UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE ESTUDOS COMPARADOS DE LITERATURAS DE LÍNGUA
PORTUGUESA

A CIDADE E AS SERRAS, A IRONIA E O FIN-DE-SIÈCLE

(versão corrigida)

São Paulo

2014

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE ESTUDOS COMPARADOS DE LITERATURAS DE LÍNGUA
PORTUGUESA

A CIDADE E AS SERRAS, A IRONIA E O FIN-DE-SIÈCLE

(versão corrigida)

Daiane Cristina Pereira

Dissertação apresentada ao Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras

Orientador: Prof. Dr. Hélder Garmes

São Paulo

2014

De acordo,

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE ESTUDOS COMPARADOS DE LITERATURAS DE LÍNGUA
PORTUGUESA

A CIDADE E AS SERRAS, A IRONIA E O FIN-DE-SIÈCLE
(versão corrigida)

Daiane Cristina Pereira

Dissertação apresentada ao Programa de Estudos
Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa
do Departamento de Letras Clássicas e
Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo,
para obtenção do título de Mestre em Letras

Orientador: Prof. Dr. Hélder Garmes

São Paulo
2014

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Hélder Garmes, primeiramente pela orientação, por sempre estar presente, mas especialmente pela paciência infinita que tem comigo e com minhas inquietações.

Ao meu marido Giuliano, pelo amor que sempre me dedicou, por partilhar comigo seu entusiasmo pela literatura e pelo espírito combativo que sempre me empresta nos momentos mais difíceis.

À minha mãe, por sempre acreditar que eu poderia seguir em frente e fazer melhor do que aquilo que esperavam de mim.

À Capes – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior por ter acreditado e apoiado o meu projeto.

A Carla pelas conversas sobre literatura, ao Márcio pelo apoio irrestrito e ao Zé Carlos, pelas querelas mais produtivas que me aconteceram na vida. E aos amigos do Grupo Eça pelas discussões, muitas vezes acaloradas, mas que resultaram na ajuda mais preciosa para este trabalho.

Aos professores Benjamin Abdalla Junior e Aparecida de Fátima Bueno, pela leitura e pelas críticas da minha qualificação.

RESUMO

PEREIRA, Daiane Cristina. A cidade e as serras: *a ironia e fin-de-siècle*. 2014, 178f. Dissertação (mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. daiapereira@usp.br

Neste trabalho, iremos analisar o livro *A cidade e as serras*, de Eça de Queirós, mediante os discursos referentes às estéticas de fin-de-siècle, que se estabelecem na França entre os anos de 1880 e 1900. Tentaremos observar, como o autor aproveita-se dos discursos para construir a personagem de Jacinto e como os manipula ironicamente a fim de estabelecer sua visão crítica sobre o período. Além disso, pretendemos mostrar como Eça de Queirós observa a mudança de perspectiva que acontece no campo cultural francês, ou ainda, no mundo no fim do século XIX, isto é, de um ponto de vista positivista, passando pelo decadente e pessimista, para o idealista. Acreditamos que através da manipulação irônica desse quadro histórico e do horizonte discursivo e estético que constitui o imaginário do homem do fim do século, Eça de Queirós irá estabelecer uma versão mais refinada do realismo praticada em seus livros da última fase.

PALAVRAS-CHAVES: Eça de Queirós, romance, fim de século.

ABSTRACT

PEREIRA, Daiane Cristina. A cidade e as serras: *the irony and the fin-de-siècle*. 2014, 178f. Thesis (master) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. daiapereira@usp.br

In this paper, we will examine the book *The city and the mountains*, Eça de Queirós, through the discourses concerning aesthetic of fin-de-siècle, which are established in France between the years 1880 and 1900. We will try to observe, as the author takes advantage of speeches to build character Jacinto and how ironically manipulates to establish his critical view of the period. Furthermore, we intend to show how Eça de Queirós notice the change in perspective that happens in the French cultural fields, besides in the world in the late nineteenth century, that is, a positivist point of view, through the decadent and pessimist, for idealistic. We believe that by manipulating this ironic historical context and the discursive and aesthetic which is the imaginary of man in the end of the century, Eça de Queirós horizon will establish a more refined version of realism practiced in his books of the last phase.

PALAVRAS-CHAVES: Eça de Queirós, novel, end of century.

INTRODUÇÃO	6
1. Em busca de um conceito de ironia	8
2. A ironia como instrumento na crítica queirosiana	24
3. A ironia estrutural de <i>A cidade e as serras</i>	62
3.1. Discurso positivista/cientificista	64
3.1.1. Jacinto: um homem do seu tempo	64
3.1.2. A ideia de Jacinto	71
3.1.3. A cidade como tema	77
3.1.4. Campos Elísios 202: espaço, quantidade e qualidade	83
3.2. Jacinto decadentista/pessimista	104
3.2.1. <i>A cidade e as serras</i> e <i>À rebours</i>	104
3.2.2. Decadentismo e antinaturalismo	107
3.2.3. A apropriação do discurso antifeminista	114
3.2.4. O ódio ao burguês	119
3.2.5. O tédio do riquíssimo Jacinto	131
3.2.6. O pessimismo irritado de Jacinto	136
3.3. Novidades no campo discursivo finissecular	142
3.3.1. Jacinto e a contemplação da natureza	150
3.3.2. Jacinto, o Romanismo e o Naturismo	154
4. Conclusão	163
5. Bibliografia geral	168
5.1. Obra de Eça de Queirós	168
5.2. Obras de crítica sobre Eça de Queirós	168
5.3. Obras sobre <i>A cidade e as serras</i>	169

5.4. Obras sobre a ironia queirosiana.....	171
5.5. Obras sobre a ironia em geral	173
5.6. Obras de apoio	174

INTRODUÇÃO

A nossa ideia inicial deste trabalho era fazer uma comparação entre o romance *A cidade e as serras*, de Eça de Queirós, e o livro do escritor francês J. -K. Huysmans, *À Rebours*, tendo em vista que os dois livros tratam de assuntos referentes ao fim do século XIX. No entanto, percebemos que a análise do livro do escritor português se tornaria mais profícua se optássemos por incorporar a observação de outros discursos estéticos, científicos e filosófico finisseculares. Acima ficaria mais adequada a outra tarefa para a qual também nos propúnhamos, isto é, observar como a ironia aparece de forma distinta nessa obra de Eça de Queirós, fundamentada em críticas sobre os discursos que aparecem como dominantes naqueles anos.

Escolhermos trabalhar com referências discursivas francesas, pois a França, como metrópole, acabava por irradiar suas inovações nos campos literário, científico, econômico, político, filosófico e cultural para o resto do mundo. Pudemos perceber que, em *A cidade e as serras*, Eça de Queirós discute questões mais européias e globais, ultrapassando em muito as questões de matriz portuguesa. Nesse contexto, a França como produtora de discursos hegemônicos se impôs, justificando assim a nossa escolha.

Nosso trabalho se divide em três partes.

No primeiro capítulo, tentaremos estabelecer uma ideia do que entendemos por ironia, visto que é um conceito muito complicado e muito difícil de se precisar. Por isso, perfazemos o modo como a ideia de ironia aparece nos mais diversos estudos sobre o tema, buscando uma ideia geral que facilitasse a análise do livro de Eça de Queirós. A fim de viabilizar metodologicamente nosso trabalho, seguiremos um percurso cronológico, partindo da ideia retórica de ironia até alcançar os estudos mais modernos.

No segundo capítulo, buscamos averiguar como a ironia é tratada pelos estudiosos na obra de Eça de Queirós, tentando identificar quais as principais vertentes

dessa crítica. Diversos críticos de Eça de Queirós costumam dividir sua obra em dois grupos: o primeiro e o último Eça, tendo em vista que o autor mudaria de visão crítica de uma fase para outra, ou seja, na primeira fase faria uma crítica mais ácida à sociedade portuguesa e, na segunda, viria a reduzir ou mesmo negar qualquer tipo de crítica à realidade portuguesa. A ideia central desse capítulo é observar como os críticos trataram a questão da ironia queirosiana nessas duas fases e o quanto as distinguem ou não a partir dessa perspectiva.

No terceiro capítulo, discutimos como Eça de Queirós manipula os discursos finisseculares que se ligam ao positivismo, ao decadentismo e ao idealismo, na busca de elaborar uma crítica sobre o homem do seu tempo, através da figura da personagem Jacinto. Dessa maneira, estivemos atentos a como o narrador Zé Fernandes nos revela como Jacinto assume tais discursos em sua vida e quais as implicações disso para o romance. Pretendemos observar como, através da ironia, o narrador constrói um romance que brinca com os discursos finisseculares e acaba por apresentar uma concepção não mais apenas da realidade portuguesa, mas da Europa e mesmo da realidade global de seu tempo.

1. EM BUSCA DE UM CONCEITO DE IRONIA

No decorrer da história, a ironia foi definida de diferentes formas e poderíamos escolher arbitrariamente uma dessas definições para iniciar este trabalho. No entanto, julgamos que, para dar início ao trabalho aqui proposto, é necessário estabelecer uma ideia, mesmo que geral, do que é ironia e de como esse recurso linguístico se transformou historicamente, para, no capítulo seguinte, demonstrar como a ironia pode nos auxiliar em uma leitura profícua de *A cidade e as serras*, de Eça de Queirós. Para tanto, faremos uma leitura cronológica que passe por alguns dos principais autores que desenvolveram o conceito de ironia.

O conceito mais corrente de ironia nos mostra que ela é uma figura da retórica que nos diz o contrário do que se quer dar a entender. Provinda do termo grego *eironeia*, consiste também no “processo pelo qual uma afirmação que pretende fazer-se, é transformada numa pergunta em que se simula incerteza ou falta de convicção” (LAUSBERG, 2004, p. 252), caracterizando assim a *ironia socrática*. A ironia como figura de retórica pode também ser caracterizada como uma estratégia pela qual o enunciador diminui o valor do assunto sobre o qual fala. Ela ainda pode ser delineada como um engano, uma simulação que pode ser ou não entendida pelo ouvinte e que tem por objetivo dissimular a opinião daquele que fala. Neste sentido, o falante não deseja demonstrar de fato seu ponto de vista sobre o assunto, visto que, desvelada sua real opinião, tornar-se-ia alvo da crítica de outrem. Dessa forma, utiliza-se da estratégia retórica da ironia para dissimular o que se pensa.

Reconhece-se em Sócrates o primeiro grande homem a usar a ironia como forma de argumentação, já que o método socrático, expresso por Platão em seus diálogos da juventude, utiliza-se do aniquilamento irônico ou, ainda, da pergunta irônica em prol do aniquilamento da certeza do outro e de sua própria certeza para a constituição do

conhecimento. Ainda que o conceito de ironia remonte à tradição clássica grega, nosso propósito é tratar de seu emprego a partir do século XIX.

Partimos, então, da explanação de Hegel sobre a ironia para mostrar como o conceito se desprende daquilo que a definição mais tradicional da retórica nos traz. Tendo como base as concepções de Fichte e Schlegel sobre o tema, Hegel estabelece que a ironia é um instrumento artístico e a liga diretamente à concepção romântica de *genialidade divina* (HEGEL, 2001, p. 83). O filósofo alemão parte da premissa fichteano de que o eu absoluto é medida para o conhecimento e a razão e, por esse motivo, todo valor é dado pela “subjetividade do eu” (HEGEL, 2001, p. 81). Continuando nesse caminho, Hegel afirma que este eu é vivo e que sua vida consiste em afirmar sua individualidade como fenômeno e que ao artista cabe fazê-lo artisticamente. No entanto, este eu realiza-se artisticamente, apresenta-se na forma de aparência para o artista e não se constitui seriamente. Diz ele:

No ponto de vista em que se encontra o eu do artista que estabelece tudo a partir de si mesmo e se desfaz, para qual nenhum conteúdo aparece à consciência como absoluto e em si e para si, mas somente como aparência feita por ele mesmo e passível de ser destruída, tal seriedade não pode encontrar lugar, já que é atribuída apenas ao formalismo do eu. (HEGEL, 2001, p. 82)

Hegel segue dizendo que as pessoas podem levar a aparência (acreditamos que podemos chamá-la de produto artístico irônico) a sério e que, segundo podemos depreender do que diz, nisto consiste o diferencial do artista, pois se coloca acima de outros homens, que, por não serem tão livres como ele, não conseguem alcançar seu ponto de vista.

Dessa maneira, podemos depreender que a ironia que Hegel nos aponta para a produção de sentido que não pode ser compreendida por todos e que é realizada por um indivíduo que vê além dos outros. Essa capacidade de produzir sentidos é específica do homem de gênio e do artista que, a partir de si, traz um sentido que o coloca como

homem superior frente ao resto da sociedade. Essa visão da arte e da ironia marcará toda produção artística do século XIX e será usada e discutida amplamente por filósofos, teóricos e artistas.

Seguindo ainda na senda filosófica, faremos uma explanação sobre o conceito de ironia presente na tese de Kierkegaard, *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates*, de 1841. A tese do pensador dinamarquês estabelece diálogo com a discussão que se encontra em Hegel e que havia sido de grande importância para a concepção romântica. Para Kierkegaard, o método de Sócrates, marcado pela negatividade, é a primeira reflexão de ironia que aparece para a humanidade. Como Sócrates não deixou escritos, Kierkegaard apela para os textos de Platão, Xenofonte e Aristófanes para recuperar o conceito socrático de ironia. Enquanto em Xenofonte, Kierkegaard não reconhece nem sombra do método socrático e de sua ironia e no teatro de Aristófanes o filósofo grego fica marcado como cômico, Kierkegaard vê nos diálogos platônicos a possibilidade de esboçar a imagem do ironista Sócrates e reconstituir o que era o método socrático. Segundo o filósofo dinamarquês, Platão via em Sócrates uma personalidade “detentora imediata do divino” (KIERKEGAARD, 1991, p.37) e reconhece que a visão que Platão tinha de Sócrates era idealizada. Analisando os diálogos platônicos, Kierkegaard chega à conclusão de que o método socrático utiliza-se da “arte da conversa” (KIERKEGAARD, 1991, p.40), onde o falante (Sócrates) dialoga com seu interlocutor através de perguntas que devem ser obviamente respondidas:

Perguntar designa em parte a relação do indivíduo com o objeto, e em parte a relação do indivíduo com o outro indivíduo.
– No primeiro caso o esforço é para liberar o fenômeno de toda e qualquer relação finita com o sujeito. Ao perguntar, eu não sei nada e me relaciono de forma puramente receptiva com o objeto. (KIERKEGAARD, 1991, p.40)

Tendo em vista esta forma de diálogo, Kierkegaard demonstra que o objetivo de Sócrates é esvaziar o discurso do interlocutor, utilizando-se, para tanto, de um processo irônico. Outro instrumento, que se somava ao diálogo para configurar a ironia, era a

modéstia que Sócrates se atribuía. Sócrates mostrava-se modesto ao simular sua ignorância (“Só sei que nada sei”) desarmando seu interlocutor. Todavia, indicava ainda que, assim como Sócrates, o interlocutor também não sabia. Dessa forma, usando a ironia como instrumento, Sócrates evidencia que todo conhecimento é ilusório.

Nesse sentido, a ironia socrática não possui um caráter avaliador, nem se instituirá como censora da sociedade, características que acompanham a ironia na modernidade. Além disso, ela pode adquirir um caráter cômico, mas para Kierkegaard isto não define a ironia socrática. A ironia socrática, segundo depreendemos das teses kiekergaardianas, representa um aniquilamento das certezas do indivíduo, funcionando em prol da constituição de um novo conhecimento a partir de si próprio, procedimento descrito na frase socrática: “Conhece-te a ti mesmo”. Desta forma, o homem já não conhece através da sociedade grega, mas através de sua própria individualidade.

Sócrates e seu método, assim como os vemos em Kierkegaard, estabelecem um cisma entre a visão de mundo grega, na qual o indivíduo só se constitui como cidadão e só pode se conhecer quando inserido na totalidade da Pólis, e o homem, que passa a enxergar-se como indivíduo e pode conhecer através da sua perspectiva individual. Dessa maneira, podemos dizer que, segundo Kierkegaard, ao constituir a subjetividade, Sócrates propiciou a queda do helenismo, tendo na ironia o fundamento de seu método.

A segunda parte do trabalho de Kierkegaard traça um panorama da noção de ironia romântica, discutindo a visão de Hegel, Fichte, Schlegel, Solger e Tieck, fazendo a crítica dessas visões e demarcando seu ponto de vista frente a elas, sem atribuir-lhe, ao final, definição categórica.

Durante o século XIX, a discussão sobre a ironia se fez constante. No entanto, faremos um pequeno salto para a passagem do século XIX para o XX, que nos interessa particularmente. Tomemos aí *O riso*, de Henri Bergson. Julgamos importante discutir as

ideias desse livro por ter sido publicado em 1901 e, portanto, ser contemporâneo a *A cidade e as serras*, tendo sido concebido no mesmo período que o romance queirosiano.

O autor descreve diversas características do cômico, tendo em vista uma sociologia e uma psicologia do riso. Observa como esse fenômeno ocorre na sociedade e nas artes, mais especificamente no teatro e na literatura. Entre suas observações, temos algumas de maior interesse, pois elas emprestam sentido à palavra ironia. Segundo Bergson, o riso é sempre grupal, sempre adquire sentido em um grupo fechado. Além disso, possui uma função social, corrigindo aquilo que se apresenta em desarranjo com o ideal de sociedade. O autor nos mostra que o riso é modificador de costumes e, por isso, corrige a sociedade no sentido dos caminhos que deseja trilhar. Dessa forma, ele vê o riso como positivo, já que equilibra a sociedade e possibilita que ela se reorganize.

Depois disso, a ironia será descrita por muitos autores com as características que Bergson atribui ao riso, sendo o elemento mais recorrente em sua caracterização o seu aspecto avaliador e censor da sociedade. Como veremos em Jankélévitch e em Linda Hutcheon, a ironia, assim como o riso, aponta para assuntos incômodos na sociedade e permite que ela se modifique e reveja sua posição sobre eles.

Nos anos de 1934 e 1935, o importantíssimo pensador russo Mikhail Bakhtin escreveu o texto “O discurso do romance”, que aqui no Brasil saiu no livro de ensaios *Questões de literatura e estética*, cujas ideias o autor já havia desenvolvido no famoso livro *Problemas da poética de Dostoiévski*, de 1929. Preferimos focar nossa leitura no texto “O discurso do romance”, já que nele o autor estende as ideias que havia concebido sobre a prosa de Dostoiévski ao romance em geral.

Fazendo uma crítica ao formalismo, Bakhtin reúne novamente a forma e o conteúdo, que se encontravam separados em diversas teorias, e elabora um conjunto de ideias que irão modificar a forma como vemos o romance, marcando não só os estudos literários e os estudos linguísticos, bem como os teóricos da ironia e da paródia, que

passarão a ver as tradicionais figuras retóricas como estratégias dialógicas para a produção de sentido.

Analisando o estilo e, mais especificamente, o discurso do romance, Bakhtin afirma que o romance é uma forma pluriestilística, plurilíngua e plurivocal (BAKHTIN, 2002, p. 73). Com isso ele quer dizer que o romance apresenta uma combinação de estilos, revelado pelo uso articulado de diversos gêneros (cartas, confissão, jornal, etc.), no qual o discurso do autor, do narrador e das personagens são unidades de composição individuais intercambiadas e que representam por si só sua diversidade linguística, cultural e social. Além disso, as vozes que cada unidade representa são colocadas em divergência, desvelando a posição de cada um dos falantes, sem prejuízo ou privilégio de um deles.

Não menos importante é apontar que as vozes que falam no romance apresentam dimensão social e são ideologicamente carregadas de sentido. Assim, o romance estabelece-se como um gênero no qual está claramente presente a interação social entre indivíduos, através do diálogo entre vozes igualmente representadas e que fazem dele um gênero dialógico. Observemos ainda que tais vozes carregam em si traços do contexto social, cultural e da época das quais são o desenho.

Podemos dizer, então, que o autor constitui o seu estilo assumindo as vozes de outros e fazendo o embate entre a sua própria posição discursiva e a destes outros falantes (narrador, personagens, etc.). Neste sentido, observaremos que a ironia ocorre quando o autor, ciente da posição diferente que ocupa frente ao discurso de sua época, trabalhe de maneira a evidenciar aquele discurso que não se parece nada com o seu:

A linguagem do prosador dispõe-se em graus mais ou menos próximos do autor e à sua instância semântica decisiva: alguns momentos de sua linguagem exprimem franca e diretamente (como em poesia) as intenções semânticas expressivas do autor, outros as refratam; **o autor não se solidariza totalmente com esses discursos e os acentua de maneira particular, humorística, irônica, paródica, etc.;** outros elementos se afastam cada vez mais de sua instância linguística última e refratam ainda mais intensamente as suas intenções; e há,

finalmente, aqueles elementos que estão completamente privados das intenções do autor: o autor não se expressa neles (enquanto autor do discurso), ele *os mostra* como uma coisa verbal original; para ele, eles são inteiramente objetivos. (BAKHTIN, 2002, p. 105) [grifo nosso].

Os conceitos desenvolvidos por Bakhtin serão importantes para os trabalhos sobre ironia porque ela será vista, a partir das ideias do autor, como um instrumento que coloca em xeque o discurso do outro (independente de concordarmos com ele ou não). Dessa forma, assim como o romance, a ironia se constitui como um diálogo, no qual existe um embate de vozes, onde existe a contraposição de sentidos (dito *versus* não dito). Além disso, a ironia, assim como o romance tomado da perspectiva da análise bakhtiniana, leva em consideração a historicidade dos discursos, o que nos remete ao contexto em que a ironia foi produzida para possibilitar seu entendimento.

No ano de 1936, é lançado na França o grande estudo sobre a ironia, concebido por Wladimir Jankélévitch, *L'ironie ou la bonne conscience*. Baseado nas teorias de Henri Bergson, o autor faz uma leitura moral e filosófica da ironia. Tendo em vista a dificuldade que o livro oferece, daremos aqui um panorama geral da obra, tentando evidenciar os elementos principais que caracterizam a ironia para o autor.

Jankélévitch parte da premissa de que toda ironia, assim como o riso e a arte, é moral. No entanto, ela aparece onde o homem não demonstra grandes preocupações. Após fazer uma retomada histórica do conceito de ironia, ressaltando a ironia socrática e a ironia romântica, ele assegura que ela é o reconhecimento das abstenções, daquilo que falta tanto do que vem do passado, quanto do que virá no futuro. O autor nos revela que a ironia é limitadora: ela circunscreve o objeto através do afastamento ou da aproximação, realizando assim uma definição limitada dele.

Seguindo na argumentação, o autor nos diz que a ironia consiste na consciência extrema do indivíduo, já que através dela é possível afastar-se de si mesmo e enxergar-se. Tomada nestes termos, a ironia é também uma forma do indivíduo não levar-se tão a

sério, servindo ao homem como forma de amenizar suas tragédias interiores. O autor revela, então, que a ironia possui o poder da *reversibilidade*, visto que ela define os limites do objeto e faz com que não enxerguemos as coisas maiores do que elas são. Como a ironia nos mostra a ausência das coisas e o modo como elas são limitadas, ela nos ensina, como princípio moral, a não se entregar a nada integralmente, fazendo assim com que o homem nunca se sinta desencantado (Jankélévitch, 1951, p. 25). Nesta senda, a ironia se constitui como autoconsciência para o indivíduo, já que o instiga a se analisar e rever seu conceito de mundo e seu conceito sobre si mesmo.

Jankélévitch demonstra ainda que a ironia se direciona ao meio social e se utiliza de diferentes registros de linguagem para fazê-lo, pressupondo assim um interlocutor virtual que partilhe dos mesmos conhecimentos e possa reconhecê-la. Segundo podemos induzir do que ele afirma, a ironia, como procedimento linguístico, fica entre o dito e o não-dito e só é possível pensá-la quando se tem em mente que não há uma relação linear entre as palavras e as ideias, ou seja, há um sentido escondido entre essas duas instâncias. Dessa maneira, a linguagem, ou mais especificamente, a linguagem irônica, se desenha como uma aparência que necessita ser delineada pelo leitor.

Daí a importância que o autor traz à figura do ironizado que consegue reconhecer a ironia, completando assim o processo irônico. Durante tal processo, a ironia faz com que o ironizado se reconheça (o autor usa a metáfora do espelho) e reveja sua consciência. Concluimos, então, que a ironia se constitui como uma “boa consciência”, da qual nos fala o título, pois possui um caráter avaliador, ou ainda, didático, que mantendo a fraternidade do ironista para com o ironizado, permite que este revise a si mesmo e modifique aquilo que talvez não esteja tão correto. Dessa maneira, a ironia em Jankélévitch adquire capacidades construtivas, ao invés das características destrutivas que sempre lhes são imputadas.

É claro que a ironia foi um importante tema discutido durante todo o século XX. Mas no fim desse século e começo do século XXI, a discussão ganhou maior fôlego. Neste contexto, falaremos de um livro publicado na década de 1970 e revisto no ano de 1982. Trata-se de *Ironia e irônico* de D. C. Muecke.

O autor parte da ideia de que a ironia tem uma função corretiva, servindo para reestabelecer o sentido da vida. Diz ele que a ironia:

É como um giroscópio que mantém a vida num curso equilibrado ou reto, restaurando o equilíbrio quando a vida está sendo levada muito a sério ou, como mostram algumas tragédias, não está sendo levada a sério o bastante, estabilizando o instável mas também desestabilizando o excessivamente estável. (MUECKE, 1995, p. 19)

Seguindo em seu trabalho, Muecke faz uma tipologia da ironia, nomeando e exemplificando cada uma delas. Ele as chama de ironia retórica, ironia autodepreciativa, zombaria irônica, ironia por analogia, ironia não-verbal, ingenuidade irônica, ironia dramática, ironia autotraidora, ironia dos eventos, ironia cósmica, incongruência irônica, ironia dupla, ironia do ardil e ironia romântica.

Em seguida, o autor revela que a ironia adquire modernamente o caráter evasivo que possuía na Grécia antiga, assemelhando-se ao sentido primordial do *eiron*, associado também à dissimulação. Muecke reconstrói também o conceito de ironia romântica, destacando a importância da ironia observável, isto é, aquela em que o homem finito tenta “compreender uma realidade infinita, portanto, incompreensível” (MUECKE, 1995, p.39).

O autor ressalta ainda a concepção de ironia colocada como capaz de estabelecer o equilíbrio através da acentuação dos opostos (MUECKE, 1995, p. 42). Mostra-nos a importância da ironia dramática no desenvolvimento do conceito geral de ironia, pois, nesse caso, “a ironia da fala de uma personagem tem inconscientemente uma dupla referência: à situação tal como lhe aparece e, com não menos habilidade, à situação como ela é realmente” (MUECKE, 1995, p. 45). Ainda revisitando os conceitos de

ironia estabelecidos pelos ironólogos através dos tempos, o autor mostra que nos últimos anos, a definição tradicional de ironia é substituída por aquela que permite ao ironista despertar no interlocutor uma série de interpretações subversivas (MUECKE, 1995, p. 48).

O próximo passo do trabalho de Muecke consiste em uma definição de ironia e, para isto, ele parte da ideia de que “toda Ironia é um contraste entre a realidade e a aparência” (MUECKE, 1995, p. 52), presente no livro *The ironic temper*, de Haakon Chevalier. Ele afirma, então, que todo ironista realiza uma dissimulação através da qual deixa transparecer que existe uma aparência e uma informação não explícita. Essa informação deve ser apreendida pelo interlocutor a partir dos sinais deixado pelo ironista ou através do contexto em que a ironia acontece. Segundo o que vimos no texto de Muecke, a dissimulação que o autor realiza ao utilizar-se da ironia pode chegar ao extremo, fazendo com que pareça que ele adira ao discurso que ironiza. Dessa maneira, o ironista força o leitor a procurar outro significado por trás do significado literal de seu enunciado.

Para a compreensão da ironia, mediante os esquemas que Muecke monta para delineá-la, é necessário que tanto o ironista quanto seu leitor façam uso dos conhecimentos linguísticos, culturais e ideológicos (MUECKE, 1995, p. 60) que possuem, tanto para desenvolvê-la, quanto para entendê-la. Neste sentido, a ironia só se desvela como tal inserida em seu contexto discursivo.

O autor ainda aponta que a diferença entre ironias fechadas, “assim chamadas porque cada uma aponta para uma ‘realidade’ que revela definitivamente a aparência” (MUECKE, 1995, p. 65) e as ironias paradoxais ou abertas, que se apresentam “no sentido de que a ‘realidade’ que a fecha é uma visão do mundo como algo inerentemente contraditório ou fechado” (MUECKE, 1995, p. 65).

Muecke nos mostra também a ironia como uma forma de dandismo, segundo a qual o sujeito busca os maiores efeitos de sentido através dos menores sinais e desvela o princípio do alto-contraste, onde situações disparatadas se mostram estritamente irônicas.

Em seu último capítulo, D. C. Muecke faz uma análise acurada da ironia em situações de uso (principalmente no teatro e na literatura), indicando os procedimentos utilizados pelos autores para alcançar o efeito irônico, como, por exemplo, a falsa modéstia, a hipérbole e a preterição. Seu livro se coloca como uma ótima fonte de pesquisa em razão do minucioso trabalho feito pelo autor e do alto nível das análises descritivas dos procedimentos linguísticos, facilitando o trabalho do pesquisador que toma a ironia como perspectiva analítica para sua investigação.

No ano de 1994, Linda Hutcheon lança o livro *Teoria e política da ironia*. O livro revisita toda a tradição dos estudos sobre a ironia e traz uma nova perspectiva para aqueles que se debruçam sobre este procedimento. Além de buscar meios de entender como a ironia acontece, a autora tenta demonstrar quais os perigos que existem em ler um texto cultural como irônico (HUTCHEON, 2000, p. 16).

Aqui tentaremos fazer uma síntese de suas ideias, visto que seu livro constitui-se em um complexo estudo sobre o tema e uma explanação muito acurada se mostraria muito prolixa. Hutcheon parte da ideia de que a ironia apresenta uma “aresta avaliadora” que provoca uma resposta afetiva, tanto positiva quanto negativa, daqueles que percebem ou não percebem a ironia (HUTCHEON, 2000, p. 16). Entendendo a ironia como uma prática discursiva, a autora tentará vê-la em seu contexto de uso, tendo em vista que esse procedimento se insere em uma “cena” política e social (HUTCHEON, 2000, p. 19), sendo assim, em um contexto específico.

Para Hutcheon, ironia e interpretação, apesar de aparecerem separadas em muitas teorias, devem sempre acompanhar-se, na medida em que a ironia só se constitui

como tal, se for interpretada por alguém. Em contraposição, podemos dizer que a ironia, quando é mal interpretada ou quando não é interpretada, tem seus efeitos anulados, ou seja, a falta de compreensão de seus sentidos cancela a ironia.

Linda Hutcheon nos mostrará que é central para a compreensão da política da ironia, entender aquilo que ela chama de “natureza transideológica da ironia”. Segundo esta perspectiva, a ironia pode funcionar para confirmar posições autoritárias de poder, quanto para contestar tais posições. Assim, a autora demonstrará que a ironia, por seu caráter dúplice e por possuir suas arestas avaliadoras, pode questionar ou legitimar posições ideológicas. Neste sentido, ela dá ênfase às interações sociais que engendram a ironia, focalizando a descrição desse jogo discursivo nas figuras do ironista, que pretende “estabelecer uma relação irônica entre o dito e o não dito” (HUTCHEON, 2000, p. 28), e na figura do interpretador que, mediante seu conhecimento linguístico e o contexto político e cultural em que se encontra, atribui ou não sentido à ironia. Tendo essas premissas em vista, podemos afirmar a centralidade da figura do interpretador, já que é ele quem carregará o discurso irônico de carga semântica subversiva e conservadora. Consequentemente, o interpretador é um elemento ativo neste jogo de poder que é a ironia, segundo as ideias de Linda Hutcheon.

Ainda neste caminho, Hutcheon nos mostra que existem “comunidades discursivas”, ou melhor, comunidades que partilham do mesmo contexto cultural, social e político, cujas características permitem que o ironista possa produzir a ironia, ou então, que a ironia seja entendida. Como a autora revela, as comunidades discursivas se tocam e se interpenetram, ou seja, os interlocutores podem pertencer a comunidades discursivas diferentes e partilharem de informações que possibilitem a ironia. Ela ainda remarca que dentro de tais comunidades existem marcadores específicos que possibilitam aos interpretadores atribuir significado ao não dito, ou ao produtor da ironia constituí-la de modo que os seus interlocutores a reconheçam.

Para a autora, tanto a ironia quanto o humor podem apresentar a capacidade de enfrentar e mesmo de subverter discursos dominantes. Todavia, essa característica será marcada novamente pela interpretação que o leitor tem da ironia e do humor. Assim, eles podem se desenhar como positivos, quando se constituem como vozes dissonantes do discurso autoritário e funcionam como arma na tentativa de estabelecer uma ordem social diferente daquela que predomina. No entanto, são vistos como negativos por aqueles que recebem os ataques.

No livro todo, Linda Hutcheon desenvolve seu conceito de ironia, buscando mostrar que ela tem um caráter avaliador, assim como possui determinadas funções que variam conforme a resposta afetiva que pretendem despertar ou despertam naqueles que a entendem ou a não entendem, e que se estabelece como uma força política nas comunidades discursivas, cujo contexto permite que ela seja produzida, assim como se colore conservadoramente ou subversivamente, mediante aquele que a produz e a lê. A partir dessas características, a autora propõe que a ironia, quando mal utilizada ou quando mal interpretada, pode representar um instrumento perigoso, ou então, quando bem utilizada, pode se constituir como um instrumento de força para as mudanças sociais.

Cabe ainda mencionarmos o livro da pesquisadora brasileira Beth Brait, *Ironia em perspectiva polifônica*, lançado pela primeira vez em 1996. A autora parte da ideia de que o humor e a ironia são capazes de desvendar aspectos de uma cultura ou de uma sociedade. Neste sentido, a autora trabalha com efeitos discursivos humorísticos, vendo a ironia por uma perspectiva bakhtiniana, isto é, Brait a encara como um cruzamento de vozes que visam a “dessacralização do discurso oficial ou o desmascaramento de uma pretensa objetividade nos discursos tidos como neutros” (BRAIT, 2008, p. 16). A autora utiliza-se de uma perspectiva que combina a intertextualidade e a interdiscursividade para dar conta dos procedimentos irônicos.

Num primeiro momento, Beth Brait faz uma revisão detalhada do modo como a ironia foi até então concebida, observando sua abordagem dentro das perspectivas filosófica, psicológica e linguística. Partindo da concepção de Aristóteles sobre o tema e chegando até as análises mais recentes, ela reconstrói os diversos significados que a ironia assumiu no decorrer dos tempos.

Na constituição de sua teoria da ironia, Beth Brait considera a ironia como instrumento argumentativo do tipo humorístico. Quando diferencia a ironia não-verbal (ironia de atitude) da ironia verbal, a autora nos deixa bem claro como é o funcionamento da ironia: “A ironia verbal, por sua vez, implica um trio actancial: o locutor (A^1) que dirige um certo discurso para um receptor (A^2), para caçoar de um terceiro (A^3) que é o alvo da ironia” (BRAIT, 2008, p. 78).

A autora vê a ironia como um embate entre o literal e o figurado, tendo em vista o dialogismo, isto é, a contraposição de vozes em pé de igualdade. Ela não esquece de mostrar que o entendimento do sentido figurado, ou ainda, da ambiguidade que a ironia estabelece, só é passível de compreensão quando a ironia acontece em um determinado contexto sócio-histórico e cultural e quando o enunciado nos mostra os sinais desse contexto. O enunciado irônico possui a peculiaridade de poder ser lido no sentido literal e no sentido figurado ao mesmo tempo. Desse modo, a ironia é construída como um jogo dúplice, onde o autor tenta simular algo e, ao mesmo tempo, aponta para essa simulação (BRAIT, 2008, p. 107), assim como, o receptor deve reconhecer os dois lados da moeda irônica, isto é, o sentido literal e o sentido figurado.

Seguindo com suas ideias, Brait mostra que a ironia não se coloca apenas como simples contraposição, mas consiste numa contraposição argumentativa. Nesse quadro, o sentido figurado da ironia esconde um juízo crítico que só pode ser entendido mediante o contexto específico de enunciação. Segundo Brait, a ironia reporta-se a outros discursos sobre os quais problematiza (BRAIT, 2008, p. 118), sendo assim um

instrumento que reflete claramente o recurso da intertextualidade, ou melhor, através dela é possível ao ironista contrapor-se a outros textos. Por fim, a autora demonstra como as condições de produção da ironia tem papel decisivo na construção do elemento irônico, bem como nas condições de interpretação do leitor. A ironia, desenhada desta forma, adquire maior dimensão social, pois além de refletir a sociedade em que acontece, situa-se como mola impulsora de uma mudança social ao promover um pensamento crítico sobre o social.

Na segunda parte de seu trabalho, Beth Brait analisa, através dos elementos que levanta na primeira parte, o romance *Madame Pommery*, de Hilário Tácito (Toledo Malta). Reconstituindo o contexto histórico e social em que o livro é escrito e identificando as diversas intertextualidades que apresenta, a pesquisadora mostra como a ironia é utilizada por Hilário Tácito para construir uma crítica à sociedade paulistana de sua época e, também, aos movimentos literários que ecoavam no Brasil da década de 1920. Essa parte do trabalho de Beth Brait nos revela como um ótimo modelo de trabalho ao pesquisador, já que mostra como é possível reconstituir as diversas dimensões críticas que a ironia promove em determinada obra literária, tendo em vista os múltiplos discursos concernentes a uma sociedade, assim como o modo que são revisitados pelo autor e identificados pelo leitor.

Como pudemos constatar, a ironia é um tema muito complexo e que toma dimensões diferentes, conforme a época em que é discutida ou o viés pelo qual é tomada. Portanto, partindo de uma concepção filosófica para uma concepção linguística, a ironia se institui como um procedimento linguístico capaz de referir-se desde a uma atitude do homem (ironia socrática e ironia romântica, por exemplo) até a um artifício que permite uma crítica ou uma possibilidade de mudança frente aos discursos hegemônicos ou, então, frente a um contexto social com o qual não se está de acordo.

Desse modo, podemos destacar a importância da ironia tida como oposição entre duas instâncias (vozes, discursos, atitudes, dito e não dito), em que existe um sentido literal, aparente, e que esconde um sentido figurado, velado. Segundo vimos em grande parte dos trabalhos, o discurso irônico aciona sempre os três elementos necessários à sua concretização: o produtor da ironia, o leitor ou intérprete, a vítima ou o objeto da ironia.

Outra característica importante para a aceção de ironia é que ela depende do contexto histórico, cultural, social e linguístico por parte dos participantes do jogo irônico para “acontecer” (emprestamos aqui a expressão utilizada por Linda Hutcheon). Sendo assim, ela se organiza dentro de um diálogo entre indivíduos que partilham das mesmas condições para elaborar e entender as marcas do jogo irônico. Seguindo nesse caminho, finalizamos dizendo que a ironia serve como um instrumento para se colocar em xeque um discurso que se deseja evidenciar, corroborar ou se contrapor. Dessa maneira, a ironia possui um viés crítico capaz de apontar possibilidades de transformação ou, pelo contrário, reafirmar um discurso dominante.

Tendo tais características em nosso horizonte, pretendemos, no capítulo seguinte, ver como parte da tradição crítica já tratou a ironia em Eça de Queirós e, sobretudo, em *A cidade e as serras*, para, no capítulo três, procurar demonstrar o que entendemos ser a maior ironia nesse romance, isto é, como Eça de Queirós reconhece e ironiza ali os discursos referentes ao fim de século europeu.

2. A IRONIA COMO INSTRUMENTO NA CRÍTICA QUEIROSIANA

Após um percurso pelo conceito de ironia e tendo em vista que este trabalho tem por objetivo analisar como os elementos discursivos finisseculares, que aparecem em *A cidade e as serras*, são tratados de forma irônica por Eça de Queirós, vejamos como se refletiu sobre o tema ironia por parte da crítica queirosiana. No momento, não nos deteremos apenas no objeto principal deste trabalho, isto é, *A cidade e as serras*, mas veremos como os críticos literários analisam a ironia em toda a obra do autor português. Vale assinalar que este capítulo visa a dar a dimensão da complexidade com que os inúmeros estudiosos da obra de Eça de Queirós trataram a ironia no autor, sem ainda nos posicionarmos frente às abordagens propostas pelos críticos, o que será feito, quando se revelar pertinente, no decorrer de nossa análise do romance.

Os leitores que se debruçam sobre a fortuna crítica queirosiana têm a oportunidade de observar que o tema da ironia é citado muitas vezes pelos críticos. No entanto, tendo como parâmetro os inumeráveis artigos, ensaios e livros que se detêm sobre a obra de Eça de Queirós, podemos dizer que esperávamos um maior número de textos que analisassem especificamente a ironia na obra do autor. Em sua maioria, os textos, além de não serem tão recentes, refletem uma dubiedade na obra de Eça, já que, por muitas vezes, discutem se a obra é satírica, irônica, se revela uma atitude humorística ou ambígua por parte do escritor. Um exemplo muito flagrante dessa problemática na crítica à obra de Eça se encontra no *Dicionário Eça de Queirós*, em que ao invés de encontrarmos um verbete específico sobre a ironia, somos orientados a seguir para o verbete humorismo. Dessa forma, optamos por olhar os textos que se detiveram sobre a ironia, sobre a sátira, sobre o humor (que pode aparecer na crítica queirosianas sob o nome de humorismo) e sobre a ambiguidade no escritor português, já que estas características muitas vezes se confundem. Além disso, escolhemos fazer uma

exposição cronológica dos textos, visando observar como a crítica vem tratando a ironia queirosiana através dos tempos.

Os dois primeiros textos que abordaremos se encontram no livro *Eça de Queiroz: in memorian*, publicado no ano de 1922, onde encontramos dois textos que se prendem diretamente ao tema da ironia. O primeiro deles é intitulado *Eça de Queiroz e o humorismo* e foi escrito pelo escritor e humorista André Brun. No texto, André Brun afirma que Eça de Queirós encontrou nos moldes franceses inspiração para os seus romances, mas, no entanto, consegue trazer a seus livros características portuguesas e, dessa forma, inaugura um molde para o humorismo português (1922, p. 52). O autor prioriza mais especificamente o tema do humorismo, retendo-se menos à obra de Eça de Queirós. Brun avalia que humorista “não é quem faz rir, mas [quem] faz pensar” (1922, p. 53), que o humor se encontra no equilíbrio das coisas da vida (1922, p. 53) e, além disso, que o “humorismo é a verdade dentro da Arte” (1922, p. 53). O autor remarca que Eça foi um humorista, pois recheava de traços de humor todos os aspectos de sua arte, principalmente no que diz respeito a algumas personagens, como o conselheiro Acácio, Raposo e Alencar. A partir do que viemos descrevendo, podemos dizer que André Brun é um dos primeiros a destacar o aspecto humorístico da obra queirosiana, elemento que marcará para sempre a crítica referente do escritor português.

O segundo texto, pertencente ao livro *Eça de Queiroz: in memorian*, é escrito pelo espanhol Miguel Unamuno. Intitulado *El sarcasmo ibérico de Eça de Queiroz*, o texto, apesar de afirmar que o humorismo queirosiano é universal, irá ressaltar que a obra de Eça deixa transparecer fortemente traços do sarcasmo e do humorismo ibérico. Dessa maneira, o autor do ensaio afiança que a *Correspondência de Fradique Mendes* é um livro composto por uma série de ensaios irônicos, que tem como principal objetivo expor as misérias de Portugal (1922, p. 178 – 179). Em seguida, garante que os países ibéricos tendem ao sarcasmo quando se indignam com a sua própria situação. Dessa

maneira, podemos depreender da leitura que, para Unamuno, Eça de Queirós aproxima-se muito mais do sarcasmo ibérico, que se caracteriza mais pela acidez e pela crítica social, do que da ironia francesa, mais leve, menos direta, cheia de nuances que possibilitam diversas interpretações. Dessa maneira, o romancista português indigna-se com a situação de Portugal em sua época ao construir uma série de ensaios irônicos e tipos em seus livros.

De abril a setembro de 1937, o escritor cabo-verdiano António Aurélio Gonçalves escreve na revista *Seara Nova*, o ensaio “Aspectos da ironia de Eça de Queiroz”. Num texto denso, marcado pela análise das personagens principais dos livros da primeira fase de Eça de Queirós, o autor cabo-verdiano liga diretamente a ironia queirosiana ao destino delas. Gonçalves ressalta que a ironia de Eça critica a atávica sociedade portuguesa do século XIX e que as personagens, representantes dela, são caracterizadas por um idealismo fraco, em que não há tendência à ação. Por tais características, são englobadas numa narrativa marcada pela causa e consequência, desencadeada por fatos banais. No entanto, este processo resulta num final trágico, em que as personagens não têm consciência de suas atitudes e cujas motivações são percebidas pelo leitor a partir do que designa de “pistas irônicas”. Então, para António Aurélio Gonçalves, a ironia queirosiana está justamente na contradição entre a banalidade dos fatos que desencadeiam a narrativa e o desfecho trágico, bem como a falta de percepção das personagens sobre realidade em que vivem, o que é percebido apenas pelo leitor. Este texto é muito interessante, pois já traz em seu cerne algumas das discussões centrais da crítica queirosiana posterior, como por exemplo, a questão da ociosidade das personagens, que será retomada por António Sérgio em seu famoso artigo de 1945, “Notas sobre a imaginação, a fantasia e o problema psicológico-moral na obra novelística de Queirós”.

O próximo texto que iremos tratar, não tem como objeto principal a ironia, no entanto, guarda um lugar especial para ela ao tratar do estilo de Eça de Queirós e ao tratar da questão do realismo na obra deste. Escrito em 1942, por Manuel de Paiva Boléo, o texto *O realismo de Eça de Queirós e a sua expressão artística* traz-nos uma leitura de como o estilo de Eça de Queirós é marcado pela ironia como configuradora do realismo. Partindo da diferença entre Romantismo e Realismo/Naturalismo, o primeiro ligado à imaginação e os segundos ligados à descrição da realidade da vida e ao cientificismo na arte, o autor descortina as características estilísticas do autor português que o liga ao segundo grupo. Para ele, a narrativa de Eça de Queirós implica uma crítica social, cujo ponto central é fazer Portugal “ver verdadeiro” (BOLÉO, 1942, p. 12 -13). No entanto, Boléo aproxima Eça de Queirós das personagens e das coisas que ele deseja criticar, dizendo que ele possui uma simpatia por elas (BOLÉO, 1942, p. 160) e para não embotar a crítica que deseja fazer com o sentimentalismo que provoca tal simpatia usa a ironia. Para Boléo, a ironia queirosiana tem função de demolição, de não permitir a benevolência do autor com os homens e, além disso, deixa transparecer o eu do escritor (BOLÉO, 1942, p. 19 -20), isto é, a opinião do escritor nos momentos em que constrói a fisionomia moral das personagens (BOLÉO, 1942, p. 21). A partir disso, o autor mostra como o tratamento estilístico da ironia em Eça de Queirós admite que o liguemos a escola realista, já que ela permite o “ver verdadeiro” sem o embaraço do sentimentalismo.

No ano de 1945, aconteceu o Centenário de nascimento de Eça de Queirós e muitos artigos e livros foram produzidos em sua homenagem. O primeiro texto deste ano a que nos referiremos, que versa sobre a ironia, foi produzido pelo professor Sebastião Morão Correia, e foi publicado na revista *Portucale*. Nele, o autor aponta como Eça critica vários elementos da vida portuguesa do século XIX através da ironia. O crítico diz que a ironia de Eça foi influenciada pelas exigências da escola realista,

assim como pelo temperamento do romancista e da educação baseada em elementos estrangeiros (1945, p. 10). Sempre afirmando a ironia como instrumento de crítica social, ele vai mostrando como Eça ironiza uma espécie de egoísmo português (“Adão e Eva no paraíso”), o aborrecimento da perfeição (“A perfeição”), a politiquice (através da anedota sobre o Pacheco de *O conde de Abranhos*), os homens do governo (através da figura desocupada de André Cavaleiro de *A ilustre casa de Ramires*), entre outros elementos. Correia afirma ainda que Eça de Queiros possui a ironia do tipo, usando a caricatura de personagens para criticar o meio social que representa em seus livros. Remarca também que escritor não deseja apenas destruir com sua crítica, mas também educar a sociedade portuguesa através do riso. Para finalizar, é importante observar que este crítico irá salientar que Gonçalo Mendes Ramires pode ser lido como símbolo de Portugal (MORÃO, 1945, p. 27) e, além disso, afirma que *A cidade e as serras* é um “hino de amor” (MORÃO, 1945, p. 38), apontando, mesmo que não claramente, para um possível recuo ideológico de Eça em seus últimos romances, opinião que marcará tanto a crítica de *A ilustre casa de Ramires* como a de *A cidade e as serras*.

Ainda no ano de 1945, foi lançado o *Livro do centenário de Eça de Queiroz*, onde encontramos diversos críticos, tanto portugueses, como de outros lugares do mundo, como Brasil e França, que prestam a devida homenagem ao escritor. Dentre eles encontramos um texto do ficcionista, jornalista e ensaísta Luiz Forjaz Trigueiros, em que discute se Eça de Queirós debruça-se sobre a sátira ou a ironia em seus livros. O autor parte da premissa que o humor satírico é reformador, tendendo à possibilidade de redenção, enquanto o humor irônico é intelectual, já que quem o pratica “acredita que... não vale a pena acreditar” (TRIGUEIROS, 1945, p. 560). Dizendo que a simpatia faz parte do “perfil humano de Eça de Queiroz” (TRIGUEIROS, 1945, p. 560) e que usa dela para tratar o drama, tanto coletivo como individual, inicialmente Trigueiros conclui que Eça é um autor satírico. Afirma, ainda, que Eça “era um sentimental”

(TRIGUEIROS, 1945, p. 563), iniciando em sua literatura de forma lírica. No entanto, a ridicularização elaborada através do contraste que Eça produz em seus livros faz com que a lírica seja envolvida pela sátira. O ensaísta remarca que Eça tinha que sobrepor-se à mediania nacional e o fazia através da ironia e da sátira:

E para ser a *lógica* e o *bom senso* Eça de Queiroz sabe que tem de manter-se acima da mediania nacional, vencer os seus ímpetos sentimentais, contrariando, em si e nos outros, a tendência natural do subjectivismo lírico da Raça. O caminho que vai trilhar ao serviço da *lógica* e do *bom senso* será simultaneamente o da sátira – que lhe surgia como um processo de combate mais propício à sua maneira de ser – e o da ironia, refúgio intelectual do outro Eça que êle também era. (TRIGUEIROS, 1945, p. 566)

Como podemos observar, o autor, além da sátira, passa a dizer que Eça faz uso da ironia em seus textos. O autor tentará nos mostrar que a sátira e a ironia do romancista vêm de seu sentimento de superioridade com relação à nação que descreve e que, por tal sentimento, ele não chega próximo ao povo português para entendê-lo melhor, o que geraria comoção em Eça. No entanto, acredita que os personagens de Eça são tipos, não porque o autor não os conhece, mas porque as figuras em que são inspiradas são ridículas por sua própria natureza. Concluindo que Eça é irônico e satírico ao mesmo tempo, Trigueiros deixa transparecer que Eça de Queirós usa estes dois recursos cômicos para criticar e reformar a sociedade portuguesa de sua época.

Para finalizar nossa observação sobre os textos publicados no centenário do nascimento de Eça de Queirós, falaremos sobre o estudo mais importante realizado sobre a ironia queirosiana, isto é, o livro de Mário de Sacramento, *Eça de Queirós – uma estética da ironia*. O ensaísta irá percorrer toda a obra de Eça de Queirós, tentando demonstrar como este segue um percurso da ironia ingênua e sarcasmo iniciais ao domínio pleno da ironia e da *vis comica* (entendida como o autor se apropria da linguagem em função de provocar o riso e o cômico, tendo como motor principal a ironia).

Mário de Sacramento mostra como Eça está a serviço da arte, principalmente nos textos de *Prosas bárbaras* e, influenciado por Flaubert e Baudelaire, vale-se do sarcasmo para dar a ela uma possibilidade vingadora. Para Sacramento, Eça adquire em seus primeiros textos uma atitude autocrítica (que acompanhará o romancista por toda a vida) e que tem como objetivo construir uma consciência irônica. Ainda nesta fase de construção da ironia, o ensaísta vê em *O mistério da estrada de Sintra* duas características essenciais que acompanharão Eça em toda a sua obra: a construção de caricaturas e o delinear muito fino dos traços físicos das personagens. Em busca de construir o percurso queirosiano, ele remarca ainda que, nesta fase, que existe uma contradição aparente entre o que Eça de Queirós pensa e aquilo que ele faz. Para ele, quando Eça conseguiu separar as duas atitudes, então, ele alcançou a superação irônica.

No período em que Eça de Queirós escreve *As Farpas*, Mario de Sacramento considera que o romancista troca a ironia pelo riso, como modo de “esquecer os problemas”, ou ainda, coloca a ironia a serviço da revolução. Neste sentido, ele nos mostra que Eça dará à ironia um caráter reformador, educador da sociedade. Ele permite-nos observar também que ao criticar seus personagens, Eça de Queirós pensa alguns problemas que encontra em si mesmo e, dessa forma, autocrítica-se. Para o autor de *A estética da ironia*, a ironia colocava-se como veículo do realismo de Eça de Queirós e as contradições existentes dentro do artista eram resolvidas através da autocrítica.

Seguindo o percurso que Mario de Sacramento constrói para Eça de Queirós, com vistas à ironia, passamos ao período de superação irônica presente nos primeiros romances de caráter realista. Segundo o autor, esta superação irônica se dá pela contradição entre a personalidade que a personagem manifesta e a personalidade que nós leitores somos sugestionados a atribuir a elas (SACRAMENTO, 1945, p. 109-110). Esta contradição se desdobrará em outros elementos dentro da obra romanesca

queirosiana, como o desenvolvimento dos tipos, em que as personagens com características genéricas serão vistas em sua individualidade, o jogo cômico no social, no qual indivíduo com personalidade mesquinha é contrastado com a suntuosidade do cargo que exerce. Sacramento indicará que as personagens dos primeiros romances de Eça são tomadas pelo bovarismo, isto é, tendem a tentar fugir de sua realidade e vivem uma vida que não é a sua. No entanto, essa fuga é marcada pela renúncia das personagens ao seu livre-arbítrio e é nesse momento que a ironia se apresenta, já que podem mudar o seu destino, mas não o fazem por inércia, como vemos no trecho abaixo:

A consciência irônica troça do destino e atribuindo ao homem a posse de um arbítrio, mostra-lhe, paradoxalmente, a inabilidade de seu uso. Por isso os seus personagens não conhecem a irresponsabilidade das grandes criações dramáticas. Prestam-se a conclusões doutrinárias, oferecem possibilidades críticas – de uma crítica exercida no plano do leitor. O leitor não os sente irresponsáveis, sente-os irresolutos; e só por que essa irresolução não toma neles o caráter consciente que assiste em Eça à sua criação, podemos procurar-lhes, *noutro plano*, aquela irresponsabilidade transcendente sem a qual a arte não é possível. (SACRAMENTO, 1945, p. 141).

Já na fase final das obras do autor, que inicia-se com *Os Maias* e engloba os textos que o autor produz até 1900, Sacramento destacará que Eça encontra a *vis comica*, e assim, atinge a sua maturidade linguística que permite que ele se expresse comicamente. A primeira consequência mais visível desta conquista é o aumento da sensação de realismo e de verossimilhança. Nesta fase, todos os textos serão fundados na ironia e os temas serão “retirados da experiência humana colhida nestes anos de aquisição da cultura” (SACRAMENTO, 1945, p. 165). Nesta fase, os narradores em primeira pessoa serão, segundo o crítico, os “olhos da ironia” (SACRAMENTO, 1945, p. 169) de Eça. Além disso, a consciência irônica de Eça expressa-se no vencidismo, isto é, na consciência dos personagens de que nada vale a pena, da inutilidade de tudo.

Contrariando grande parte da crítica de seu tempo que vê, tanto em *A ilustre casa de Ramires* quanto em *A cidade e as serras*, uma revisão de Eça de Queirós no que se refere à ironia, o que desembocariam em um saudosismo e em uma espécie de reconciliação com a sua pátria, Mário de Sacramento acredita que “não há *mea culpa* nas obras finais” (SACRAMENTO, 1945, p. 184) e que estas obras tem como pretensão alcançar o riso através da ironia. Para ele o tema do primeiro livro está na sátira do historicismo nativista e o segundo está na recuperação do dom de rir.

Quase ao fim de seu livro, Mário de Sacramento mostra que os destinos das personagens de Eça são irônicos, já que estes destinos fazem com que as personagens mudem sua perspectiva de vida. Para finalizar, afirma que a ironia aparece à serviço de temas que são caros ao autor como a própria ironia, a moral, a religião, o amor, a política, a pedagogia, a literatura, a ciência, a filosofia, a civilização (SACRAMENTO, 1945, p. 193-194). Por fim, destaca a figura de Fradique como *super-homem irônico*, pois este personagem, além de ser tomado como uma projeção exterior do próprio Eça, seria formado pela contradição que lhe caracteriza, isto é, uma espécie de “Conselheiro Acácio levado a sério”, como nas palavras de Fialho de Almeida (*apud*. SACRAMENTO, 1945, p. 200).

Este livro é um importante estudo para quem se interessa pelo tema da ironia queirosiana, não apenas por ser um dos únicos que se debruçam exclusivamente sobre o assunto, mas por mostrar uma concepção diferente quanto à ironia. Ultrapassando a barreira do estilo, Mario de Sacramento analisa como a ironia se configura como expressão de Eça de Queirós para pensar sua época, de como foi importante para a construção do realismo e da arte crítica que Eça bem representou.

Em 1972, o professor Álvaro Pimpão escreve um texto intitulado “A expressão do “cômico” na obra de Eça de Queirós”, que apesar de não falar diretamente da ironia, discorre sobre o tema do *riso* em Eça, que se aproxima grandemente do tema deste

trabalho. Além disso, mostra como o riso é um modo de crítica para Eça de Queirós, assim como, acreditamos que a ironia também o seja. Pimpão começa nos dizendo que o cômico, no geral, tem uma função social e que em Eça de Queirós assume a especificidade de, por meio dele, fazer ver a realidade da qual pretendia que seus livros se revestissem. Nem mesmo a morte, momento mais trágico do homem, resiste à comicidade de Eça de Queirós, pois em seus romances ele apresenta a degradação física das personagens. Para o autor, o cômico no romancista se caracteriza pelos contrastes, ou melhor ainda, na mecanicidade que apresenta uma das partes que Eça põe em contraste.

Pimpão vê no processo cômico de Eça uma forma específica de realismo. Baseado nas teses sobre a evolução do homem e no progresso das nações, Eça vê o cômico em todos aqueles que, contrariando estas duas proposições, se colocam como estáticos. Não obstante, o realismo é para Eça a forma artística que desenha o que há de mais exterior, convencional e mecânico no mundo que tenta representar. Para demonstrar tal tese, o autor analisa vários elementos estilísticos que, para ele, são responsáveis pelo riso nos romances de Eça de Queirós como, por exemplo, o lugar comum dos conselheiros, a linguagem viva como modo de mostrar a inadaptação dos indivíduos, o uso mecânico da linguagem e dos movimentos e a degradação da linguagem.

Para finalizar, Álvaro Pimpão ressalta que o riso é, nos livros de Eça de Queirós, uma forma de crítica e que estas recaem sobre “as instituições que vivem demais ou fingem viver” (PIMPÃO, 1972, p. 326). Afirma que nas bases estéticas em que Eça de Queirós concebe seus romances, o riso aparece como forma de substituir o belo pelo feio. E, por fim, o riso aparece como modo de doutrinação e reforma social através de sua negatividade.

Acreditamos que o artigo de Pimpão seja de bom proveito quando o assunto é ironia, por permitir que possamos aproximar as características que coloca para o cômico queirosiano à ironia deste mesmo autor, como é o caso, por exemplo, da questão da mecanização das personagens, ou ainda, a questão da crítica negativa do riso.

O próximo texto sobre o qual nos ateremos não trata especificamente da ironia, mas as observações que sua autora faz sobre o tema são de grande valia para o estudo da obra queirosiana. Referimo-nos ao texto *Eça na ambiguidade*, da crítica literária brasileira radicada em Portugal, Maria Lúcia Lepecki. Iremos nos ater, aqui, apenas à segunda parte do livro, que é inteira dedicada a *A cidade e as serras*, já que tivemos acesso apenas a ela. Lepecki parte da premissa que o realismo-naturalismo são escolas literárias em que há maior clareza em detrimento da ambiguidade textual e diz que apenas os romances da primeira fase de Eça seguem tal premissa. Para ela, *A cidade e as serras* é um romance de indícios, pois exige decifração do leitor quanto aos enigmas deixados pelo narrador. Para ela, José Fernandes, o narrador, cumpre um papel de antagonista da personagem principal Jacinto e apresenta-se, por ser um narrador em primeira pessoa, constantemente na narrativa. Além disso, por sua posição de nascimento, sua posição de classe e pela amizade que cultivava por Jacinto, Zé Fernandes coloca-se numa posição de igualdade à personagem principal. Os dois são semelhantes e complementam-se, fazendo com que no romance haja predominância de uma visão masculina do mundo, típica do Realismo. Esta visão não apresenta o conflito amoroso, mas a análise da realidade burguesa do século XIX, na qual a mulher fica relegada ao segundo plano. As semelhanças que a crítica identifica entre Jacinto e José Fernandes permitem que ela chegue à conclusão de que o narrador não critica diretamente a personagem.

Dessa maneira, Zé Fernandes constitui-se como narrador ambíguo, pois quando discorda de Jacinto a semelhança entre eles faz com que rapidamente mude de ideia.

Para Maria Lúcia Lepecki, o narrador desconfia da posição aparentemente dialética progresso/regresso que se coloca para Jacinto. Ela propõe que o narrador, através da ambiguidade, nos dá uma dupla leitura da figura de Jacinto: a primeira, a superficial indicando que o regresso físico ao campo representa uma conversão e a segunda, mais detida e atenta às pistas deixadas pelo narrador, comprovando que Jacinto continua o mesmo no campo e na cidade. A tese de Lepecki sobre o personagem de Jacinto pode ser resumida no seguinte parágrafo:

Se José Fernandes não nos inibe de desconfiarmos da “conversão” de Jacinto, se o próprio narrador é alheio a tal desconfiança, é porque faz, simultaneamente, duas leituras da sua personagem. Uma delas mostra, em quantidade textual maior, a correspondência *regresso físico ao campo – conversão e revisão parcial de valores pessoais e de forma de estar no mundo*. A outra leitura, que o narrador escreve por indícios, sugestões, por rápidos comentários irônicos cria correspondência diversa: *regresso ao campo – não modificação da protagonista*. Em decorrência da dupla leitura dá-se, pois, o caso de os elementos do binômio simbólico regresso-progresso mutuamente se anularem. Existindo um movimento *para trás* (físico) concomitante a um movimento *para diante* (psicológico e num certo sentido moralista) e inexistindo conflito reais em ambos os movimentos, o fato é que a personagem não se desloca. Permanece no mesmo lugar psicológico, mental, intelectual e ideológico. (LEPECKI, 1974, p. 96-97)

Lepecki afirma, ainda, que a conversão de Jacinto, que normalmente nos é apresentada como um recuo ideológico do autor de *A cidade e as serras*, não é possível, pois esta personagem não apresenta espírito crítico. O que acontece com Jacinto é que ele adapta-se aos movimentos culturais que a Europa lhe apresenta. Desta forma, em Portugal Jacinto cultiva o bem-estar e a contemplação e em Paris, o tédio, ligado, neste lugar à aristocracia e alta finança parisiense. Resulta disto que Jacinto não conhece a sua realidade e:

Circula em falsa realidade feita de convenções, no mundo teatral das altas rodas aristocráticas onde a palavra de força é a monotonia e a hipocrisia de relações, onde a conduta de cada um não se pauta por valores conscientemente adquiridos, mas pela pressão modeladora que se recebe e a que não pode fugir. (LEPECKI, 1974, p. 105-106)

Conforme podemos depreender deste trecho, Jacinto é apenas mais um em seu meio e por ele é modelado. Ainda sobre o fato do protagonista não modificar-se, Lepecki irá nos alertar para que, assim como na cidade, o Jacinto das serras tenta satisfazer a sua necessidade de novidades, não havendo, portanto, uma consciencialização por parte da personagem (LEPECKI, 1974, p. 108). Além disso, pela sua falta de espírito crítico e pela necessidade de ser modelado por outros, Jacinto busca nos livros o modelo, já que não encontra alguém que lhe seja superior e que lhe possa servir como modelo. Lepecki ressalta, então, que Jacinto apenas contempla a serra e não busca nela nada que possa apurar sua inteligência. Além disso, cria para si uma ficção: para ele mesmo, cria um mundo de senhor rural e para a serra um espaço de contemplação (LEPECKI, 1974, p. 117). Neste processo, Jacinto inverte os papéis relativos à ciência e à literatura, vendo em Virgílio um guia agrícola, como se se tratasse de um texto científico e vendo nas serras um espaço de contemplação estética. Novamente, Jacinto não consegue enxergar a realidade local.

No que se refere ao narrador, Maria Lúcia Lepecki nos diz que a narrativa em primeira pessoa que se impõe em *A cidade e as serras* possibilita-nos uma série de aberturas. José Fernandes coloca-se como leitor de Jacinto e personagem a ser lido pelo leitor. Além disso, José Fernandes, como narrador em primeira pessoa, demonstra que sabe a história e deixa claro ao leitor que escolhe o meio para narrá-la.

A autora ainda demonstra que a ambiguidade em *A cidade e as serras* se dá no contraste entre a ternura que o narrador apresenta com relação a Jacinto e a ironia com que ele critica esta personagem. A ironia, neste livro, tem por função principal aproximar o leitor do narrador e dar o “fio da leitura” da narrativa sobre Jacinto (LEPECKI, 1974, p. 131). Assim, só é dado ao leitor conhecer a verdadeira opinião de Zé Fernandes sobre Jacinto e identificá-la:

O leitor transforma-se, porque destinatário único do diálogo potencial irónico, em parte integrante do texto. Ele é o complemento essencial, o receptor da mensagem que, de

irónica, se tornará quando descodificada, satírica. Ao leitor, é dado conhecer o que o protagonista desconhece: o pensamento do narrador personagem sobre os factos que testemunha. (LEPECKI, 1974, p. 133)

Um exemplo flagrante desta leitura irônica que é descortinada pelo narrador para o entendimento do leitor é o caso da palavra “Príncipe”, utilizada em toda a obra. Para a autora, o epíteto pode ser lido como irônico ou como “real”, como é o caso da tia Vicência que acredita que ele realmente é um príncipe, mas que depois é alertada pelo narrador de que é apenas um modo de chamá-lo. Dessa maneira, o próprio narrador, que mostra a tia Vicência os modos de leitura da palavra “príncipe”, apresenta-nos a ambiguidade de seu texto.

A ironia do narrador visa, então, demonstrar que Jacinto não se modificou (assim como a palavra príncipe não se modifica), do começo ao fim da história, o que derrubaria a tese reacionária sobre *A cidade e as serras*, pois esta se prenderia apenas à superfície do texto. Conforme a leitura de Maria Lúcia Lepecki, na superfície textual existe um romance de tese onde a visão pessimista da cidade é contraposta à visão renovadora do campo. No entanto, a ironia presente na segunda parte do texto, torna a leitura ambígua, o que não permitiria a crítica dialética entre campo/cidade. Para ela, o romance busca, através da ambiguidade criada pela ironia, criticar a alta burguesia portuguesa, importadora de ideias, objetos e produtos culturais dos centros da Europa, representados no romance por Paris.

A importância de *Eça na ambiguidade* para a crítica posterior é muito grande, já que, além de fazer um estudo detalhado sobre as duas personagens principais de *A cidade e as serras*, muda a concepção da crítica queirosiana sobre o romance. Lendo o personagem de Jacinto como imutável e a narração de José Fernandes como ambígua Lepecki demonstra que Eça talvez não tenha deixado de criticar a sociedade portuguesa, mas apenas tenha mudado a forma de fazê-lo, isto é, de uma forma mais direta e clara, para uma forma mais ambígua.

No ano de 1988, foi feito por António Campos Matos o *Dicionário Eça de Queiroz*. Este dicionário traz, escritos pelos queirosianos mais célebres, verbetes que tentam cobrir a obra de Eça de Queirós, desde os textos de jornais, até a sua obra romanesca. No entanto, como já nos referimos acima, não cobre especificamente a ironia, palavra tão profusa na crítica de Eça. Antes, nos manda ver o verbete humorismo. Este verbete foi escrito pelo romancista e crítico literário Vergílio Ferreira, que começa o texto se referindo à grande dificuldade de diferenciar o que é humorismo e o que é ironia. Partindo dos pensadores como Jankélévitch e Bergson, ele tenta explicitar a diferença, ressaltando que o humor é mais gentil e científico, enquanto a ironia possui uma natureza mais oratória e crítica. (FERREIRA, 1988, p. 500).

O autor prossegue dizendo que o humor em Eça de Queirós serve para evitar o enternecimento, o que esclarecerá mais à frente em seu texto. Para ele, Eça tenta corrigir, através do humor, o enternecimento que sente por aquelas personagens que ama, permitindo, dessa maneira, um olhar crítico sobre elas. Depreendemos ainda do texto que o cômico em Eça, servindo à crítica social, não é tema do romance, mas um traço característico das personagens, uma forma de construí-las.

Além disso, mostra que o contraste que distingue o humor de Eça de Queirós se dá na superioridade que o autor se coloca e coloca as suas personagens perante os fatos do real e perante aquilo que o leitor pensa. Assim, algo que para o leitor talvez seja de grande importância, soa como muito pouco importante dentro da narrativa queirosiana. Por fim, a serenidade que Eça demonstra ao criticar vem do fato dessa crítica ser direcionada ao exterior, através das personagens secundárias e dos pormenores ridículos.

Em julho de 1993, na revista *Queirosiana*, sai um importante texto Frank F. Sousa. Português radicado nos Estados Unidos, este crítico desenvolveu um dos trabalhos mais importantes e conceituados no que se refere a *A cidade e as serras*, e no

texto “Zé Fernandes, personagem e narrador de *A cidade e as serras* de Eça de Queirós”, já esboça alguns pontos que virão a aparecer em sua tese, que será discutida no devido momento. Assim como Lepecki, Frank F. Sousa remarca que o fato de Zé Fernandes ser um narrador em primeira pessoa facilita o aparecimento da ironia e da ambiguidade, já que por o narrador ser um personagem do texto, a confiança que o leitor pode depositar nele é colocada em causa.

Sousa divide *A cidade e as serras* em dois textos, ou melhor dizendo, em duas chaves de leitura. A primeira diz respeito à trajetória existencial de Jacinto e a segunda se refere àquilo que Zé Fernandes revela sobre si próprio. Para ele, a ambiguidade do livro está no fato de Zé Fernandes se colocar como testemunha da vida de Jacinto e como narrador destes fatos. Tendo isto em vista, podemos perceber, segundo o esquema construído por Sousa, através de leitura mais detida do livro, que José Fernandes põe abaixo os esquemas binários, pois a realidade, tanto na serra, quanto na cidade, não é a ideal ao ser humano.

Para o crítico, o narrador de *A cidade e as serras* vai deixando uma série de lacunas que devem ser preenchidas pelo leitor e que aparecem no texto através das reticências, dos esquecimentos de Zé Fernandes, entre outros elementos linguísticos. Além disso, o leitor deve ater-se à dubiedade da impressão de José Fernandes sobre as coisas e pessoas – por sua posição de personagem-narrador, suas opiniões se ligam às impressões exteriores e apresentam-se de forma subjetiva. Para o ensaísta, o narrador dá impressões daquilo que acha que é o interior de Jacinto através do que vê no exterior.

É de grande importância observar que, para Frank F. Sousa, pelo discurso de José Fernandes ser marcado pela ironia, fica muito claro que ele não deve ser confundido com o que de fato se passa com Jacinto. Além disso, as posições de Zé Fernandes são sempre caracterizadas por uma incerteza (SOUSA, 1993, p. 27-28), o que faz com que o leitor mantenha sempre uma dúvida sobre aquilo que o narrador diz.

Sousa ainda nos mostra que *A cidade e as serras* é um romance ilusório, pois apesar de parecer pastoral, o narrador, em determinados momentos, coloca a tecnologia como necessária e a cidade como interessante (SOUSA, 1993, p. 32), corroborando assim a ideia de ambiguidade que se apresenta no romance.

Aponta também que José Fernandes usa o riso e a autoironia para, além de cativar o leitor e outras personagens para si, possibilitar que ele não seja alvo do riso ridicularizante de ninguém. Diz o autor que “o narrador de *A cidade e as serras* é, em grande parte, a consciência lúdica desta narrativa, e é sua lucidez que exatamente o leva a ser irónico mesmo em relação ao seu próprio discurso” (SOUSA, 1993, p. 32). Além da autoironia, José Fernandes é também marcado pela ironia do próprio autor.

Concluindo o texto, Sousa assinala que para o narrador nenhum lugar é realmente idealizado. É como se o crítico nos apresentasse um Zé Fernandes que quando está na serra não a vê tão bela e deseja a cidade e quando está na cidade a crê horrenda e deseja a serra. Sousa reconhece que Zé Fernandes é diferente dos outros narradores de Eça, pois é capaz de ironizar seu próprio discurso (SOUSA, 1993, p. 40). Para além disso, afirma que Zé Fernandes não apresenta coerência ideológica e, finaliza seu texto, alçando o narrador à coprotagonista da narrativa, dizendo que ele conta a sua própria história de sujeito que não se encontra em nenhum lugar, para a qual não encontra solução.

Mais à frente, discutiremos o papel de Frank F. Sousa no que concerne à ironia queirosiana, já que em sua tese, que é de 1998, desenvolve as ideias que esboça aqui e deixa mais claro e mais completo o papel que a ironia e a ambiguidade possuem na tecitura de *A cidade e as serras*.

No ano de 1998, são publicados os *Anais do III encontro internacional de queirosianos*, em homenagem a Eça de Queirós. Neste volume, encontramos quatro textos que tratam diretamente da ironia nas obras do ilustre homenageado. O primeiro

deles é o texto da professora Lélia Parreira Duarte, “A refinada ironia de Eça em *A ilustre casa de Ramires*”. Este artigo é muito interessante, pois, na parte inicial, a autora faz uma distinção entre a ironia presente nos textos da 1ª fase de Eça e os textos da 2ª fase. Ela nos diz que a ironia de Eça, no geral, é aquela definida por contrastes, em que a mensagem possui dupla interpretação e que, nos livros que caracterizam a 1ª fase queirosiana, existe um narrador, distanciado da ação, que mostra aos leitores personagens que caem em “armadilhas irônicas” (DUARTE, 1998, p. 292). Duarte nos aponta que, nestes casos, as narrativas estarão repletas daquilo que ela chamará de emissores enganadores e leitores inábeis, através dos quais o autor demonstra ao leitor o problema da leitura e, também, busca uma aproximação entre emissor e receptor. Para a autora, esta ironia tem como função criticar e educar a sociedade, além de demonstrar a superioridade do autor.

Nas obras da 2ª fase, a autora nos mostra que Eça de Queirós opta por uma ironia mais fina, onde se desenvolve o aspecto mais lúdico da linguagem. Nesta fase, o autor deixa a ironia retórica (pragmática e educativa) em favor de uma ironia do discurso, ironizando também o caráter de construção da obra. A partir disso, a autora diz que Eça de Queirós coloca o receptor como o coprodutor da obra, pois a ironia que pratica revela que a construção artística é um artifício e que, neste caso, cabe unicamente ao leitor compreendê-la.

A partir de tal perspectiva, Lélia Parreira Duarte analisa a ironia presente em *A ilustre casa de Ramires*. Ela nos mostra que é irônico o fato de Gonçalo escrever uma novela que poderia ter o mesmo título do romance que escreve. Isto é, tanto o romance de Eça de Queirós sobre Gonçalo, quanto a novela histórica que este personagem escreve poderiam chamar-se *A ilustre casa de Ramires*, configurando, os dois eixos de contraste do livro, que revelariam uma ironia estrutural. Para a autora, Eça de Queirós condensa em Gonçalo a personagem, o ouvinte, o leitor, o narrador, fazendo, dessa

maneira, com que nos identifiquemos com a personagem, criando assim uma ironia mais ligada ao riso do que ao sarcasmo, a qual Lélia Parreira Duarte chama de *humoresque* (DUARTE, 1998, p. 294). Além disso, o escritor português utiliza-se dos comentários sobre o processo de escrita para ironicamente mostrar o caráter artificial da construção textual (DUARTE, 1998, p. 294).

Para ela, o romancista contrapõe a ironia retórica da personagem e a ironia refinada do autor, para mostrar que a primeira se reveste de pragmatismo, pois através dela Gonçalo deseja reaver os poderes de seus avoengos medievais. Acentua, ainda, que o romance é ironicamente construído por elementos narrativos em número de dois, isto é, duas ações (Gonçalo como autor e Gonçalo como personagem), dois gêneros (novela romântica e novela realista), dois tempos (valores do século XII e valores do século XIX). Para finalizar, Duarte afirma que o romance é construído em três níveis narrativos, que desvendam toda a estrutura irônica de *A ilustre casa de Ramires*: no primeiro está o narrador que narra as ações de Gonçalo; no segundo, estaria o personagem narrador Gonçalo, que narra a história de seus avós para recuperar o poder; e, por fim, o autor implícito, que observa a luta pelo poder travada por Gonçalo.

O texto é interessante por nos mostrar uma leitura que vai além das contradições existentes entre as personagens, na superfície textual. Lélia Parreira Duarte mostra-nos como Eça de Queirós em *A ilustre casa de Ramires* aplica a ironia na estrutura do livro, organizando discursivamente, possibilitando uma leitura metalinguística.

Ana Maria Dantas Cunha de Miranda Oliveira é autora do próximo texto que iremos analisar. Ele intitula-se “Um exercício da ficção queirosiana, ou o discurso irônico em Uma campanha alegre” e nele a autora nos diz que a ironia em *Uma campanha alegre*, ao mesmo tempo em que promove um inquérito da sociedade portuguesa, destaca o processo criativo da linguagem queirosiana e é este aspecto, pelo que podemos perceber de seu texto, que ela pretende salientar.

Apoiada no método da análise do discurso, Oliveira busca entender como a ironia aparece textualmente na obra queirosiana através de dois aspectos principais: os mecanismos retóricos e sua relação contrastante com *topoi*, que são apresentadas como as situações históricas, presentes em *Uma campanha alegre*; a ideologia vigente, que ela entende, através de Ricoeur, como uma situação de integração, na qual a sociedade portuguesa apresenta uma unidade de pensamento em torno de ideias tradicionais, como a ideia de um passado histórico vencedor, por exemplo. (OLIVEIRA, 1997, p. 527). Como parte importante de seu texto, podemos destacar que ela mostra que, em *Uma campanha alegre*, Eça de Queirós também traz para dentro do texto a figura do leitor, com a qual estabelece diversas argumentações e contra-argumentações paradoxais, que resulta na negatividade da argumentação e na “fragmentação do sujeito enunciator” (OLIVEIRA, 1997, p. 529). Ressalta ainda que a ironia neste livro permite, pela falta de clareza que proporciona, uma substituição do realismo descritivo e uma a-historicidade do argumento, pois o tempo é alterado nos textos e, além disso, não é o mesmo do momento do discurso, resultando numa fraqueza argumentativa e em ironia. Outro traço da ironia queirosiana presente em *Uma campanha alegre*, é que ela imita as ideologias, ou ainda, a autora diz que a ironia arremeda os esquemas, rituais e estereótipos da ideologia (OLIVEIRA, 1997, p. 532). Outro elemento que destaca em *Uma campanha alegre* é o estabelecimento de uma utopia social. Apesar de não concluir muito claramente, a autora deixa transparecer em sua conclusão que os elementos irônicos que analisa em seu trabalho aproximam *Uma campanha alegre* do modelo da sátira menipeia.

O próximo texto é de Carla Machado dos Santos e tem o grande mérito inicial de tratar o tema da ironia em “Adão e Eva no Paraíso”. Devido ao caráter sucinto do texto, destacaremos algumas ideias centrais. Inicialmente, a autora nos mostra que Eça de Queirós abre mão da narrativa bíblica tradicional, optando pela fábula e pela invenção e

por personagens que serão por ele satirizadas e caricaturadas (SANTOS, 1997, p. 537). Um exemplo interessante da ironia que o autor cria em seu texto e que Santos nos mostra é a situação insólita de apontar datas e horas exatas na narrativa da criação do mundo. Desse modo, segundo o que entendemos do texto da autora, Eça estaria criando uma contradição com o discurso litúrgico. Seguindo nesta mesma linha, a autora analisa o texto, mostrando que as ironias que o autor construiu ao contrapor-se ao discurso da Igreja, ao apontar quão falho o homem é e quão distante da natureza ele fica ao entrar na civilização, tentam, de certa maneira, criticar as ideologias da Igreja e da ciência do século XIX.

O último texto que fala da ironia em Eça de Queirós no livro que comemora os 150 anos de nascimento do autor, é “Perspectiva irônica em Eça e Machado.” Como podemos perceber pelo título, a autora Moema Cotrim Saes realiza uma leitura comparativa entre *O alienista* e *A cartomante*, de Machado de Assis, e *A relíquia* e *O mandarim*, de Eça de Queirós, tendo como ponto de semelhanças e diferenças entre os dois, a ironia. Logo no início do artigo, a autora diz que a ironia em ambos assume uma posição crítica no que se refere “ao homem e ao contexto social” (SAES, 1998, p. 659) de suas narrativas.

Inicialmente, Saes diz que Eça produz personagens mais caricaturais, nas quais sobressaem a representação do real, caracterizadas como “tipos” (SAES, 1998, p. 659), enquanto as personagens machadianas apresentam uma caricatura mais ligada ao aspecto psicológico. Além disso, a autora destaca que as personagens de Machado são tratadas com ceticismo pelo narrador que demonstra a falta de decisão das personagens frente aos aspectos de suas vidas e, dessa maneira, são levadas pelos acontecimentos. Já as personagens queirosianas, por terem um objetivo moral e social expressos em sua construção, têm suas atitudes, mesmo que depois sejam frustradas pelos acontecimentos da vida, orientadas por causas (SAES, 1998, p. 660). Tendo sua atitude frustrada pelos

acontecimentos, o personagem parece demonstrar sua incapacidade frente à vida. Ainda sobre as personagens queirobianas, a autora diz que em Eça o narrador partilha da ironia do autor implícito ou cede espaço à subjetividade do protagonista o que acaba “introjetando na narração ideologia e afetividade” (SAES, 1998, p. 660).

A autora acredita que o discurso de Eça de Queirós sobre o ser humano é marcado por um otimismo, enquanto Machado não abre mão do ceticismo. Graças a essa característica, o discurso de Eça traz um alto grau de comicidade, aumentando, assim, o aspecto emocional de sua escrita. Já Machado é marcado pela mordacidade. Tal ideia parece equivocada se tivermos em conta obras como *O crime do padre Amaro*, *O primo Basílio* ou *A relíquia*, nas quais a ironia apresenta-se de forma tão veemente que se traduz numa ácida crítica às instituições sociais que aparecem nesses livros.

Saes compara também como aparece a questão da ambiguidade nos dois romancistas. Para ela, a ambiguidade em Machado é mais complexa, pois ele constrói a ironia, tendo como estrutura básica colocar o leitor como “seu observador irônico” (SAES, 1998, p. 662). Em Eça, a ambiguidade se restringiria ao jogo crítico entre o protagonista e o autor-implícito, o que não parece ser verdade, pois em muitos livros o leitor aparece como cúmplice do narrador, como em *A Relíquia* ou *O Mandarim*. Neles, os narradores personagens estabelecem com o leitor um pacto, segundo o qual é possível desvendar suas ironias. Para encerrar, ela estabelece “tríades irônicas” (SAES, 1998, p. 662) para cada um dos autores, as quais não reproduziremos aqui integralmente, mas, a partir das quais, afirma que Eça deixa de lado o leitor como alvo de sua ironia e por muitas vezes se coloca como “vítima” (SAES, 1998, p. 663). No entanto, entendemos que, ao aproximar o leitor do ponto de vista do narrador, ou mesmo do seu próprio ponto de vista, como é o caso dos textos jornalísticos, Eça ironiza este leitor, principalmente aqueles que leem seus textos ingenuamente.

Seguindo adiante, trataremos do revelador livro do crítico português Frank F. Sousa, de quem já discutimos um artigo anteriormente. No ano de 1998, publica um livro inteiramente dedicado a *A cidade e as serras*, cujo título é *O segredo de Eça, ideologia e ambiguidade em A cidade e as serras*. Neste livro, além de desenvolver algumas ideias presentes no artigo publicado em 1993, o autor nos mostra como a ação da ambiguidade e da ironia no livro de Eça não permite que este seja tratado como um “romance de teses”, já que a ambiguidade tornaria a possibilidade de uma tese definitiva sobre um determinado assunto impraticável. Tentaremos fazer uma explanação sobre os três capítulos mais importantes do livro, já que no quarto capítulo o autor apenas mostra como os temas de *A cidade e as serras* aparecem em outros textos de Eça de Queirós.

No primeiro capítulo, intitulado “Jacinto entre a cidade e o campo: tese ou não?”, Frank F. Sousa parte da seguinte pergunta: “embora em *A cidade e as serras* o autor pareça nos propor com clareza uma tese, na realidade essa tese não será alvo de frequentes e ambíguos desvios?” (SOUSA, 1998, P. 11), desvios que o autor chamará claramente de “irônicos”. Para responder a tal pergunta, ele analisará o narrador e como este vê o personagem de Jacinto, sendo que de antemão Sousa já reconhece o narrador como ambíguo e irônico, o que não possibilitaria a defesa de uma tese, principalmente no que se refere à ideia de que o romance se ligaria à corrente do “romance pastoral”.

Inicialmente, Sousa mostra que tanto a cidade quanto o campo invadem o espaço um do outro na estrutura textual, sendo este “entrelaçamento” um índice de ambiguidade. O crítico indica que Zé Fernandes, o narrador em primeira pessoa, é quem narra uma cidade que, num primeiro momento, aparece como decadente e desumana e tenta persuadir o leitor de sua tese anticidadina (SOUSA, 1998, P. 15), comparando a cidade com a serra o tempo todo, usando sua experiência de campesino para estabelecer as contradições entre cidade e campo. Também a primeira vista, a serra nos é apresentada, segundo o autor, como um *locus amoenus*, onde predominam a

“abundância, a felicidade, a harmonia perfeita entre as classes e a beleza natural” (SOUSA, 1998, P. 21).

O autor também se atém à mudança de Jacinto, que passa de uma atitude atrelada ao positivismo científico, focada nos valores ligados à ciência e a tecnologia, para o tédio e a abulia, ligados à desilusão frente aos valores expostos anteriormente, chegando, por fim, a uma atitude dominada pela contemplação da natureza, como se tivesse convertido a discípulo desta. Mesmo tendo em vista que seu objetivo caminhe no sentido de provar que *A cidade e as serras* não é um romance de tese, o crítico faz esses apontamentos para mostrar como a narrativa de Eça poderia ser lida desta forma.

Todavia, o autor segue demonstrando que *A cidade e as serras* não nos oferece apenas um ponto de vista, já que no livro temos tanto a óptica de Jacinto quanto a de Zé Fernandes. A trajetória de Jacinto aponta para um equilíbrio final, já que ele tenta encontrar “o meio termo, o compromisso encontrado na coexistência pacífica e aprendendo diferentes maneiras de ser e estar no mundo” (SOUSA, 1998, P. 42). No entanto, esta visão equilibrada de mundo será contraposta à visão de Zé Fernandes, como veremos mais à frente. Para o autor, através dos intertextos referentes à contraposição entre cidade e campo, que estão presentes na cultura ocidental desde a Antiguidade, Eça de Queirós discute o perigo de as ideologias adquirirem “uma soberania absoluta sobre o homem” (SOUSA, 1998, P. 43). Para finalizar o capítulo, o autor ressalta que assim como o espaço urbano é visto negativamente o espaço serrano terá seu aspecto inicial relativizado pela visão do real e pela visão irônica expressa pelo narrador.

No segundo capítulo, *Zé Fernandes: personagem e narrador*, o autor parte da ideia de que a diferença entre o autor-implícito e o narrador, além de causar ironia, coloca o narrador em uma posição onde ele não é digno de confiança. Neste capítulo, a partir da premissa exposta acima, a pergunta que Frank F. Sousa tenta responder é a

seguinte: “que pode nos comunicar Zé Fernandes sobre si mesmo, directa ou indirectamente, voluntária ou involuntariamente, ao longo da narração?” (SOUSA, 1998, p. 57).

Retomando argumentos presentes no seu artigo de 1993, do qual já falamos neste trabalho, o autor nos mostra a atitude ambígua de Zé Fernandes ao construir a narração de *A cidade e as serras*. Inicialmente, Sousa assinala que o narrador, quando está na cidade de Paris, se mostra tanto seduzido quanto alheio a este ambiente (SOUSA, 1998, p. 59). No entanto, destaca que muitas vezes a atitude de estranhamento de Zé Fernandes na cidade é apenas retórica. Além disso, remarca que através da auto-ironia com que se trata, mostrando um Zé Fernandes serrano, o narrador se aproxima e conquista o seu leitor. Zé Fernandes, apesar de culto e inteligente, segundo o autor, delineia traços irônicos, colocando-se como ignorante frente às coisas e pessoas da cidade. Para o autor, esta atitude de Zé Fernandes serve para criticar “a superficialidade de um universo de diletantes e de ‘snobs’ a que ele próprio não confere grande importância, que não leva muito a sério...” (SOUSA, 1998, p. 67).

Assim como Jacinto, o narrador de *A cidade e as serras* também passa por uma experiência iniciática na cidade. Entretanto, toda ela será marcada pelo traço irônico. Como nos diz o autor na página 71 de seu livro, enquanto Jacinto leva-se a sério, José Fernandes diverte-se com suas próprias atitudes. E, ao que parece, Zé Fernandes não sofre a transformação de Jacinto, pois o seu percurso é coberto de contradições, que demonstram a sua incapacidade por optar entre o espaço da cidade ou o espaço da serra. O autor nota que as personagens de Paris assumem para Zé Fernandes características grotescas. Através do relacionamento do narrador com Madame Colombe, que é caracterizada como uma figura grotesca, o crítico destaca que, perante este mundo grotesco que Zé Fernandes enxerga na cidade, a sua personalidade de narrador e personagem se desagrega, perde a sua identidade e a realidade para ele torna-se absurda.

Como Zé Fernandes aparece como compilador da história de Jacinto, como protagonista em alguns momentos da narrativa e como narrador em terceira pessoa em muitas outras ocasiões, Sousa, seguindo em sua argumentação, nos diz que tal situação reafirma a ambiguidade do caráter da narrativa de *A cidade e as serras*. Repetindo o argumento de 1993, o autor demonstra que há no livro de Eça “uma subversão dos esquemas binários” (SOUSA, 1998, p. 83), sendo que o principal deles a ser deturpado é o esquema cidade/campo, já que José Fernandes que inicialmente apresenta uma serra idealizada demonstra, em um segundo momento, que a realidade da serra não é a ideal.

No que concerne ao estilo do narrador, o uso de comparações e expressões linguísticas, que denotam incerteza, expressam, segundo Sousa, “sua incapacidade de identificar o real com a sua interpretação” (SOUSA, 1998, p. 87). Continuando nesse mesmo raciocínio, essas expressões linguísticas de incerteza podem indicar que o narrador deseja revelar a fragmentação do conhecimento humano.

Assim como no texto de 1993, Sousa ressalta que o fato do narrador tratar-se com auto-ironia permite que ele conquiste a simpatia do leitor e a consciência lúcida que possui sobre os outros e sobre si mesmo permite a ironia do narrador. No entanto, Frank F. Sousa ressalva que, apesar desta lucidez, não podemos confundir a ironia do narrador com a do autor-implícito.

Finalizando o capítulo, o autor diz que, ao contrário de Jacinto, José Fernandes é um personagem que não conquista o equilíbrio, porque está dividido entre dois mundos, isto é, entre Paris (a cidade) e Tormes (a serra). Como podemos perceber, neste segundo capítulo, é justamente a ironia e a ambiguidade, com que o narrador trata a si próprio e com que trata tudo e todos, que nos possibilita enxergar este narrador cindido. Dessa maneira, Sousa nos propõe que Zé Fernandes seja encarado também como protagonista de *A cidade e as serras*, pois nele se encontra um estado de “inquietação filosófica”

(SOUSA, 1998, p. 98), que ao se contrapor à solução de Jacinto nos estimula a pensar o homem do século XIX.

No terceiro capítulo, Frank F. Sousa estuda a relação que se estabelece entre Jacinto e Zé Fernandes e mostra que por serem tão díspares eles apresentam aspectos diferentes da realidade que “dialogam” entre si (SOUSA, 1998, p. 104). Neste capítulo, Sousa parte das aproximações entre as personagens D. Quixote e Sancho Pança e Jacinto e Zé Fernandes, seja pela noção que possuem sobre o real e o ideal, seja pelo fato de que assim como Sancho, Zé Fernandes consegue ironizar-se, provocando a carnavalização da narrativa que subverte a ordem hierárquica do mundo, que acontece tanto em *D. Quixote* quanto em *A cidade e as serras*.

Para o crítico, as diferenças de Jacinto e José Fernandes definem o modo como veem a vida. Jacinto é apresentado como um indivíduo que quer encontrar a solução dos seus problemas através da adesão às diversas ideologias que eclodem no século XIX, até encontrar um “perfeito” equilíbrio entre Civilização e Natureza, ao final do livro. Zé Fernandes coloca-se criticamente, utilizando-se da ironia, frente a esta posição de Jacinto. Na modificação de Jacinto, Zé Fernandes age como um “terapeuta” (SOUSA, 1998, p. 119), nas palavras de Sousa, configurando-se como um guia para o percurso do personagem principal.

Contrapondo Zé Fernandes a Jacinto, o autor nos mostra que, enquanto o segundo encontra um equilíbrio, o primeiro demonstra estar cindido entre o ambiente urbano e o serrano, vivendo sempre em busca de aventuras. Associando a figura do narrador à de Ulisses, da *Odisseia*, o crítico nota que Zé Fernandes ainda busca o seu próprio lugar e, por isso, vive cindido entre os dois ambientes que configuram o livro. Enquanto Jacinto vive uma trajetória em busca da perfeição, Zé Fernandes “aceita e vive na imperfeição” (SOUSA, 1998, p. 124).

O autor destaca que Eça parodia em *A cidade e as serras* o romance realista-naturalista e que ele estabelece, nesse livro, uma discussão entre a linguagem e o real, justamente porque existe nele uma linguagem que acentua a incerteza, o vago e o lacunar, que faz com que a ambiguidade e a ironia ganhem uma expressão ímpar. É através desta linguagem que, segundo o autor, Eça critica a “crença exagerada na ciência e nas técnicas modernas. Além disso, assistimos a desagregação do mito da voz onisciente, autoritária, coerente e consistente do romance realista oitocentista” (SOUSA, 1998, p. 133).

Entre outras coisas, importa-nos dizer que o autor também indica que enquanto Jacinto apresenta um idealismo utópico, Zé Fernandes é caracterizado por um pragmatismo, que permite a esse narrador encarar ironicamente a posição idealista de Jacinto, apontando-lhe o fanatismo e a artificialidade da forma como ele encara o mundo.

O autor remarca ainda outras paródias que existem em *A cidade e as serras* como a paródia do romance pastoral, devido a sua contradição mais superficial (cidade/campo) e a paródia dos valores religiosos, com a qual o narrador corrige o discurso sério de Jacinto, utilizando-se de sua ironia pragmática.

A ironia em *A cidade e as serras*, segundo Sousa, não é mais aquela superior e dogmática dos primeiros livros, mas estimula no leitor o riso. Acrescentamos a isso, que a ironia e a ambiguidade neste livro, segundo entendemos a perspectiva de Frank F. Sousa, permite descortinar a necessidade de Eça em discutir o seu tempo e entrever soluções para os problemas dos homens contemporâneos a ele, superando o simples par cidade/campo. Para explicar e finalizar tal questão e também a discussão sobre este livro, deixemos Frank. F. Sousa falar:

O projecto que Eça empreende no seu último romance é hercúleo e enciclopédico, pela vastidão de assuntos que trata. Num diálogo com várias tradições ocidentais, procura uma síntese que satisfaça o homem europeu do “fim-do-século”, situado no limiar da modernidade. O homem moderno de Eça

encara o futuro olhando para modelos de civilização tão distintos como os desenvolvidos por Homero, Aristóteles, Platão, Rabelais, Shakespeare, Cervantes, Schopenhauer, Nietzsche, etc. Além disso, não escapou a Eça a oposição cidade/campo e a importância dos conflitos nascidos do crescimento da cidade: população excessiva, poluição, acentuar da exploração do homem, etc. (SOUSA, 1998, p. 155)

Este trabalho partilha grandemente dessa mesma visão e, a partir dela, tentará abordar uma parte da questão, isto é, como o entendimento do discurso irônico sobre a literatura do fim-do-século pode nos fazer compreender como Eça de Queirós enxergava esta mesma literatura? Não é uma pergunta que responderemos agora, visto que temos que seguir o trabalho de explanação sobre a ironia, no entanto, é importante vislumbrar que é a visão tão sagaz de Frank F. Sousa, transcrita no trecho acima, que se estabelece como uma de nossas chaves de leitura.

Seguindo com nosso trabalho, referiremo-nos a um artigo publicado no ano de 2000, no livro que comemora o centenário de *A ilustre casa de Ramires*, cujo autor é o célebre crítico brasileiro Antonio Candido. Intitulado “Ironia e latência”, podemos dizer que neste texto Candido estuda as alternativas que Eça de Queirós encontra para tornar seu texto mais leve e agradável ao leitor. O autor parte da ideia de que a ironia de *A ilustre casa de Ramires* é estrutural, focada em contrastes, assinalando que ela é mantida, sobretudo, pelos contrastes entre a ação do romance e da novela histórica, onde os valores do período medieval apresentam-se completamente diversos daqueles que nos mostra a vida de Gonçalo como representante de uma aristocracia. Segundo Candido, a disparidade entre a ação do presente e os valores do passado conjugar-se-iam para a construção da evolução moral de Gonçalo. Ele também reconhece que esta evolução se daria em sentido contrário ao que se apresenta a história dos antigos Ramires (CANDIDO, 2000, p. 21)

Por fim, para confirmar sua hipótese, Antonio Candido demonstra que a leveza do texto de *A ilustre casa*, além de resultar da ironia, é possibilitada por um enredo

latente, que ao esconder elementos que poderiam ser considerados dramáticos, ou que poderiam ter consequências trágicas no desenlace de Gonçalo, fazem com que a tragédia desapareça. Dessa maneira, a narrativa se encontraria mais leve e mais palatável ao leitor.

O próximo texto que iremos tratar é o ensaio da professora Ana Nascimento Piedade. O ensaio intitulado *Ironia e socratismo em A cidade e as serras* foi premiado pelo Instituto Camões, em comemoração ao Centenário da morte de Eça de Queirós e, por isso, saiu em livro no ano de 2002. Iniciando seu texto, Ana Nascimento Piedade diz que o espaço da cidade e do campo será visto em seu texto de forma alegórica e que não há, sobremaneira, relevância de um espaço sobre o outro no romance queirosiano. Ela ressalta que esta ilusão se deve ao excesso de elogios bucólicos referentes ao campo e de críticas feitas à cidade. Estes espaços servem, segundo Piedade, como pré-texto para que em *A cidade e as serras* fosse discutida a questão da existência humana (PIEADADE, 2002, p. 14). Com base nisso, a autora defende que o livro não se insere no gênero romance de tese, mas é uma alegoria, onde se discute o mundo moderno.

Ainda nos referindo à argumentação da autora, devemos nos lembrar o momento em que ela assinala que tanto a existência humana, quanto o mundo moderno são tratados ironicamente por Eça de Queirós. Então, através da ironia, o romancista estaria afirmando a incerteza das coisas, suspeitando de tudo, numa época em que a vida intelectual se apoiava em certezas. Dessa maneira, a autora reafirma que a ironia, bem como a paródia, possui valor estrutural em *A cidade e as serras*. Para ela, a ironia, neste livro, é um modo de conhecer o mundo e de refletir sobre ele. A premissa básica de que parte Piedade é a de que em sua fase final a ironia queirosiana responde filosoficamente às contradições inerentes à natureza humana, que surgem com a transformação do pensamento ocidental ocorrida no fim do século XIX.

A autora acrescenta que a ironia do livro também está no fato de Zé Fernandes ser narrador, protagonista, testemunha e guia da história de Jacinto, bem como por esse narrador não expressar uma opinião segura sobre a história deste personagem. Além disso, segundo observamos no ensaio, Eça coloca-se ironicamente com relação a Zé Fernandes, causando o que ela chama de “desaparecimento do autor e/ou da personagem” (PIEDADE, 2002, p. 21). Na mesma linha de pensamento, a crítica nota ainda que Zé Fernandes mantém uma inconsistência, uma desconfiança com relação a tudo e a todos, o que o caracteriza como ironista por excelência.

Ana Nascimento Piedade indica que, em *A cidade e as serras*, Eça deseja levantar interrogações sobre o tempo em que vive e, para isso, o narrador do livro se utiliza do “processo socrático”, no qual “é este narrador personagem quem suscita um diálogo que não se esgota na mera troca de réplicas, mas conduzirá Jacinto a um *processo de transformação interior decisivo para si próprio*” (PIEDADE, 2002, p. 25). Caracterizando o processo socrático no livro, a autora nos mostra que, ao primeiro olhar, Jacinto e José Fernandes são parecidos. No entanto, há uma diferença básica entre os dois personagens que faz com que o diálogo possa ser produzido em prol do percurso de Jacinto: “Zé Fernandes é lucidamente crítico e Jacinto não” (PIEDADE, 2002, p. 26). Para Piedade, a posição das personagens não se constitui como verdadeiras oposições, mas posições dialógicas. Dessa maneira, não existe a oposição cidade/serra, mas cada uma representa “duas faces da mesma moeda” (PIEDADE, 2002, p. 28), que permite ao homem discutir seu mundo e realizar um percurso de “transformação interior” (PIEDADE, 2002, p. 29).

Então, na concepção da autora, a ironia teria a função de desconstruir a realidade, pois ironizando a tudo e a todos, este recurso permite que se reflita sobre o mundo em que se vive. Entendemos, dessa forma, que Zé Fernandes, através da ironia socrática guia Jacinto numa reflexão que produz uma mudança fundamental em seu

comportamento. Neste processo, Eça ironiza o próprio ato de questionar, fazendo com que a ironia adquira um caráter pedagógico. O romancista produz, segundo a autora, uma coexistência entre o sério e o cômico, através da qual os problemas mais sérios são relativizados através do riso, através da carnavalização do mundo.

Em seguida, a autora também nos mostra que a ambiguidade e a ironia em *A cidade e as serras* estão ligadas a um hibridismo entre a ironia socrática e a sátira menipeia, já que esta se caracteriza pela carnavalização do mundo, como nos referimos anteriormente, pela mistura de gêneros e por nela se discutirem as últimas questões filosóficas de seu tempo. Segundo a autora, todos estes traços estão presentes no romance. Utilizando essa estrutura irônica, isto é, diálogo socrático misturado à sátira menipeia, o romancista estaria tentando criticar “o valor dos sistemas filosóficos no contexto finessecular” (PIEDADE, 2002, p. 48). Para a autora, a maior ironia está no fato da conversa filosófica entre Jacinto e Zé Fernandes ser utilizada para questionar a filosofia (PIEDADE, 2002, p. 50).

Piedade acredita que neste questionamento, Eça de Queirós aponte soluções para o homem oitocentista, que seriam o riso, a busca do conhecimento e do saber. Além disso, ela nos mostra que há uma crítica ao excesso, que no romance parece ligado à crença no positivismo. A autora ressalta ainda que, neste livro de Eça e em outros textos, o tédio está diretamente ligado à perda do riso e, como entendemos o ensaio, ao aumento da alienação do ser humano. Assim, o riso apresenta-se como meio para construir um “distanciamento crítico” (PIEDADE, 2002, p. 39) e uma forma de alcançar o conhecimento. Ana Nascimento Piedade nota que no romance a ironia aparece como forma de problematizar a existência, limpando-a dos excessos.

Baseada nos princípios que regem o diálogo socrático, a autora demonstra que Jacinto chega, tendo Zé Fernandes como seu guia, a uma ação, a uma maneira pragmática de viver. Para ela, Eça de Queirós contrapõe, dessa maneira, a teoria, a

erudição, o conhecimento livresco e mecanizado a uma experiência de vida, singularizada na figura de Jacinto. Piedade ressalta que, apesar do encontro da “sapiência” ser um dos temas mais importantes do livro, não podemos ficar certos de que o aprendizado de Jacinto acontecerá. Isso indicaria que em *A cidade e as serras* talvez “as coisas podem não ser como as representamos” (PIEADADE, 2002, p. 71). Ressalva também que o conhecimento, neste romance, deve ser adquirido na prática, mostrando que a vida intelectual pode levar o ser humano a ser improdutivo em sua vida.

Para a autora, sendo filosoficamente universal, *A cidade e as serras*:

Acresce que, através da atmosfera de cepticismo lúcido (e lúdico) que atravessa todo este “romance-metáfora”, não é difícil intuir, como seu alvo estético proeminente, uma reflexão sobre o “caráter contingente de toda e qualquer forma de conhecimento humano e, por extensão, [sobre] a natureza movediça das nossas noções básicas de Realidade e Verdade. (PIEADADE, 2002, P. 75)

Dessa maneira, a autora nos mostra que a ironia neste romance serve para demolir as certezas e permitir que o homem reflita sobre sua própria experiência. Assim como Sócrates, Zé Fernandes leva Jacinto, bem como o próprio leitor, a conhecer-se a si mesmo.

No ano de 2003, sai na revista da Universidade de Lisboa um texto de João Medina que, apesar de não analisar a ironia, observa uma das estruturas de constituição do processo cômico na obra de Eça de Queirós. Intitulado “O anticlímax como processo do humor queirosiano”, o texto parte da premissa de que o anticlímax é uma volta à normalidade depois de um clímax e, utilizando este recurso em seus livros, o romancista encontra o efeito cômico, pois ele destrói os dramas a fim de retornar à realidade do cotidiano (MEDINA, 2003, p. 157). Este processo, segundo o crítico, está ligado a uma concepção militante do mundo e da literatura.

João Medina nos explica que Eça de Queirós consegue o cômico ao frustrar as expectativas do leitor frente a um desenlace trágico, já que banaliza e aproxima do cotidiano risível, o final de suas narrativas. Como exemplo desse processo, podemos citar o suicídio frustrado de Artur Corvelo de *A capital*, ou ainda, a cena da corrida atrás do americano em *Os Maias*. Dessa maneira, podemos dizer que o autor nota que esse processo é utilizado por Eça de Queirós para fazer as personagens atingirem “a realidade real” e se desvincularem da “fantasia romântica, da retórica vã ou da mentira social convencional” (MEDINA, 2003, p. 164-165).

Para finalizar nossa exposição com relação aos textos que falam diretamente ou tocam de forma significativa no tema da ironia no âmbito da crítica sobre a obra de Eça de Queirós, usaremos três textos presentes no livro *Ironia e humor na literatura*, da professora Lélia Parreira Duarte, já aqui contemplada quando da discussão sobre os artigos do livro comemorativo aos 150 anos de Eça de Queirós. Neste livro existem diversos artigos sobre a ironia na literatura, tanto na portuguesa, quanto na brasileira, quanto na Literatura universal, mas aqui trataremos daqueles que versam especificamente sobre Eça de Queirós.

O primeiro deles chama-se “A lúdica complexidade de *A ilustre casa de Ramires*” e expressa ideias muito parecidas com aquelas expostas no artigo de 1998. A autora, assim como no artigo anterior, ressalta que a ironia neste romance é uma questão mais linguística que retórica e que Eça de Queirós começa a relativizar a realidade em prol de produzir ambiguidade. Neste contexto, o autor passa não só a ironizar a sociedade, mas também os discursos estabelecidos ideologicamente no seio dela, aproximando-se assim de uma ironia mais sutil e mais leve, que permite ao leitor deliciar-se com seu texto.

O segundo texto é intitulado “A valorização do leitor na obra de Eça de Queirós (ou respondendo a Machado de Assis e Fernando Pessoa)”. Partindo da ideia de que

tanto para Machado, quanto para Pessoa falta “uma lição clara”, isto é, uma moralidade que tende a educar o povo português (DUARTE, 2006, p. 178) na obra de Eça de Queirós, Lélia Parreira Duarte mostra a face positiva da obra de Eça que responderia a este questionamento dos dois autores, isto é, a valorização do leitor, que tem como principal veículo a ironia.

Novamente, a autora parte da posição de que nos livros de Eça de Queirós existem personagens, aos quais ela se refere como maus leitores, que são incapazes de reconhecer as pistas deixadas pelas outras personagens que as seduzem (como Amélia, vítima de Amaro ou Luísa, vítima de Basílio) e caminham para um destino trágico. Dessa forma, ao permitir que o leitor reconheça estas pistas, Eça o coloca em posição de superioridade, já que mostra ao leitor que ele é habilitado em exercer o juízo crítico. Neste sentido, Eça mostraria ao leitor como o discurso pode ser manipulado para seduzir e para conseguir o poder.

Completando suas ideias, a autora diz também que Eça produz em seus textos uma discussão sobre “a ilusão do real” (DUARTE, 2006, p. 191), base sobre a qual Eça constrói a sua crítica sobre os costumes. Dessa maneira, o autor, relativizando ironicamente a realidade, mostrar-nos-ia a “alienação da sociedade, através de pontos de vista defeituosos ou deturpados, mas encobertos pelo véu da fantasia” (DUARTE, 2006, p. 192). Nesta perspectiva, Eça também valorizaria o leitor, pois apenas aqueles mais atentos perceberiam as ambiguidades e as incoerências presentes no texto.

Apenas nos referiremos ao terceiro texto que fala sobre Eça de Queirós a título de curiosidade, pois a autora não fala nele, tão claramente como nos dois outros textos, sobre os procedimentos irônicos de Eça. Neste último texto, Lélia Parreira Duarte faz um elogio ao filme *Amor & cia.*, de Helvécio Ratton, mostrando como o diretor conquista um humorismo maior, oferecendo especial enfoque aos elementos irônicos que caracterizam o livro *Alves & cia.*, de Eça de Queirós.

Percebemos, ao longo desse percurso, que os autores que escreveram as primeiras críticas sobre a ironia em Eça tenderam a vê-la mais fortemente como um elemento diretamente ligado à questão da crítica social, ou mais especificamente, uma forma de criticar a sociedade portuguesa. Em grande parte, tais críticos fizeram suas leituras através de análise das características das personagens queirosianas, ou ainda, dos elementos estilísticos que o autor assume para criticar sua sociedade e seu tempo.

Reconhecemos que o trabalho de Mario de Sacramento, *Eça de Queirós, uma estética da ironia*, representa um marco no estudo crítico da obra queirosiana, pois identifica que o modo como Eça se utiliza da ironia vai se modificando conforme o autor escreve seus livros, partindo de uma crítica mais militante e mais agressiva para uma ironia que não deixa de criticar, mas que por ser mais leve permite o riso e a identificação do leitor, apelando para uma maior ambiguidade.

Seguindo essa mesma ideia, alguns autores se debruçaram sobre os livros do chamado “último Eça”, concluindo que a ironia neste período se torna mais sutil, mas não deixa de ser menos crítica. Segundo podemos perceber, principalmente nos estudos que concernem a *A ilustre casa de Ramires* e a *A cidade e as serras*, o autor lança mão de uma ironia mais estrutural, utilizando-se habilmente das figuras dos narradores, da incoerência e incerteza nos textos e da ambiguidade gerada pela posição algo afetiva, algo negativa das personagens (tanto com relação ao leitor, ao narrador e ao próprio autor-implícito), para mostrar como as certezas, a realidade, as verdades, as ideologias, as ideias científicas e filosóficas, enfim todo o universo intelectual do fim do século XIX, pode ser relativizado e reinterpretado pelo leitor capaz de identificar as inconsistências desta época. Dessa maneira, mais do que criticar a sociedade portuguesa, Eça de Queirós estaria modernamente repensando a sua época.

Neste pequeno percurso que viemos fazendo sobre a interpretação que se faz do emprego da ironia por parte de Eça de Queirós, podemos concluir que a ironia, além de

um tema muito importante para a crítica queirosiana, é também um tema muito complexo, justamente pela dificuldade em definir esse termo e aqueles que possuem significado parecido, como humor, humorismo, cômico, paródia, sátira, ambiguidade, etc.

Pudemos observar como diversas leituras apresentadas sobre a obra de Eça se coadunam com as ideias mais novas sobre ironia e, dessa maneira, permitem lançar novos olhares sobre seus livros. Como, por exemplo, os textos de Lélia Parreira Duarte e de João Medina, que trazem uma concepção de ironia muito atual e, podemos dizer, muito semelhante aquela apresentada por Linda Huchteon. Nesta senda, pretendemos observar as diversas matrizes discursivas que aparecem em *A cidade e as serras*, tentando identificar as arestas críticas que elas deixam entrever e mostrar como Eça não deixa de criticar a sociedade portuguesa, mas torna sua crítica mais ampla, saindo do campo das instituições e partindo para o campo das ideias.

Assim, através da reconstituição do contexto histórico do fim de século e, mais especificamente, através dos discursos estéticos, científicos, filosóficos, etc. presentes no romance, discursos que se apresentam como respostas às demandas dos homens que viviam no limiar do século, tentaremos observar como as pistas irônicas que Eça de Queirós deixa em seu texto desenham sua posição frente aos discursos finiseculares que elegeu para incluir em sua obra, nomeadamente as ideias relativas ao Socialismo, Positivismo, Decadentismo e o Idealismo. Para tanto, tentaremos buscar também os intertextos que nos permitem delimitar mais facilmente essas pistas e, assim, mostrar como Eça de Queirós trata-os ironicamente, problematizando os diversos discursos que veicula e deslindando sua posição frente a eles.

Mais do que isso, pretendemos buscar como as características dialógicas inerentes à ironia se afirmam como elementos estruturais de *A cidade e as serras*. Nossa pretensão é superar a oposição entre cidade e campo, que aparentemente se coloca como

elemento estruturador do livro, e demonstrar que nele está em jogo a discussão acerca da manutenção dos discursos dominantes que se colocaram como modelos de modernidade para o homem europeu do fim do século XIX.

3. A IRONIA ESTRUTURAL DE A CIDADE E AS SERRAS

A ironia em *A cidade e as serras* se concentra no delineamento da personagem Jacinto. O narrador faz a reconstituição da vida dessa personagem como um modelo do homem do fim-do-século. É interessante observar que Jacinto encarna em todos os momentos os vários papéis do homem dessa época. Notemos, por exemplo, que a história de Jacinto poderia ser tomada conforme a noção positivista de história, segundo a concepção comteana. Comte, em seu *Curso de Filosofia Positivista*, nos afirma que a história humana apresenta três períodos: o teológico, onde o ser humano busca suas origens e bases filosóficas em estruturas sobrenaturais, o metafísico, onde o espírito humano, na busca por noções absolutas, erige entidades abstratas, capazes de definir todos os fenômenos e, por fim, o positivo, onde o homem, através da vida contemplativa e da vida ativa, é capaz de estabelecer suas próprias leis sobre si mesmo e sobre o universo. Dessa forma, seguindo a sequência da narrativa, poderíamos dizer que inicialmente temos um Jacinto teológico, já que tudo que acontece na sua vida deve-se à providência divina, logo depois um Jacinto metafísico, pois tenta adequar a sua vida a ideias absolutas, tais quais as representadas pela sua Equação Metafísica e pelo pessimismo, e no final da narrativa, um Jacinto positivo, que se dedica à vida ativa e contemplativa.

No entanto, podemos ler Jacinto de outra forma bem representativa do fim-do-século XIX, ou seja, através do viés de Schopenhauer. Jacinto começa a sua vida sem problemas, sem dores a serem acalmadas, sem tensões a serem resolvidas. Segundo a visão schopenhaueriana, assim como o trabalho árduo e a vida sofrida causam sofrimento, o tédio é causado por uma vida sem problemas. Logo, Jacinto passa a sofrer tédio, pois como diz Grilo: - *Sua Excelência sofre de fartura!* (QUEIRÓS, 2012, p. 127). Seguindo a narrativa, podemos dizer que Jacinto também segue o molde

schopenhaueriano, quando se adapta ao ambiente serrano, já que uma das soluções para o sofrimento humano, segundo o filósofo, está ou na ascese da alma, isto é, a renúncia absoluta da Vontade, ou na contemplação do belo da arte e da natureza, através da qual a vontade se encontraria suspensa, mesmo que momentaneamente. Como nos diz Schopenhauer:

Aquela disposição mental puramente objetiva também será favorecida e fomentada exteriormente pela intuição do objeto que predispõe, a ela, pela exuberância da bela natureza que nos convida à sua contemplação e até mesmo se nos impõe. A natureza, ao apresentar, de um só golpe ao nosso olhar, quase sempre consegue nos arrancar, embora apenas por instantes, à subjetividade, à escravidão do querer, colocando-nos no estado de puro conhecimento. Com isso, quem é atormentado por paixões, ou necessidades e preocupações, torna-se, mediante um único e livre olhar na natureza, subitamente aliviado, sereno, reconfortado. (2005, p. 268)

Dessa maneira, Jacinto encontra nas serras um “quietivo” para sua Vontade, isto é, deixa de sentir tão fortemente os seus instintos e sua Vontade de Viver, seguindo assim os moldes schopenhauerianos.

A narrativa ainda apresenta características de diversos discursos da época, que pretendemos explicar no desenrolar de nossa argumentação. No entanto, desejamos deixar de antemão registrado que o narrador de *A cidade e as serras* parece lançar mão de diversos discursos, mesmo que por vezes contraditórios, como é o caso do Positivismo e do Pessimismo schopenhaueriano, para construir a história de Jacinto, no intuito de mostrar as contradições aparentes de sua época, ou melhor ainda, do homem de sua época. É como se o narrador, ou podemos mesmo dizer, o autor, lançasse mão da própria ironia dos eventos¹ que a última metade do século XIX apresentava, para mostrar ao seu leitor que não existe posição segura na qual se agarrar e que o risco que o homem finissecular sofre é modificar-se ao sabor do vento, isto é, ao sabor das novas ideias.

¹ cf. exemplo em MUECKE, p. 29.

Desse modo, iremos observar atentamente como Jacinto adere a cada uma dessas ideias, tendo em vista como a narrativa e o narrador deixam arestas críticas, para nos fornecer uma imagem irônica e, podemos dizer, ácida, dos discursos de seu tempo.

3.1. DISCURSO POSITIVISTA/CIENTIFICISTA

3.1.1. JACINTO: UM HOMEM DO SEU TEMPO

O século XIX se configura pela enorme profusão de ideias, pela expansão crescente das ciências e da indústria e pelas modificações econômicas, políticas e sociais que tornam o mundo, principalmente a Europa, um caldeirão fervilhante de filosofias e ideias novas. Entre elas, o cientificismo e o positivismo de base comteana ganharão destaque.

Formulado por Comte em finais da primeira metade dos séculos XIX e baseado nos mais importantes filósofos e cientistas materialistas, o sistema filosófico positivo impõe-se ao homem desta época como modelo metodológico para as ciências e padrão para o funcionamento social e moral da sociedade. Esta segunda característica do positivismo se apresenta tão fortemente nos escritos de Comte que ele chega a pensar numa instituição religiosa de caráter positivista, a “Religião da Humanidade”, o que provoca sua ruptura com um dos seus discípulos mais importantes, Émile Littré, que não concordava com tal posição.

Em seus termos iniciais, a filosofia positivista tem como bases principais instituir que haja uma metodologia científica, segundo a qual se estabeleceria leis fundamentais dos fenômenos através da observação (COMTE, 1978, p. X). Comte também estabelece uma hierarquia para as ciências, que parte das ciências consideradas mais simples até as mais complexas, dando especial atenção à sociologia. A filosofia

positivista se constituiria sob os auspícios da sociologia, como elemento para uma reforma intelectual e moral da sociedade, já que a sociologia como ciência proporcionaria instituir bases seguras para o desenvolvimento da sociedade (COMTE, 1978, p. XII-XIII).

Pela extensão do trabalho de Comte, bem como da abrangente discussão de suas ideias feitas por seus discípulos (como por Teófilo Braga, em Portugal) e pelos opositores de suas ideias, o positivismo acaba muitas vezes por ser confundido com o cientificismo e o evolucionismo, visto que há uma grande valorização das ciências por tais sistemas de pensamento. No entanto, vários dos livros de Comte nos dão as bases da filosofia positivista, as quais serão perseguidas por Jacinto: “O positivismo se compõe essencialmente duma filosofia e duma política, necessariamente inseparáveis, uma constituindo a base, a outra a meta dum mesmo sistema universal, onde a inteligência e sociabilidade se encontram intimamente combinadas” (COMTE, 1978, p. 27).

Por Jacinto perseguir os ideais de inteligência e sociabilidade, associados para ele à ideia de civilização, muitos elementos serão merecedores de nossa atenção, pois caracterizam o positivismo e o cientificismo do fim do século XIX. O determinismo biológico, a certeza na força intelectual e vital do homem potencializada pela ação das ciências, a valorização do progresso, a exaltação da grande metrópole, o acúmulo do resultado da produção científica, tanto na forma de noções e ideias, como na forma material, são elementos manifestos no imaginário do século XIX e presentes nas ideias de Jacinto e na constituição da narrativa de Zé Fernandes.

Pretendemos, a partir deste momento, lançar um olhar de como esses elementos, que são característicos da filosofia positivista, aparecem no romance, dando-nos elementos para perceber como Jacinto os emprega em sua vida e de como José Fernandes se contrapõe a esse discurso de modo a desestabilizar as certezas do leitor com relação a Jacinto e às ideias positivas e científicas.

Iniciaremos pela abordagem do determinismo biológico, expressado principalmente pelo nascimento. Tema caro também aos decadentes, julgamos necessário analisá-lo em primeiro lugar, já que essa característica do personagem aparece no início do romance, quando José Fernandes constrói o Jacinto “positivista/científico”. O nascimento de Jacinto, mais do que mostrar a que “raça” o personagem pertence, indica a sua pertença de classe:

O meu amigo Jacinto nasceu num palácio, com cento e nove contos de renda em terras de sementeira, de vinhedo, de cortiça e de olival.

No Alentejo, pela Estremadura, através das duas Beiras, densas sebes ondulando por colina e vale, muros altos de boa pedra, ribeiras, estradas, delimitavam os campos desta velha família agrícola que já entulhava grão e plantava cepa em tempos de el-rei D. Dinis. A sua quinta e casa senhorial de Tormes, no Baixo Douro, cobriam uma serra. Entre o Tua e o Tinhela, por cinco fartas léguas, todo o torrão lhe pagava foro. E cerrados pinheirais seus negrejavam desde Arga até ao mar de Âncora. Mas o palácio onde Jacinto nascera, e onde sempre habitara, era em Paris, nos Campos Elísios, nº 202. (p. 21)

Quando o narrador inicia a história, temos a impressão de que irá desenvolver a ascendência de Jacinto, ressaltar a sua origem nobre, mas, no entanto, Zé Fernandes acaba por explorar mais a origem do dinheiro de Jacinto, isto é, o Portugal rural. O leitor espera o discurso cientificista, no qual encontraria a filiação de Jacinto a uma pureza de sangue nobre. No entanto, através da apresentação do espaço agrícola português de onde provém a riqueza da família do personagem principal e do ambiente onde ele realmente nasceu, isto é, Paris, o narrador acaba por demonstrar que o importante mesmo é reconhecer a condição social e econômica de Jacinto.

Na realidade, ao registrar o nascimento de Jacinto, ligando-o à enormidade de terras que sua família tinha em Portugal, desde tempos remotos, o narrador consolida a imagem de Jacinto como um aristocrata caracterizado pelo poder econômico que isso podia representar e não explora qualquer suposto valor moral e ético que em inúmeras narrativas se encontra vinculado a tal origem.

Vale lembrar que a ascendência era um valor para os positivistas no fim de século, já que traria consigo qualidades hereditárias, biologicamente transmitidas. No quadro sócio-econômico finissecular, em vista da diferenciação entre as classes, com o predomínio político e econômico da burguesia, a aristocracia passou a ser considerada por muitos como classe de exceção, excepcional, que não se rendia à mesquinhez cotidiana da classe burguesa. Enquanto perde suas regalias como classe na esfera econômica e política, a aristocracia continua a fazer parte do mundo da arte e seu estilo de vida continua a ser paradigma do bem viver.

Identificando logo no início do romance Jacinto com essa classe, o narrador relaciona seu protagonista a esse espaço de exceção. Desse modo, justifica a possibilidade de imensos gastos por parte do personagem durante toda a narrativa, na realização da satisfação de seus desejos, tônica comum das personagens decadentes, seja na cidade, seja no campo. Com tal estratégia, ressalta, sobretudo, que a excepcionalidade de Jacinto não está no seu caráter, mas na sua fortuna material. Desse modo, a matriz positivista do discurso da personagem, com a qual o narrador parece em parte compartilhar, é de fato ironizada pela matriz materialista que fundamenta o seu discurso.

No início da narrativa, temos também a descrição da ascendência de Jacinto. Ligado diretamente à história portuguesa, como nos mostra Giuliano Lellis Ito Santos (2011, pp. 108-109), em sua tese de doutorado *A ideia de história no último Eça*, o narrador relata os acontecimentos da partida do avô de Jacinto, D. Jacinto Galeão, a Paris, assim como a morte deste em terras francesas, a paixão do pai de Jacinto, Cintinho, pela filha do desembargador e o nascimento de Jacinto. Essa sucessão de Jacintos segue o modelo determinista, no sentido em que nos mostra o avô, “aquele gordíssimo e riquíssimo Jacinto” (QUEIRÓS, 2012, p. 21), sendo substituído pelo romântico Cintinho, cuja descrição nos mostra um

moço mais esguio e lívido que um círio, de longos cabelos corredo, narigudo, encafado em roupas pretas, muito largas e bambas; de noite, sem dormir, por causa da tosse e de sufocações, errava em camisa com uma lamparina através do 202; e os criados na copa sempre lhe chamavam a “Sombra”. (QUEIRÓS, 2012, p. 26-27)

Esse Jacinto trará à luz o nosso protagonista que, no início da narrativa mostra-se, aparentemente, forte, “rijo e rico” (QUEIRÓS, 2012, p. 27), como seu avô, mas que aos poucos vai degenerando como seu pai:

Era de novo Fevereiro, e um fim de tarde arrepiado e cinzento, quando eu desci os Campos Elísios em demanda do 202. Adiante de mim caminhava, levemente curvado, um homem que, desde as botas rebrilhantes até às abas recurvas do chapéu donde fugiam anéis de um cabelo crespo, ressumava elegância e a familiaridade das coisas finas. Nas mãos, cruzadas atrás das costas, calçadas de anta branca, sustentava uma bengala grossa com castão de cristal. E só quando ele parou ao portão do 202, reconheci o nariz afilado, os fios do bigode corredios e sedosos. (QUEIRÓS, 2012, p.43)

Rapidamente Jacinto passa a “corcovar”, mudando durante a estadia de Zé Fernandes em Guiães. Todavia, o que parece ser uma decadência biológica, não passa, como nos aponta sutilmente o narrador, de Jacinto assumindo os atributos dos dândis da época. Apesar de só guardar certas características físicas do antigo Jacinto, isto é, “o nariz afilado, os fios do bigode corredios e sedosos”, todas as transformações são aplicadas pelo seu exterior, fazendo dele um elegante, não um homem que começa a adoecer, como um olhar menos atento sobre a narrativa poderia fazer parecer. Novamente, é a tônica decadente que se estabelece na construção da personagem e na linguagem do narrador.

Seguindo nesta senda, o narrador nos mostra Jacinto já em sua fase pessimista e novamente deixa muito mais destacados os elementos exteriores do que os elementos físicos, que poderiam caracterizar a deterioração biológica do personagem:

Quando nos estreitamos, fartamente, eu recuei para lhe contemplar a face — e nela a alma. Encolhido numa quinzena de pano cor de malva orlada de peles de marta, com os pelos do bigode murchos, as suas duas rugas mais cavadas, uma moleza

nos ombros largos, o meu amigo parecia já vergado sob o peso e a opressão e o terror do seu dia. Eu sorri, para que ele sorrisse: — Valente Jacinto... Então como tens vivido? Ele respondeu, muito serenamente: — Como um morto. Forcei uma gargalhada leve, como se o seu mal fosse leve: — Aborrecidote, hem? O meu Príncipe lançou, num gesto tão vencido, um “oh” tão cansado — que eu compadecido de novo o abracei, o estreitei, como para lhe comunicar uma parte dessa alegria sólida e pura que recebi do meu Deus! (QUEIRÓS, 2012, p. 159)

Além disso, apesar de chamar nossa atenção para a aparência física de Jacinto, através da descrição dos “pelos do bigode murchos, as duas rugas mais cavadas, uma moleza nos ombros largos”, acaba por ressaltar que o protagonista está estafado pelo cotidiano.

Tendo em vista o tema da hereditariedade, podemos formular duas hipóteses para entender a construção do personagem. A primeira nos faz crer que o protagonista seria um homem que, seguindo a linhagem de seu pai, vai decaindo, como se os problemas biológicos e psíquicos de um passassem hereditariamente para o outro. A segunda, mais irônica porque contraria a expectativa do leitor comum, revelaria a intenção do narrador de fazer com que cada personagem responda ao seu tempo: o avô Jacinto Galeão corresponderia aos Jacintos dos tempos históricos, o pai Cintinho seria um Jacinto dos tempos românticos e Jacinto mudaria conforme muda o seu tempo, isto é, sua aparência é elegante e corredia quando encantado pelas idéias positivistas, vai murchando, mas continua elegante quando assume uma posição decadentista e acaba por corcovar de vez quando adere ao pessimismo de Schopenhauer. Acreditamos que esta segunda interpretação seja a mais plausível, tendo em vista o seguimento da narrativa, pois, na serra, o personagem assume novamente a figura do Jacinto “rijo e forte” do começo do livro, adotando um novo discurso finissecular, o que confirma a hipótese sugerida.

Na serra, como o narrador deseja representar um Jacinto mais otimista, mais ligado à natureza, a questão da hereditariedade acaba por colocar-se por terra:

Jacinto já não corcovava. Sobre a sua arrefecida palidez de supercivilizado, o ar montesino, ou vida mais verdadeira, espalhara um rubor trigueiro e quente de sangue renovado que o virilizava soberbamente. Dos olhos, que na Cidade andavam sempre tão crepusculares e desviados do Mundo, saltava agora um brilho de meio-dia, resoluto e largo, contente em se embeber na beleza das coisas. Até o bigode se lhe encrespara. E já não deslizava a mão desencantada sobre a face — mas batia com ela triunfalmente na coxa. Que sei? Era um Jacinto novíssimo. E quase me assustava, por eu ter de aprender e penetrar, nesse novo Príncipe, os modos e as ideias novas. (QUEIRÓS, 2012, p.237-238)

Como bem remarca o narrador ao fim do trecho, não é só o ambiente que modifica o aspecto físico de Jacinto, como esperaríamos, se a questão fosse de hereditariedade e de adaptabilidade apenas, mas o que muda são “os modos e as ideias novas”.

Dessa maneira, podemos concluir que apesar de apelar para o discurso positivista da hereditariedade, o narrador de *A cidade e as serras* lança mão deste recurso para mostrar que o problema é outro. Sugere que Jacinto, que para nós representa o homem do fim do século XIX, muda conforme mudam as ideias de seu tempo. É como se Jacinto seguisse, assim como seu pai e seu avô, o protótipo de sua época. No caso de Jacinto, a constante mudança é o que caracterizaria o sujeito moderno. É como se o narrador quisesse nos mostrar que neste fim de século existe uma grande profusão de ideias, mas que o homem só pode segui-las superficialmente, pela rapidez e diversidade com que aparecem. O sujeito moderno não aprende com a experiência, mas apenas representa exteriormente os ideais de seu tempo.

3.1.2. A IDEIA DE JACINTO

O próximo passo de nossa análise é mostrar como é vista pelo narrador a questão da certeza que o homem possui de sua força intelectual e como ela pode ser potencializada pela ciência. Para tal, observaremos, num primeiro momento, um período da infância e da mocidade de Jacinto, que antecipa a primeiras ideias do romance. Ao descrever Jacinto na infância, diz Zé Fernandes:

Não teve sarampo e não teve lombrigas. As Letras, a Tabuada, o Latim entraram por ele tão facilmente como o sol por uma vidraça. Entre os camaradas, nos pátios dos colégios, erguendo a sua espada de lata e lançando um brado de comando, foi logo o vencedor, o rei que se adula, e a quem se cede a fruta das merendas. Na idade em que se lê Balzac e Musset nunca atravessou os tormentos da sensibilidade; — nem crepúsculos quentes o retiveram na solidão de uma janela, padecendo de um desejo sem forma e sem nome. Todos os seus amigos (éramos três, contando o seu velho escudeiro preto, o Grilo) lhe conservaram sempre amizades puras e certas — sem que jamais a participação do seu luxo as avivasse ou fossem desanimadas pelas evidências do seu egoísmo. Sem coração bastante forte para conceber um amor forte, e contente com esta incapacidade que o libertava, do amor só experimentou o mel — esse mel que o amor reserva aos que o recolhem, à maneira das abelhas, com ligeireza, mobilidade e cantando. Rijo, rico, indiferente ao Estado e ao Governo dos Homens, nunca lhe conhecemos outra ambição além de compreender bem as Ideias Gerais; e a sua inteligência, nos anos alegres de escolas e controvérsias, circulava dentro das filosofias mais densas como enguia lustrosa na água limpa de um tanque. O seu valor, genuíno, de fino quilate, nunca foi desconhecido, nem desapreciado; e toda a opinião, ou mera facécia que lançasse, logo encontrava uma aragem de simpatia e concordância que a erguia, a mantinha embalada e rebrilhando nas alturas. Era servido pelas coisas com docilidade e carinho; — e não recordei que jamais lhe estalasse um botão da camisa, ou que um papel maliciosamente se escondesse dos seus olhos, ou que ante a sua vivacidade e pressa uma gaveta pérfida emperrasse. Quando um dia, rindo com descrido riso da Fortuna e da sua Roda, comprou a um sacristão espanhol um décimo de loteria, logo a Fortuna, ligeira e ridendo sobre a sua Roda, correu num fulgor, para lhe trazer quatrocentas mil pesetas. E no céu as nuvens, pejadas e lentas se avistavam Jacinto sem guarda-chuva, retinham com reverência as suas águas até que ele passasse... Ah! O âmbar e o funcho da sr^a. D. Angelina tinham escorraçado do seu destino, bem triunfalmente e para sempre, a “Sorte-Ruim”! (QUEIRÓS, 2012, p 27-28)

Há pontos interessantes a se observar na constituição de Jacinto. Mesmo que já apresentando, ainda que superficialmente, ideais positivistas, isto é, como aquele que busca “conhecer as Ideias Gerais”, vivendo na época do auge do cientificismo e do positivismo, o fato é que nasce e cresce sob o signo da providência divina e da falta de verdadeiro interesse pelo conhecimento. Como o trecho acima nos demonstra, a riqueza de Jacinto não permite que ele desfrute do conhecimento, nem sofra nenhuma dor. As doenças não o atingem, o conhecimento escolar passa por ele, mas não se sedimenta, os colegas de escola cedem a seu comando, como cedem a própria merenda, o que revela um indício da grande violência que a posição de Jacinto exerce sobre os que com ele convivem. Não aprende, não ama, não vive. Assim como é “servido pelas coisas com docilidade e carinho”, Jacinto também é servido pelas pessoas da mesma forma, o que lhe facilita grandemente a vida. O narrador faz parecer que Jacinto vive num estado teológico, segundo a terminologia comteana, onde as explicações sobrenaturais, no caso de Jacinto, representadas pela “Sorte-Ruim”, afastada pela avó com “funcho e âmbar”, servem como justificativas para os acontecimentos cotidianos. No entanto, o narrador acaba por demonstrar que aquilo que rege suas relações é na verdade sua posição social, um endinheirado aristocrata, para o qual as dores não existem e que pode passar pela fase primeira da vida sem conhecer quase nada.

Aquilo que parece proveniente da providência divina não passa de condição da vida prática da personagem, isto é, a força incontestável do dinheiro. Dessa maneira, Jacinto aparece como aquele que não aprende ou não precisa aprender, contrariando a noção da força intelectual do homem e mostrando que na realidade a força é proveniente do dinheiro.

O mesmo dinheiro é aquele que vai possibilitar a Jacinto se debruçar sobre as suas primeiras ideias que culminam com a criação de sua Equação Metafísica:

Ora, nesse tempo Jacinto concebera uma Ideia... Este Príncipe concebera a Ideia de que “o homem só é superiormente feliz quando é superiormente civilizado”. E por homem civilizado o

meu camarada entendia aquele que, robustecendo a sua força pensante com todas as noções adquiridas desde Aristóteles, e multiplicando a potência corporal dos seus órgãos com todos os mecanismos inventados desde Teramenes, criador da roda, se torna um magnífico Adão, quase onipotente, quase onisciente, e apto, portanto, a recolher dentro de uma sociedade e nos limites do Progresso (tal como ele se comportava em 1875) todos os gozos e todos os proveitos que resultam de Saber e de Poder [...] (QUEIRÓS, 2012, p. 29-30)

O trecho em que a “Ideia de Jacinto” nos é exposta, mostra-nos novamente a veleidade com que esta é tratada pelo narrador e pela personagem principal: “Pelo menos assim Jacinto formulava copiosamente a sua Ideia, quando conversávamos de fins e destinos humanos, sorvendo *bocks* poeirentos, sob o toldo das cervejarias filosóficas, no Boulevard Saint-Michel” (p. 30). O narrador, ao afirmar a importância da Ideia de Jacinto como solução para a felicidade humana e situar o debate filosófico em meio à conversa amena regada por cervejas, ironiza seu efetivo valor, demonstrando o quanto seria inócua.

Além dessa primeira crítica inicial, que podemos constatar à simples leitura do texto, podemos assinalar críticas mais veladas, que concernem tanto a mocidade do fim-do-século, quanto a filosofia que se fazia neste mesmo período. Sabemos que a mocidade francesa, principalmente aquela que se reunia em torno de questões artísticas, frequentavam cafés para discutir suas ideias. Como nos conta Noël Richard, quando da fundação do jornal *Le Décadent*:

C'est au cours de nombreuses réunions, arrosées de breuvages opportuns, que Bajou, du Plessys et quelques amis déciderent de fonder un journal pour propager leur esthétique. Mais quel nom adopter ? Chacun avançait le sien, si bien qu'il fut question de faire paraître le périodique sous des appellations successives. Cette solution eût été préjudiciable à la vente et sans doute illégale. Enfin, tout le monde se ralliant à la proposition de Bajou, on convint que le journal s'appellerait *Le Décadent*. (RICHARD, 1968, p. 21).²

² É na sucessão de numerosas reuniões, regadas doses oportunas, que Bajou, du Plessys e alguns amigos decidiram fundar um jornal para propagar sua estética. Mas qual nome adotar? Cada um afirmava o seu, tanto que discutira fazer publicar os periódicos sob sucessivos nomes. Essa solução prejudicava a venda e era sem dúvida ilegal. Enfim, todo o mundo concordando com a proposição de Bajou, convencionou-se que o jornal *Le Décadent*. (tradução nossa)

Assim como no texto de Eça de Queirós aparecem as “cervejarias filosóficas”, dando conta da ligeireza com que se teciam ideias sobre a felicidade humana, o mesmo ocorre com os fundadores do jornal *Le Décadent*, que em meio as “*breuvages opportuns*”, criam a publicação. Dessa perspectiva, mais uma vez as ideias sobre felicidade humana de Jacinto nada mais são que a metonímia de uma época.

Outro exemplo de como as ideias estavam diretamente ligadas ao ambiente boêmio está no fato de que, no ano de 1884, o grupo dos *Hydropathes*, que depois adotaria a designação de *Zizustes*, ter sido fundado justamente no *Chat Noir*, um dos cafés mais famosos de Paris. Era um grupo de boêmios que se dedicava ao sarcasmo e a zombaria poética. Dessa maneira, a ironia do narrador remetendo não só às conversas que teve com Jacinto nas tais cervejarias filosóficas, mas apelando para a reminiscência a outros grupos intelectuais, cujo lugar de encontro são as cervejarias e os cafés, critica o modo leviano com que são tratados assuntos sérios, como a filosofia, a estética, a política, entre outros.

Ainda podemos dizer, naquilo que concerne à criação e a própria Equação Metafísica de Jacinto, que o narrador coloca em jogo, a partir desse momento da narrativa, a própria filosofia positivista, cujas posições Jacinto parece encarnar por algum tempo, mas que, no entanto, irão aparecer na personagem, mesmo que por traços mínimos, em vários momentos da narrativa, tanto na cidade, quanto na serra. Devemos deixar claro desde já que, apesar dos temas da exaltação do progresso e da ciência serem uma máxima decididamente positivista, eles também aparecem algumas vezes em textos decadentistas.

No trecho acima citado, o narrador nos dá conta de que a personagem principal concebeu a ideia de que “o homem só é superiormente feliz quando é superiormente civilizado” (QUEIRÓS, 2012, p.29). Um colega de Jacinto, empolgado com a novidade da Ideia, que não era tão nova assim, faz até uma equação dela:

$$\begin{array}{c} \text{Suma ciência} \\ \times \\ \text{Suma potência} \end{array} \left. \vphantom{\begin{array}{c} \text{Suma ciência} \\ \times \\ \text{Suma potência} \end{array}} \right\} = \text{Suma felicidade}$$

Nos escritos de Comte, encontramos uma expressão muito parecida no que se refere não a felicidade mas à indústria, retirada, segundo o autor, dos escritos de Francis Bacon:

Sejam quais forem os imensos serviços prestados à *indústria* pelas teorias científicas (embora, segundo a expressão enérgica de Bacon, a potência seja proporcional ao conhecimento), não devemos esquecer que as ciências possuem, antes de tudo, destinação mais direta e mais elevada, a saber, a de satisfazer à necessidade fundamental, sentida por nossa inteligência, de conhecer as leis dos fenômenos. (COMTE, 1978, P. 29)

Diferentemente do que diz Comte, onde a ciência aparece como potencializadora do conhecimento humano (lembramos que no trecho acima Comte está falando especificamente da constituição das artes e das ciências, ainda que ele reconheça a importância das ciências para a indústria), Jacinto aplica em sua fórmula as mesmas forças, como se elas agissem diretamente sobre a vida do ser humano, promovendo a felicidade.

José Fernandes nos informa que seu amigo e protagonista torna esta equação uma regra para sua vida e passa a aplicá-la, tentando encontrar a felicidade:

Para Jacinto, porém, o seu conceito não era meramente metafísico e lançado pelo gozo elegante de exercer a razão especulativa: — mas constituía uma regra, toda de realidade e de utilidade, determinando a conduta, modalizando a vida. E já a esse tempo, em concordância com o seu preceito — ele se surtira da “Pequena Enciclopédia dos Conhecimentos Universais” em setenta e cinco volumes e instalara, sobre os telhados do 202, num mirante envidraçado, um telescópio. (QUEIRÓS, 2012, p.31)

Sem contar a ironia mais visível que é a da contraposição inicial entre o título *Pequena Enciclopédia dos Conhecimentos Universais*, que se constituem de incríveis 75 mil volumes, o trecho afirma que Jacinto passa a viver a sua teoria e, para isso, faz

uso do acúmulo de coisas e não de conhecimento, já que se provê da referida enciclopédia, de um mirante, de um telescópio. O tamanho de sua biblioteca e o fato de construir o mirante novamente nos dá a dimensão da importância do dinheiro na vida de Jacinto. O personagem principal não faz ciência; simplesmente a compra.

Jacinto continua seguindo superficialmente o modelo positivista na construção da sua teoria, pois, de acordo com Littré, em seu livro *Litterature et Histoire*: “L’industrie, guidé par la science, multiplie sans limites les forces individuelles” (LITTRÉ, 1877, p. 159)³. Assim, Jacinto continua construindo sua teoria na certeza de que acumular noções é acumular vantagens e aumentar suas forças intelectuais:

— Aqui tens tu, Zé Fernandes — começou Jacinto, encostado à janela do mirante —, a teoria que me governa, bem comprovada. Com estes olhos que recebemos da Madre Natureza, lestos e sãos, nós podemos apenas distinguir além, através da Avenida, naquela loja, uma vidraça alumiada. Mais nada! Se eu, porém, aos meus olhos juntar os dois vidros simples de um binóculo de corridas, percebo, por trás da vidraça, presuntos, queijos, boiões de geleia e caixas de ameixa seca. Concluo, portanto, que é uma mercearia. Obtive uma noção; tenho sobre ti, que com os olhos desarmados vês só o luzir da vidraça, uma vantagem positiva. Se agora, em vez destes vidros simples, eu usasse os do meu telescópio, de composição mais científica, poderia avistar além, no planeta Marte, os mares, as neves, os canais, o recorte dos golfos, toda a geografia de um astro que circula a milhares de léguas dos Campos Elísios. É outra noção, e tremenda! Tens aqui, pois, o olho primitivo, o da Natureza, elevado pela Civilização à sua máxima potência de visão. E desde já, pelo lado do olho, portanto, eu, civilizado, sou mais feliz que o incivilizado, porque descubro realidades do Universo que ele não suspeita e de que está privado. Aplica esta prova a todos os órgãos e compreendes o meu princípio. Enquanto à inteligência, e à felicidade que dela se tira pela incansável acumulação das noções, só te peço que compares Renan e o Grilo... Claro é, portanto, que nos devemos cercar de Civilização nas máximas proporções para gozar nas máximas proporções a vantagem de viver. Agora concordas, Zé Fernandes?

Não me parecia irrecusavelmente certo que Renan fosse mais feliz que o Grilo; nem eu percebia que vantagem espiritual ou temporal se colha em distinguir através do espaço manchas num astro, ou através da Avenida dos Campos Elísios, presuntos numa vidraça. Mas concordei, porque sou bom, e nunca desalojarei um espírito do conceito onde ele encontra segurança, disciplina e motivo de energia. Desabotoei o colete, e lançando um gesto para o lado do café e das luzes:

³ A indústria, guiada pela ciência, multiplica sem limites da força individual.

— Vamos então beber, nas máximas proporções, brandy and soda, com gelo? (QUEIRÓS, 2012, p. 32-33)

Nosso protagonista, no entanto, não consegue perceber que as vantagens que ele adquire sobre os demais não são noções, mas bens materiais apenas, proporcionados pelo dinheiro. Jacinto não adquire nenhum conhecimento novo, mas o binóculo, o telescópio e tudo aquilo que a ciência produz e que ele pode comprar. Isso não lhe proporciona nenhuma “vantagem espiritual ou temporal”, como nos adverte o narrador, ao notar que “não é irrecusável que Renan fosse mais feliz que o Grilo”. Zé Fernandes, ironicamente, termina o trecho propondo a Jacinto que bebam nas “máximas proporções”, deixando claro, novamente, a ligeireza do filosofar de Jacinto.

Além disso, esta parte, associada à anterior, em que o narrador diz concordar com Jacinto, pois nunca desalojaria “um espírito do conceito onde ele encontra segurança, disciplina e motivo de energia”, evidencia que ele assim o faz somente por amizade a Jacinto e não por estar convencido da verdade de seus argumentos.

3.1.3. A CIDADE COMO TEMA

Um tema que nos parece importante destacar naquilo que se refere aos discursos produzidos no século XIX é aquele da cidade, trabalhado dentro da filosofia positivista, pelo cientificismo, mas também pela poesia e prosa decadente, pela estética simbolista, naturista, entre outras. Jacinto como homem positivo, cujo *persona* predominará na primeira parte do romance, terá seu grande ideal de civilização na cidade, assim como os positivistas, já que é nela que o Progresso mais se faz brilhante e possibilita a vivência do homem “supercivilizado”. Afirma Zé Fernandes: “Por uma conclusão bem natural, a ideia de Civilização, para Jacinto, não se separava da imagem de Cidade, de uma enorme Cidade, com todos os seus vastos órgãos funcionando poderosamente” (QUEIRÓS, 2012, p.33-34).

A importância de metrópoles como Londres e Paris era tão grande que Comte, tendo a Paris como a cidade do ideal positivo do Ocidente, recomenda que os santuários positivistas fossem voltados para a cidade luz, assim como as mesquitas islâmicas são voltadas para Meca. Jean Pierrot nos faz recordar que “cette dévalorisation de la nature, ce mépris des paysages naturels va entraîner du même coup une progression littéraire des thèmes de la modernité, sous leurs formes principales, celles de la ville et de la machine.” (PIERROT, 1977, p. 210) ⁴.

Por influência de autores como Baudelaire, Gautier e Huysmans, entre outros, a cidade de Paris será tomada como espaço privilegiado para se discutir o tema da modernidade. Em *A cidade e as serras*, a cidade, algumas vezes, apresenta-se de forma positiva, mas na maior parte do romance se revela em sua negatividade. Enquanto que para Jacinto, a cidade na primeira parte do romance é sinônimo de civilização, para as personagens de Huysmans, autor importante para o Decadentismo, é pura degradação. Para o protagonista de *À Rebours* – o Duc Des Esseintes – é o parisiense que estraga a cidade, ou, como fala o *chanoine* Docre em seu discurso do sabá, é a exploração humana que nela acontece que a faz perniciosa. Também na obra de Camille Mauclair, por exemplo, como nos informa Jean Pierrot, temos o tema urbano: “celui de la ville des ruelles labyrinthiques et des canaux, de la ville morte et angoissante, où se retrouve la dominante souvent macabre de l’imagination décadente” (PIERROT, 1977, p. 211) ⁵.

Em *A cidade e as serras*, o narrador vai derrubando as certezas positivistas que Jacinto sustenta sobre a cidade, sutilmente mostrando ao leitor que a cidade não é o leito do supracivilizado, mas um ambiente degradado, sujo, de exploração do homem pelo homem. Ele vai mesclando uma linguagem decadente à linguagem positivista, até alcançar, por fim, um negativismo total:

⁴ “... esta desvalorização da natureza, este desprezo pelas paisagens naturais, vai impulsionar ao mesmo tempo uma progressão literária dos temas da modernidade, sob suas formas principais, aquela da cidade e da máquina”. (tradução nossa)

⁵ “... aquele da cidade de ruas labirínticas e canais, da cidade morta e angustiante, onde se encontra a dominante frequentemente macabra da imaginação decadente”. (tradução nossa)

Nem este meu supercivilizado amigo compreendia que longe de armazéns servidos por três mil caixeiros; e de mercados onde se despejam os vergéis e lezírias de trinta províncias; e de bancos em que retine o ouro universal; e de fábricas fumegando com ânsia, inventando com ânsia; e de bibliotecas abarrotadas, a estalar, com a papelada dos séculos; e de fundas milhas de ruas, cortadas, por baixo e por cima, de fios de telégrafos, de fios de telefones, de canos de gases, de canos de fezes; e da fila atroante dos ônibus, tramways, carroças, velocípedes, calhambeques, parelhas de luxo; e de dois milhões de uma vaga humanidade, fervilhando, a ofegar, através da Polícia, na busca dura do pão ou sob a ilusão do gozo — o homem do século XIX pudesse saborear, plenamente, a delícia de viver! (QUEIRÓS, 2012, p.33-34)

José Fernandes utiliza uma linguagem que remete ao progresso, entretanto, vai inserindo imagens que remetem à exploração do trabalho na cidade, ao consumismo desenfreado que nela se pratica à sujeira e ao barulho que dela fazem parte. As fábricas fumegam e inventam com “ânsia”, palavra relacionada ao anseio desesperado de algo, mas também ao vômito. As bibliotecas encontram-se abarrotadas pela papelada dos séculos, como se estes fossem entulhos apenas. Os fios dos telefones e telégrafos se confundem com os canos, aproximando instrumentos relacionados à comunicação humanas e excrementos. Aparecem ainda os inúmeros meios de locomoção, ressaltando seu barulho, seguindo novamente pela imagem da multidão explorada: vaga humanidade, ou seja, sombra de humanos, que fervilha, porque são muitos, em busca do pão e do gozo. O final do trecho, com seu tom irônico, mostra a crítica grave aos costumes do século XIX. Tudo aquilo para que “o homem do século XIX pudesse saborear plenamente a delícia de viver!” (QUEIRÓS, 2012, p. 34).

A crítica desse trecho reproduz claramente um discurso de matriz socialista ou anarquista, ou também, se quisermos um discurso de matriz decadentista, que guarda em si a contradição de ser ao mesmo tempo aristocrático e defensor das classes populares. Tal discurso se contrapõe ao de Jacinto, que, na sua exaltação da cidade, chega a afirmar que a esta lhe inspira o sentimento de solidariedade humana. Lembremos que o positivismo exalta a solidariedade presente entre os homens que

vivem num mesmo espaço, dizendo que esse sentimento é a solução para uma vida harmônica. No entanto, Comte deixa transparecer que os ricos tem prevalência na sociedade, pois são donos do meio de produção, enquanto que o proletariado deve sustentar a sociedade:

Depois de abolida a servidão, a indústria cresceu assaz para prescindir e trabalhar por encomenda; ela começou a prover de antemão às necessidades públicas. Desde então, os empresários propriamente ditos não tardam em separar-se dos simples trabalhadores. Seu surto distinto determinou gradualmente, segundo a natureza de suas ocupações, a hierarquia normal que o nosso culto já vos indica. Eleva-se ela dos agricultores aos fabricantes, em seguida destes aos comerciantes, para subir enfim aos banqueiros, fundando cada classe sobre a precedente. (COMTE, 1978, p. 283)

Comparando este trecho ao do romance, podemos observar que José Fernandes nos mostra que não existe solidariedade nenhuma entre ricos e pobres na cidade e que os segundos são apenas explorados:

E depois (acrescentava) só a Cidade lhe dava a sensação, tão necessária à vida como o calor, da solidariedade humana. E no 202, quando considerava em redor, nas densas massas do casario de Paris, dois milhões de seres arquejando na obra da Civilização (para manter na Natureza o domínio dos Jacintos!) sentia um sossego, um conchego, só comparáveis ao do peregrino, que, ao atravessar o deserto, se ergue no seu dromedário, e avista a longa fila da caravana marchando, cheia de lumes e de armas... (QUEIRÓS, 2012, p. 35)

Além da observação de José Fernandes de que “dois milhões de seres se arquejam na obra da Civilização”, a própria imagem que Jacinto constrói, como peregrino em uma caravana, demonstra o caráter explorador de sua concepção cidadina. Ele olha de cima do dromedário e avista a longa fila da caravana, ou seja, não são pessoas, são um amontoado de gente que ilumina seu caminho e o protege. Dessa maneira, em que Jacinto, fazendo coro a Comte, vê solidariedade, Zé Fernandes vê miséria e exploração.

Além disso, a sociabilidade na cidade parece de forma mais equivocada se seguirmos a visão do narrador, quando se debruça sobre os grupos humanos que

habitam Paris. Já na fase em que Jacinto começa a desacreditar das ideias positivistas e passa a assumir um discurso mais cético, mais pessimista, o narrador nos faz perceber como Jacinto abandona o reconhecimento de sociabilidade entre as pessoas da cidade e adota uma postura mais distanciada:

Onde Jacinto me parecia mais renegada era na sua antiga e quase religiosa afeição pelo Bosque de Bolonha. Quando moço, ele construíra sobre o bosque teorias complicadas e consideráveis. E sustentava, com olhos rutilantes de fanático, que no Bosque a Cidade cada tarde ia retemperar salutarmente a sua força, recebendo, pela presença das suas Duquesas, das suas Cortesãs, dos seus Políticos, dos seus Financeiros, dos seus Generais, dos seus Acadêmicos, dos seus Artistas, dos seus Clubistas, dos seus Judeus, a certeza consoladora de que todo o seu pessoal se mantinha em número, em vitalidade, em função, e que nenhum elemento da sua grandeza desaparecera ou deperecera! “Ir aos Bois” constituía então para o meu Príncipe um ato de consciência. E voltava sempre confirmando com orgulho que a Cidade possuía todos os seus astros, garantindo a eternidade da sua luz!

Agora, porém, era sem fervor, arrastadamente, que ele me levava ao Bosque, onde eu, aproveitando a clemência de Abril, tentava enganar a minha saudade de arvoredos. Enquanto subíamos, ao trote nobre das suas éguas lustrosas, a Avenida dos Campos Elísios e a do Bosque, rejuvenescidas pelas relvas tenras e fresco verdejar dos rebentos, Jacinto, soprando o fumo da cigarettes pelas vidraças abertas do coupé, permanecia o bom camarada, de veia amável, com quem era doce filosofar através de Paris. Mas logo que passávamos as grades douradas do Bosque, e penetrávamos na Avenida das Acácias, e enfiávamos na lenta fila dos trens de luxo e de praça, sob o silêncio decoroso, apenas cortado pelo tilintar dos freios e pelas rodas vagarosas esmagando a areia, — o meu Príncipe emudecia, molemente engelhado no fundo das almofadas, donde só despegava a face para escancarar bocejos de fatura. Pelo antigo hábito de verificar a presença confortadora do “pessoal, dos astros”, ainda, por vezes, apontava para algum coupé ou vitória rodando com rodar rangente noutra arrastada fila — e murmurava um nome. E assim fui conhecendo a encaracolada barba hebraica do banqueiro Efraim; e o longo nariz patrício de Madame de Trèves abrigando um sorriso perene; e as bochechas flácidas do poeta neoplatônico Dornan, sempre espapado no fundo de fiacres; e os longos bandós pré-rafaelitas e negros de Madame Verghane; e o monóculo defumado do diretor do Boulevard, e o bigodinho vencedor do duque Marizac, reinando de cima do seu faetonte de guerra; e ainda outros sorrisos imóveis, e barbichas à Renascença, e pálpebras amortecidas, e olhos farejantes, e peles empoadas de arroz, que eram todas ilustres e da intimidade do meu Príncipe. Mas, do topo da Avenida das Acácias, recomeçávamos a descer, em passo sopeado, esmagando lentamente a areia; na fila vagarosa que subia, calhambeque atrás de landau, vitória atrás de fiacre, fatalmente revíamos o binóculo sombrio do homem do

Boulevard, e os bandós furiosamente negros de Madame Verghane, e o ventre espapado do neoplatônico, e a barba talmúdica, e todas aquelas figuras, de uma imobilidade de cera, superconhecidas do meu camarada, recruzadas cada tarde através de revividos anos, sempre com os mesmos sorrisos, sob o mesmo pó de arroz, na mesma imobilidade de cera; então Jacinto não se continha, gritava ao cocheiro:
— Para casa depressa! (QUEIRÓS, 2012, p.67-70)

Podemos perceber claramente a gradação dos sentimentos de Jacinto, ou melhor dizendo, a gradação do modo como tanto o personagem principal como o narrador percebem a cidade. Inicialmente, os indivíduos retratados são colocados como tipos: são Duquesas, Cortesãs, Políticos, Financeiros, etc., todos escritos com letras maiúsculas e cada caracterizado por seu tipo social e sua função dentro da cidade. Encontra-se, neste detalhe, parte da falácia da sociabilidade na cidade, já que não existe uma relação entre Jacinto e estas pessoas. São apenas “astros” que Jacinto não conhece, mas que, como assinala o narrador, garante a luz da cidade, isto é, como astros estão sempre ali, exercendo a mesma função.

Conforme Jacinto vai se desligando do seu ideal de cidade, o narrador também apresenta uma diferenciação na apresentação das personagens da cidade. Enquanto antes eram tipos que caracterizavam uma função social genérica, agora ganham nomes, características físicas, profissões e posições sociais bem delimitadas: “a encaracolada barba hebraica do banqueiro Efraim”, “o longo nariz patricio de Madame de Trèves abrigando um sorriso perene”, “e as bochechas flácidas do poeta neoplatônico Dornan, sempre espapado no fundo de fiacres”, e assim por diante. Além da negatividade dessa caracterização, as imagens demonstram também a velocidade com que as carruagens passavam, cruzando-se fugazmente, permitindo ao narrador ver as pessoas apenas de forma fragmentada. É necessário observar a constante utilização do narrador de adjetivos que indicam perpetuidade, como *sempre* e *perene*, que continuam a indicar a repetição das coisas e das pessoas na cidade.

Ao fim do trecho, podemos perceber a intensificação completa tanto da sensação de fragmentação, quanto do efeito de continuidade que o narrador quer destacar ao descrever as pessoas que compõem essa elite cidadina. Ele diz que são figuras imóveis, paradas como num museu de cera, ressaltando que são sempre as mesmas: “recruzadas cada tarde através de revividos anos, sempre com os mesmos sorrisos, sob o mesmo pó de arroz, na mesma imobilidade de cera”.

Dessa maneira, assim como as certezas positivas de Jacinto vão se desintegrando, a noção de sociabilidade que ele acredita ver na cidade é destruída pela visão do narrador. Do trecho, fica a impressão de que é impossível a sociabilidade em um lugar onde não é possível conhecer as pessoas de maneira mais profunda, pois elas apresentam-se de forma fragmentária e superficialmente. Assim, não é possível alcançar a plenitude das pessoas que vivem na cidade, mas apenas a superfície da vida delas.

3.1.4. CAMPOS ELÍSIOS 202: ESPAÇO, QUANTIDADE E QUALIDADE

Seguindo em nossa análise de mais um ponto da perspectiva positivista/cientificista, iremos nos deter no espaço da residência de Jacinto associada à questão do acúmulo de produção científica, tanto na forma de noções e ideias, como na forma material. Como já comentamos anteriormente, Jacinto, em sua concepção da felicidade do homem, pretende que:

[...] robustecendo a sua força pensante com todas as noções adquiridas desde Aristóteles, e multiplicando a potência corporal dos seus órgãos com todos os mecanismos inventados desde Teramenes, criador da roda, se torna um magnífico Adão quase onipotente, quase onisciente, e apto, portanto, a recolher dentro de uma sociedade e nos limites do Progresso (tal como ele se comportava em 1875) todos os gozos e todos os proveitos que resultam de Saber e de Poder [...] “ (QUEIRÓS, 2012, p. 29-30)

Dentro do discurso positivista de base comteana que informa o protagonista, a noção de progresso está diretamente ligada à sociabilidade (que aqui já tratamos, quando falamos da cidade) e à inteligência, afim de que a humanidade pudesse evoluir:

Ora, a esse respeito, o conjunto da filosofia positiva demonstra plenamente, como se pode ver na obra indicado no início deste *Discurso*, que esse aperfeiçoamento consiste essencialmente, tanto para o indivíduo como para a espécie, em fazer predominar de modo progressivo os eminentes atributos que distinguem a mais nobre *humanidade* da simples animalidade, a saber, de uma parte a inteligência, de outra, a sociabilidade, faculdades naturalmente solidárias que mutuamente se servem de meio e de fim. (COMTE, 1978, p. 71)

No entanto, Jacinto não entende inteligência como apreensão de conhecimentos, mas como acumulação de noções, como demonstrado anteriormente. Além disso, a noção positivista é totalmente deturpada pelo protagonista, já que a sociabilidade e a inteligência serviriam para o melhoramento da humanidade e Jacinto quer *acumular noções* em benefício próprio. Jacinto passa a acumular livros, pensando que acumula noções, e passa a acumular máquinas, exaltando a noção de progresso ligado à indústria, justamente porque esta, com seu desenvolvimento, pode aperfeiçoar a natureza, como afirma Comte:

De uma parte, com efeito, a vida industrial é, no fundo, diretamente contrária a todo otimismo providencial, porquanto supõe necessariamente que a ordem natural seja bastante imperfeita para exigir sem cessar a intervenção humana, enquanto a teologia apenas admite logicamente, como meio de modificá-la, a solicitação de um apoio sobrenatural. (COMTE, 1978, p. 57 – 58)

Dessa maneira, poderemos dividir a residência de Jacinto em dois espaços que representam bem as ideias propostas por Comte, tanto no que se refere à inteligência, como no que se refere às máquinas e à indústria: a biblioteca e o maquinário adquirido pelo protagonista, que remete como veremos, às Exposições Universais oitocentistas.

Em todas as descrições da biblioteca, podemos notar o grande número de livros que Jacinto possui e a riqueza com que são narrados:

Jacinto empurrou uma porta, penetramos numa nave cheia de majestade e sombra, onde reconheci a Biblioteca por tropeçar numa pilha monstruosa de livros novos. O meu amigo roçou de leve o dedo na parede: e uma coroa de lumes elétricos, refulgindo entre os lavores do teto, alumiou as estantes monumentais, todas de ébano. Nelas repousavam mais de trinta mil volumes, encadernados em branco, em escarlate, em negro, com retoques de ouro, hirtos na sua pompa e na sua autoridade como doutores num concílio.

Não contive a minha admiração:

— Oh Jacinto! Que depósito!

Ele murmurou, num sorriso descorado:

— Há que ler, há que ler... (QUEIRÓS, 2012, p. 44-45)

A biblioteca e os livros são descritos pelo narrador com adjetivos que demonstram exagero, tais como “monstruosa”, “monumentais” e a exorbitância em quantidade: 30 mil volumes; mas que passam a ser 70 mil volumes, na descrição de Zé Fernandes quando já se encontram na serra, numa clara manipulação do narrador. Outros elementos que indicam a riqueza da biblioteca são utilizados, como “nave cheia de majestade”, estantes de ébano, material nobre e livros com encadernação riquíssima, por vezes com ouro em sua feitura. No entanto, a descrição dos livros apresenta um caráter muito ambíguo e irônico. Quando, por exemplo, o narrador nos diz que estes livros estão “hirtos na sua pompa e na sua autoridade como doutores num concílio”, evidencia-se que, apesar de indicar a autoridade e todo o conhecimento que tais representam, são caracterizados como intocáveis, sagrados, isto é, jamais lidos. A hipótese se confirma, quando nos atemos tanto na relação do narrador com a biblioteca, quando na de Jacinto. Zé Fernandes nos transmite uma admiração irônica frente àquela coleção de obras, ao referir-se a ela com a expressão “Que depósito!”, indicando o lugar onde se acumula coisas, ao que Jacinto responde “com um sorriso descorado: — Há que ler, há que ler...”, indicando que o personagem não lera quase nada daquilo. Neste trecho, o narrador começa a mostrar ao leitor a impossibilidade de abraçar-se todo o conhecimento e que a riqueza e a quantidade de livros não significa conhecimento.

A biblioteca de Jacinto está ligada a ideia de saber enciclopédico, segundo o qual Comte acreditava que o indivíduo deveria fundamentar seus conhecimentos e praticar as ciências. Porém, não corresponde apenas às seis disciplinas científicas fundamentais para o conhecimento das leis universais – matemática, astronomia, física, química, biologia, sociologia –, conforme a avaliação comteana. Igualmente integra seu acervo livros de literatura, filosofia e história, como proposto por Comte em suas indicações de como deveria ser uma biblioteca positivista e ainda vai além, com livros sobre economia, política, religião, entre outras ciências. Como veremos no trecho abaixo, a tentativa de Jacinto de alcançar o conhecimento enciclopédico torna-se absurda, quer por sua quantidade, quer pela dificuldade de leitura que algumas dessas obras exigiam:

Amarrotara com cólera a carta começada — eu escapei, respirando, para a Biblioteca. Que majestoso armazém dos produtos do Raciocínio e da Imaginação! Ali jaziam mais de trinta mil volumes, e todos decerto essenciais a uma cultura humana. Logo à entrada notei, em ouro numa lombada verde, o nome de Adam Smith. Era, pois, a região dos Economistas. Avancei — e percorri, espantado, oito metros de Economia Política. Depois avistei os Filósofos e os seus comentadores, que revestiam toda uma parede, desde as escolas pré-socráticas até às escolas neopessimistas. Naquelas pranchas se acastelavam mais de dois mil sistemas — e que todos se contradiziam. Pelas encadernações logo se deduziam as doutrinas: Hobbes, embaixo, era pesado, de couro negro; Platão, em cima, resplandecia, numa pelica pura e alva. Para diante começavam as Histórias Universais. Mas aí uma imensa pilha de livros brochados, cheirando a tinta nova e a documentos novos, subia contra a estante, como fresca terra de aluvião tapando uma riba secular. Contornei essa colina, mergulhei na seção das Ciências Naturais, peregrinando, num assombro crescente, da Orografia para a Paleontologia, e da Morfologia para a Cristalografia. Essa estante rematava junto de uma janela rasgada sobre os Campos Elísios. Apartei as cortinas de veludo — e por trás descobri outra portentosa rima de volumes, todos de História Religiosa, de Exegese Religiosa, que trepavam montanhosamente até aos últimos vidros, vedando, nas manhãs mais cândidas, o ar e a luz do Senhor. Mas depois rebrilhava, em marroquins claros, a estante amável dos Poetas. Como um repouso para o espírito esfalfado de todo aquele saber positivo, Jacinto aconchegara aí um recanto, com um divã e uma mesa de limoeiro, mais lustrosa que um fino esmalte, coberta de charutos, de cigarros do Oriente, de tabaqueiras do século XVIII. (QUEIRÓS, 2012, p.50-51)

Zé Fernandes descreve, neste trecho, o ambiente da biblioteca, como fez anteriormente, dando relevo à riqueza e à quantidade enorme de livros, mas acentua aqui o exagero, que gera um efeito cômico. Novamente, o narrador tenta demonstrar a inutilidade daquela imensidade de livros para o conhecimento. Começa usando a palavra “armazém”, ligando-a ironicamente ao adjetivo “majestoso”, mostrando o grande poder de acumular da personagem. Segue dizendo que “ali jaziam mais de trinta mil volumes, e todos decerto essenciais a uma cultura humana”, apresentando uma contradição, já que se os livros jaziam, ou seja, estavam mortos, desqualificando de antemão a necessidade real daquela quantidade de livros e mesmo do conhecimento existente naquela biblioteca. Ele começa a descrição pela economia, dizendo que Jacinto possuía oito metros de economia política, os quais o narrador percorre, demonstrando que esse saber era mensurado física e não intelectualmente.

Segue falando da filosofia e, nesta parte, é importante observar que o narrador remarca o caráter defensivo dos sistemas filosóficos. Ao dizer que estes sistemas se “acastelavam mais de dois mil sistemas — e que todos se contradiziam”, coloca-os numa posição de preservação, mas também beligerante, tendo em vista que se acastelar significa resguardar-se para fins de defesa, pressupondo, assim, a guerra. Essa posição é confirmada quando o narrador diz que todos os sistemas filosóficos se contradizem. E o caso dos livros de Hobbes e Platão. Hobbes, mais materialista e racionalista, está embaixo, encadernado com material pesado e rude, de couro, relacionando o pensamento deste filósofo a certo pragmatismo, enquanto Platão, pensador do idealismo, está mais ao alto, encadernado por uma pelica branca, ou seja, um material mais macio, suave, indicando através da alvura do livro e da maciez do material um pensamento mais etéreo, mais idealista.

No que se refere à história universal, o narrador demonstra que, por trás de livros novos, esconde-se a antiguidade da história. Ele afirma que os livros são brochados,

demonstrando que são livros baratos, “cheirando a tinta nova e a documentos novos”, denotando a novidade do pensamento sobre história. O narrador age como se estes pensamentos novos cobrissem todo o discurso da história antiga de forma catastrófica. Usando uma imagem da natureza, diz que os livros novos subiam a estante, como se fossem terra de erosão que cobre a ribanceira antiga. Dessa maneira, o narrador nos informa que o desenvolvimento da disciplina de história, na Idade Moderna, talvez esconda os fatos e os conhecimentos que a história antiga produziu.

O narrador segue, então, para a parte da biblioteca que fala das ciências naturais. Coloca-se como um peregrino, como se seguisse por difíceis caminhos, já que as ciências que cita são bem desconhecidas do grande público, como a orografia, a paleontologia, a morfologia e a cristalografia. Essas ciências adquirem vida própria, como se as matérias, que lhes envolvem, dessem esse caráter, já que tratam de assuntos da natureza e a descrição insinua que os livros, que compõem esta estante, saíam pela janela e avançavam pelos Campos Elíseos.

Sobre a parte das religiões, que o narrador encontra atrás de cortinas de veludos, material que remete à igreja e, portanto aos lugares sagrados, acha uma “portentosa rima de volumes”, indicando o caráter culto e miraculoso desses livros, novamente referindo-se ao sagrado, mas ao mesmo tempo repetitivo, indicado pelo uso da palavra rima. O tom irônico se encontra no fato desses livros, que tratam de religião, formarem uma coluna montanhosa em direção aos céus, ao etéreo, impedindo, no entanto, porque tampam os vidros, a entrada da luz e do ar “*do Senhor*”, nas palavras de Zé Fernandes. É como se a montanha de conhecimento formada pelos livros religiosos impedisse ao homem o acesso à expressão mais simples e genuína da divindade, isto é, a natureza.

Por fim, o narrador chegará à parte da biblioteca dedicada aos poetas. A descrição dessa parte já adquire um ar mais elegante e refinado e se contrapõe ao restante. Os livros de poesia de Jacinto são encadernados de marroquim, um couro de

bode ou cabra, cujo tratamento especial o torna nobre. Nesse trecho do romance, fica mais clara a preferência do narrador pela poesia, pois adjetiva a estante em que estão de “amável”. Existe aqui uma contraposição entre todos os outros livros que constituem a biblioteca enciclopédica de Jacinto, qualificados sempre com algum aspecto negativo e, sobretudo, impossível de serem tomados em sua totalidade, e a poesia, que permite “um repouso para o espírito esfalfado de todo aquele saber positivo”. Todavia, o trecho torna-se ambíguo, pois não podemos detectar se o narrador prefere realmente a poesia aos outros livros, ou se somente se refere ao espaço onde estes livros estão, em contraste com aqueles que se referem ao saber positivo, já que o narrador deixa de fazer considerações sobre os livros de poesia e passa a qualificar o lugar que Jacinto preparou para a leitura. Parece-nos que a elegância e o aconchego, que ressumem esse lugar, ganham mais importância que o conhecimento que ali se encontra, como se o narrador nos mostrasse que o real descanso não vem da literatura, mas do local que Jacinto preparou para essa atividade.

Dessa forma, enquanto descreve a biblioteca de Jacinto, José Fernandes vai demonstrando a impossibilidade de alcançar todo o conhecimento através de livros. Seja pela enormidade do seu número, seja pelas ideias contraditórias que encetam, seja pela dificuldade que implica sua leitura, os livros do 202 impõem barreiras aos seus leitores, neste caso, José Fernandes e Jacinto, mostrando que é impossível acumular todo o conhecimento que o mundo produz. Pela riqueza que os livros apresentam e pela grandiosidade de seu número, podemos dizer que o narrador nos demonstra que é possível acumular livros, porque Jacinto tem dinheiro, mas não se pode comprar o conhecimento.

Enquanto a narrativa está no espaço da cidade, Jacinto não desiste de “acumular noções”, o que não acontecerá com as máquinas, cuja acumulação é minimizada. Jacinto não consegue abandonar o hábito de adquirir livros e acontece a “invasão do

livro do 202”. Os livros que antigamente ocupavam apenas o espaço da biblioteca passam a ocupar todo o 202 e geram incômodo a José Fernandes, provocando-lhe um sonho muito interessante. Tal sonho demonstra a importância do livro neste final de século, mas também torna perceptível a opinião ou ainda os temores do narrador frente à produção desenfreada de livros:

E nem sei se depois adormeci — porque os meus pés, a que não sentia nem o pisar nem o rumor, como se um vento brando me levasse, continuaram a tropeçar em livros no corredor apagado, depois na areia do jardim que o luar branquejava, depois na Avenida dos Campos Elísios, povoada e ruidosa como numa festa cívica. E, oh portento! Todas as casas aos lados eram construídas com livros. Nos ramos dos castanheiros ramalhavam folhas de livros. E os homens, as finas damas, vestidos de papel impresso, com títulos nos dorsos, mostravam em vez de rosto um livro aberto, a que a brisa lenta virava docemente as folhas. Ao fundo, na Praça da Concórdia, avistei uma escarpada montanha de livros, a que tentei trepar, arquejante, ora enterrando a perna em flácidas camadas de versos, ora batendo contra a lombada, dura como calhau, de tomos de Exegese e Crítica. A tão vastas alturas subi, para além da terra, para além das nuvens, que me encontrei, maravilhado, entre os astros. Eles rolavam serenamente, enormes e mudos, recobertos por espessas crostas de livros, de onde surdia, aqui e além, por alguma fenda, entre dois volumes mal juntos, um raiozinho de luz sufocada e ansiada. E assim ascendi ao Paraíso. Decerto era o Paraíso — porque com meus olhos de mortal argila avistei o Ancião da Eternidade, aquele que não tem Manhã nem Tarde. Numa claridade que dele irradiava mais clara que todas as claridades, entre fundas estantes de ouro abarrotadas de códices, sentado em vetustíssimos fólhos, com os flocos das infinitas barbas espalhados por sobre resmas de folhetos, brochuras, gazetas e catálogos — o Altíssimo lia. A fronte superdivina que concebera o Mundo pousava sobre a mão superforte que o Mundo criara — e o Criador lia e sorria. Ousei, arrepiado de sagrado horror, espreitar por cima do seu ombro coruscante. O livro era brochado, de três francos... O Eterno lia Voltaire, numa edição barata, e sorria. Uma porta faiscou e rangeu, como se alguém penetrasse no Paraíso. Pensei que um santo novo chegara da Terra. Era Jacinto, com o charuto em brasa, um molho de cravos na lapela, sobraçando três livros amarelos que a Princesa de Carman lhe emprestara para ler! (QUEIRÓS, 2012, p. 115-116)

Adiantando, neste trecho, construções literárias e plásticas surrealistas, Eça de Queirós faz com que seu narrador estenda a invasão dos livros do 202 para Paris, para o Universo, chegando ao Paraíso. O livro coloca-se como uma barreira que precisa ser

transposta, já que o narrador tropeça neles à saída da residência de seu amigo, no jardim da casa, nos Campos Elíseos. Conforme vai saindo por Paris, percebe que o livro tomou conta de tudo e de todos. Sempre cheio de admiração, evidenciando isto através de expressões como “oh, portento”, “encontrei, maravilhado”, “arrepiado de sagrado horror”, vai nos mostrando que as casas passam a ser feitas de livros, que as folhas das árvores são páginas de livros e as pessoas, perdendo sua identidade, passam a ter no lugar de seu rostos páginas e seus dorsos se apresentam como lombadas de livros. A cidade de Paris e seus habitantes transformam-se em pura literatura. A infinidade de livros é tão grande, portanto de ideias, que crescem em forma de “escarpada montanha”, no meio da Praça da Concórdia. Novamente o narrador fará utilização de imagens que remetem à rudeza e a dificuldade, comparada tal quantidade de livros com uma natureza rústica, que atrapalha a progressão, onde ele tem que “trepas, arquejante”. Nesta tentativa de vencer os livros, o narrador nos avisa do conteúdo daquilo que o leitor tem que ultrapassar, como “flácidas camadas de versos”, mostrando um juízo de valor negativo, ou mostrando a austeridade e a severidade da crítica literária, ao comparar a lombada de seus livros a calhaus, isto é, fragmento de rocha dura. Os livros se apresentam tão invasivos, nesta descrição de *A cidade e as serras*, que invadem o universo, o espaço e recobrem os astros nos céus, assim como recobriam a luz do 202.

Invadem, por fim, o paraíso e José Fernandes encontra Deus, o senhor supremo, onipresente, onipotente e onisciente, cercados por livros e lendo. O céu encontra-se abarrotado de livros e outros documentos, como “folhetos, brochuras, gazetas e catálogos”, rodeando Deus. Para espanto de Zé Fernandes e do leitor, a penetração dos livros é tão grande que Deus lê Voltaire, o grande crítico da Igreja Católica, em um volume barato, ou seja, a violência da profusão de livros é tão intensa que Deus lê em páginas vulgares um texto que o contradiz.

Repetindo a intersecção entre sagrado e profano que marca o final do sonho, Zé Fernandes acorda e acredita ver um novo santo abrindo sua porta. Para arrematar a ironia do trecho, este santo é Jacinto, que como tal, vem representado pelas insígnias dessa religião nova, isto é, os livros.

Dessa maneira, o narrador nos avisa da negativa transformação que os livros podem causar: o indivíduo e seu mundo perdem a identidade e passam a ser identificados com as ideias produzidas por eles. O mundo real é substituído pelo literário.

Podemos dizer que o narrador José Fernandes desmistifica a noção de acumulação de conhecimento que Jacinto constrói para si, mostrando que não passa de acúmulo de livros, novamente possibilitado por seu dinheiro. Por si só, os livros não constituem conhecimento, mas apenas a acumulação de objetos. Complementarmente, Zé Fernandes nos mostra, através de uma linguagem ligada à natureza, principalmente naquilo que ela tem de difícil e rude, que os livros, como objetos, impõem ao homem do fim do século, representado por Jacinto, uma barreira complicada de transpor, tanto pela quantidade de livros produzidos, como pelo tipo de conhecimento que transmitem. Assim, alcançar o conhecimento enciclopédico, proposto por Comte e perseguido por Jacinto, através dos livros é uma tarefa árdua, impossível de se alcançar. Por fim, o narrador alerta que a profusão de livros e ideias surgidas no século XIX, impulsionada principalmente pelo desenvolvimento das ciências positivas e pela indústria, pode causar a despersonalização do homem, do ambiente em que vive e passar a valer mais do que a realidade em que os homens efetivamente vivem.

Resta-nos ainda a questão da acumulação tecnológica, que nos ajuda a caracterizar o 202 e, portanto, Jacinto no âmbito das referências positivistas. Como vimos, Comte afirma que a indústria é necessária ao homem, já que a natureza é imperfeita e, por isso, é importante modificá-la através da intervenção humana. Jacinto

tenta, em grande parte da primeira metade do livro, atender também essa premissa positivista, através do acúmulo de maquinário, equipando o 202 com todas as novidades que surgem em seu tempo.

Como demonstra Luís Adriano Carlos, em seu texto “A máquina do tempo nº 202”, grande parte dos inventos existentes no apartamento de Jacinto estão presentes na Exposição Universal de 1889. Jacinto, seguindo a ideia de acumular todos os inventos desde Terâmenes, amontoa em sua residência uma série de novidades tecnológicas. Misturando a elegância do dândi e a busca positivista de aprimorar a natureza, Jacinto acredita poder dominar também a Mecânica. Entretanto, comete o mesmo erro que com os livros e não percebe que o modo como utiliza os inventos, além de ser exagerado, muitas vezes não facilita em nada sua vida. Quando chega ao 202, a primeira coisa que o narrador encontra é um elevador, podemos dizer, inútil, pela brevidade do percurso que faz e por substituir uma escada de fácil acesso:

Mas dentro, no peristilo, logo me surpreendeu um elevador instalado por Jacinto — apesar do 202 ter somente dois andares, e ligados por uma escadaria tão doce que nunca ofendera a asma da sr^a. D. Angelina! Espaçoso, tapetado, ele oferecia, para aquela jornada de sete segundos, confortos numerosos, um divã, uma pele de urso, um roteiro das ruas de Paris, prateleiras gradeadas com charutos e livros. Na antecâmara, onde desembarcamos, encontrei a temperatura macia e tépida de uma tarde de Maio, em Guiães. Um criado, mais atento ao termômetro que um piloto à agulha, regulava destramente a boca dourada do calorífero. E perfumadores entre palmeiras, como num terraço santo de Benares, esparziam um vapor, aromatizando e salutarmente umedecendo aquele ar delicado e superfino.

Eu murmurei, nas profundidades do meu assombrado ser:
— Eis a civilização! (QUEIRÓS, 2012, p. 44)

Jacinto tenta preencher todas as lacunas para que não lhe falte conforto e, por si só, a subida do elevador é ridícula, justamente porque serve para um percurso breve de sete segundos. O narrador nos informa que o protagonista apela para todos os tipos de exageros, como tapetes na parede do elevador, um divã forrado com peles de urso, guias de ruas, entre outras coisas.

Na sua tentativa de controlar a natureza, Jacinto a reproduz através da Mecânica e do trabalho humano, como podemos ressaltar no trecho acima. O trabalho do homem combinado à Mecânica controla a temperatura do ambiente e perfumadores reproduzem o odor da natureza em meio a palmeiras naturais. É como se hoje em dia cometêssemos o absurdo de usar um desodorizante de ambientes que cheirasse a madeira para aprimorar o cheiro de uma floresta. Neste pequeno trecho, podemos antever que Jacinto usa a Mecânica para melhorar sua vida, mas não entende que ela depende do homem para funcionar e que é impossível dominar completamente as forças da natureza.

Luís Adriano Carlos nota que José Fernandes não entende a modernidade do 202, por isso faz suas críticas, representando o atraso civilizacional de Portugal (CARLOS, 2001, p. 101). Já João Medina, em *Eça Político*, analisando o cromatismo do livro, irá dizer que a maneira de Zé Fernandes descrever os objetos da cidade utilizando-se de imagens da natureza seria uma denúncia do caráter tradicionalista do autor. Não nos alinhamos a nenhuma dessas leituras. O narrador, na tentativa de mimetizar a necessidade de Jacinto de controlar a natureza, acaba por usar as imagens naturais para dar a dimensão de tal trabalho, como podemos ver no trecho abaixo:

Mas eu preferi inventariar o gabinete, que dava à minha profanidade serrana todos os gostos de uma iniciação. Aos lados da cadeira de Jacinto pendiam gordos tubos acústicos, por onde ele decerto soprava as suas ordens através do 202. Dos pés da mesa cordões túmidos e moles, coleando sobre o tapete, corriam para os recantos de sombra à maneira de cobras assustadas. Sobre uma banquinha, e refletida no seu verniz como na água de um poço, pousava uma Máquina de Escrever: e adiante era uma imensa Máquina de Calcular, com fileiras de buracos donde espreitavam, esperando, números rígidos e de ferro. [...] Sobre prateleiras admirei aparelhos que não compreendia: — um composto de lâminas de gelatina, onde desmaiavam, meio chupadas, as linhas de uma carta, talvez amorosa; outro, que erguia sobre um pobre livro brochado, como para o decepar, um cutelo funesto; outro avançando a boca de uma tuba, toda aberta para as vozes do invisível. Cingidos aos umbrais, liados às cimbalhas, luziam arames, que fugiam através do teto, para o espaço. Todos mergulhavam em forças universais, todos transmitiam forças universais. A Natureza convergia disciplinada ao serviço do meu amigo e entrava na sua domesticidade!... (QUEIRÓS, 2012, p.48-50)

Podemos notar que, como nos mostra João Medina, a comparação do maquinário às coisas da natureza é constante, mas tais comparações apresentam um aspecto sombrio, como se o maquinário se escondesse entre as brechas do 202 e tivesse medo do homem, que promove a disciplina dessa natureza. Zé Fernandes nos mostra que os tubos acústicos ficam do lado da cadeira de Jacinto, assim como serviçais, esperando que ele soprasse suas ordens. Os fios da casa são assimilados a “cobras assustadas”, por serem escondidos entre os tapetes. A máquina de escrever refletia na banquinha de verniz “como na água de um poço” e, na máquina, os números esperam, espreitam, como se esperassem a caça.

Continuando nesta senda, o trecho adquire características que poderíamos chamar de macabras, pois remetem ao adoecimento e à morte, quando da descrição de objetos que Zé Fernandes não entende e que parece confuso também ao leitor. Neste sentido, o narrador segue dizendo que as cartas, talvez de amor, “desmaiam”, sobre umas lâminas de gelatina, um cutelo funesto, isto é, que remete à figura da morte, mas serve simplesmente para cortar o canto dos livros. Ligados aos cantos da casa, representados no texto, pelas palavras umbrais e cimalthas, os arames que ligam tais aparelhos fogem para o espaço, como se buscassem as forças universais que deveriam ser domesticadas por Jacinto. Por fim, o narrador nos diz claramente a intenção da personagem em domesticar a natureza: “A Natureza convergia disciplinada ao serviço do meu amigo e entrava na sua domesticidade!...” (QUEIRÓS, 2012, p.50).

Neste primeiro momento, mostrando que as forças naturais estão acuadas ou adoentadas, mortas ou domesticadas pela força do homem, o narrador vai preparando a destruição da ideia jacíntica de que é necessário acumular máquinas para controlar a natureza. Dessa maneira, demonstra o equívoco de Jacinto em sua interpretação da divisa positiva, ou, correndo o risco de sermos exagerados, o narrador critica a própria ideia positivista.

Jacinto possui o conferençofone, o teatrofone, além de outras máquinas e acredita plenamente na força e na precisão delas, dando fé também à utilidade delas, como nos informa o trecho abaixo:

Jacinto esboçou, com languidez, um gesto que os sublimava. — Providenciais, meu filho, absolutamente providenciais, pela simplificação que dão ao trabalho! Assim... — E apontou. — Este arrancava as penas velhas; o outro numerava rapidamente as páginas de um manuscrito; aqueloutro, além, raspava emendas... E ainda os havia para colar estampilha, imprimir datas, derreter lacres, cintar documentos... — Mas com efeito — acrescentou — é uma seca. Com as molas, com os bicos, às vezes magoam, ferem... Já me sucedeu inutilizar cartas por as ter sujado com dedadas de sangue. É uma maçada! (QUEIRÓS, 2012, p. 55)

Neste pequeno trecho, o narrador produz um efeito muito cômico ao contrapor as palavras de Jacinto, referentes à necessidade dos objetos — “Providenciais, meu filho, absolutamente providenciais, pela simplificação que dão ao trabalho!” — e aquelas relacionadas à trivialidade das ações que cada máquina executa, como arrancar penas velhas, numerar as páginas de um manuscrito, raspar emendas, colar estampilha, imprimir datas, derreter lacres, cintar documentos, ou seja, coisas que a mão humana poderia fazer senão igual, talvez melhor. A situação torna-se mais estranha, e diríamos risível, quando Jacinto afirma que esses objetos o feriram e a carta, na qual foram utilizados tantos aparelhos e instrumentos, encontra-se inutilizada por seu sangue. Tendo em vista esse quadro, o narrador nos aponta para a inutilidade de tantos objetos em trabalhos que a própria força humana pode fazer com total facilidade. Algo que era para ser simples, como escrever uma carta, torna-se, pela abundância do maquinário utilizado em contraposição com a banalidade do trabalho realizado, complicado e, por vezes, inviável.

Como dissemos acima, Jacinto tem a necessidade, por força de tentar alcançar conforto, de acumular objetos e inventos que controlem a natureza. No livro, temos diversos exemplos de como realiza essas tentativas, mas é interessante observar como

tenta controlar a água e a eletricidade, pois o trecho em que aparecem são muito importantes para a economia do livro.

O ambiente em que a água aparece é a sala de banho de Jacinto. O narrador a descreve como um lugar muito elegante, controlada por seus empregados, onde a Mecânica possui a missão de controlar a natureza. Vejamos a descrição desta sala de banho:

No entanto, o Grilo e outro escudeiro, por trás dos biombos de Quioto, de sedas lavradas, manobravam, com perícia e vigor, os aparelhos do lavatório — que era apenas um resumo das máquinas monumentais da Sala de Banho, a mais estremada maravilha do 202. Nestes mármore simplificados existiam unicamente dois jatos graduados desde zero até cem; as duas duchas, fina e grossa, para a cabeça; a fonte esterilizada para os dentes; o repuxo borbulhante para a barba; e ainda botões discretos, que, roçados, desencadeavam esguichos, cascatas cantantes, ou um leve orvalho estival. Desse recanto temeroso, onde delgados tubos mantinham em disciplina e servidão tantas águas ferventes, tantas águas violentas, saía enfim o meu Jacinto enxugando as mãos a uma toalha de felpa, a uma toalha de linho, a outra de corda entrançada para restabelecer a circulação, a outra de seda frouxa para repolir a pele. (QUEIRÓS, 2012, p. 59-60)

Pensando que a descrição se refere a um simples lavatório, que o próprio narrador diz ser “um resumo das máquinas monumentais da Sala de Banho, a mais estremada maravilha do 202”, este ambiente apresenta-se muito bem ornamentado por diversas máquinas, todas elas proporcionando, através do controle da força da natureza, o conforto de Jacinto. A partir de uma ironia muito fina, o narrador começa utilizando-se de palavras que indicam simplicidade ou pouca quantidade, como quando diz que os mármore do lavatório são simplificados e que possuíam dois jatos apenas, no entanto, jatos este que marcam do grau de congelamento (zero) ao grau de ebulição (cem), acentuando os excessos jacínticos, para finalizar o trecho mostrando o exagero de máquinas, assim como o excesso de zelo que Jacinto tem ao cuidar de si. Nesta exposição, o narrador vai elencando o modo como a água é controlada no 202 e ressalta o contrassenso de tão desproporcional controle, simplesmente para se fazer a toalete. Ao

final do trecho, o narrador ressalta que esta água, que ele classifica de ferventes e violentas, está controlada, em estado de “disciplina e servidão”, dentro de tubo finos, delgados, ressaltando, desse modo, o perigo que corre o homem ao domesticar as forças da natureza.

Os acúmulos da Mecânica com Jacinto nunca diminuem, nem param e o autor fará uso da ironia estrutural, isto é, contraporá duas situações na narrativa, para mostrar a impossibilidade do controle total da natureza. Logo após o trecho que citamos acima, aparece uma nova cena, onde teremos a revolta das águas “ferventes e violentas” do 202:

E foi justamente numa dessas noites (um sábado) que nós passamos, naquele quarto tão civilizado e protegido, por um desses brutos e revoltos terrores como só os produz a ferocidade dos Elementos. Já tarde, à pressa (jantávamos com Marizac no Clube para o acompanhar depois ao “Lohengrin” na Ópera) Jacinto arrocava o nó da gravata branca — quando no lavatório, ou porque se rompesse o tubo, ou se dessoldasse a torneira, o jato de água a ferver rebentou furiosamente, fumegando e silvando. Uma névoa densa de vapor quente abafou as luzes — e, perdidos nela, sentíamos, por entre os gritos do escudeiro e do Grilo, o jorro devastador batendo os muros, esparrinhando uma chuva que escaldava. Sob os pés o tapete ensopado era uma lama ardente. E como se todas as forças da Natureza, submetidas ao serviço de Jacinto, se agitassem, animadas por aquela rebelião da água — ouvimos rancos surdos no interior das paredes, e pelos fios dos lumes elétricos sulcaram faíscas ameaçadoras! Eu fugira para o corredor, onde se alargava a névoa grossa. Por todo o 202 ia um tumulto de desastre. Diante do portão, atraídas pela fumarada que se escapava das janelas, estacionava polícia, uma multidão. E na escada esbarrei com um repórter, de chapéu para a nuca, a carteira aberta, gritando sofregamente “se havia mortos?” Domada a água, clareada a bruma, vim encontrar Jacinto no meio do quarto, em ceroulas, lívido:
— Oh Zé Fernandes, esta nossa indústria!... Que impotência, que impotência! Pela segunda vez, este desastre! E agora, aparelhos perfeitos, um processo novo...
— E eu encharcado por esse processo novo! E sem outra casaca! (QUEIRÓS, 2012, p. 71-72)

Neste trecho, as águas que antes apareciam domesticadas, revoltam-se, “por um desses brutos e revoltos terrores como só os produz a ferocidade dos Elementos”, e mostram sua verdadeira força. A cena, provida de uma comicidade intensa, vai

demonstrando, como esses homens, Jacinto e Zé Fernandes, são surpreendidos e até mesmo feridos pela força do elemento natural e, para tanto, o narrador utiliza-se palavras que remetem diretamente ao campo semântico da violência e da animalidade da natureza. Jacinto, arrumando-se para sair, é apanhado pelo jato de água fervente, que fumeja como uma máquina, mas silva furiosamente como uma cobra. No entanto, onde lemos “quando no lavatório, ou porque se rompesse o tubo, ou se dessoldasse a torneira...”, temos escondido um índice interessante, que nos revela que o problema não está só na revolta da natureza, mas também que existe um problema humano, ou seja, um serviço mal feito, que provocou o incidente.

A água quente torna-se vapor e, agindo como força poderosa que é, vai tomando todo o 202, tampando as luzes e fazendo com que as personagens da cena, Jacinto, José Fernandes, Grilo e a personagem denominada “outro escudeiro” percam-se. É notável que se ouça na cena apenas os gritos dos empregados, isto é, do escudeiro e do Grilo, sinalizando que os dois, apesar da situação perigosa, tentam fazer seu trabalho e enfrentam a água fervendo, enquanto os patrões, apesar do desconforto causado pela situação, continuam seguros. Aqui, novamente, Eça de Queirós dá relevo aos privilégios que o dinheiro proporciona.

A água vai tomando tudo, através de “jorro devastador”, transformando-se em “chuva que escaldava”. O tapete torna-se lama quente, isto é, como a lava de um vulcão. A água contamina por seu, poderíamos dizer, espírito rebelde outras forças da natureza que Jacinto tenta dominar, que também se revoltam, representadas aqui pela eletricidade. Como se criasse vida, os fios roncavam, como um animal, e a luz elétrica coloca em perigo os habitantes da casa, pois solta faíscas ao estourar.

O caráter cômico da cena se completa, quando o narrador nos dá conta do comportamento das pessoas que correm aos 202, ao verem fumaça saindo do lugar. Rapidamente, chegam curiosos, chega a polícia, chega a imprensa, demonstrando o

grande interesse das pessoas por um *fait divers*. A cena é rematada por um repórter, perguntando “se havia mortos”, revelando a formação da famosa “imprensa sensacionalista”, que explora comercialmente as catástrofes nas páginas dos jornais.

Ao fim da cena, Jacinto tenta colocar o problema na incompetência da indústria, mas, como vemos em todo o trecho e em todo o livro, a questão está da tentativa de se exercer um controle exagerado e mesmo desnecessário sobre a natureza. Vemos estas mesmas características no que se refere ao tratamento do controle da eletricidade. Para manter seus aparelhos ligados, Jacinto precisa da eletricidade e, para consegui-la, sua residência possui uma rede de fios que aparecem em todos os momentos em que as máquinas do 202 estão presentes. E assim como a água domesticada, a eletricidade também “se revolta” e deixa Jacinto na mão:

Todos os lumes elétricos, subitamente, em todo o 202, se apagaram! Na minha imensa desconfiança daquelas forças universais, pulei logo para a porta, tropeçando nas trevas, ganindo um “Aqui-d’el-rei!” que tresandava a Guiães. Jacinto em cima berrava, com o manicuro agarrado ao pijama. E de novo, como serva ralassa que recolhe arrastando as chinelas, a luz ressurgiu com lentidão. Mas o meu Príncipe, que descera, enfiado, mandou buscar um engenheiro à Companhia Central da Eletricidade Doméstica. Por precaução, outro criado correu à mercearia comprar pacotes de velas. E o Grilo desenterrava já dos armários os candelabros abandonados, os pesados castiçais arcaicos dos tempos incientíficos de “D. Galeão”: era uma reserva de veteranos fortes, para o caso pavoroso em que mais tarde, à ceia, falhassem perfidamente as forças bisonhas da Civilização. O eletricista, que acudira esbaforido, afiançou, porém, que a Eletricidade se conservaria fiel, sem outro amuo. Eu, cautelosamente, soneguei na algibeira dois cotos de estearina. (QUEIRÓS, 2012, p.82-83)

A cena, muito divertida pela reação das personagens, como Zé Fernandes gritando “Aqui-d’el-rei!”, enquanto tropeça pelo escuro, o manicuro gritando, agarrado ao pijama de Jacinto, o engenheiro da Companhia da Eletricidade, tentando, esbaforidamente, resolver o problema revelam a razão pela qual a eletricidade saiu do controle. Entretanto, quando o narrador utiliza-se de imagens que recorrem ao campo da preguiça e da falta de firmeza para qualificar a eletricidade, nos informa do quão novo e

incerto era aquele processo naqueles fins de século XIX. Para tanto, faz notar que, depois do apagão, a eletricidade volta como “serva ralassa”, ou seja, como trabalhadora preguiçosa, e diz que “arrastando as chinelas” (outro sinal da preguiça), “ressurgiu com lentidão”, ou seja, com lassidão. Diferentemente do que aconteceu com a água, a eletricidade se revolta por meio da indolência, se recusa em trabalhar como deveria, demonstrando a dificuldade do homem em controlá-la.

Para ressaltar a falta de conhecimento dos homens sobre as forças da natureza, representada aqui pela eletricidade, Zé Fernandes faz oposição entre os “pesados castiçais arcaicos dos tempos incientíficos de ‘D. Galeão’”, que ele diz ser uma “reserva de veteranos fortes”, como se esses objetos, dum tempo onde não havia ciência, fossem investidos de experiência e força que não faltarão caso sejam necessárias, e “as forças bisonhas da Civilização”, que, como se tivessem vontade própria, poderiam “perfidamente” falhar, pois agiriam intencionalmente contra o homem, seu criador. No entanto, perguntamo-nos, quem é o dono da vontade: o homem ou as forças da natureza? Claro que o homem, que, no entendimento do narrador, cria uma civilização contraria a si mesmo.

A falta de energia, desenhada pelo autor neste trecho, resulta numa cena ainda mais cômica, que é aquela onde o ascensor encalha e as personagens, presentes na festa de Jacinto, tentam desencalhar o peixe. Aliás, poderíamos dizer que tal episódio é um resumo de todas as críticas que o narrador faz ao discurso positivista assumido por Jacinto, principalmente quando trata daquelas figuras que Jacinto chama de “astros” da cidade. Ela representa a desconstrução total do imaginário de Jacinto. As máquinas falham: o Teatrofone deixa a desejar, pois não permite que os convidados ouçam a ópera que desejavam e o ascensor, afetado pela falta de energia que acontecera antes, para de funcionar e deixa o peixe, prato principal do evento, encalhado. No entanto, o principal é que os “astros” do *Bois de Boulogne* vão revelando seus defeitos, vão

sofrendo um rebaixamento em toda a cena, até alcançar a situação ridícula, de pescar um peixe já cozido em um ascensor. Por toda a cena, tais personagens mostram uma moral rebaixada, um interesse demasiadamente vulgar por sexo e dinheiro, uma gula imensa, mas ao mesmo tempo, um espírito chistoso gracioso, que pode seduzir um leitor mais desavisado. É engraçado, observar que, ao final da cena, Zé Fernandes, que através da descrição dessas personagens os qualifica, vai se aproximando cada vez mais deles, até que ao fim da cena, bêbado, aparece reunido com eles em festa:

Eu comi com o apetite de um herói de Homero. Sobre o meu copo e o de Dornan o champanhe cintilou e jorrou ininterrompidamente como fonte de Inverno. Quando se serviam ortolans gelados, que se derretiam na boca, o divino poeta murmurou, para meu regalo, o seu soneto sublime a Santa Clara. E como, do outro lado, o moço de penugem loura insistia pela destruição do velho mundo, também concordei, e, sorvendo o champanhe coalhado em sorvete, maldissemos o Século, a Civilização, todos os orgulhos da Ciência! (QUEIRÓS, 2012, p. 108).

Apesar de considerarmos essa cena importante, afinal, ela revela ao máximo o grau de crítica do nosso narrador, não nos deteremos especificamente sobre ela por sua extensão, o que estenderia demasiadamente o andamento deste trabalho. No entanto, reiteramos sua importância, já que nesse episódio ficam registrados a confluência de discursos do século XIX, pela caracterização das personagens e situações que aparecem e pelo discurso crítico do narrador.

Voltando ao assunto do acúmulo, apesar dos insucessos anteriores, Jacinto não deixa de adquirir novos aparelhos e de tentar fazer as forças da natureza, através da tecnologia, funcionarem em seu benefício. Jacinto, na sua tentativa de facilitar o trabalho que qualquer humano poderia fazer facilmente, acaba por atingir o cúmulo do absurdo quando usa uma máquina para abotoar as suas ceroulas (QUEIRÓS, 2012, p. 113).

Acreditamos que mais do que fazer uma crítica à cidade, contrapondo-a ao campo, o narrador, quando constrói um discurso contra a acumulação de livros, como se

fossem noções, e de máquinas, na busca de se controlar a natureza, alerta-nos sobre a ineficácia da utilização de certos discursos de forma superficial e em benefício próprio, como faz Jacinto. A crítica de José Fernandes, e podemos dizer, neste momento do livro, a de Eça de Queirós, reside no fato de que Jacinto não se pergunta se é necessário conservar tantos livros, se é imprescindível comprar tantas máquinas, ou apetrechar sua casa de inventos que talvez não possuam tanta segurança assim, e isto tem suas inevitáveis consequências. As ideias em excesso ou não permitem conhecimento, deixando o homem na ignorância, ou o despersonalizam, fazendo com que percam sua relação com a realidade. Quanto às novas invenções, elas podem ser inúteis, seja pela falta de certeza na sua utilização, seja pela falta de experiência e de desenvolvimento. Ao fim das contas, o homem encontra-se ou abandonado por elas ou em estado de servidão também, porque passa a utilizá-la para tudo, até para vestir ceroulas!

Pela nossa leitura, Zé Fernandes chama a atenção do leitor sobre a escravização do homem por certos discursos provocados pela leitura errônea de certas correntes do pensamento, como o positivismo, no caso que acabamos de explicitar. Basicamente, Zé Fernandes, utilizando em grande parte do tempo um discurso contrário a este, como o socialista, o discurso natural (não naturalista), decadentista, entre outros, apontam-nos como esses discursos se contradizem e possibilitam soluções diferentes para cada questão levantada. No entanto, o mais importante a observar é que, no caso do positivismo, José Fernandes mostra que é equivocado utilizar uma teoria que tenta guiar as ciências e a organização da sociedade e fazer dela receita para a vida prática. Dessa forma, é como se o autor avisasse ao leitor de que assumir um discurso superficialmente, como vimos que Jacinto faz em alguns momentos, e caracterizá-lo como seu ou, pior ainda, como modelo para sua vida, sem crítica, sem reflexão, só pode resultar em desastre ou, para quem lê o livro, em comédia, como vimos em vários episódios do romance.

Revoltado por tantos insucessos, Jacinto tenta outras opções para sua vida. São estas que tentaremos analisar daqui para diante.

3.2. JACINTO DECADENTISTA/PESSIMISTA

3.2.1. A CIDADE E AS SERRAS E À REBOURS

No início de 1880, sob os auspícios da revista *Le Décadent*, organizada pelo grupo de Anatole Baju, surge na França o movimento Decadente. Mais que um movimento literário, o Decadentismo francês significou uma transformação de consciência do homem do fim do século XIX, estimulada pelas crescentes mudanças econômicas, sociais e científicas. Tal mudança não atingiu apenas a França, mas outras nações:

Le véritable cause de cette angoisse est sans doute le problème – qui n’est pas près d’être résolu aujourd’hui encore – des bouleversements de toute nature, et toujours croissants, apportés depuis le XIX^e siècle à la civilisation occidentale par les transformations techniques et économiques, et en conséquence les modifications des structures sociales. De cet état la France partageait les dangers avec l’Allemagne et l’Angleterre: les progrès de l’industrie créaient dans ces pays riches de redoutables problèmes sociaux avec l’apparition d’un prolétariat « mécanisé », et moraux avec la déchéance des valeurs traditionnelles et le développement du matérialisme [...] (MARQUÈZE-POUEY, 1986, p.22) ⁶

Entretanto, nenhum país sentirá e expressará seus sentimentos frente a esses problemas como a França. Devido à industrialização, que aumentou o poder econômico e político da burguesia, ao aumento da população proletária, que se organizaria como

⁶ “A inevitável causa desta angústia é sem dúvida o problema – que não está perto de serem resolvidos hoje em dia – os problemas de toda a natureza, e sempre crescentes levadas desde o século XIX à civilização ocidental pelas transformações técnicas e econômicas, e em consequência as modificações das estruturas sociais. Deste estado a França compartilhava o perigo com a Alemanha e a Inglaterra: o progresso da indústria criava nestes países ricos indiscutíveis problemas sociais com a aparição de um proletariado “mecanizado” e moral com a decadência dos valores tradicionais e o desenvolvimento do materialismo [...]” (tradução nossa).

classe, da qual emergiria diversos movimentos sociais, bem como com o primado do materialismo, além do domínio do positivismo na ciência, o artista se sente ameaçado, vendo reduzida a função da arte, que se torna mero produto, mera mercadoria de uma sociedade que só valoriza a vida monetária. Decide, então, retirar-se desse ambiente e colocar-se em sua *torre de marfim*:

Diante da opressividade do mundo industrial, das metrópoles percorridas por multidões imensas e anônimas, da insurgência de um movimento operário organizado e do florescimento de uma forma de jornalismo que, publicando novelas populares em capítulos, dá início àquilo que hoje chamamos de cultura de massa, o artista vê ameaçado seus ideais, percebe as idéias democráticas como inimigas, resolve ser “diferente”, marginalizado, aristocrático ou “maldito” e retira-se para a *torre de marfim* da Arte pela Arte. (ECO, 2007, p.350)

Angustiado, o artista deseja colocar-se à margem da sociedade e se diferenciar da decadência em que acredita se encontrar a sociedade francesa. Essa decadência ainda encontra justificativa na história recente da França:

Surtout l'état de la France après 1871, sa vie politique, sociale et intellectuelle, sans justifier nécessairement l'affirmation d'une décadence, sont riches de faits assez lourds en eux-mêmes et lourds de conséquences pour révéler une crise d'une particulière gravité, une angoisse profonde, le sentiment de faillites multiples; la faillite politique surtout était fortement ressentie: après le libéralisme et l'essor économique du Second Empire, la défaite militaire, la tragédie de la Commune, la misère d'une République mal assise et minée déjà par ses scandales, l'affrontement des classes sociales, toutes frappées, de façon ou d'autre, par la guerre. (MARQUÈZE-POUEY, 1986, p. 22)⁷

Além dos problemas colocados acima pelo autor, a ciência positivista, com suas explicações deterministas e leis onipotentes, despoetiza o real, acaba com o mistério do mundo, levando o artista “a caminho da imaginação e da intuição” (MORETTO, 1989, p.14).

⁷ “Sobretudo o estado da França depois de 1871, sua vida política, social e intelectual, sem justificar necessariamente a afirmação de uma decadência, são ricos os fatos suficientemente pesados por si só e pesados em consequências por revelar uma crise particularmente grave, uma angústia profunda, o sentimento de queda múltipla, a queda política, sobretudo era fortemente sentida: depois o liberalismo e o crescimento econômico do Segundo Império, a derrota militar, a tragédia da Comuna, a miséria de uma República mal estabelecida e já minada por seus escândalos, o enfrentamento entre as classes sociais, atingidas, de uma forma ou de outra, pela guerra” (tradução nossa).

Sob a influência do Darwinismo, o homem do fim do século acredita que as características e os defeitos são hereditários. Desse modo, esses defeitos e características atravessariam todas as gerações, chegando às mais novas, o que resultaria numa degenerescência da civilização francesa, já antiga. Ainda a partir da perspectiva do Darwinismo, isso seria tomado como explicação para o pecado original: “Elle était d’autant mieux accueillie qu’elle apportait une sorte de justification a posteriori à l’idée chrétienne du péché originel et de la répercussion de la faute des premier hommes sur l’ensemble de l’humanité” (PIERROT, 1977, p. 63)⁸.

Marcado por essa perspectiva, o artista deseja evadir-se ou mesmo impor um novo modo de pensar ao fazer artístico, colocando-se contra o que faz parte do senso comum:

Decadismo, que é propriamente uma literatura que resplandece em templo de decadência, não para seguir os passos de sua época, mas exatamente “às avessas”, para insurgir-se contra, para reagir pela delicadeza, pela elevação, pelo refinamento, se quisermos, de sua tendência, contra a insipidez e as torpezas, literárias e outras ambientais, - isso sem nenhum exclusivismo e com toda a confraternidade confessável. (VERLAINE, apud MORETTO, 1989, p.14).

Para tanto, o homem decadente assume várias posições frente ao mundo e à arte. Como se vê, o que se impõe é uma mudança de mentalidade, não apenas uma mudança que caracteriza um movimento artístico. O Decadentismo reúne, além do que foi acima exposto, diversas características importantes, bem demonstradas por Jean Pierrot, cujo livro, *L’imaginaire décadent*, será a base para o trabalho aqui desenvolvido e que auxiliará na leitura de *A Cidade e as Serras* sob uma perspectiva interdiscursiva e intertextual.

Outro livro, que teremos como ponto de apoio para este momento de nosso trabalho é o romance do autor francês J.-K. Huysmans, *À Rebours*. Lançado no ano de

⁸ “Ela era tão acolhida pois levava uma espécie de justificativa *a posteriori* de uma ideia cristã de pecado original e da repercussão das faltas dos primeiros homens sobre o conjunto da humanidade.”

1884, o livro é considerado pelos autores decadentistas e pelos estudiosos do assunto a bíblia deste movimento literário. Mario Praz nos informa da importância de *À Rebours* no contexto decadente:

Dessa obra, *À Rebours* (o próprio título implica um programa de forçamento sádico da natureza) é o livro cardinal do decadentismo, no qual toda a fenomenologia daquele estado de alma é ilustrada em seus mínimos particulares num personagem exemplar, des Esseintes. “Todos os romances que eu escrevi depois de *À Rebours* estão contidos, em germe nesse livro”: anotará Huysmans. E não só os seus romances, mas toda a prosa decadentista, de Lorrain a Gourmont, até Wilde e D’Annunzio, estão potencialmente contidos em *À Rebours*. (PRAZ, 1996, p. 283)

É reconhecido também por inúmeros autores, como Alexandre Pinheiro Torres, que identifica suas semelhanças com *A cidade e as serras*, e por Robert Reising, que ressalta suas diferenças em relação ao romance de Eça, identificando algumas zonas de contato entre as obras. Podemos dizer que não só estas duas obras se aproximam, mas tanto a vida como outras obras desses autores revelam algumas coincidências. Como exemplo, podemos ressaltar que o livro anterior de Eça de Queirós, *A ilustre Casa de Ramires* e o livro *Là-Bas*, de Huysmans, possuem a mesma estrutura, isto é, de romance dentro do romance. Todavia, tendo em vista que o nosso tema é o decadentismo, teremos como base apenas *À Rebours* e só buscaremos outros livros do autor quando estritamente necessário.

3.2.2. DECADENTISMO E ANTINATURALISMO

Como já observamos, alguns temas são caros tanto ao positivismo quanto ao decadentismo, como a questão da hereditariedade e a exaltação da cidade, assim como a questão do controle da natureza, tratados anteriormente da perspectiva positivista. A partir daqui trataremos esses e outros tópicos a partir da perspectiva do discurso decadente.

O primeiro ponto que podemos considerar no romance de Eça é o antinaturalismo de Jacinto, quando ainda se encontra na cidade. Como vimos, a narrativa tem toda sua primeira parte marcada por premissas positivistas, pelas quais Jacinto passa a orientar sua vida. A questão do controle da natureza é uma dessas premissas, mas aqui o tema pode ser ligado ao Decadentismo, já que a natureza é o oposto perfeito do artificial e, ao mesmo tempo, é fonte das marcas de animalidade e hereditariedade do homem. Acreditamos que o horror de Jacinto à natureza representa muito bem as condições discursivas finisseculares, já que apresenta características do cientificismo e do positivismo, mas também do decadente e do pessimismo.

Para os decadentes, o antinaturalismo surge da sensação que o homem do século XIX tinha de que as leis biológicas da natureza eram imperdoáveis para com ele, oprimindo-o e levando-o à degeneração. O próprio título do livro de Huysmans já indica, como afirma Mário Praz, um “forçamento sádico da Natureza”. O título em inglês, por exemplo, demonstra de forma mais clara o aspecto de aversão à natureza *Against Nature* (Contra a Natureza). A personagem Des Esseintes assumirá expressamente essa posição e a levará ao limite em diversas situações, como por exemplo, quando incrusta em uma tartaruga pedras preciosas para torná-la mais bela, matando-a, no entanto, com o peso das joias, ou quando decide cultivar flores, mas estas acabam agindo como estupeficientes e antropomorfizam-se, causando susto ao Duc e, por fim, quando Des Esseintes chega ao cúmulo de comer pelo ânus, prática recomendada por seu médico para curar sua anorexia e com a qual ele se diverte, pois ela reforça o modo artificial em que vive, e sua busca pelo artifício:

L'opération réussit et des Esseintes ne put s'empêcher de s'adresser de tacites félicitations à propos de cet événement qui couronnait, en quelque sorte, l'existence qu'il s'était créée; son penchant vers l'artificiel avait maintenant, et sans même qu'il l'eût voulu, atteint l'exaucement suprême; on n'irait pas plus

loin; la nourriture ainsi absorbée était, à coup sûr, la dernière déviation qu'on pût commettre. (HUYSMANS, 1997, p. 256)⁹

Este antinaturalismo acontece de forma diferente para Jacinto. Ela encontra-se principalmente no medo que ele tem da natureza, pelo reconhecimento de que os homens respondem a um instinto natural quando estão neste ambiente e, ainda, pela acumulação do maquinário, que consideramos ser uma característica mais positivista, pois está ligada ao conforto e à vida industrial. Já num primeiro momento observamos o contrário da posição positivista acima exposta, isto é, se na cidade sentimos a solidariedade humana, no campo sentimos solidão: “Ao contrário, no campo, entre a inconsciência e a impassibilidade da Natureza, ele tremia com o terror da sua fragilidade e da sua solidão.” (QUEIRÓS, 2012, p.36). Todavia, o discurso de Jacinto mostra novamente, que ele se sente perdido onde não pode exercer seu poder, já que os elementos orgânicos e inorgânicos da natureza não se resignariam a sua força, nem ao seu poder:

Estava aí como perdido num mundo que lhe não fosse fraternal; nenhum silvado encolheria os espinhos para que ele passasse; se gemesse com fome nenhuma árvore, por mais carregada, lhe estenderia o seu fruto na ponta compassiva de um ramo. (QUEIRÓS, 2012, p. 36)

No seguir de suas considerações sobre a natureza, o narrador deixa transparecer que Jacinto radicaliza as ideias de Schopenhauer sobre a relação entre o Homem e a natureza. Schopenhauer nota que a Vontade “considerada puramente em si, destituída de conhecimento, é apenas um ímpeto cego e irresistível – como vemos parecer na natureza inorgânica e na natureza vegetal, assim como na parte vegetativa da nossa própria vida...” (QUEIRÓS, 2012, p. 357). Ou ainda, como remarca Jean Pierrot, ao descrever a posição dos decadentes com relação à natureza:

⁹ “A operação deu resultado e des Esseintes não pôde impedir-se de felicitar-se tacitamente a propósito desse acontecimento que coroava de certo modo a existência que criara; seu pendor pelo artificial tinha agora atingido, sem que ele o houvesse querido, a satisfação suprema; não se poderia ir mais longe; a alimentação absorvida de tal maneira era, seguramente, o último desvio que se podia cometer.” (p.242) (todas as traduções de *À Rebours* foram retiradas do livro *Às avessas*, cuja tradução foi realizada por José Paulo Paes)

La Nature, loin d'être ce témoin attentif qu'avaient cru trouver les Romantiques, apparaît comme une mécanique insensible et impitoyable. Il faudra donc, au milieu de l'angoisse, de la tristesse, et non sans un certain sentiment de culpabilité, fuir cette nature, refuser autant que possible les lois biologiques de l'espèce, se tenir à l'écart de la société. (PIERROT, 1977, p. 19)¹⁰

Notemos que Jacinto rebaixa extremamente a posição schopenhaueriana, traduzindo-a simplesmente pela animalização do homem, que não pode fugir de seus instintos (correlatos da Vontade), que cedem à fome e ao sexo.

Depois, em meio da Natureza, ele assistia à súbita e humilhante inutilização de todas as suas faculdades superiores. [...] Toda a intelectualidade, nos campos, se esteriliza, e só resta a bestialidade. Nesses reinos crassos do vegetal e do animal duas únicas funções se mantêm vivas, a nutritiva e a procriadora. Isolada, sem ocupação, entre focinhos e raízes que não cessam de sugar e de pastar, sufocando no cálido bafo da universal fecundação, a sua pobre alma toda se engelhava, se reduzia a uma migalha de alma, uma fagulhazinha espiritual a tremeluzir, como morta, sobre um naco de matéria; e nessa matéria dois instintos surdiam, imperiosos e pungentes, o de devorar e o de gerar. Ao cabo de uma semana rural, de todo o seu ser tão nobremente composto só restava um estômago e por baixo um falo! A alma? Sumida sob a besta. (QUEIRÓS, 2012, p. 36-37)

Para Jacinto, é impossível fugir dos instintos humanos em presença da natureza. Portanto, a mecânica infalível da natureza de que nos fala Pierrot e a culpa pelas marcas que ela deixa no homem também aqui surgem, já que o rebaixamento do homem ao falo e ao estômago, que aparecem no penúltimo período, demonstra um julgamento moral, fortemente marcado pelo negativismo e pelo pessimismo.

Nesse trecho, Zé Fernandes reproduz o discurso de Jacinto, mas, na sequência do romance, as impressões daquele começam a mudar. Mesmo que sutilmente, o narrador faça uma gradação entre suas palavras e as de Jacinto. Passando a observá-lo frente à

¹⁰ “A Natureza, longe de ser testemunha atenta que crera encontrar os Românticos, apareceu como um mecanismo insensível e impiedoso. Será necessário, então, no meio da angústia, da tristeza e não sem certa culpabilidade, fugir desta natureza, recusar tanto quanto possível as leis biológicas da espécie, se afastar da sociedade”.

natureza, Zé Fernandes começa a ironizar a atitude de Jacinto, apontando para seus temores:

E estas requintadas metáforas do meu amigo exprimiam sentimentos reais — que eu testemunhei, que muito me divertiram, no único passeio que fizemos ao campo, à bem amável e bem sociável floresta de Montmorency. Oh delícias de entremez, Jacinto entre a Natureza! Logo que se afastava dos pavimentos de madeira, do macadame, qualquer chão que os seus pés calcassem o enchia de desconfiança e terror. Toda a relva, por mais crestada, lhe parecia ressumar uma umidade mortal. De sob cada torrão, da sombra de cada pedra, receava o assalto de lacraus, de víboras, de formas rastejantes e viscosas. No silêncio do bosque sentia um lúgubre despovoamento do Universo. Não tolerava a familiaridade dos galhos que lhe roçassem a manga ou a face. Saltar uma sebe era para ele um ato degradante que o retrogradava ao macaco inicial. Todas as flores que não tivesse já encontrado em jardins, domesticadas por longos séculos de servidão ornamental, o inquietavam como venenosas. E considerava de uma melancolia funambulesca certos modos e formas do Ser inanimado, a pressa esperta e vã dos regatinhos, a careca dos rochedos, todas as contorções do arvoredo e o seu resmungar solene e tonto. (QUEIRÓS, 2012, p. 37-38)

O próprio narrador anuncia, logo no início do trecho, o caráter cômico dessa cena, já que, além de dizer que se divertia com os sentimentos de Jacinto naquela que ele considerava “à bem amável e bem sociável floresta de Montmorency”, o narrador nos diz também que as atitudes de Jacinto são “delícias de entremez”, revelando o caráter burlesco da cena, já que, a palavra “entremez” indica uma pequena peça de caráter bufo, representada entre os atos de outra peça. O narrador vai descrevendo as reações de Jacinto frente aos seres e objetos naturais, revelando seus medos e todo tipo de preconceito demonstra. Como podemos perceber, o narrador utiliza-se de um campo lexical concernente ao temor e à violência para remarcar o medo exagerado do protagonista. Além disso, emprega largamente a prosopopeia, para assinalar como Jacinto reconhece a natureza, isto é, como feroz e irascível.

Dessa maneira, Jacinto, conforme se afasta da cidade e adentra na natureza, vai tornando-se cada vez mais ridículo. Inicialmente, parece que lemos uma descrição das atitudes de um homem que detesta a natureza, mas ao cabo, percebemos que o narrador

descreve um homem cômico que, por seu preconceito, nem sabe exatamente do que tem medo. Como nos diz o narrador, assim que deixa a madeira e o asfalto, “qualquer chão que os seus pés calcassem o enchiam de desconfiança e terror”, ou seja, utilizando-se do pronome indefinido “qualquer”, o narrador nos mostra que o medo não é direcionado a um tipo de chão específico, assim como, no próximo período, ele vai nos dizer que “toda relva”, mesmo seca, seria mortalmente úmida para Jacinto.

O trecho segue num crescente, em que as formas da natureza são sempre invasivas para Jacinto. Ele enxerga em todas as partes bichos que poderiam atacá-lo, vendo-os até nas sombras das pedras. A narrativa nos informa que, justamente por reconhecer todo esse potencial ofensivo na natureza, Jacinto sente-se abandonado no meio dela, esquecendo-se que no próprio bosque existe outros homens e que a terra não se esvaziou de humanidade só porque ele está em meio à natureza. O mais absurdo é quando o narrador nota que Jacinto se sente degradado, comparando-se ao macaco porque pula uma cerquinha artificial.

Numa série de animizações, o narrador mostra a excentricidade do comportamento de Jacinto: as flores do bosque não estão no jardim, “domesticadas por longos séculos de servidão ornamental” e, portanto, podem ser venenosas. O narrador trabalha com a ambiguidade ao dizer que Jacinto “considerava de uma melancolia funambulesca certos modos e formas do ser inanimado”, fazendo com que nos perguntemos se é a natureza ou Jacinto que possui essa característica. Ao fim do trecho, a natureza torna-se quase humana para Jacinto e passa a se parecer com as pessoas e coisas que ele conhece na cidade, fazendo com que o medo e o asco que sente pela natureza tornem-se infundados.

O narrador termina por ironizar essa espécie de antinaturalismo de Jacinto, ao desenhar a chegada dele no espaço urbano. Jacinto sente-se em perigo na natureza e

acredita que ela o degenera, no entanto, não consegue perceber que essas características estão sobretudo na cidade

Depois de uma hora, naquele honesto bosque de Montmorency, o meu pobre amigo abafava, apavorado, experimentando já esse lento minguar e sumir de alma que o tornava como um bicho entre bichos. Só desanuviou quando penetramos no lajedo e no gás de Paris — e a nossa vitória quase se despedaçou contra um ônibus retumbante, atulhado de cidadãos. Mandou descer pelos Boulevards, para dissipar, na sua grossa sociabilidade, aquela materialização em que sentia a cabeça pesada e vaga como a de um boi. E reclamou que eu o acompanhasse ao teatro das Variedades para sacudir, com os estribilhos de “*Femme à Papa*”, o rumor importuno que lhe ficara dos melros cantando nos choupos altos. (QUEIRÓS, 2012, p.38 – 39)

O narrador nos mostra que Jacinto, apesar de se sentir aliviado quando está na cidade, acreditando que ela é mais segura e sociável, quase sofre um acidente quando um ônibus, símbolo da urbanidade e da civilização, quase os atropela. Por fim, para retirar a sensação de animalidade que o passeio em meio à natureza teria deixado, Jacinto vai ao teatro, assistir a comédia *Femme à Papa*, gênero que apela para o rebaixamento humano, o que contrariaria sua proposta inicial.

O que podemos perceber nesses trechos é que Zé Fernandes, através da fina ironia, mostra que o antinaturalismo de Jacinto é baseado na sua ignorância acerca da natureza e, principalmente, naquilo que ele não pode controlar. Se lembrarmos da nossa argumentação anterior sobre o positivismo, podemos perceber que um discurso completa o outro. Quando assume o discurso positivista, Jacinto acha que pode dominar tudo e acaba se dando mal. Quando assume o discurso decadente, Jacinto acha que não pode dominar a natureza que o cerca e se torna ridículo. Dessa forma, um discurso complementa o outro e nos mostra a dificuldade de Jacinto em compreender a realidade.

3.2.3. A APROPRIAÇÃO DO DISCURSO ANTIFEMINISTA

Outra forma desenvolvida pelos decadentes para recusar a natureza é o antifeminismo. Símbolo da natureza, por ser a mulher quem gera as novas gerações, o homem decadente apresentará aversão a ela. Em *À Rebours*, a mulher sempre aparecerá sob esse viés. Mesmo a figura de Salomé, do quadro de Moreau, ao mesmo tempo que é o ideal de Des Esseintes, representa a face da morte, da perversidade, da maldade.

A mulher para Des Esseintes só serve para satisfazer seus amores libertinos e bizarros, como Miss Urania, uma acrobata, “une Américaine, au corps bien découpé, aux jambes nerveuses, aux muscles d'acier, aux bras de fonte”¹¹ (HUYSMANS, 1997, p. 145). Essa mulher, como vemos, apresenta certa androginia, o que atrairá Des Esseintes, que se sente invertendo os papéis sexuais. Entretanto, ao perceber que ela possuía a fraqueza feminina, exigindo dele que lhe fizesse a corte, e que era puritana, Des Esseintes desiste dela, pois não conseguirá a inversão de papéis que tanto desejava.

Ainda veremos a ventríloqua louca, que encenará para Des Esseintes o diálogo entre a Esfinge e a Quimera. Ele ficará com ela simplesmente pelo fato dela falar sem mexer a boca. Pouco depois de conseguir que ela lhe represente a cena, Des Esseintes a larga.

O caso de *A cidade e as serras* é interessante no que concerne ao antifeminismo, pois enquanto Jacinto não se casa e possui amantes com as quais não tem contato sexual, José Fernandes, sendo também antifeminista, já que grande parte das críticas às mulheres do livro partem dele, age como Des Esseintes: usa a mulher para satisfazer suas libertinagens, envolvendo-se com prostitutas e, assim como Baudelaire, como nos demonstra Walter Benjamin (Cf. 1989),¹² com uma lésbica.

¹¹ “...uma americana de corpo bem-feito, de pernas nervosas, músculos de aço, braços de ferro”

¹² BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

Jacinto, enquanto vive na cidade, pois sabemos que na serra será diferente, vê as relações com as mulheres como uma obrigação social, como seus encontros com Madame d’Oriol, ou então como um objeto comercializável, como é o caso de Diana de Lorge:

Oh Jacinto! Quem é esta Diana que incessantemente te escreve, te telefona, te telegrafa, te...?

— Diana... Diana de Lorge. É uma *cocotte*. É uma grande *cocotte*!

— Tua?

— Minha, minha... Não! tenho um bocado.

E como eu lamentava que o meu Príncipe, senhor tão rico e de tão fino orgulho, por economia de uma gamela própria chafurdasse com outros numa gamela pública — Jacinto levantou os ombros, com um camarão espetado no garfo:

— Tu vens das serras... Uma cidade como Paris, Zé Fernandes, precisa ter cortesãs de grande pompa e grande fausto. Ora para montar em Paris, nesta tremenda carestia de Paris, uma *cocotte* com os seus vestidos, os seus diamantes, os seus cavalos, os seus lacaios, os seus camarotes, as suas festas, o seu palacete, a sua publicidade, a sua insolência, é necessário que se agremiem umas poucas de fortunas, se forme um sindicato! Somos uns sete, no Clube. Eu pago um bocado... Mas meramente por Civismo, para dotar a Cidade com uma *cocotte* monumental. De resto não chafurdo. Pobre Diana!... Dos ombros para baixo nem sei se tem a pele cor de neve ou cor de limão.

Arregalei um olho divertido:

— Dos ombros para baixo?... E para cima?

— Oh! para cima tem pó de arroz!... Mas é uma seca! Sempre bilhetes, sempre telefones, sempre telegramas. E três mil francos por mês, além das flores... Uma maçada! (QUEIRÓS, 2012, p.74-75)

Como podemos notar nesse trecho, tanto Jacinto como José Fernandes tem a noção de que a mulher pode ser comercializada, já que o narrador lamenta que Jacinto chafurdasse “numa gamela pública”, mas este, de fato, sustenta a *cocotte* para o brilho da cidade. É engraçado observar que os homens da cidade, segundo a fala de Jacinto, fazem um sindicato para manter uma só *cocotte*, deixando claro o seu controle absoluto que tem da relação com tais mulheres, o que não referendaria o emprego do verbo “chafurdar” para caracterizar tal relação. Jean Borie, em seu livro sobre Huysmans *Le Diable, le célibataire et Dieu*, observa que um dos motivos para que alguns homens do fim do século XIX manterem o celibato é a comercialização da mulher :

Il aurait tort de se frotter les mains en jubilant : à nous, pour toujours, une vie de garçon ! Il est bien loin, en fait, de jubiller, bien loin de profiter sa liberté. Au contraire, il semble avoir mis au plaisir un point final prématuré. Il l'a mis sans le mettre : on ne trouve pas trace d'une volonté exprimée. Il accuserait plutôt l'ordre des choses. ; c'est l'objet du désir qui ne sait plus lui plaire pour une raison qui nous est maintenant familière : l'adultération commerciale de tout. (BORIE, 1991, p. 83)¹³

Já Zé Fernandes, assumindo em grande parte do livro uma posição contra a mulher, como dissemos acima, não se importa com essa situação e temos a impressão de que a prostituição inclusive o atrai. Numa passagem, que lembra muito o poema de Baudelaire *À une passante*, Zé Fernandes encontra a mulher que iria dominar parte do seu tempo em Paris:

Descia eu uma tarde, numa leda paz de ideias e sensações, o *Boulevard* da Madalena, quando avistei, diante da estação dos ônibus, rondando no asfalto, num passo lento e felino, uma criatura seca, muito morena, quase tismada, com dois fundos olhos taciturnos e tristes, e uma mata de cabelos amarelados, toda crespa e rebelde, sob o chapéu velho de plumas negras. Parei, como colhido por um repuxão nas entranhas. A criatura passou — no seu magro rondar de gata negra, sob um beiral de telhado, ao luar de Janeiro. Dois poços fundos não luzem mais negro e taciturnamente do que luziam os seus olhos taciturnos e negros. Não recordo (Deus louvado!) como rocei o seu vestido de seda, lustroso e ensebado nas pregas; nem como lhe rosnei uma súplica por entre os dentes que rangiam; nem como subimos ambos, morosamente e mais silenciosos que condenados, para um gabinete do Café Durand, safado e morno. Diante do espelho, a criatura, com a lentidão de um rito triste, tirou o chapéu e a romeira salpicada de vidrilhos. A seda puída do corpete esgaçava nos cotovelos agudos. E os seus cabelos eram imensos, de uma dureza e espessura de juba brava, em dois tons amarelos, uns mais dourados, outros mais crestados, como a côdea de uma torta ao sair quente do forno. (QUEIRÓS, 2012, p. 117-118)

O narrador começa nos informando, que ele descia, em uma tarde, “numa leda paz de ideias e sensações, o *Boulevard* da Madalena”. O narrador, que muitas vezes possui um lado perverso e quer se fazer de vítima, demonstra que suas ações não eram

¹³ “Não se tinha o direito esfregar as mãos em júbilo: para nós, sempre, uma vida de solteiro! Está-se bem longe, de fato de comemorar, bem longe de aproveitar sua liberdade. Ao contrário, parece-se ter coloca ao prazer um ponto final prematuro. Colocou-se sem colocar: não se encontra traço de uma vontade exprimida. Acusou-se principalmente a ordem das coisas: é o objeto do desejo que não sabe lhe agradecer por uma razão que ainda familiar: a adulteração comercial de tudo.” (tradução nossa)

assim tão ingênuas, já que o Boulevard da Madelena é uma famosa área de prostituição no século XIX, tendo inclusive, entre as prostitutas que possuíam residência no local, a mulher que inspirou *A dama das camélias*. Nesse trecho, a descrição da mulher e do modo como seduz Zé Fernandes ganham características bem decadentes, mostrando que este narrador assume o discurso que lhe convém para provar aquilo que quer. Dessa maneira, ele mostra que a mulher é um ser nocivo e que seduz de forma interesseira, a fim de ganhar dinheiro, José Fernandes caracteriza Madame Colombe com o discurso da mulher nociva, da mulher fatal. Como se fosse uma presa, ele descreve-a como um animal, que busca sexo e dinheiro, como um gato, magra e morena, diz ele, quase “tinsnada”, palavra que em alguns lugares designa o próprio diabo (coisa tinsnada), com ar melancólico, lembrando as figuras femininas baudelairianas, pela sua “mata de cabelos amarelados, crespa e rebelde”, como no poema *La chevelure*. Importante notar que a atração que sente por ela não é romântica, mas tem o índice do carnal, já que sente um “repuxão nas entranhas”. As imagens de gata e dos olhos tristonhos e melancólicos dela sempre voltam ao texto, como símbolo da natureza desta mulher, isto é, animal, como os ideais de José Fernandes constrói. Conta o narrador que não se recorda de como chegou a Madame Colombe e solta um “Deus louvado”, como se tentasse convencer o leitor de sua inocência ou de que realmente tomasse consciência dos seus atos. No entanto, é ele que quem roça o vestido da moça e lhe rosna uma súplica. O narrador faz tudo isto, já em clima muito íntimo, como se já fizessem acordo de *boudoir*, claro que pelo fato de a moça ser prostituta, mas também pelas intenções de Zé Fernandes, demonstrando que não é vítima da moça como tenta fazer parecer.

A decadência, nesse trecho, não indica nem luxo, nem tédio, nem extravagância, apesar do apelo de Zé Fernandes ao olhar taciturno de Madame Colombe ou ao seu jeito de gato e sua cabeleira, motivos roubados de Baudelaire. Soa mais como uma decadência moral, fruto da lascívia do narrador. Desde o vestido “lustroso e ensebado”

da moça”, até ao gabinete “safado e morno” do Café Durand, que convida ao sexo, tudo se passa num clima de lascívia, que ganha seu ápice quando Zé Fernandes, utilizando novamente o tema da cabeleira baudelairiana, fala das cores dos cabelos da mulher e, no fim do trecho, os compara à comida, mostrando que a relação aí beira muito mais a uma satisfação carnal, do que uma relação amorosa.

Se pudéssemos seguir a narrativa, veríamos que o narrador mantém algum tempo seus encontros sexuais com Madame Colombe, perdido em seus cabelos, inclusive nos cabelos dos seus peitos, o que relembra a androginia da Madame Urania de Des Esseintes. Em seus delírios libertinos, Zé Fernandes não percebe as inclinações sexuais da moça, que acaba por fugir com outra moça, deixando o narrador arrasado. Um dos últimos comentários do narrador sobre seu encontro com Madame Colombe é muito cômico. Tentando nos convencer do amor que sentiu por ela, Zé Fernandes acaba por revelar o que realmente sentia. Partindo do amor mais puro, do amor incondicional, enumera vários tipos de amor, até revelar, em comparação à relação entre ele e Madame Colombe, a relação entre um bode e uma cabra:

Amei aquela criatura. Amei aquela criatura com Amor, com todos os Amores que estão no Amor, o Amor Divino, o Amor Humano, o Amor Bestial, como Santo Antonino amava a Virgem, como Romeu amava Julieta, como um bode ama uma cabra. Era estúpida, era triste. (QUEIRÓS, 2012, p.119)

Dessa maneira, tanto a postura de Jacinto, quanto de Zé Fernandes frente à mulher representam uma versão do antifeminismo, que faz parte da visão antinatural de mundo que o decadentismo tinha como verdade. Outras opiniões sobre a mulher também aparecem no livro, como da primeira vez em que Jacinto vê Joaninha, em uma foto, e a chama de “lavradeiraira”, ou ainda, o modo como Zé Fernandes critica a superficialidade das mulheres da serra. No entanto, julgamos que os dois pontos que analisamos, se contrapostos, demonstram muito bem uma visão de mundo antifeminista, quer de Jacinto, que revela uma visão muito distorcida da mulher, quer de José

Fernandes, que deseja demonstrar discursivamente certo conservadorismo ingênuo, mas acaba por revelar em suas ações, auto-ironizando-se, uma visão bastante rebaixada da mulher, como Frank F. Sousa já observara.¹⁴

3.2.4. O ÓDIO AO BURGUEÊS

Seguindo em nosso caminho, pretendemos analisar a partir de agora um tópico muito importante, segundo o ponto de vista decadentista, ou seja, o ódio ao burguês. Inicialmente, como movimento aristocrático, o Decadentismo apresenta declarado ódio ao burguês, devido à uniformização que este promove na sociedade, bem como ao valor monetário que dá à arte, tornando-a mero produto. Além disso, o artista crê que o burguês vulgariza a arte e o mundo, já que olha para a primeira como um simples produto e lança uma visão pragmática sobre tudo.

Sabemos que desde o romantismo, esta atitude de ódio ao burguês é praxe na arte, como já observa Dolf Öehler no livro *Quadros parisienses*, ao mostrar que Baudelaire emprega a ironia para criticar o burguês, usando, ao mesmo tempo, um discurso de sedução e repulsa para com este grupo social, com a finalidade de afetá-lo indiretamente. O decadentismo aproveita esta temática e, para fugir do envilecimento que o mundo burguês provoca, desenvolve várias alternativas, como, por exemplo, as experimentações poéticas, que irão resultar nas inovações propostas pelo Simbolismo.

No caso do romance e mesmo da vida prática, o ódio ao burguês se apresenta de diversas formas. Podemos destacar, entre elas, a repulsa ao casamento, já que ele representa a regularidade da vida burguesa. Mas acreditamos que a forma mais interessante desse ódio ser observado está na crítica à monotonia da vida burguesa, contra a qual o homem decadente propõe o dandismo e o esteticismo, e na crítica à

¹⁴ Ver capítulo “A ironia como instrumento na crítica queirosiana” deste trabalho.

exploração que o burguês realiza dentro do sistema capitalista. Devemos ter em vista que esta última crítica, no caso decadentista, não se liga diretamente ao ideário socialista, por mais que alguns poetas e romancistas pudessem assumir essa posição política, mas ao fato de que grande parte desses artistas provêm de famílias aristocráticas, que perderam seu poder com o fortalecimento da burguesia industrial. Dessa maneira, essa crítica ao burguês serve mais para defender uma posição pessoal, do que para defender o direito do povo, como poderia à primeira vista parecer.

Essas características são bem construídas por um trecho de *À Rebours*, que se encontra ao final do romance. Na iminência de voltar à Paris, depois de atenuadas a nevrose e a anorexia, Des Esseintes reflete sobre o burguês:

Et quel point de contact pouvait-il exister entre lui et cette classe bourgeoise qui avait peu à peu monté, profitant de tous les désastres pour s'enrichir, suscitant toutes les catastrophes pour imposer le respect de ses attentats et de ses vols?
Après l'aristocratie de la naissance, c'était maintenant l'aristocratie de l'argent; c'était le califat des comptoirs, le despotisme de la rue du Sentier, la tyrannie du commerce aux idées vénales et étroites, aux instincts vaniteux et fourbes.
Plus scélérate, plus vile que la noblesse dépouillée et que le clergé déchu, la bourgeoisie leur empruntait leur ostentation frivole, leur jactance caduque, qu'elle dégradait par son manque de savoir-vivre, leur volait leurs défauts qu'elle convertissait en d'hypocrites vices; et, autoritaire et sournoise, basse et covarde, elle mitraillait sans pitié son éternelle et nécessaire dupe, dire que je vais rentrer dans la turpide et servile cohue du siècle!
(HUYSMANS, 1997, p 267)¹⁵

Des Esseintes abominará sempre o burguês, jogando sobre ele o envilecimento da sociedade, identificando como roubo a sua necessidade de ganhar dinheiro, assinalando o embrutecimento dos sentidos e a hipocrisia como seus vícios. Não deseja voltar à sociedade, para não encontrar-se e não misturar-se com esse tipo de indivíduo. Nesse trecho, chega a considerar a burguesia como “a aristocracia do dinheiro” e

¹⁵ “E que ponto de contato poderia existir entre ele e essa classe burguesa que havia pouco a pouco ascendido, aproveitando-se de todos os desastres para enriquecer, suscitando toda sorte de catástrofes para impor respeito aos seus atentados e aos seus roubos?

Depois da aristocracia do nascimento, vinha agora a aristocracia do dinheiro; era o califado dos balcões, o despotismo da Rua do Sentier, a tirania do comércio de ideias venais e estreitas, instintos vaidosos e velhacos.” (p.252)

condena os defeitos burgueses, não por serem defeitos de fato, mas por terem sido roubados da nobreza e do clero, respectivamente classe e segmento sociais em que Des Esseintes nasceu e cresceu.

Não podemos negar que uma visão de viés socialista ou anarquista apareça na obra de Huysmans. No livro *Làs-Bas*, o autor coloca Durtal criticando seu tempo e a crença de que o homem é perfeito. Em meio à obra, aparece uma crítica ao burguês e ao processo de exploração capitalista:

– Sans approfondir ces questions sur lesquelles on pourrât discuter pendant des ans, j’admire, s’écria Durtal, la placidité de cette utopie qui s’imagine que l’homme est perfectible! – Mais, non, à la fin, la creature humaine est née egoïste, abusive, vile. Regardez donc autour de vous et voyez! une lutte incessante, une société cynique et féroce, les pauvres, les humbrés, hués, piles par les bourgeois enrichis, par les viandards, partout le triomphe des scélérats ou des médiocres, partout l’apothéose des gredins de la politique et des banques! Et vous croyez qu’on remontera un courant pareil? (HUYSMANS, 1985, p. 317)¹⁶

Como podemos perceber, o discurso que Durtal faz a seus amigos é bem parecido com aquele que Zé Fernandes faz na visita ao Sacré-Coeur e acreditamos que a crítica social mais direta ao burguês, proferida em *A cidade e as serras*, tenha o mesmo cunho que esta realizada por Durtal: assinalar discursiva mas não ideologicamente a exploração do trabalho das populações desfavorecidas, tomando como matriz o discurso socialista ou anarquista.

Como assinalamos acima, a crítica à monotonia burguesa é uma das linhas mestras do Decadentismo. Acreditamos que quase todos os pontos que iremos analisar de agora em diante dentro do tema do Jacinto decadente provenha dessa crítica. No

¹⁶ “Sem aprofundar estas questões sobre as quais se poderia discutir durante anos, eu admiro, gritou Durtal, a placidez de certa utopia que imagina que o homem é perfeito! – Mas, não, no fim, a criatura humana nascia egoísta, abusiva, vil. Olhem, então ao redor de você e vejam! Uma luta incessante, uma sociedade cínica e feroz, os pobre, os humildes, zombados, escoraçados pela burguesia enriquecida, pelos carneiros, por todos os lugares o triunfo dos celerados e mediocres, por todos os lugares os bandidos da política e dos bancos! E vocês creem que se pode ir contra uma corrente destas!” (tradução nossa)

entanto, desejamos observar momentos em que essa crítica seja mais específica e contundente.

No decadentismo, a crítica ao burguês resulta num diletantismo e num certo cosmopolitismo baseados em Baudelaire. O diletantismo não permite ao homem admitir uma atitude frente ao mundo; desse modo, ele não assume nenhuma posição intelectual ou moral, tornando-se volúvel. Essa atitude pode ser claramente vista em Jacinto, que ora assume um discurso positivista, ora decadente, ora pessimista, ora idealista, sem se comprometer com nada. O dândi, para fugir da monotonia do mundo burguês e do tédio, opta por vários modos de evasão, como a sociabilidade excessiva, o gosto pelo refinado, pelo bizarro, a busca por sensações raras etc. Acreditamos que, em Jacinto, as características mais fortes do dândi são a excessiva sociabilidade e o refinamento.

Como nos mostra Jean Borie, o verdadeiro dândi é o ser mais socializado do mundo, pois o dandismo é exteriorização: o dândi cultiva-se e aumenta seu refinamento para se diferenciar do mundo comum e para maravilhá-lo (c.f. BORIE, 1991, p. 99). No caso de Jacinto, a sociabilidade, ou o que ele julga ser sociabilidade, é uma característica muito importante no seu comportamento. Ele possui uma série de ritos e uma série de compromissos, que delineiam a sua vida social:

Todas elas se prendiam à sua sociabilidade, à sua civilização muito complexa, ou a interesses que o meu Príncipe, nesses sete anos, criara para viver em mais consciente comunhão com todas as funções da Cidade. (Jacinto, com efeito, era presidente do clube da Espada e Alvo; comanditário do jornal *O Boulevard*; diretor da Companhia dos Telefones de Constantinopla; sócio dos Bazares Unidos da Arte Espiritualista; membro do Comitê de Iniciação das Religiões Esotéricas, etc.) Nenhuma destas ocupações parecia, porém, aprazível ao meu amigo — porque, apesar da mansidão e harmonia dos seus modos, frequentemente arremessava para o tapete, numa rebelião de homem livre, aquela agenda que o escravizava. E numa dessas manhãs (de vento e neve), apanhando eu o livro opressivo, encadernado em pelica, de um carinhoso tom de rosa murcha — descobri que o meu Jacinto devia depois do almoço fazer uma visita na Rua da Universidade, outra no Parque Monceau, outra entre os arvoredos remotos da Muette; assistir por fidelidade a uma votação no clube; acompanhar Madame d’Oriol a uma exposição de leques; escolher um presente de noivado para a

sobrinha dos Trèves; comparecer ao funeral do velho conde de Malville; presidir um tribunal de honra numa questão de roubalheira, entre cavalheiros, ao *ecarté*... E ainda se acavalavam outras indicações, escrevinhadas por Jacinto a lápis, — “Carroceiro — *Five-o'clock* dos Efrains — A pequena das Variedades — Levar a nota ao jornal...”. Considerei o meu Príncipe. Estirado no divã, de olhos miserrimamente cerrados, bocejava, num bocejo imenso e mudo. (QUEIRÓS, 2012, p. 60-61)

Como podemos ver, Jacinto possui uma vida muito agitada que, por assim dizer, fariam parte do mundo de um indivíduo ligado ao mais elegante da vida parisiense, afastando-o do mundo monótono da burguesia. Todavia, temos as revelações do narrador que nos permite ler o equívoco desse julgamento. Zé Fernandes nos informa que os deveres que Jacinto se impõe só existem pela admiração que o protagonista tem pela cidade. O narrador, para dar melhor dimensão da empreitada de Jacinto no que diz respeito às suas obrigações, enumera todas elas. Apenas duas obrigações estariam ligadas a transações comerciais, enquanto as demais estariam voltadas para a formação da imagem de um homem elegante, ou ainda, ligadas às correntes de ideias que tiveram grande crescimento no fim do século, como o Espiritismo e o Esoterismo. Jacinto que, como mostra o narrador, possui “mansidão e harmonia dos seus modos”, mostra-se revoltado com tantos afazeres. O narrador, indicando que essas atividades acabam se tornando repetitivas para Jacinto, diz que o protagonista atira “numa rebelião de homem livre, aquela agenda que o escravizava”, ressaltando a luta da personagem contra o cotidiano, do qual ele não consegue fugir.

O narrador continua suas observações ressaltando a tirania deste cotidiano que o próprio Jacinto armou para ele mesmo e que parece quase sobre-humano. Zé Fernandes nos conta que, numa manhã de vento e neve, características climáticas adversas, olha a agenda de Jacinto, dizendo que ele é “o livro opressivo, encadernado em pelica, de um carinhoso tom de rosa murcha”, marcando a escravidão de Jacinto em relação a seus afazeres, escondido atrás de uma aparente brandura a qual nos remete a pelica, mas

também pelo tédio, que nos lembra o tom de rosa murcha. Nesta agenda descobre todos os afazeres que Jacinto tem para uma tarde. Entre visitas, votações, funerais, exposições, chá da tarde são, ao todo, onze atividades. Estas atividades, que parecem tornar a vida tão intensa, mas que, na verdade, tornam-na corriqueira e escravizam o homem, só poderiam acabar em tédio, expressado sempre pelo “bocejo” de Jacinto.

Como podemos observar, Jacinto, na sua dificuldade em encarar o mundo que o cerca, acaba por ser escravizado por atividades fúteis. Aquilo que o diferenciaria do homem comum, do mundo burguês, acaba por, na verdade, aproximá-lo dele, pois para manter a sua elegância, o seu refinamento de homem moderno, torna-se escravo de um cotidiano opressivo e entediante, que pouco se diferencia do cotidiano do burguês.

Outra característica que diferencia o dândi do homem comum e, principalmente, do homem burguês é a busca da elegância no trato de si. O burguês, segundo a visão do dandismo, busca a sobriedade, porque tem uma vida regrada e controlada, como se o cotidiano dessa classe, envolvido com o trabalho e a acumulação de dinheiro, não permitisse o cuidado de si. Para diferenciar-se do burguês, o dândi cultiva o cuidado da sua aparência e o bem-vestir. A toalete é extremamente importante para o dândi, como nos informa o quarto volume de *A história da vida privada*:

A toalete é uma de suas principais ocupações: Baudelaire dizia que nunca passou menos de duas horas por dia se arrumando. Mas, à diferença dos cortesões de outrora, ele confere uma extrema importância ao asseio, tanto da pele quanto da roupa, sinal de uma outra relação com o corpo. Diariamente, Barbey manda lhe prepararem um banho, e quando Maurice Guérin, doente, tem de voltar ao Cayla, a maior preocupação de sua irmã Eugénie é a falta de água e de um banheiro para a toalete. (PERROT, 1991, p. 296)

Jacinto, indiscutivelmente, pode ser citado em meio ao panteão dos dândis da literatura mundial e, como tal, o cuidado de si transparece na parte urbana de *A cidade e as serras*. Muitas vezes, o narrador mostra a elegância e o refinamento do nosso Príncipe, importando ressaltar que este era um dos epítetos dos dândis. Podemos

lembrar, por exemplo, um trecho do livro já analisado anteriormente, e que nos descreve com exatidão o lavatório de Jacinto. Certamente, este lugar onde o protagonista realiza sua higiene, mostra a preocupação dele com este momento do seu dia. No entanto, para efeito de análise, pretendemos nos deter sobre outro ponto do livro, em que o narrador nos mostra Jacinto dedicando-se à toalete:

No 202, todas as manhãs, às nove horas, depois do meu chocolate e ainda em chinelas, penetrava no quarto de Jacinto. Encontrava o meu amigo banhado, barbeado, friccionado, envolto num roupão branco de pelo de cabra do Tibete, diante da sua mesa de toilette, toda de cristal (por causa dos micróbios) e atulhada com esses utensílios de tartaruga, marfim, prata, aço e madrepérola que o homem do século XIX necessita para não desfear o conjunto suntuário da Civilização e manter nela o seu Tipo. As escovas, sobretudo, renovavam, cada dia, o meu regalo e o meu espanto — porque as havia largas como a roda maciça de um carro sabino; estreitas e mais recurvas que o alfanje de um mouro; côncavas, em forma de telha aldeã; pontiagudas, em feitiço de folha de hera; rijas que nem cerdas de javali; macias que nem penugem de rola! De todas, fielmente, como amo que não desdenha nenhum servo, se utilizava o meu Jacinto. E assim, em face ao espelho emoldurado de folhedos de prata, permanecia este Príncipe passando pelos sobre o seu pelo durante catorze minutos. (QUEIRÓS, 2012, p.59)

A estrutura aqui é quase a mesma que encontramos quando tratamos da sociabilidade do dândi. O narrador nos mostra que Jacinto, tentando se afastar da monotonia do mundo burguês, fica atolado pelo excesso de ritos e pela execução diária deles. Logo no início do trecho, o narrador expressa a cotidianidade daquilo que irá narrar, afirmando que “toda manhã, às nove horas”, como se houvesse uma obrigatoriedade de ritual, como se fosse um trabalho.

Zé Fernandes delinea – por meio de vários elementos relacionados ao luxo, ao cuidado, à riqueza – a figura requintada de Jacinto. Todavia, entrecorta a narrativa por repetições e pela descrição minuciosa das atividades e da descrição dos objetos utilizados por Jacinto, permitindo-nos perceber a mecanicidade das ações do protagonista, assim como o incômodo que podem representar, devido ao seu exagero. Assim, diz, por exemplo, que encontra o protagonista “banhado, barbeado, friccionado”,

e descreve a mesa de toalete com utensílios de “tartaruga, marfim, prata, aço e madrepérola”, revelando ao mesmo tempo o luxo e o cuidado de Jacinto com sua higiene, mas também um excessivo zelo, como se tudo aquilo fosse extremamente importante e mesmo fundamental aos olhos do protagonista. De forma ambígua e cômica, já que não dá para saber se essa é a verdadeira opinião de Jacinto, Zé Fernandes informa-nos da intenção de seu Príncipe em relação aos objetos que utiliza e a seus hábitos de toalete: “não desfear o conjunto suntuário da Civilização e manter nela o seu Tipo”.

É na descrição das escovas que o caráter incômodo desse ritual jacíntico torna-se mais vivível. O narrador, muito sadicamente, diz que as escovas “renovavam, cada dia, o meu regalo e o meu espanto”, e diverte-se com o sofrimento do amigo, ao ver qual era o feitio de cada escova. Para cada uma delas atribui um adjetivo e uma comparação que remetem à sensação de violência e animalidade, mas, principalmente, de incômodo. Umas são como “roda maciça de um carro sabino”, isto é, parecem que estão prensando, ou “são estreitas e recurvas com alfanje de um mouro”, dando a impressão que ferem como um sabre, ou ainda “côncavas, em forma de telha aldeã”, e imaginamos um pedaço de telha sendo passado nos cabelos. Outras lembram o contato com a natureza, ao serem comparadas a folhas de heras pontiagudas, com cerdas rijas de javali, que dão ares de machucar e com as penas macias da rola, parecem ser inócuas após tamanha agressão. Dessa forma, mesmo que esta quantidade de escovas possam significar a elegância de Jacinto, passam também um incômodo pela sensação de que seu contato com a pele e o cabelo agriem a personagem, tornando o ritual de higiene quase uma tortura.

O narrador termina reforçando a obrigatoriedade de Jacinto em tomar esse cuidado especial consigo mesmo, aumentando a impressão de exagero, mas também da monotonia desse ritual. Apelando para a inversão de sentido através de um jogo de

palavras, Zé Fernandes nos mostra que Jacinto, também neste caso, torna-se escravo de sua elegância. O narrador usando novamente a imagem da servidão, diz que Jacinto usa as escovas “fielmente, como amo que não desdenha nenhum servo”. O advérbio “fielmente” entrega de antemão a chave de leitura, pois inverte o ato de servidão. Não são as escovas que são fiéis a Jacinto, como se esperaria de um servo, mas o contrário, Jacinto é que fiel a elas.

Assim, podemos dizer que em *A cidade e as serras*, os modos que o dândi tem para se diferenciar do burguês caem por terra abaixo. A construção da narrativa nos mostra que o dândi, representado por Jacinto, na sua tentativa de ser elegante e de se refinar, acaba por cometer exageros e não avaliar corretamente suas próprias ações. Dessa maneira, as atitudes que pratica para se diferenciar do burguês o aproximam dele, já que se tornam mecanizadas, banais, entediantes, coisa que o dândi e o homem decadente não suportariam. A prática da sociabilidade forçada solapa a identidade de Jacinto e o sufoca, caindo num cotidiano que muito se assemelha ao do burguês. O cuidado de si vira um ritual tão rigoroso que se torna monótono e invasivo, transformando-se em obrigação. Dessa maneira, esse homem elegante se afasta do dândi e aproxima-se do burguês, desqualificando a tópica decadentista do ódio ao burguês.

No entanto, o ódio ao burguês pode ser observado em *A cidade e as serras*, segundo uma vertente mais socialista, principalmente através do discurso de Zé Fernandes. Aparentemente desprovido de ironia, o narrador critica diretamente o modo de vida burguês, quando, aproximando Jacinto dessa classe, adverte sobre algumas atitudes da personagem. Na nossa análise sobre o modo como o positivismo aparece no livro, já vimos como o narrador faz uma crítica a Jacinto, mostrando-nos que o protagonista não percebia que a exploração da mão de obra do proletariado serve para manter seu dinheiro e poder. Essa crítica será muito mais contundente quando, quase ao

final da primeira parte do livro, Jacinto e Zé Fernandes sobem para a Basílica do *Sacré-Coeur* e o narrador faz seu famoso discurso.

Seria muito interessante para a nossa análise que pudéssemos nos deter sobre todo o discurso de Zé Fernandes, no *Sacré-Coeur*, entretanto, para a economia deste trabalho, ateremo-nos, especificamente, à crítica do narrador ao burguês. Podemos dizer que todo o discurso de José Fernandes apresenta, entre outras coisas, uma crítica direta à exploração capitalista e ao modo de vida burguês, entretanto, selecionamos um trecho que consideramos mais representativo para nossa análise, justamente porque ele incide sobre a crítica, mas também sobre a possível solução:

A tua Civilização reclama insaciavelmente regalos e pompas, que só obterá, nesta amarga desarmonia social, se o Capital der ao Trabalho, por arquejante esforço, uma migalha ratinhada. Irremediável é, pois, que incessantemente a plebe sirva, a plebe pene! A sua esfalfada miséria é a condição do esplendor sereno da Cidade. Se nas suas tigelas fumegasse a justa ração de caldo — não poderia aparecer nas baixelas de prata a luxuosa porção de foie-gras e túbaras que são o orgulho da Civilização. Há andrajos em trapeiras — para que as belas Madames d’Oriol, resplandcentes de sedas e rendas, subam em doce ondulação, a escadaria da Ópera. Há mãos regeladas que se estendem e beijos sumidos que agradecem o dom magnânimo de um sou — para que os Efrains tenham dez milhões no Banco de França, se aqueçam à chama rica da lenha aromática, e surtam de colares de safiras as suas concubinas, netas dos duques de Atenas. E um povo chora de fome, e da fome dos seus pequeninos — para que os Jacintos, em Janeiro, debiquem, bocejando, sobre pratos de Saxe, morangos gelados em champanhe e avivados de um fio de éter!

— E eu comi dos teus morangos, Jacinto! Miseráveis, tu e eu!

Ele murmurou, desolado:

— É horrível, comemos desses morangos... E talvez por uma ilusão! [...]

Ah, os Efrains, os Trèves, os vorazes e sombrios tubarões do mar humano, só abandonarão ou afrouxarão a exploração das Plebes se uma influência celeste, por milagre novo, mais alto que os milagres velhos, lhes converter as almas! O burguês triunfa, muito forte, todo endurecido no pecado — e contra ele são impotentes os prantos dos Humanitários, os raciocínios dos Lógicos, as bombas dos Anarquistas. Para amolecer tão duro granito só uma doçura divina. Eis, pois, esperança da Terra novamente posta num Messias!... Um decerto desceu outrora dos grandes Céus: e, para mostrar bem que mandado trazia, penetrou mansamente no mundo pela porta de um curral. Mas a sua passagem entre os homens foi tão curta! Um meigo sermão numa montanha, ao fim de uma tarde meiga; uma repreensão moderada aos Fariseus que então redigiam o Boulevard;

algumas vergastadas nos Efrains vendilhões; e logo, através da porta da Morte, a fuga radiosa para o Paraíso! Esse adorável filho de Deus teve demasiada pressa em recolher à casa de seu Pai! E os homens a quem ele incumbira a continuação da sua obra, envolvidos logo pelas influências dos Efrains, dos Trèves, da gente do Boulevard, bem depressa esqueceram a lição da Montanha e do lago de Tiberíade — e eis que por seu turno revestem a púrpura, e são Bispos, e são Papas, e se aliam à opressão, e reinam com ela, e edificam a duração do seu reino sobre a miséria dos sem-pão e dos sem-lar! Assim tem de ser recomeçada a obra da Redenção. Jesus, ou Gautama, ou Cristna, ou outro desses filhos que Deus por vezes escolhe no seio de uma Virgem, nos quietos vergéis da Ásia, deverá novamente descer à terra de servidão. Virá ele, o desejado? Porventura já algum grave rei do Oriente despertou, e olhou a estrela, e tomou a mirra nas suas mãos reais, e montou pensativamente sobre o seu dromedário? Já por esses arredores da dura Cidade, de noite, enquanto Caifás e Madalena ceiam lagosta no Paillard, andou um Anjo, atento, num voo lento, escolhendo um curral? Já de longe, sem moço que os tanja, na gostosa pressa de um divino encontro, vem trotando a vaca, trotando o burrinho?

— Tu sabes, Jacinto?

Não, Jacinto não sabia — e queria acender o charuto. (QUEIÓS, 2012, p. 138-142)

Este trecho de *A cidade e as serras* é muito semelhante à crítica realizada pela personagem Durtal, de J. - K. Huysmans. O narrador do livro de Eça deixa transparecer algumas de suas opiniões, sem, no entanto, deixar de fazer uso de certa dose de ironia. Logo no início do trecho, como no restante do discurso, Zé Fernandes acusa os excessos da civilização pela “desarmonia social”, pois só a exploração econômica do pobre pelo rico permite que ela permaneça luxuosa, restando ao pobre migalha e trabalho. Utilizando-se de elementos que já tinham aparecido na história de Jacinto para assemelhá-lo ao expropriador burguês, Zé Fernandes vai desmontando o discurso de Jacinto, mostrando que as tentativas de manter luxo e riqueza é que promovem a condição social do pobre. Diz, por exemplo, que se “nas suas [dos pobres] tigelas fumegasse a justa ração de caldo — não poderia aparecer nas baixelas de prata a luxuosa porção de *foie-gras* e túbaras que são o orgulho da Civilização”. No famoso jantar do 202, o *foie-gras* e as túbaras já tinham aparecido, assim é por meio da

referência a elas que o narrador atribui maior verossimilhança a seus argumentos, sensibilizando não só Jacinto, mas sobretudo o leitor.

Fazendo uma série de alusões a elementos que já apareceram no livro, todos relacionados a Jacinto, o narrador atribui maior concretude aos seus argumentos. Além disso, coisifica o pobre, ao dizer que “há andrajos em trapeiras”, ou utiliza-se de metonímias, como “mãos regeladas” e “beijos sumidos”, tudo isso para ressaltar a situação de pobreza e a falta de dignidade que decorrem dela. Contrapõe a miséria dos pobres parisienses à forma fútil e perdulária com que os amigos de Jacinto gastam seu dinheiro com ricas vestes, com diversão dispendiosa, com amantes, etc. O discurso toma um tom meio piegas quando o narrador dirige sua crítica diretamente a Jacinto, na tentativa de comover essa personagem e também sensibilizar o leitor. Lembra que pessoas, entre elas crianças, morrem literalmente de fome para que homens como Jacinto mantenham sua elegância, como comer morangos regelados em éter. Ironicamente nos lembra que ele não é melhor que Jacinto, já que também comeu daqueles morangos ou, melhor ainda, desfrutou de todos os confortos que o dinheiro de Jacinto pode proporcionar.

Afirmando que o trabalho humano é o alimento da cidade, continua sua crítica, aos Efrains e aos Trèves, um banqueiro e um industrial, representantes típicos da burguesia. Ressalta que a exploração só diminuirá por influência divina, concluindo que as correntes de pensamento do século XIX, que lutam contra o capitalismo, tomados como os Humanitários e os Anarquistas, não são capazes de deter os burgueses. Recomenda, para realizar a redenção do burguês, a vinda de um Messias.

Percebe-se, na sequência do trecho, que o próprio narrador descontrói essa alternativa, já que relembra a história de Jesus Cristo, que não trouxe solução definitiva para a humanidade. Da vida de Cristo, Zé Fernandes lembra que ele nasceu pobre no curral, fez o sermão da montanha, repreendeu os fariseus, expulsou os vendilhões do

templo e, morreu, fugindo para o Paraíso. Curiosamente, o narrador escolhe momentos da história de Jesus que se relacionam à crítica à exploração dos mais pobres, da exploração do comércio e da falta de amor ao próximo. Acusa Jesus de voltar muito rapidamente ao Paraíso, insinuando que pouco resolvera. O discurso segue mostrando que a intervenção divina também é ineficaz, já que também o clero se alia ao homem rico, esquecendo a lição de Cristo, em nome do luxo e da riqueza. Dessa maneira, a intervenção seria pontual, resolvendo o problema por hora. Além disso, demonstra que a exploração é impossível de ser vencida, como se a história fosse sempre se repetir. Como afirma: “Assim tem de ser recomeçada a obra da Redenção”.

Dessa maneira, encontra-se desconstruída toda a proposição que ele faz para a resolução do problema. É inútil que o Messias venha, pois a exploração capitalista sempre vence, a História sempre se repete. Podemos dizer que se encontra também aí a chave de leitura da parte campesina do romance. Muitos comentadores de *A cidade e as serras*, como Jaime Cortesão, afirmam que a segunda parte do romance aproxima as atitudes de Jacinto do Socialismo Cristão, ou ainda do Humanitarismo, como procurou demonstrar mais recentemente Miguel Real. Acreditamos que essas correntes de pensamento possam realmente estar ali, no entanto, elas são desmontadas pelo discurso do narrador que vai mostrar, assim como fez nesse discurso, a inviabilidade dessas alternativas.

3.2.5. O TÉDIO DO RIQUÍSSIMO JACINTO

O tédio e a tristeza será a principal característica do sujeito decadente e será apresentada pela:

Monotonie d’une existence toujours limitée aux mêmes décors,
banalité des spectacles de la nature, trivialité profonde des
hommes, solitude de l’individu enfermé éternellement dans sa

conscience, dupérie de l'amour et des grandes illusions collectives que sont le progrès et la démocratie, telles sont les sources auxquels s'alimente incessamment la tristesse décadente (PIERROT, 1977, p. 207).¹⁷

Para fugir desse tédio e sair de sua tristeza característica, os artistas buscam várias alternativas. Des Esseintes foi, para os decadentes franceses, a figura perfeita do esteta entediado. Homem cansado de tudo, entediado com a vida e as decepções que ela traz, busca no gosto pelo bizarro, pelo refinado, nas sensações raras, na evasão para outros mundos e na arte um fim para o seu tédio. Entretanto, não assumindo nada de vez, enfasiando-se de tudo, continuando sempre entediado.

O caso de Jacinto é semelhante, pois, quando já se encontra desiludido da sociabilidade da cidade, da força intelectual humana, do poder das ciências e das máquinas, da acumulação de tudo que ele puder, da elegância e do refinamento como forma de evasão, cai num inevitável tédio. Parafraseando Schopenhauer, o homem que nada possui sofre, aquele que tudo tem, entedia-se. No entanto, a maneira de Jacinto de evadir-se do tédio é bastante diferente daquelas empregadas por Des Esseintes. Como Baudelaire, Jacinto se abandona com avidez ao *spleen*. Comentando o *spleen* baudelairiano, Pierrot diz que: “De fait, la plupart des héros décadents se présentent comme des personnages abouliques, incapables de prendre une décision, ou rongés par le doute, vivant entièrement isolés de la société, comme Des Esseintes dans sa retraite de Fontenay”. (PIERROT, 1977, p. 82)¹⁸. Jacinto, seguindo esse modelo, será um ser abúlico, isto é, sem vontade, sem poder de tomar decisões, isolando-se da sociedade. À beira da névrose e da anorexia, como Des Esseintes, pois já não consegue comer a comida da cidade, nem beber sua água poluída, Jacinto piora conforme o romance

¹⁷ “Monotonia de uma existência sempre limitada aos mesmos ambientes, banalidade dos espetáculos da natureza, trivialidade profunda dos homens, solidão dos homens fechados eternamente na sua consciência, a tolice do amor e das grandes ilusões coletivas que são o progresso e a democracia, estas são as fontes das quais se alimenta incessantemente a tristeza decadente”. (tradução nossa)

¹⁸ “De fato, a maior parte dos heróis decadentes se apresentam como personagens abúlicas, incapazes de tomar uma decisão, ou roídas pela dúvida, vivem inteiramente isoladas da sociedade, com Des Esseintes em seu retiro em Fontenay.”(tradução nossa)

avança. Tenta fugir do tédio por diversas maneiras, ou seja, recorre aos jantares elegantes, tenta acumular mais mecânica e livros, tenta buscar a natureza na cidade, mas nada adiante e ele continua entediado.

Mesmo no período em que acreditava no poder das ideias positivas, Jacinto já dava sinais da névrose que toma conta de si. Logo no início do livro, José Fernandes aponta os problemas de Jacinto em encontrar uma água que considere perfeita, afirmando que Jacinto é *un aquatico* (QUEIRÓS, 2012, p. 57), depois de mostrar o luxo e a equivalência de todas as águas que Jacinto possuía em casa. Indica, assim, a insatisfação de Jacinto e a necessidade de sempre buscar algo novo. O próprio Jacinto nos dá conta de sua insatisfação, onde, através do discurso direto, temos acesso à informação de que apesar de ter um grande número de águas em casa, chega a passar por sede. Esse já seria um sinal de que a vontade de Jacinto falhava e tombava para o tédio. Em diversos momentos do livro, o narrador assinala a dificuldade de Jacinto para comer. Na cidade ele passa fome, não porque não houvesse comida, mas como nos avisa o narrador: “Nenhum prato, por mais engenhoso, o seduzia...” (QUEIRÓS, 2012, p. 63).

Para nossa leitura, é interessante ressaltar que, quando Jacinto age sob efeito do entediado, o narrador avalia as ações do amigo, deixa entrever, mesmo que muito finamente, suas ideias e seu comportamento. Dessa maneira, o narrador dirige o olhar do leitor para os problemas do comportamento abúlico que o homem do fim do século assume.

É muito claro, para quem lê *A cidade e as serras*, que os momentos de tédio de Jacinto revelam um extremo egoísmo da personagem. Orientando o olhar do leitor para essa característica, o narrador começa o próximo trecho a ser analisado:

Mas não me melindrou esse consumado egoísmo... Claramente percebia eu que o meu Jacinto atravessava uma densa névoa de tédio, tão densa, e ele tão afundado na sua mole densidade, que as glórias ou os tormentos de um camarada não o comoviam, como muito remotas, intangíveis, separadas da sua sensibilidade

por imensas camadas de algodão. Pobre Príncipe da Grã-Ventura, tombado para o sofá de inércia, com os pés no regaço do pedicuro! Em que lodoso fastio caíra, depois de renovar tão bravamente todo o recheio mecânico e erudito do 202, na sua luta contra a Força e a Matéria! (QUEIRÓS, 2012, p.126)

Como nos aponta o narrador no primeiro período, Jacinto não esconde o egoísmo que seu tédio transmite. Revela-nos que o tédio de Jacinto embota-lhe a visão, já que é como uma “densa névoa”, não permitindo que enxergue os problemas do outro. No entanto, o narrador deixa transparecer, remetendo a palavras que lembram a moleza e a maciez, que Jacinto sente um prazer naquele tédio. Diz que Jacinto está “afundado” na “mole densidade” do tédio, como se estivesse confortavelmente instalado num colchão, que não permite nenhuma comoção em relação aos problemas alheios. Além disso, a imagem remete à maciez de camadas de algodão para indicar novamente esse entediante prazer que afasta Jacinto do mundo.

O narrador aumenta o grau da ironia quando contrapõe esse “pobre Príncipe da Grã-Ventura”, isto é, esse homem de grande sorte, grande fortuna, ao realmente pobre pedicuro, que se mantém aos seus pés. O narrador deixa claro, assim, que o sofrimento de Jacinto é egoísta e quase cruel, pois nunca se dá conta do sofrimento alheio. Continuando nessa senda, o narrador vai num crescente, mostrando que só o dinheiro e o egoísmo de Jacinto permitem a ele sofrer de tédio, pois ressalta que só caiu no “lodoso fastio” depois de tentar, novamente, preencher o 202 de todos os maquinários possíveis, numa luta “contra a Força da Matéria”, o que demonstra que só é possível cansar-se de tudo, quando se tem tudo a custo da exploração do próximo. Mais do que denunciar que o tédio de Jacinto advém de sua inatividade, da “incriminação mental”, como afirmou António Sérgio (19-- , p. 67), o narrador de *A cidade e as serras* mostra que seu ócio é produto da injustiça social.

Não conseguindo explicar o porquê de seu sofrimento, Jacinto culpa a própria vida, caindo então no pessimismo:

Nesse raciocínio, ele partia sempre do fato irrecusável e maciço — que a sua vida especial de Jacinto continha todos os interesses e todas as facilidades, possíveis no século XIX, numa vida de homem que não é um gênio, nem um santo. Com efeito! Apesar do apetite embotado por doze anos de champanhes e molhos ricos, ele conservava a sua rijeza de pinheiro bravo; na luz da sua inteligência não aparecera nem tremor nem morrão; a boa terra de Portugal, e algumas companhias maciças, pontualmente lhe forneciam a sua doce centena de contos; sempre ativas e sempre fiéis o cercavam as simpatias de uma Cidade inconstante e chasqueadora; o 202 estourava de confortos; nenhuma amargura de coração o atormentava; — e todavia era um Triste. Por quê?... E daqui saltava, com certeza fulgurante, à conclusão de que a sua tristeza, esse cinzento burel em que a sua alma andava amortalhada, não provinha da sua individualidade de Jacinto — mas da Vida, do lamentável, do desastroso fato de Viver! E assim o saudável, intelectual, riquíssimo, bem acolhido Jacinto tombara no Pessimismo. (QUEIRÓS, 2012, p.159-160)

Todavia, na descrição da análise jacíntica dos motivos do próprio tédio, o narrador vai delineando, novamente, os erros de avaliação de Jacinto sobre os discursos e as situações. O narrador começa nos contando que Jacinto reconhece o fato de que possuía todas as facilidades possíveis a um homem do fim do século XIX. No entanto, quando toma a palavra, o narrador vai ressaltando o quão fácil é vida de Jacinto. Começa nos dizendo “apesar do apetite embotado por doze anos de champanhes e molhos ricos”, isto é, nunca lhe faltou boníssima comida nem bebida, o que justifica sua ótima compleição física. Nota que não sofria por falta de inteligência, de dinheiro ou de outro bem qualquer que a riqueza pudesse comprar. Assim, a tristeza de Jacinto não convence nem ao narrador, nem ao leitor, prestando-se esse trecho para demonstrar, ao contrário do que Jacinto diz, o quanto não é nada difícil ter a vida que ele tem. Dessa maneira, o narrador mostra que o tédio de Jacinto é uma maneira às vezes inocente, como neste trecho que acabamos de analisar, às vezes muito prazerosa e cruel, de egoísmo. Podemos dizer que, observando o egoísmo de Jacinto, o narrador avisa ao homem do fim do século XIX que a tristeza e o tédio em que vivem só podem ocorrer através da exploração do trabalho alheio, como no caso do pedicuro, ou ainda, que este

tédio e o prazer que o homem do século XIX sente nele, tornam-se ridículo em um ambiente e em uma vida em que todas as opções são possíveis, enquanto existe uma população que não possui nada disto. No fim desse trecho, o narrador observa que o nosso *Príncipe* tomba no pessimismo, mas a ironia com que trata os argumentos de Jacinto deixa claro ao leitor o quanto esse pessimismo é infundado.

3.2.6. O PESSIMISMO IRRITADO DE JACINTO

O artista do fim do século sob o signo da aversão à sociedade burguesa impõe-se um isolamento social, buscando na imaginação e na própria subjetividade uma resposta para suas aflições. Esse artista, devido ao ambiente degradado e vulgar, em que julga encontrar-se a sociedade, é triste e angustiado. Desiludido com o mundo, encontra no pessimismo de Schopenhauer e no idealismo filosófico as bases para o seu pensamento.

A partir das idéias de Schopenhauer, muitos artistas acreditaram que tudo era sofrimento e que tudo era movido pela vontade. Constatavam que havia um abismo muito grande entre aquilo que desejavam e o que o mundo tinha a lhes oferecer: “C’est la Volonté qui, en faisant concevoir à l’homme des espoirs disproportionnés avec ses possibilités réelles de bonheur, l’entraînant dans un inévitable et éternel désenchantement” (PIERROT, 1977, p. 75)¹⁹.

Muitos temas decadentistas e mesmo de todo imaginário do fim do século estão ligados ao pensamento schopenhauriano, como, por exemplo, a questão do fatalismo biológico e a degeneração das raças, que já tratamos anteriormente, pois aparece na parte em que as ideias de Jacinto são mais científicas e positivistas. Entretanto, para finalizar a análise da parte urbana de *A cidade e as serras*, analisaremos o pessimismo de Schopenhauer e o modo como ele aparece do livro. É importante lembrar que as

¹⁹ “É a Vontade que, fazendo o homem conceber esperanças desproporcionais com as suas reais possibilidades de felicidade, levam-no a um inevitável e eterno desencantamento”

soluções propostas por Schopenhauer para o tédio e o sofrimento de viver, causados por força da Vontade, também aparecem em *A cidade e as serras*. No entanto, por estarem na parte do campo e por irem de encontro a um pensamento mais otimista da obra schopenhaueriana, optamos por analisá-las mais à frente.

Começaremos, inicialmente pela idéia de Vontade, que para Schopenhauer, é uma força que move o mundo, todas as coisas, e que garante a continuidade de tudo. Para o homem, a Vontade coincidirá com o desejo humano. Jacinto é, como Des Esseintes, um ser guiado pela Vontade e pretende satisfazer todos os seus ímpetos, todos os seus desejos. No entanto, enquanto a personagem de Huysmans satisfaz realmente todas as suas vontades, como a sexual, a dos desejos bizarros, entre outras, Jacinto se dedica mais a satisfazer sua vontades materiais. Como vimos durante toda a nossa análise, Jacinto realiza sua vontade de comer, de beber, de acumular máquinas, de acumular coisas, de viver em meio à alta sociedade e, como seu dinheiro permite que ele satisfaça todas as suas vontades, nada sobra. Daí o tédio e o sofrimento.

Para Schopenhauer, a Vontade só causa sofrimento quando conhecida pelo ser que a possui. Assim, uma planta, que também tem Vontade, porque todos os seres do Universo possuem Vontade (representada pela vontade de vida), não sofre, pois não possui a capacidade de conhecer. Já o homem, único ser capaz de raciocinar, percebe que a Vontade é implacável e que todos os homens sofrem para mantê-la, daí o sofrimento. É dessa perspectiva que Jacinto entende sua vida. Quando criança, vivendo, segundo ele mesmo afirma, como um animal, era otimista, porque ainda não passara “da animalidade” para a “humanidade”, não era triste. Depois de passar para a humanidade, isto é, depois de começar a raciocinar, só passou a existir tristeza. Vejamos o trecho em que estas ideias aparecem:

E um Pessimismo irritado! Porque (segundo afirmava) ele nascera para ser tão naturalmente otimista como um pardal ou um gato. E, até aos doze anos, enquanto fora um bicho superiormente animado, com a sua pele sempre bem coberta, o seu prato sempre bem cheio, nunca sentira fadiga, ou

melancolia, ou contrariedade, ou pena — e as lágrimas eram para ele tão incompreensíveis que lhe pareciam viciosas. Só quando crescera, e da animalidade penetrara na humanidade, despontara nele esse fermento de tristeza, muito tempo indesevolvido no tumulto das primeiras curiosidades, e que depois alastrara, o invadira todo, se lhe tornara consubstancial e como o sangue das suas veias. Sofrer, portanto, era inseparável de Viver. Sofrimentos diferentes nos destinos diferentes da Vida. Na turba dos humanos é a angustiada luta pelo pão, pelo teto, pelo lume; numa casta, agitada por necessidades mais altas, é a amargura das decepções, o mal da imaginação insatisfeita, o orgulho chocando contra o obstáculo; nele, que tinha os bens todos e desejos nenhuns, era o tédio. Miséria do Corpo, tormento da Vontade, fastio da Inteligência — eis a Vida! E agora aos trinta e três anos a sua ocupação era bocejar, correr com os dedos desalentados a face pendida para nela palpar e apeter a caveira. (QUEIRÓS, 2012, p.161)

Se acompanharmos o modo como o narrador reproduz o discurso de Jacinto, podemos observar que esse personagem assume o discurso schopenhariano em função de sua relação consigo próprio a fim de justificar suas tristezas e, seja pela superficialidade com que o faz, seja pela necessidade de se justificar a Zé Fernandes, acaba por cometer uma série de equívocos em suas avaliações e termina demonstrando puro egoísmo e falta de empatia com o outro. Assim, o equívoco já começa a se revelar quando Jacinto se compara a um pardal e a um gato. Como sabemos, estes animais citadinos, adaptados ao homem, que vivem fora do mundo selvagem, conseguem comida e conforto fora da natureza, demonstrando sua ignorância em relação à real luta pela vida no meio natural. Assim, já revela que não percebe que jamais esteve sequer próximo do que seria, de fato, um mundo brutal e irracional. Ele acha que não sofreu porque não conhecia, não raciocinava, mas como podemos ver, como nunca passou frio, nem fome, nem tristeza, nem nada que o contrariasse, nem sequer consegue perceber o que é realmente sofrimento.

Como já apontamos acima, ele diz que a tristeza só surge para ele, quando passa da “animalidade” para a “humanidade”, isto é, quando passa a raciocinar. Isto não está errado, se pensarmos no ideário de Schopenhauer, no entanto, como observamos, a narrativa nos diz outra coisa. Parece que o que está em jogo é que, a partir daquele

momento, Jacinto passa da infância para a fase adulta e, portanto, passa a ter poder sobre suas próprias necessidades, vivendo-as, então, como sofrimento.

Depois de proferir a paráfrase que Jacinto faz das ideias de Schopenhauer, dizendo que “sofrer, portanto, era inseparável de viver”, o narrador nos revela a maneira como ele pensava o sofrimento humano. Schopenhauer diz que a ausência de satisfação é sofrimento e que a ausência de um novo desejo acaba em tédio (SCHOPENHAUER, 2003, P. 232). No entanto, Jacinto traduz isto de modo diferente. Para ele, a turba humanas “luta pelo pão, pelo teto, pelo lume”, isto é, os pobres tem que lutar pela necessidade e por isso sofrem, e os ricos, os quais não coloca entre os humanos, mas em outra casta, tem necessidade mais alta e se desiludem rapidamente, não conseguem satisfazer sua imaginação e tem “orgulho chocado contra o obstáculo”. Num crescendo, como se ele fosse melhor que todos os outros, porque tem tudo, apresenta-se o tédio. Mas o arremate do trecho, com a visão do narrador, nos auxilia a entender qual é o verdadeiro problema de Jacinto. Além do prazer que sente no tecer tais reflexões, já que apetece a caveira, Jacinto, sem nada o que fazer, ocupa-se em bocejar, ou seja, em se entediar.

No entanto, quando a apreciação do discurso de Jacinto cabe mais ao narrador do que ao próprio protagonista é que a crítica se faz mais patente. Jacinto, além de ler Schopenhauer para explicar sua tristeza, apegase também ao Eclesiastes. Numa dessas comparações de sua vida com a de Salomão, o narrador deixa transparecer que Jacinto não consegue reconhecer que o fato de ele ser rico torna certas observações absurdas:

Nessas leituras encontrava a reconfortante comprovação de que o seu mal não era mesquinhamente “jacíntico” — mas grandiosamente resultante de uma Lei Universal. Já há quatro mil anos, na remota Jerusalém, a Vida, mesmo nas suas delícias mais triunfais, se resumia em Ilusão. Já o rei incomparável, de sapiência divina, sumo Vencedor, sumo Edificador, se enfasiava, bocejava, entre os despojos das suas conquistas, e os mármoreos novos dos seus templos, e as suas três mil concubinas, e as rainhas que subiam do fundo da Etiópia para que ele as fecundasse e no seu ventre depusesse um deus! Não há nada novo sob o Sol, e a eterna repetição das coisas é a

eterna repetição dos males. Quanto mais se sabe mais se pena. E o justo como o perverso, nascidos do pó, em pó se tornam. Tudo tende ao pó efêmero, em Jerusalém e em Paris! E ele, obscuro no 202, padecia por ser homem e por viver — como no seu trono de ouro, entre os seus quatro leões de ouro, o filho magnífico de David. (QUEIRÓS, 2012, p.162)

O narrador conta que Jacinto se reconfortava no fato de que, ao encontrar semelhanças entre o seu tédio e o de Salomão, sentia que o “seu mal” não era somente dele, mas se tratava de uma “Lei Universal”. No entanto, nem a vida do rei Salomão, nem a sua eram passíveis de serem aplicadas a toda Humanidade, já que ambos eram ricos, poderosos e apresentavam perspectivas de vida que não seriam possíveis para a grande maioria dos homens.

Partindo da ideia de que em Jerusalém, de quatro mil anos antes, tudo já era Ilusão, o narrador passa a contar a vida de Salomão que ele chama de rei incomparável, mas compara sua trajetória à de Jacinto. Afirma a inteligência, falando sua “sapiência divina”, diz que ele é “sumo Vencedor, sumo Edificador”, usando reiteradamente o adjetivo “sumo” para mostrar que ele representa o melhor homem, aquele que chegou ao ápice, assim como o narrador deseja fazer Jacinto parecer. Reforça a riqueza e o poder desse rei, dizendo que “bocejava” por “entre os despojos das suas conquistas”, pela decoração suntuosa, representada pela riqueza do mármore e por entre “as suas três mil concubinas”, isto é, um número gigantesco de mulheres, rainhas do “fundo da Etiópia”, fazendo referência aqui à rainha de Sabá, “para que ele as fecundasse e no seu ventre depusesse um deus”. O narrador demonstra a estirpe desse homem e reforça a riqueza e poder de Jacinto ao compará-lo a ele. No entanto, somos levados a concluir, pela similitude que o narrador promove entre as personagens do rei bíblico e a de seu *Príncipe*, que mesmo com todo poder do mundo o homem pode se entediar.

Antes de falar da vida de Jacinto, o narrador cita o Eclesiastes e diz que “Não há nada novo sob o Sol, e a eterna repetição das coisas é a eterna repetição dos males. Quanto mais se sabe mais se pena.” No entanto, quando lemos essas frases,

acompanhando o pensamento do narrador, perguntamo-nos: como não pode haver nada de novo para um homem que tem tudo o que Salomão teve? Por que males ele passa que tudo se repete eternamente? De que penas ele está falando, já que tem uma vida tão cheia de poder, riqueza, prazeres e possibilidades? Quando o narrador completa o trecho, as mesmas perguntas se impõem a Jacinto. Ironicamente, mostrando ao descalabro de um homem rico como Jacinto cultivar tais ideias sobre o sofrimento, diz Zé Fernandes ao final: “E ele, obscuro no 202, padecia por ser homem e por viver — como no seu trono de ouro, entre os seus quatro leões de ouro, o filho magnífico de David”.

Jacinto não consegue sentir compaixão pelo outro, como, por incrível que pareça, recomenda Schopenhauer, como veremos quando formos falar de sua atitudes no campo. Ele chega ao absurdo de comparar as tristezas do pedicuro (novamente, o coitado do pedicuro) com as suas, enquanto o pobre do homem mexe em seus pés. Usando o famoso verso de Baudelaire “*mon semblable, mon frère*”, com o qual Baudelaire busca aproximar o leitor de seu eu-poético, julga estar sendo compassivo com o pedicuro, quando pensa que os dois são sofredores e, portanto, irmãos na mesma dor. No entanto, não consegue perceber que o pedicuro pode sofrer muito mais do que ele, que nesse exato momento utiliza os seus serviços e vive com uma renda enorme, em uma casa com todas as facilidades do mundo, podendo servir-se daquilo que quiser.

Dessa maneira, Eça de Queirós, através da ironia do narrador sobre a reflexão de Jacinto, revela que o discurso pessimista pode se tornar extremamente egoísta, quando assumido de forma superficial e aplicado à vida de um homem rico como seu protagonista. É como se o narrador nos dissesse que o sofrimento humano não serve para justificar a riqueza de alguns, em detrimento da dignidade de outros. Todavia, como vimos, e voltaremos a esse tópico, esse narrador não é tão solidário com os

explorados a ponto de acreditar que haja alguma possibilidade de acabar com tal injustiça social.

3.3. NOVIDADES NO CAMPO DISCURSIVO FINISSECLAR

O artista do decadentismo, cansado de ser pessimista, se baseou também no subjetivismo e numa atitude idealista para fugir à negatividade da vida material. Fundamentou-se para isso nas diversas formas de subjetivismo e transcendentalismo que surgem no final do século XIX, entre elas, as da Religiosidade, as do Misticismo e as do Ocultismo.

Partindo da premissa schopenhaueriana de que “o mundo é minha representação”, o artista crê que o mundo, sendo projeção de si, não difere de sua subjetividade. Temos assim um artista que passa a tentar conhecer o seu interior em conexão com o universo. Esse subjetivismo, visto que os autores passam a acreditar que se o mundo é reflexo da consciência de cada um, é tomado da perspectiva individual. O artista fecha-se em si mesmo, construindo um mundo só seu. Como o mundo é tomado como projeção da consciência individual, não haveria diferença entre ele e as alucinações provocadas pelo processo cerebral do artista. Não fazem diferença, portanto, entre o sonho e o real. Essa seria uma opção de evasão do mundo decadente, mas não a única.

Os artistas decadentes usam a religiosidade como motivo artístico, mas também como forma de reação ao cientificismo e ao materialismo. Voltam-se contra as leis naturais que oprimem o homem e recorrem à sensibilidade e a uma religiosidade difusa. Como diz Pierrot:

L'attitude idéaliste, qui sur le plan métaphysique conduisait à l'idéalisme subjective et à la solitude du Moi en face d'un monde composé uniquement d'apparences changeantes, qui sur le plan affectif aboutissait volontiers à une attitude narcissique de refus de la vie et stimulait tous les désirs d'évasion, se

manifesta aussi par une sorte de sensibilité religieuse diffuse. La foi a disparu, mais on ne peut se satisfaire d'un univers réduit au jeu de forces purement matériels et physiques (PIERROT, 1977, p. 105).²⁰

Essa religiosidade difusa se expressará no Misticismo, no Satanismo e no Ocultismo. O Misticismo, vindo também como anticientificismo, se baseará na noção de que há mistérios não desvendados pelo homem que vão além da ciência, que ele ainda pode conhecer. Firma-se também na noção de alma, mas não a alma religiosa, cristã, mas sim a alma que representa um eu-profundo, misterioso. O Satanismo representa o lado negativo da religiosidade. O homem decadente sente-se culpado de sua anti-natureza, que dará a ele a consciência do Mal, do qual ele é revestido. Essa culpa encontra o seu maior representante na figura de Satã, príncipe das trevas e da maldade. As missas negras, os *sábats*, os sacrilégios tratados por meio da ira contra Deus, de amores perversos, cruéis e libertinos, são a maior expressão do Satanismo. O Ocultismo nesse momento consegue unir, de certa forma, misticismo e ciência e encontra na idéia das tradições secretas que atravessam o pensamento ocidental (como a maçonaria, por exemplo) fundamentação para suas idéias. Muitos foram os adeptos do ocultismo, já que ele se desenvolveu em diversas correntes religiosas, como o espiritismo de Allan Kardec, o teosofismo, o Magnetismo, entre outros.

Todos os três tipos de forma de religiosidade, ou seja, o Misticismo, o Satanismo e o Ocultismo, aparecem muito rapidamente em *A cidade e as serras*. Quando Jacinto e José Fernandes estão passando por Montmartre e encontram Maurício de Mayolle, várias das seitas e religiões são citadas, além de algumas teorias éticas e estéticas em voga nesse fim de século. Pesquisando em revistas, jornais e livros da época, pudemos encontrar quase todas as referências ali citadas. Dentre aquilo que foi possível ler,

²⁰ “A atitude idealista, que no plano conduziu a um idealismo subjetivo e à solidão do Eu em face de um mundo composto unicamente de aparências que mudam, que no plano afetivo alcançou facilmente uma atitude narcísica de recusa da vida e estimulou todos os desejos de evasão, se manifestou também por um tipo de sensibilidade religiosa difusa. A fé desaparecia, mas não se podia satisfazer-se de um universo reduzido ao jogo de forças puramente material e físico.” (tradução nossa)

podemos constatar que aqueles “ismos” citados por Maurício de Mayolle e Jacinto já apontam para uma possível opção do protagonista pelo campo, uma vez que a proposta, de muitos deles, para os problemas que afligem o homem é uma mudança para o campo, como é o caso do Tolstoísmo, corrente que se baseou na ideia do escritor russo, Léiev Tolstói, de formar comunidades campesinas, onde se praticasse a cooperação, a amizade e a fraternidade.

Sob a perspectiva idealista surge também a idéia de inconsciente. Fundamentados no livro de Hartmann , *La Philosophie de L’Inconscient*, o homem do fim-do-século acredita que há uma atividade mental desenvolvida em si, independentemente de sua consciência. Essa atividade mental, o inconsciente, comandaria todos os desejos do homem, especialmente os sexuais. No entanto, estas características mal aparecem no discurso do Jacinto idealista.

Ao fim do século XIX, em cerca de 1890, baseados na filosofia de Nietzsche, os artistas recusarão o pessimismo decadente e tentarão voltar à vida cotidiana. Vemos, então, o homem recuperando sua força de vontade, esquecendo-se do tédio e da apatia em que vivia, engajando-se na vida social e política da nação. O idealismo ocupa ali algum lugar, mas já não coloca o homem como vítima dos maiores sofrimentos. Haverá então, uma volta à ação, à energia, e a figura da mulher e da natureza serão recuperadas. Nesse período, como nos mostra Raymond (1963), em seu *De Baudelaire au Surréalisme*, haverá uma profusão de novas correntes poéticas que, advindas do Decadentismo, aderirão a essas novas idéias, entre elas o Romanismo e o Naturismo.

Essa mudança de pensamento resultará em uma perspectiva de transformação para diversos autores naquilo que concerne o seu fazer artístico, entre eles Huysmans, que de naturalista, passa a decadente para, ao fim, tornar-se católico. Eça de Queirós não ficará indiferente a essas novas mutações do espectro intelectual do artista finissecular e as incorpora de modo crítico em *A cidade e as serras*.

Como já visto na parte anterior deste trabalho, o crescimento da burguesia, o aumento da população proletária e das organizações trabalhistas, bem como o domínio da ciência positivista que despoetiza o mundo, faz com que o artista queira se evadir do mundo, buscar alento em lugares distantes, em lugares legendários, em seu “paraísos artificiais” e em seu eu-interior.

Com Des Esseintes não seria diferente. Cansado da sociedade em que vive, esse *dandy*, irá encontrar alento na Tebaída de Fontenay-aux-Roses, isto é, o conde apela para o isolamento do campo para evadir-se do mundo. “Déjà il rêvait à une thébaïde raffinée, à un désert confortable, à une arche immobile et tiède où il se réfugierait loin de l'incessant déluge de la sottise humaine.”²¹ (HUYSMANS, 1997, p. 45) Nesse lugar, em que apelaria para os maiores luxos da decoração, das artes, do artifício humano, Des Esseintes tenta encontrar quietude, uma vida mais tranquila e menos tediosa. Entretanto, não conseguirá livrar-se de seu tédio.

Existem outras maneiras de buscar a evasão para outros mundos, como a tentativa de voltar ao passado, através da rememoração do antigo e do legendário, a viagem e até mesmo o uso de drogas. Porém, a opção escolhida, ou digamos, imposta ao protagonista de *A cidade e as serras* é a mudança para o campo.

Inicialmente, Jacinto vai para Tormes sem a intenção de morar, mas, conquistado pelo lugar, que oferece outras possibilidades de satisfazer suas vontades e desfazer o seu tédio, ali permanece, buscando fazer de Tormes um lugar ideal.

Logo no início do trecho do campo, quando ainda está viajando para Tormes, Jacinto já imagina como estaria sua casa nesse lugar:

Durante o presunto, Jacinto lamentou contritamente o seu erro. Ter deixado Tormes, um solar histórico, assim abandonado e vazio! Que delícia, por aquela manhã tão lustrosa e tépida, subir à serra, encontrar a sua casa bem apetrechada, bem civilizada... Para o animar, lembrei que com as obras do Silvério, tantos caixotes de Civilização remetidos de Paris, Tormes estaria

²¹ “A essa altura, já sonhava com uma refinada tebaída, num deserto confortável, com uma arcada imóvel e tépida onde se refugiaria, longe do incessante dilúvio da parvoíce humana.” (p.37)

confortável mesmo para Epicuro. Oh! mas Jacinto entendia um palácio perfeito, um 202 no deserto!... (QUEIRÓS, 2012, p. 200)

Jacinto não quer uma casa campestre, mas uma transposição do 202 para o solar de Tormes. Zé Fernandes diz, nesse trecho, que, com as obras que Jacinto mandara fazer e com os caixotes com confortos mandados de Paris, o solar estaria muito confortável, reforçando a sensação de prazer pela comparação com Epicuro, filósofo cuja ética prega o prazer comedido e espiritual. O narrador, no entanto, nos adverte da espécie de lugar que Jacinto deseja: “Oh! mas Jacinto entendia um palácio perfeito, um 202 no deserto!...”. Como podemos perceber, deseja um lugar isolado do mundo, onde possa buscar a perfeição que não encontrou na cidade, mas com todas as benesses da cidade, assim como o faz Des Esseintes.

Conforme Jacinto vai conhecendo Tormes, podemos perceber que vai se convencendo de que ali era um lugar de evasão. No entanto, podemos notar também que o protagonista jamais se desliga da busca por elegância e refinamento, que já procurava no ambiente citadino:

De novo penetramos na avenida de faias e transpusemos o portão senhorial entre o latir dos cães, mais mansos, farejando um dono. Jacinto reconheceu “certa nobreza” na frontaria do seu lar. Mas, sobretudo, lhe agradava a longa alameda, assim direita e larga, como traçada para nela se desenrolar uma cavalgada de senhores com plumas e pajens. Depois, de cima da varanda, reparando na telha nova da capela, louvou o Silvério, “esse ralasso”, por cuidar ao menos da morada do Bom Deus.
— E esta varanda também é agradável — murmurou ele mergulhando a face no aroma dos cravos. — Precisa grandes poltronas, grandes divãs de verga... (QUEIRÓS, 2012, p. 217)

O narrador ressalta no trecho a nobreza do palácio de Jacinto, seduzindo o leitor, assim como o protagonista é seduzido pelo porte aristocrático do solar. No entanto, o narrador nos mostra que a atenção de Jacinto não está voltada para a simplicidade do lugar, como pode parecer, mas para a elegância que já ostentava na cidade. Diz que Jacinto reconhece “certa nobreza” na frontaria da casa, como se esse espaço

confirmasse suas origens aristocráticas. Mas o que mais agrada ao Príncipe é “a longa alameda, assim direita e larga, como traçada para nela se desenrolar uma cavalgada de senhores com plumas e pajens”, isto é, uma alameda que lembra tempos antigos, onde os senhores feudais eram servidos com todo o luxo, retomando a ideia de que Jacinto deseja para si, não simplicidade, mas um luxo e conforto, como já tinha na cidade. Essa ideia se confirma quando o narrador coloca o protagonista falando sobre a varanda do solar. Ele diz que ela é agradável, mas: “Precisa grandes poltronas, grandes divãs de verga...”. Assim, através das palavras de Jacinto, temos a noção de que ele deseja apetrechar o campo. Do mesmo modo, podemos intuir então que Jacinto não deseja evadir-se para serra, a fim de adaptar-se a ela, mas constituí-la como espaço perfeito, agindo sobre o ambiente com seu poder e riqueza.

Como veremos até o fim do livro, Jacinto vai cada vez mais aceitando o espaço da serra, como espaço que se opõe à cidade. No entanto, assim como tinha a necessidade de transformar o 202, tenta modificar por diversas vezes o espaço da serra, desconfigurando, dessa forma, o espaço evasivo. No início, faz modificações com simplicidade, apenas apetrechando a casa com algum mobiliário, alguma decoração e alguns livros, que inclusive remetem à antiguidade e ao classicismo, opção que reflete a influência de algumas escolas literárias da época, com a do parnasianismo, cuja referência era a simplicidade do período clássico. Dessa maneira, Jacinto tem em sua estante livros de “um Plutarco, um Virgílio, a “Odisséia”, o Manual de Epíteto, as Crônicas de Froissart” (p. 236). Entretanto, com o passar do tempo, e com o aumento de sua intimidade com a serra e seus habitantes, a vontade de Jacinto de construir um espaço perfeito, que visa à fuga dos problemas da cidade, vai tornando-se absurda. Pensa em instalar nas serras queijarias monumentais, por exemplo, ou ainda, tenta fazer uma suntuosa horta ajardinada. Ainda que esses exemplos possam ser lidos como a maneira que Jacinto encontra de tentar constituir para si um espaço utópico, como nos

mostra Alexandre Pinheiro Torres (1975), optamos por interpretar tais ações do protagonista a partir de sua arrogância fundamentada por sua situação econômica, o que se evidencia no trecho abaixo:

E tanta energia lhe comunicava o seu novo Otimismo, tão ansiosamente aspirava a criar, que logo, arrastando o Silvério e o Melchior por cabeços e barrancos, largou a percorrer a quinta toda, para determinar onde cresceriam, ao seu mando inspirado, os verdes prados, e se ergueriam, rebrilhantes no sol de Tormes, os currais elegantes. Com a esplêndida segurança dos seus cento e nove contos de renda, não surgia dificuldade, risonhamente murmurada pelo Melchior, ou exclamada, com respeitoso pasmo, pelo Silvério, que ele não afastasse brandamente, com jeito leve, como um galho de roseira brava atravessado numa vereda.

Aquelas rochas, além, empecendo? Que se arrancassem! Um vale importuno dividia dois campos? Que se atulhasse! O Silvério suspirava, enxugando sobre a escura calva um suor quase de angústia. Pobre Silvério! Rijamente sacudido na doce pachorra da sua administração, calculando despesas que se afiguravam sobre-humanas à sua parcimônia serrana, forçado a arquejar, sem descanso, sob soalheiras de Junho, o desgraçado retomara na Serra o jeito que Jacinto deixara em Paris, — e era ele que corria pelas longas barbas tenebrosas os dedos desalentados... Enfim, uma tarde desabafou comigo, a um canto da varanda, enquanto Jacinto, na livraria, escrevia a um seu amigo de Holanda, o conde Rylant, mordomo-mor da Corte, pedindo desenhos, e planos, e orçamentos de uma queijeira perfeita. (QUEIROZ, 2012, p. 266-267)

Assim, sob a aparente vontade de Jacinto de trabalhar e tornar o ambiente em que vive mais agradável, esconde-se uma verdadeira vontade de poder, que aos poucos o narrador vai nos revelando. Conta-nos o narrador que Jacinto, inspirado pelo Otimismo, deseja promover melhorias na serra, mas tais ações são tão monumentais e grandiosas que se tornam absurdas e, além disso, dependem tanto tempo e trabalho dos camponeses que eles próprios assumem a aparência que Jacinto tinha na cidade. Reforçando a vontade de poder jacíntica, que impera na tentativa de transformação do ambiente serrano, Zé Fernandes narra que seu Príncipe andava pela quinta, determinando aos funcionários, como se pudesse controlar a natureza, “onde cresceriam, ao seu mando inspirado, os verdes prados”, ou ignorando os gastos que trariam, onde se ergueriam os “elegantes currais”, ressaltando que não desejava lucro,

mas refinamento e luxo. Avisa-nos o narrador que Jacinto, porque tinha dinheiro, não via dificuldades em nada, sem considerar a experiência de Melchior, que entendia da natureza da serra e a de Silvério, que entendia da administração do dinheiro nesse lugar.

Agindo como se pudesse tudo mudar, Jacinto não percebe que promove modificações para os moradores das serras, enquanto arranca rochas e modifica vales, agindo como se ele mesmo fizesse todo o esforço, mas apenas utilizando-se da força do seu dinheiro. Jacinto não se dá conta que Silvério tornar-se angustiado. É como se o narrador, mostrando a transformação desse homem da serra – “rijamente sacudido na doce pachorra de sua administração” – ao arquejar e correr os dedos pela barbas, alertamos sobre a escravização que as vontades do senhor das serras provocava. Dessa maneira, de forma egoísta, Jacinto dedica-se estusiativamente aos seus planos colossais e inatingíveis, enquanto os outros trabalham incansavelmente. De novo repete-se a exploração de muitos, para o contentamento de um único membro da elite.

Como a veleidade é uma das características de Jacinto, logo todo o seu furor de transformar a serra arrefece. Dessa forma, ao final do livro, Jacinto tem planos mais modestos para seu lar e para aqueles que estão a sua volta. Assim, podemos dizer que o campo para Jacinto constituiu-se em um lugar de evasão, mas as ideias do protagonista mudam pouco. Continua procurando e promovendo o luxo, como se aquele ambiente devesse representar sua casta aristocrática. Acredita que pode dominar a serra, assim como acreditava que podia dominar a tecnologia da cidade. Além disso, tem a certeza de que seu dinheiro e poder podem facilitar tudo, sem se importar que, para manter seus confortos, é necessário a exploração do trabalho alheio. Assim, podemos dizer que a mudança de Jacinto é apenas espacial e não de atitude, avisando ao homem do século XIX que a mesmice da cidade e a exploração nela existente continuam também no espaço campesino. Fica implícito que a real mudança só aconteceria, se as consciências,

as atitudes e a distribuição de riquezas e poder fossem transformadas, o que não ocorre em nenhum momento do texto.

3.3.1. JACINTO E A CONTEMPLAÇÃO DA NATUREZA

Schopenhauer dentro da história da filosofia é visto como um pessimista que discute a inevitabilidade dos instintos, que servem a uma Vontade de Viver, que está presente em todos os seres. Como vimos acima, a Vontade gera nos homens o sofrimento pela falta de satisfação e o tédio pelo excesso dela. No entanto, pouco se explora o aspecto da filosofia de Schopenhauer em que propõe opções para aquietar-se a Vontade, a fim de que o homem não fique escravo dela, tornando-se dono de seu próprio destino. O filósofo observa que, para fugir dos efeitos inevitáveis da Vontade no conhecimento, o homem, consciente desse instinto implacável, tem algumas alternativas. A primeira, e a mais importante delas, está na contemplação do belo e da natureza. Para o filósofo, ao contemplar o belo da arte da natureza, o homem deixa de querer e de sofrer, pois se encontra uno com o Universo, cessando, desta maneira, a Vontade.

Em *A cidade e as serras*, vemos que Jacinto encontra na natureza objeto para o exercício estético, através do qual aquieta o seu querer. Repetimos, aqui, a citação de Schopenhauer que representa o estado mental do homem, apanhado pela beleza natural, que permite um quietivo para a Vontade:

Aquela disposição mental puramente objetiva também será favorecida e fomentada exteriormente pela intuição do objeto que predispõe, a ela, pela exuberância da bela natureza que nos convida à sua contemplação e até mesmo se nos impõe. A natureza, ao apresentar, de um só golpe ao nosso olhar, quase sempre consegue nos arrancar, embora apenas por instantes, à subjetividade, à escravidão do querer, colocando-nos no estado de puro conhecimento. Com isso, quem é atormentado por paixões, ou necessidades e preocupações, torna-se, mediante um único e livre olhar na natureza, subitamente aliviado, sereno, reconfortado. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 268)

Depois da viagem para Tormes, desprovido das coisas materiais que trazia de Paris, as quais representavam o seu instinto de sobrevivência através da acumulação e do exercício do controle, Jacinto entrega-se a um estado de contemplação do belo da natureza. No início do trecho serrano, o leitor encontra a mais tradicionalista descrição da terra. Parece que o narrador quer convencer o leitor, assim como Jacinto está se convencendo dos poderes renovadores da serra:

Eu cedi a égua ao senhor de Tormes. E começamos a trepar o caminho, que não se alisara nem se desbravara desde os tempos em que o trilhavam, com rudes sapatões ferrados, cortando de rio a monte, os Jacintos de século XIV! Logo depois de atravessarmos uma trêmula ponte de pau, sobre um riacho quebrado por pedregulhos, o meu Príncipe, com o olho de dono subitamente aguçado, notou a robustez e a fartura das oliveiras... — E em breve os nossos males esqueceram ante a incomparável beleza daquela serra bendita! (QUEIRÓS, 2012, p.207)

No entanto, podemos notar uma pequena ironia, que denuncia que não é só a beleza da natureza que chama a atenção do protagonista, mas também o sentimento de posse, o que quebraria o estado de contemplação. Jacinto olha as oliveiras como “o olho do dono subitamente aguçado”, revelando para o leitor o sentimento possessivo e exploratório por parte do protagonista.

O narrador também nos mostra quão superficial é esta contemplação da natureza por Jacinto, já que por trás da aparente reconciliação com a natureza esconde-se, novamente, a força que o dinheiro e o poder proporcionam. Vejamos a cena abaixo:

Depois, muito gravemente:
 — Tu dizes que na Natureza não há pensamento...
 — Outra vez! Olha que maçada! Eu...
 — Mas é por estar nela suprimido o pensamento que lhe está poupado o sofrimento! Nós, desgraçados, não podemos suprimir o pensamento, mas certamente o podemos disciplinar e impedir que ele se estonteie e se esfalte, como na fornalha das cidades, ideando gozos que nunca se realizam, aspirando a certezas que nunca se atingem!... E é o que aconselham estas colinas e estas árvores à nossa alma, que vela e se agita — que viva na paz de um sonho vago e nada apeteça, nada tema, contra nada se insurja, e deixe o Mundo rolar, não esperando dele

senão um rumor de harmonia, que a embale e lhe favoreça o dormir dentro da mão de Deus. Hem, não te parece, Zé Fernandes?

— Talvez. Mas é necessário então viver num mosteiro, com o temperamento de S. Bruno, ou ter cento e quarenta contos de renda e o desprate de certos Jacintos... E também me parece que andamos léguas. Estou derreado. E que fome! (QUEIRÓS, 2012, p. 248)

Como podemos perceber, Jacinto assume tal e qual o discurso schopenhaueriano. Reconhece que, como não há o poder de raciocínio na natureza, o sofrimento não é sentido. Além disso, observa que o homem pode disciplinar seu pensamento a fim de não sofrer tanto. É interessante observar que Jacinto pensa somente em si, já que exclui de sua argumentação aquele homem que sofre pelas necessidades cotidianas. Fala apenas daqueles que, como ele, vivem “ideando gozos que nunca se realizam, aspirando a certezas que nunca se atingem!...”. Segue sua argumentação, dizendo que deve esperar que a natureza aja sobre ele e que aquiete sua alma, estimulando a vivência “na paz de um sonho vago” e que nada deseje, que não sinta medo, nem revolta e que a alma, vivendo em harmonia, deixe o mundo seguir.

Zé Fernandes, com seu espírito muito pragmático, responde criticamente ao amigo, mostrando que a atitude de contemplação só é possível para aquele que quer se tornar santo como São Bruno, que, ao se transferir para um mosteiro e fundar a ordem dos cartuxos, levava uma vida extremamente santa e rigorosa, e esta é outra das opções de Schopenhauer para aquietar a vontade, para aqueles que tem dinheiro, o que permitiria ao homem contemplar a natureza, sem preocupação com suas necessidades vitais. Dessa maneira, José Fernandes mostra que essa atitude de contemplação só é permitida a alguns, os santos ou os ricos, excluindo o resto dos homens que continuam a viver no sofrimento.

Jacinto ainda não consegue perceber essa situação. Apesar de tentar agir sobre o ambiente serrano, acaba por continuar contemplando-o, mas Zé Fernandes avisa-o da inoperância de suas atitudes:

E recordo ainda quando me reteve meio domingo, depois da missa, no cabeça, junto a um velho curral dismantelado, sob uma grande árvore, — só porque em torno havia quietação, doce aragem, um fino piar de ave na ramaria, um murmúrio de regato entre as canas verdes, e por sobre a sebe, ao lado, um perfume, muito fino e muito fresco, de flores escondidas.

Depois, quando eu, velho familiar das serras, me não abandonava aos mesmos êxtases que a ele lhe enchiam a alma ainda noviça — o meu Príncipe rugia, com a indignação de um poeta que descobre um merceeiro bocejando sobre Shakespeare ou Musset. Eu ria.

— Meu filho, olha que eu não passo de um pequeno proprietário. Para mim não se trata de saber se a terra é linda, mas se a terra é boa. Olha o que diz a Bíblia! “Trabalharás a quinta com o suor do teu rosto!” E não diz: “Contemplarás a quinta com o enlevo da tua imaginação!”.

— Pudera! — exclamava o meu Príncipe. — Um velho livro escrito por judeus, por áspers semitas, sempre com o turvo olho posto no lucro! Repara, homem, para aquele bocadinho de vale, e consegue não pensar, por um momento, nos trinta mil-réis que ele rende! Verás que pela sua beleza e graça ele te dá mais contentamento à alma que os trinta mil-réis ao corpo. E na vida só a alma importa. (QUEIRÓS, 2012, p. 271-272)

O trecho já começa nos mostrando que Jacinto vê beleza em tudo, ou seja, consegue ver a beleza em um curral todo destruído, só porque ele está em meio à natureza. No entanto, ele não consegue perceber a própria inoperância dessa cena, já que ele, dono daquele curral inútil, deixa que suas posses caiam em decrepitude. Interessante observar que a primeira coisa que Jacinto vai querer fazer, quando começa a agir sobre a serra, é a construção de um curral, mas num espírito muito jacíntico, um curral impossível por sua grandiosidade.

Voltando à análise, podemos dizer que Zé Fernandes vai contrariar as expectativas de Jacinto, avisando que o homem pode, senão deve, agir sobre a natureza em prol do lucro. Fazendo um jogo de contradições entre a sua situação de pequeno proprietário e a situação de Jacinto, Zé Fernandes ressalta a condição daquele que precisa trabalhar a terra para sobreviver ou para gerar lucro. Para estes, não basta a contemplação da terra, mas sim que seja produtiva. Usando parodisticamente o Gêneses, onde Deus diz a Adão que “No suor do seu rosto comerás o seu pão”, ressaltando, dessa maneira, que o trabalho é uma condição do homem, Zé Fernandes contraporá a frase:

“Contemplarás a quinta com o enlevo da tua imaginação!”, mostrando que a atitude contemplativa de Jacinto só leva a falta de ação, estimulando a imaginação, em detrimento da ação. Mais à frente na narrativa, percebemos que Jacinto nada aprende da lição de Zé Fernandes, pois, como diz o narrador mais adiante, apesar de tentar agir sobre a serra, continuará mais “imaginativo que operante” (p. 277).

Dessa maneira, Eça de Queirós aponta-nos para a diferença dessa atitude contemplativa da natureza de Jacinto para aquela presente em Schopenhauer, pois, para o filósofo, essa atitude pode apaziguar a vontade “apenas por instantes”, enquanto que Jacinto, vendo na serra apenas matéria-prima para o exercício de seu poder, faz de sua suposta “contemplação da natureza” um exercício constante de sua subjetividade egocêntrica, patrocinada por sua imensa fortuna. Não há mudança nem de consciência, nem de atitude e, muito menos, de distribuição de renda.

3.3.2. JACINTO, O ROMANISMO E O NATURISMO

Como já observamos a partir de Raymond (1963), no final do século XIX surgem o Romanismo e o Naturismo em reação ao decadentismo e ao subjetivismo. A escola românica, assim como a naturista, revela uma identificação entre o eu e o mundo exterior. Há, por parte dos artistas dessa escola, uma identidade com os países mediterrâneos e estímulo à volta a uma antiguidade clássica, que se expressaria na literatura por meio de um neoclassicismo cada vez maior. Por fim, estes poetas recorrem a muitos escritores clássicos como referência, tendo Virgílio e Ronsard entre os mais importantes.

Em *A cidade e as serras*, esta volta à antiguidade clássica também aparece, a começar pela pequena biblioteca que Jacinto monta na serra. Essa biblioteca se contrapõe à da cidade, ilustrando as tentativas de mudança do protagonista:

Uma estante de madeira enchia outro pedaço de parede, entre dois retratos negros com caixilhos negros; sobre uma das suas prateleiras repousavam duas espingardas; nas outras esperavam, espalhados, como os primeiros doutores nas bancadas de um concílio, alguns nobres livros, um Plutarco, um Virgílio, a “Odisseia”, o Manual de Epíteto, as Crônicas de Froissart. Depois em fila decorosa, cadeiras de palhinha, muito novas, muito envernizadas. E a um canto um molho de varapaus. (QUEIRÓS, 2012, p. 236)

Seguindo os modelos da escola românica, *A cidade e as serras* apresenta citações de Virgílio. Num primeiro momento, elas aparecem para assinalar o entusiasmo de Jacinto pelas novidades serranas, como quando empolgado com o vinho da serra, cita Virgílio e Zé Fernandes, não querendo ser deixado pra trás com relação aos conhecimentos clássicos, cita o poeta também.

Mirando, à vela de sebo, o copo grosso que ele orlava de leve espuma rósea, o meu Príncipe, com um resplendor de otimismo na face, citou Virgílio:

— *Quo te carmina dicam, Rethica?* Quem dignamente te cantará, vinho amável destas serras?

Eu, que não gosto que me avantajem em saber clássico, espantei logo também o meu Virgílio, louvando as doçuras da vida rural:

— *Hanc olim veteres vitam coluere Sabini...* Assim viveram os velhos Sabinos. Assim Rômulo e Remo... Assim cresceu a valente Etrúria. Assim Roma se tornou a maravilha do mundo! (QUEIRÓS, 2012, p. 221-222)

Percebe-se que há um problema nas referências clássicas de Zé Fernandes, pois afirma empregar Virgílio para louvar “as doçuras da vida rural”. Entendemos que o narrador tenha como empregar Virgílio e os Sabinos para tal propósito, já que se trata de referências mais ligadas ao tradicionalismo e ao ruralismo. No entanto, quando cita a Etrúria e o apogeu de Roma, o narrador lança mão de referências ligadas, muitas vezes, à decadência política e econômica do império. De certa maneira, Zé Fernandes produz contradições em sua argumentação acerca das referências tradicionalistas e rurais, demonstrando, talvez, um desconhecimento desses temas.

Essas citações da Antiguidade clássica, no caso de Zé Fernandes, são sempre muito ambíguas. Por exemplo, em outro momento em que Jacinto cita com quase

perfeição as *Geórgicas*, de Virgílio, dizendo que poderiam servir de manual para o cuidado com os animais e com a terra, Zé Fernandes responde num latim muito inventado: “— Alto lá! *Nos quoque gens sumus et nostrum Virgilium sabemus!*”, demonstrando que seu conhecimento de Virgílio e de latim não seria tão bom assim. Dessa maneira, tanto numa situação, quanto na outra, Eça de Queirós demonstra não só o tradicionalismo dessas ideias, mas também a falta de conhecimento dos homens do século XIX sobre a Antiguidade Clássica, principalmente a romana. Fica sugerido que os artistas finesseculares desconhecem essa época e empregam referências clássicas apenas superficialmente.

Gostaríamos ainda, nesta senda, de fazer uma última observação no que concerne à Antiguidade Clássica e José Fernandes. Em determinado momento do livro, Jacinto está lendo Homero, o que permite que o narrador faça uma longa digressão sobre *A Odisseia*. Não vamos citar o trecho inteiro, mas apenas o final já que nele está o que desejamos comentar:

E sempre nesse momento o engenhoso Ulisses, de carapuço vermelho e o longo remo ao ombro, surpreendia com a sua facúndia a clemência dos príncipes, ou reclamava presentes devidos ao hóspede, ou surripiava astutamente algum favor aos deuses. E Tormes dormia, no esplendor de Junho. Novamente, eu cerrava as pálpebras consoladas, sob a carícia inefável do largo dizer homérico... E meio adormecido, encantado, incessantemente avistava, longe, na divina Hélade, entre o mar muito azul e o céu muito azul, a branca vela, hesitante, procurando Ítaca... (QUEIRÓS, 2012, p. 272-275)

Em seu livro, Mario de Sacramento aproxima Jacinto de Ulisses, dizendo que assim como o herói grego, o protagonista de Eça é exilado de sua terra natal. Ulisses, em Ogígia, forçadamente exilado pela deusa Calipso, e Jacinto, que se impõe um exílio em Paris (QUEIRÓS, 2012, p. 182). Não pretendemos dizer que Sacramento está equivocado, mas acreditamos que nesse trecho do romance a aproximação não ocorre entre Ulisses e Jacinto, mas entre Ulisses e José Fernandes. Como podemos constatar, as observações que Zé Fernandes sobre Ulisses cabem a si mesmo. Diz que o engenhoso

Ulisses, isto é, o inventivo Ulisses, durante as viagens, “surpreendia com sua facúndia a clemência dos príncipes”, ou seja, convencia os príncipes através de sua capacidade de discursar, cobrava aos seus anfitriões os presentes devidos e roubava, usando a esperteza, algum favor dos deuses. Como podemos observar, a engenhosidade, o poder discursivo e a esperteza cabem a Zé Fernandes e não a Jacinto. Ao fim do trecho, o fato de procurar Ítaca entre o mar e o céu azul, que lembram a perfeição, irá ligar-se muito mais a Zé Fernandes que a Jacinto, pois é ele quem no livro todo muda de um lugar para o outro, isto é, de Tormes para Paris, de Paris para Tormes, sempre insatisfeito com o ambiente em que vive, enquanto Jacinto encontra o seu lugar mais facilmente. Neste sentido, essa comparação revela muito do nosso narrador, pois nos mostra que, além de insatisfeito, também é um narrador muito esperto e interessado, já que através da engenhosidade, da facúndia e da esperteza consegue convencer tanto Jacinto, como boa parte dos leitores, de suas ideias, revelando ter plena ciência disso.

Seguindo em nossa análise, pretendemos observar como outra corrente que se volta contra o pessimismo do fim do século aparece em *A cidade e as serras*, ou seja, o Naturismo. O naturismo, assim como a escola romana, numa tentativa de proporcionar novas soluções tanto no campo literário, quanto na vida, para o tédio e a abulia que acometem o século, propõe uma transformação no modo de pensar a vida. O homem consciente de que faz parte da natureza deve ter uma posição mais otimista frente a ela, tentando viver uma vida mais otimista, mais simples e mais natural.

Dessa maneira, os poetas e romancistas que fazem parte dessa escola buscam a renovação, através do retorno à tradição:

Un retour aux ondes lustrales de la tradition s'impose, et ces jeunes hommes le proclament, qui, brisant l'étroite contrainte égotiste, abandonnent les chancelantes tours d'ivoire, pour courir joyeux et craintifs vers l'étreinte tumultueuse et forte de

la vie. Mais on ne tente point d'innover, on se contente de rénover. (LE BLOND, 1896, p.20)²²

Essa mudança de pensamento resultará em uma perspectiva de transformação que se desdobra em vários temas importantes para a literatura finissecular e que aparecem na parte serrana de *A cidade e as serras*. São eles: a simplicidade, a vida na religião, viver e amar sua vida, a fé no futuro, o panteísmo, o nativismo, o cristianismo e a opção pela humanidade, através do amor e da piedade. Devido à extensão dos temas dentro do livro de Eça de Queirós, trataremos apenas de dois tópicos, ou seja, a vivência por meio da ação e o humanismo. No entanto, devemos ter consciência de que todos os outros aparecem em maior ou menor grau na parte serrana de *A cidade e as serras*.

Quando analisamos a questão das soluções para o pessimismo schopenhaueriano, falamos da contemplação da natureza e de como essa alternativa poderia fazer o homem cair numa inércia e num certo egoísmo. Reconhecendo o perigo dessa alternativa, os naturistas colocam como solução para o pessimismo a vivência. Maurice Le Blond, nos diz que o excesso de leitura e de conhecimento colocaram amarras no homem, dizendo que o homem conhecia antes de viver e que para mudar essa situação era necessário ser menos misantropo e ler menos (LE BLOND, 1896, p. 27). Para além disso, o homem deveria agir e tentar viver de fato sua vida e é isso que Jacinto tenta fazer.

Jacinto, seguindo as premissas naturistas, isto é, de que se precisa deixar as teorias e agir, tenta sair do estado contemplativo para o estado ativo:

E como o Manuel descia da escada, o meu Príncipe, que nunca acreditara inteiramente — pobre homem! — no meu saber agrícola, imediatamente reclamou o parecer daquela autoridade: — Oh, Manuel, ouça lá, o que se poderia agora semear? Com o cesto das laranjas enfiado no braço, o Manuel exclamou, através de um lento riso, entre respeitoso e divertido:

²² “Um retorno às ondas lustrais da tradição impõe-se e estes rapazes o proclamam, quebrando o estreito constrangimento egotista, abandonam as cambaleantes torres de marfim, para correr felizes e tímidos em direção ao abraço tumultuoso e forte da vida. Mas definitivamente não tentaram inovar, se contentaram apenas de renovar.” (tradução nossa)

— Semear, patrão? Agora é antes colher... Olhe que já se anda a limpar a eirazinha para a debulha, meu patrão.

— Pois sim... Mas sem ser milho nem cevada... Então ali no pomar, rente do muro velho, não se podia plantar uma fila de pessegueiros?

O riso do Manuel crescia.

— Isso sim, meu senhor! Isso é lá para os Santos ou para o Natal. Agora só a couvinha na horta, a beldroega, os espinafres, algum feijãozinho em terra muito fresca...[...]

Não! O empenho era criar a árvore. Pela árvore contemplada na serra em sua verdadeira majestade, na beneficência da sua sombra, na frescura embaladora do seu rumorejar, na graça e santidade dos ninhos que a povoam, começara talvez, lentamente, o seu amor novo da terra. E agora sonhava uma Tormes toda coberta de árvores, cujos frutos e verduras, e sombras, e rumorejos suaves, e abrigados ninhos, fossem a obra e o cuidado das suas mãos paternais.

No silêncio grave do crepúsculo, que descia, murmurou ainda:

— Oh Zé Fernandes, quais são as árvores que crescem mais depressa?

— Eh, meu Jacinto... A árvore que cresce mais depressa é o eucalipto, o feiíssimo e ridículo eucalipto. Em seis anos tens aí Tormes coberta de eucaliptos...

— Tudo tão lento, Zé Fernandes... (QUEIRÓS, 2012, p. 260-263)

O narrador diz que Jacinto aspirava a criar, no entanto não o vemos plantando uma árvore, como se propõe, assim como não o vemos construindo o curral e a queijaria. Dessa maneira, Jacinto não passa para a ação, fica ainda fazendo planos. O problema que se coloca para que as ações de Jacinto pudessem acontecer está no desconhecimento da serra e nos excessos de sua vontade, que não o permitem a real vivência. Assim como acontece no caso da queijeira, do pombal, da horta ajardinada, os planos de Jacinto são desfeitos pela falta de conhecimento das serras. Ele planeja uma coisa, mas a vida prática, representada por seus campesinos, promove outra. Nesse trecho, Jacinto quer plantar uma árvore, mas Melchior, com muita bonomia, informa Jacinto da impossibilidade de seus planos, já que não é tempo de se plantar, mas de colher. Dessa maneira, percebemos que o problema de Jacinto é que ele não se investe, de fato, na vida prática, ficando apenas planejando ações.

Outro problema que atrapalha os planos de Jacinto é que ele não entende que qualquer ação é bem vinda quando se quer viver a vida. Além disso, não entende que a

ação se dá pela simplicidade e gratuidade. Melchior propõe a Jacinto duas formas de ação em sua terra: a colheita daquilo que já fora plantado por outrem e a plantação de vegetais rasteiros. No entanto, Jacinto deseja plantar apenas árvores. Dessa forma, contrapondo à vontade de Jacinto, a simplicidade das propostas do caseiro funcionam para ironizar a grandiosidade de seus planos.

Como já assinalamos, o excesso de vontade de Jacinto nas serras não permite que suas ações sejam concretizadas, assim como acontecia na cidade. A grandiosidade do seu plano de ação, que parte de uma árvore para uma Tormes coberta de árvores, já nos dá a dimensão do seu fracasso. Como nos mostra o narrador, Jacinto “sonhava”, isto é, imaginava, ficava só nos planos, de uma “Tormes toda coberta de árvores”. Essa impossibilidade se completa quando o narrador diz que a tranquilidade, a fecundidade e a beleza da natureza deveriam ser “cuidado de suas mãos paternas”, ou seja, Jacinto pretendia fazer tudo sozinho. Por tudo isso, o plano fica só na imaginação, nunca chegando a ser executado.

Dessa forma, o narrador assinala que as expectativas de grandeza, de luxo e de notoriedade de Jacinto ainda embotam a sua visão e não permitem que ele realmente chegue à ação. Fica patente, se observarmos, caso por caso, em *A cidade e as serras*, que a simplicidade é intrínseca à ação em favor de uma vivência mais livre. Além disso, mostra que é necessário agir. Quando lemos os textos naturistas, temos a impressão, algumas vezes, de que o homem deve deixar o conhecimento de lado e dar total vazão ao lado emocional. Se há uma lição que podemos tirar de *A cidade e as serras*, é a de que devemos abrir nossa visão discursiva do mundo e o conhecer material e fisicamente.

O próximo ponto que iremos tratar em nosso trabalho é a questão do humanismo. Muitos autores apontam que em *A cidade e as serras* impera, na parte do campo, um profundo humanismo, mas pouco se explora essa noção. Aqui, a tomaremos como advinda dessa ideia de conexão entre os elementos da natureza e o homem que

levaria a um amor universal. Assim é necessário amar a humanidade e agir em favor dela. Resultado de uma ética cristã, este gênero de humanismo resultaria numa espécie de pietismo, onde a solidariedade entre os homens muitas vezes é confundida com caridade. Desta maneira, a solidariedade, que resultaria do movimento de amor real entre os homens e promoveria a efetiva melhoria da sociedade, acaba sendo substituída pela caridade, isto é, uma disposição de auxiliar alguém em estado inferior, resultando numa melhora pontual.

Podemos dizer que é justamente isso que ocorre em *A cidade e as serras*. Jacinto envolto em seu estado contemplativo e ocupado com suas ações sem resultado, não consegue perceber que há problemas sociais concreto na serra. Porém, em uma tarde chuvosa, como se o clima refletisse o que iria acontecer, Jacinto vê que na serra há fome, há doença e há pobreza, o que o deixa profundamente surpreso:

Jacinto pulou bruscamente da borda do carro.

— Fome? Então ele tem fome? Mas há aqui fome?

Os seus olhos rebrilhavam, num espanto comovido, em que pediam, ora a mim, ora ao Silvério, a confirmação dessa miséria insuspeitada. E fui eu que esclareci o meu Príncipe:

— Está claro que há fome, homem! Tu imaginavas que o Paraíso se tinha perpetuado aqui nas serras, sem trabalho e sem miséria... Em toda a parte há pobres, mesmo na Austrália, nas minas de ouro. Onde há trabalho há proletariado, seja em Paris, seja no Douro... (QUEIRÓS, 2012, p. 286)

Como podemos observar, o narrador claramente aponta o erro de interpretação de Jacinto, que estava espantado por “aquela miséria insuspeitada”. Zé Fernandes, no seu mais extremado pragmatismo e, mostrando total conhecimento das condições do trabalho do compesinato, afirma que onde “há trabalho, há fome”. Aqui Zé Fernandes pega em cheio aqueles que se convenceram com a visão contemplativa e otimista de Jacinto, pois, por aproximação, poderíamos dizer que se na cidade há trabalho e há ricos é porque existem pobres para serem explorados, nas serras também há trabalho e há pobreza, o que sustenta a riqueza dos Jacintos. Aqui se desfaz toda a magia da serra para Jacinto e para o leitor desavisado.

No entanto, a narrativa segue e Jacinto se propõe a solucionar os problemas da serra. Manda Silvério construir casas para todos os rendeiros da quinta, apesar das ameaças do administrador, que revela a Jacinto os altos valores de enorme obra. Ainda assim Jacinto prossegue com esta ideia. O leitor é levado então a pensar: que belo gesto de Jacinto, que renúncia à parte do seu dinheiro em favor do conforto de seus servidores e todos os problemas das serras estariam resolvidos. No entanto, impõe-se perguntar por que Jacinto age na serra e não agira na cidade, quando já descobrira que a miséria grassava em Paris? É que a pobreza, assim exposta, acaba com seu mundo utópico, um mundo que pode controlar e do qual pode ser o Salvador, o próprio D. Sebastião. Puro egoísmo burguês, como aponta José Carlos Siqueira (SIQUEIRA, 2011, p. 210), porque deseja desfazer o mal-estar que a consciência da exploração que pratica causa, acabando com sua vida tranquila. Diz Jacinto, de forma muito egoísta: “— Que miséria, Zé Fernandes, eu nem sonhava... Haver por aí, à vista da minha casa, outras casas, onde crianças têm fome! É horrível...” (QUEIRÓS, 2012, p. 294)

Além disso, se formos observar, retomando a figura de Jesus Cristo no discurso do Montmartre, em que José Fernandes aponta para o fato de que a presença dele no mundo foi efêmera e pontual, podemos dizer que pelo tipo de serviço prestado aos funcionários, ou seja, são apenas reformas nas casas, mesmo que reformas muito caras, mas são mudanças superficiais e, portanto, pontuais. Não há uma mudança real, não há modificação nas condições de trabalho. Há uma mudança visual, para não incomodar Jacinto, que abrange apenas algumas pessoas (27 casais de rendeiros). O trabalho de Jacinto não é socialista, como alguns apontam, mas caritativo, burguês e paternalista. Como logo adverte o narrador, a pobreza da serra de Jacinto é “uma chaga que ele não pode curar”.

4. CONCLUSÃO

Na primeira parte deste trabalho, tentamos estabelecer o conceito de ironia, acompanhando-o em seu percurso histórico. Partimos do conceito dentro da retórica, passando pela concepção socrática, principalmente aquela revista pelo filósofo alemão Soren Kierkegaard, pela concepção e ironia romântica até o conceito mais moderno, concebido por Linda Hutcheon. Falamos também do conceito de riso associado ao cômico, defendido por Henri Bergson, assim como observamos com Jankélévitch, que também estuda o conceito de ironia de forma mais contextual, historicamente falando. Observamos ainda como Bakhtin discute a ideia de ironia no âmbito do romance, visto como gênero que apresenta uma estrutura pluriestilística, plurilíngua e plurivocal. Dessa forma, a ironia seria produzida num contexto onde a diversidade discursiva se encontra potencializada, proporcionando uma variedade de sentidos. Sendo assim, o autor produziria a ironia contrapondo discursos opostos, que não seriam particularmente o seu, colocando em xeque o discurso do outro.

Após fazer este percurso, concebemos que a ironia é um discurso entre duas instâncias, onde existe uma contraposição entre dois sentidos, um literal e outro figurado, acionando três elementos para esta construção do sentido: o produtor da ironia, o leitor ou intérprete e a vítima da ironia. Igualmente, percebemos a ironia como um discurso que depende de um determinado contexto social para acontecer, exigindo, desta maneira, um arcabouço partilhado entre produtor e intérprete da ironia para que ela possa ser entendida. Segundo esse raciocínio, a ironia queirosiana apresentaria uma série de possibilidades ao leitor, já que apelaria a uma ironia mais fina e ambígua, que lança mão da pluralidade do discurso, apelando ao arcabouço intelectual dos leitores, possibilitando uma leitura plural do mundo, cujas “arestas críticas”, relembrando o

termo utilizado por Hutcheon (HUTCHEON, 2000, p. 16), não poderiam ser percebidas por todos, possibilitando uma leitura dúbia e prenhe de sentidos.

Muito se fala que *A cidade e as serras* possui uma ironia refinada, no entanto, poucos se dedicam aos discursos concorrentes, presentes no livro, que produziram o efeito de ironia. Dessa forma, tentamos perceber quais discursos o autor utiliza em seu livro e quais efeitos a contraposição desses discursos pretendia atingir.

No segundo capítulo da dissertação, parte selecionada da crítica sobre Eça de Queirós foi lida dividida em dois grandes blocos, tendo como principal vetor a questão da ironia. Na primeira fase, grande parte dos estudiosos aponta que o autor, desejoso de criticar as instituições sociais, bem como as classes dirigentes de seu país, utilizou-se da ironia como forma de corrigir e educar Portugal, através de textos que demonstravam a acidez de sua opinião, ao mesmo tempo em que tentavam indicar um caminho para Portugal. Na segunda fase, o *Último Eça*, como bem denominou Miguel Real em seu trabalho, o escritor passa a empregar um tom mais ameno em relação ao seu país, seja por saudades, seja por maturidade irônica (SACRAMENTO, 1945) ou pessoal, seja por adesão a ideias novas, como o Socialismo Cristão (CORTESÃO, 1949) ou o Humanismo (REAL, 2006), entre outros motivos.

Retomando ainda aquilo que nos referimos anteriormente, muitos autores assinalam em Eça de Queirós um recuo ideológico, a partir do qual poderiam demonstrar que teria aberto mão da uma ironia mais mordaz, quer em relação a Portugal, quer em relação ao mundo burguês e aristocrático.

Na senda de pesquisadores como Mário de Sacramento, Maria Lúcia Lepecki, Frank. F. Sousa e Ana Nascimento Piedade, cujos trabalhos foram aqui utilizados, tentamos demonstrar que Eça de Queirós não abandona a ironia como arma crítica, todavia utiliza-a de forma mais sutil, mais focada em recursos literários que não se

baseiam na mera oposição retórica, mais próxima ao sarcasmo, que demonstra violência e prevalência de uma posição única.

No último capítulo, tentamos explorar quais discursos apareciam e quais as pistas críticas que eles ofereciam ao leitor. Para tanto, observamos como Eça de Queirós contrapõe o modo como Jacinto assume os discursos referentes às ideias francesas do fim do século e o modo com que Zé Fernandes tenta desconstruí-los através da ironia, sendo este, por sua vez, o representante maior do discurso hegemônico, mas ideologicamente dissimulado, do capitalismo.

Dessa maneira, dividimos a análise do livro em três partes, cada uma correspondente a uma fase do pensamento de Jacinto, ou seja, o “Jacinto positivista/cientificista”, o “Jacinto decadentista/pessimista” e o “Jacinto idealista”. Tentamos demonstrar, através desta divisão, que o autor procura, através da exploração de correntes científicas, estéticas e filosóficas apontar a transformação de mentalidade que o homem do final do século XIX vinha aparentemente sofrendo. Dessa maneira, Jacinto, passando por todas estas mudanças, pode representar o homem dessa época. Olhando para o texto podemos perceber que as ideias que expressam tais correntes de pensamento parecem estar em fluxo contínuo e o homem do fim do século, desejoso de acompanhá-las, muda a todo o momento sem, no entanto, jamais alterar o que é fundamental: as relações de poder instituídas pelo poder financeiro.

De modo geral, o que pudemos observar é que *A cidade e as serras* revela um problema entre teoria e prática. Nos três tipos de práticas discursivas que analisamos, há algo em comum: Jacinto, como homem do seu tempo, assume as premissas de cada uma delas e tenta aplicá-las em sua vida prática, mas fracassa. O mesmo acontece com os outros dois tipos de discurso. O narrador nos revela que, na tentativa de aplicação de cada um deles a seu cotidiano, Jacinto vai deixando lacunas, que revelam as contradições entre tais teorias e a vida prática. Dessa maneira, é como se Eça de Queirós

avisasse ao homem desse fim de século que não é possível aderir a ideias superficialmente e colocá-las em prática, já que há forças maiores que regem a sociedade, ligadas ao poder econômico.

O narrador vai desconstruindo quase todos os discursos que Jacinto assume. Se Jacinto se mostra positivista, o narrador utiliza-se de um discurso socialista, ou decadente ou idealista para desmascarar os problemas desse tipo de discurso. Se Jacinto se mostra decadente, ele aponta para um discurso mais idealista, mais socialista, às vezes positivista, para desconcertar o mundo de Jacinto. No discurso idealista a mesma coisa acontece. Dessa maneira, Eça de Queirós mostra ao leitor que não há um discurso correto a ser aceito, mas devemos encarar com criticidade cada um deles.

Assim, explicaríamos, por exemplo, o fato de Jacinto, fundamentado no discurso naturista, conseguir algum equilíbrio ao fim do livro, conservando nas serras alguns elementos da cidade, como alguns livros e o telefone, além de querer trazer informações para a população por meio da construção de uma escola, como também assinala Frank F. Sousa (SOUSA, 1996, p. 229). É como se o autor nos alertasse que isso só se consegue artificialmente, pelo vontade de um homem rico e poderoso como Jacinto, equilíbrio que pode se romper no momento que esse mesmo mecenas mudar de vontade e de opinião. Assim, tal equilíbrio não representa uma solução perfeita para o romance. Ao final, quando a família de Jacinto e Zé Fernandes sobem de bem com Deus e com eles mesmos para o solar de Tormes, a cena pode parecer muito idílica, convencendo o leitor do recuo ideológico do autor, que esse equilíbrio poderia insinuar. No entanto, os desmascaramentos dos problemas de avaliação sobre o discurso que Jacinto apresenta na serra torna a “utopia serrana” impossível. Além disso, o próprio final, soando como a entrada do Príncipe da Grã-Ventura em sua torre de marfim, confirma o que foi sistemanticamente reinterado neste íterim sobre a atitude de Jacinto. Colocando-se em

seu lugar ideal, isola-se do mundo, aliena-se dele, acabando assim com seus problemas, mas deixando ainda para trás um mundo e um Portugal que “sofre e pena”.

A bandeira branca de Jacintinho é um símbolo ambíguo, que pode representar duas coisas: a paz ou a desistência. Então, a bandeira de Cintinho pode assumir para o leitor também dois significados: a paz que aquela família alcançara nas serras e a desistência do mundo, que provoca a alienação com relação a um mundo que sofre, forçando, assim, a abdicação da vida. Lembremos que, no fim do trecho, as personagens caminham felizes com Deus, em direção ascendente, o que pode significar uma morte simbólica. Dessa maneira, aquele final que parece perfeita exaltação da terra portuguesa soa também como um abandono das possibilidades de mudança da realidade.

Tendo em vista todos esses pontos, temos a certeza de que não há um recuo ideológico em *A cidade e as serras*. O autor não para de exercer o seu poder crítico, apenas o transfere da espera estritamente portuguesa para uma esfera muito maior, à crítica à ideologia capitalista. Chegamos, por fim, à conclusão de que ao incorporar e debater os discursos vigentes na França finissecular, que se irradiaram por todo o Ocidente moderno, Eça de Queirós não está apenas discutindo a realidade portuguesa, como sistematicamente fizera até então, mas busca uma reflexão sobre a condição existencial do homem europeu no final do século XIX.

5. BIBLIOGRAFIA GERAL

5.1. OBRA DE EÇA DE QUEIRÓS

QUEIRÓS, Eça. *A cidade e as serras*. São Paulo, Babel: 2012.

QUEIRÓS, Eça de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, 4v.

QUEIRÓS, Eça de. Correspondência: J.M. Eça de Queiroz e J .P. Oliveira Martins.
Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

5.2. OBRAS DE CRÍTICA SOBRE EÇA DE QUEIRÓS

BERRINI, Beatriz. *Portugal de Eça de Queiroz*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.

CANDIDO, Antônio. Eça de Queirós – Entre campo e cidade, in *Tese e antítese*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978. pp. 29-56

CORTESÃO, Jaime. *Eça de Queirós e a questão social*. Lisboa: Seara Nova, 1949.

LINS, Álvaro. *História literária de Eça de Queiroz*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1965.

LISBOA, A. Campos Matos. *Dicionário de Eça de Queiroz*, 2ª Ed. Lisboa: Caminho, 1993.

MARTINS, A. Coimbra. *Ensaio queirosianos*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1967.

MEDINA, João. *Eça de Queiroz e a Geração de 70*. Lisboa: Moraes Editores, 1980.

MEDINA, João. *Eça de Queiroz e seu tempo*. Lisboa: Livros Horizonte: 1972.

MEDINA, João. *Eça político*. Lisboa: Seara Nova, 1974.

MOOG, C. Viana. *Eça de Queirós e o século XIX*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1945.

- REAL, Miguel, *O último Eça*. Lisboa: QUIDNOVI, 2006.
- REIS, Carlos & MILHEIRO, Maria do Rosário. *A construção da narrativa queirosiana: espólio de Eça de Queirós*. Lisboa: Impr. Nac.-Casa da Moeda, 1989.
- REIS, CARLOS. Estatuto e perspectivas do narrador na ficção de Eça de Queirós. Coimbra: Almedina, 1984.
- REIS, Carlos. *Estudos queirosianos*. Lisboa: Editorial Presença, 1999.
- REIS, Carlos. *O essencial sobre Eça de Queirós*. Lisboa: Imprensa Nac.-Casa da Moeda, 2000.
- ROSA, A. Machado da. *Eça, discípulo de Machado*. Lisboa: Ed. Presença, 1979.
- SANTOS, Giuliano Lellis Ito. *A ideia de história no último Eça*. São Paulo, 2011, Tese de Doutorado.
- SARAIVA, António José. *As idéias de Eça de Queirós*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1982.
- SERGIO, Antônio. “Notas sobre a imaginação, a fantasia e o problema psicológico-moral na obra novelística de Queirós”. *Obras completas, Ensaaios*. 3.ed. Lisboa: Clássicos Sá da Costa, 1980, t.VI, p.53-120.
- SOUZA, José Carlos Siqueira de. O romance-ensaio em Eça de Queirós : estudo crítico sobre A ilustre casa de Ramires e A cidade e as serras. São Paulo, 2011, Tese de Doutorado.

5.3. OBRAS SOBRE A CIDADE E AS SERRAS

- BERRINI, Beatriz. “Jacinto, aristocrata rural”, in *Colóquio/Letras*, nº 97, 1987, pp. 26-36.
- CARLOS, Luís Adriano. “A máquina do tempo nº 202”, in BAPTISTA, Abel Barros. *A cidade e as serras, uma revisão*. Lisboa: Angelus, Novus Editora, 2005, pp. 99-107.

- COELHO, Jacinto do Prado. “A tese de *A cidade e as serras*”, in *A letra e o leitor*. Lisboa: Moraes Editores, 1977, pp. 169-174.
- COELHO, Jacinto do Prado. “Eça, escritor ambíguo?”, in *Ao contrário de Penélope*. Lisboa: Bertrand, 1976, pp. 189-193.
- CUNHA NETO, Fernando Ferreira da. “O ceticismo do narrador na obra *A cidade e as serras* frente a problemática campo X cidade”, in *Boletim do Centro de Estudos Portugueses*, v. 18, nº 22. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1998, pp. 169-174.
- GROSSEGESSE, Orlando. “Sobre a ‘recarnavalização’ em *A cidade e as serras*”, in *Queirosiana I* (Dezembro de 1991), pp. 55-69.
- OLIVEIRA, Maria Edith Maroca de Avelar Riveli de. “*A cidade e as serras*: a odisséia bufa de um herói moderno”, in *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, v. 22, nº 31. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2002, pp. 241-254.
- OLIVEIRA, Paulo Fernando da Motta. “Tradição e modernidade em *A cidade e as serras*”, in *Boletim do Centro de Estudos Portugueses*, v.17, nº 21, Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1997, pp. 155-171.
- PIWNIK, Marie-Helène. “Ce que le Nom dit, Jacinto dans *A cidade e as serras* de Eça de Queirós”, in *Colóquio/Letras*, nº 121-122 (1991), pp. 115-120.
- REISING, Robert W. “Huysman’s *Against Nature* and Eça de Queirós *The City and the Mountains*”, in *The Language Quarterly*, 9: 1-2 (1970), pp. 37-40.
- SILVA, Edvaldo Balbino da. “Virgílio e Eça de Queirós: o bucolismo como fruto da evolução histórica”, in *Boletim do Centro de Estudos Portugueses*, v. 18, nº 22. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1998, pp. 175-186.
- TORRES, Alexandre Pinheiro. “Os falsos códigos edénicos de *A cidade e as serras*”, in *Colóquio/Letras*, nº 31 (1976), pp. 44-133.
- TORRES, Alexandre Pinheiro. *Incidências huysmanianas n’A Cidade e as Serras de Eça de Queirós*. In: *Eça e os Maias*. Rio Tinto: Edições Asa, 1990.

VALENTE, Lúcia Trindade & ALVES, Júnia de Castro Magalhães. “O percurso dândi de Paris a Tormes em *A cidade e as serras*, de Eça de Queiroz”, in *Boletim do Centro de Estudos Portugueses*, v.20, nº 27. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2000, pp. 165-186.

WALTY, Ivete Lara Camargos, “Problematizando o espaço em *A cidade e as serras*, de Eça de Queirós”, in *Scripta*, v.1, nº 1. Belo Horizonte: CESPUC, 1997, pp. 249-255.

5.4. OBRAS SOBRE A IRONIA QUEIROSIANA

BOLÉO, Manuel de Paiva. *O Realismo de Eça de Queirós e a sua Expressão artística*. Coimbra: Coimbra Editora, 1942.

BRUN, André. Eça de Queirós e o Humorismo. In: AMARAL, Eloy do e MARTHA, M. Cardoso (orgs.). *In Memoriam*. Coimbra: Atlântida, 1947.

CANDIDO, Antonio. Ironia e latência. In: Berrini, Beatriz (org). *A Ilustre Casa de Ramires: 100 anos*. São Paulo, EDUC, 2000.

CORREIA, Sebastião Morão. Traços característicos da Ironia Queirosiana – sua finalidade social, sep. de Portucale, vol. XVIII, nº 107-108, Porto, 1945.

DUARTE, Lélia Maria Parreira Duarte, A refinada Ironia de Eça em *A Ilustre Casa de Ramires*. In: *Encontro Internacional de Queirosianos: 150 anos com Eça de Queirós*. São Paulo, Centro de Estudos Portugueses: Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa/FFLCH/USP, 1997.

DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006.

GONÇALVES, Antonio Aurélio. Aspectos da Ironia de Eça de Queirós. *Seara Nova*. Lisboa, nº 505-528, pp. 325-329, 352-355, 366- 368, abril-setembro de 1937.

- LEPECKI, Maria Lúcia. *Eça na Ambigüidade*. Lisboa: Jornal do Fundão, 1974.
- MEDINA, João. O anticlímax como processo queiroziano. *Revista da Faculdade de Letras*. Lisboa: Universidade de Lisboa, n.27, 5ª série, pp. 157-165, 2003.
- OLIVEIRA, Ana Maria D. C. de Miranda. Um exercício de ficção queirosiana, ou o discurso irônico em *Uma Campanha Alegre*. In: *Encontro Internacional de Queirosianos: 150 anos com Eça de Queirós*. São Paulo, Centro de Estudos Portugueses: Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa/FFLCH/USP, 1997.
- PIEDADE, Ana Nascimento. *Ironia e Socratismo em A cidade e as serras*. Lisboa: Instituto Camões, 2002.
- PIMPÃO, Álvaro Júlio da Costa. A expressão do cómico na obra de E. Q. (ensaio de estética literário). in: *Escritos Diversos*, Coimbra: Acta Universitatis Conimbrigensis, 1972.
- SACRAMENTO, Mário. *Eça de Queirós, uma estética da ironia*. Coimbra: Coimbra Editora Limitada, 1945.
- SAES, Moema Cotrim. Perspectiva irônica: Machado e Eça. In: *Encontro Internacional de Queirosianos: 150 anos com Eça de Queirós*. São Paulo, Centro de Estudos Portugueses: Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa/FFLCH/USP, 1997.
- SANTOS, Carla Machado. Ficção, ciência e religião: o imenso processo da ironia no conto “Adão e Eva no Paraíso”. In: *Encontro Internacional de Queirosianos: 150 anos com Eça de Queirós*. São Paulo, Centro de Estudos Portugueses: Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa/FFLCH/USP, 1997.
- SOUSA, Frank F. O segredo de Eça, ideologia e ambigüidade em *A cidade e as serras*. Lisboa: Livraria Cosmos, 1998.

SOUSA, Frank F. Zé Fernandes, personagem e narrador de *A cidade e as serras* de Eça de Queirós, *Queirosiana: Estudos sobre Eça de Queirós e sua Geração*. nº 4, pp. 13-42, julho de 1993.

TRIGUEIROS, Luís Forjaz — “Eça de Queirós, satírico ou irônico?”. In: Livro do Centenário de Eça de Queiroz. Lisboa: Ed. Dois Mundos, 1945.

UNAMUNO, Miguel. El sarcasmo ibérico de Eça de Queiroz. In: AMARAL, Eloy do e MARTHA, M. Cardoso (orgs.). *In Memoriam*. Coimbra: Atlântida, 1947.

5.5. OBRAS SOBRE A IRONIA EM GERAL

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo-Brasília: Editora Hucitec-Editora UnB, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. O discurso do romance. In: *Questões de estética e de literatura: a teoria do romance*. São Paulo: Editora Hucitec – Annablume, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BERGSON, Henri. *O riso*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.

BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2008.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *L'ironie ou la bonne conscience*. Paris: Presses Universitaires de France, 1950.

KIERKEGAARD, S. A. O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates. Petrópolis: Vozes, 2005.

- LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de Retórica Literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2004.
- MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico*. São Paulo, Editora Perspectiva. 1995
- PROPP, Vladímir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.
- SANT'ANNA, Affonso Romano. *Paródia, paráfrase & Cia..* São Paulo: Ática, 2000.

5.6. OBRAS DE APOIO

- AUERBACH, Erich. *Mímesis, a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.
- BENJAMIN, Walter. "Paris, capital do século XIX", in *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985, pp. 30-43.
- BORIE, Jean. *Huysmans : le diable, le celibataire et dieu*. Paris : Bernard Grasset, 1991.
- COMTE, Auguste. Curso de filosofia positivista; Discurso sobre o espírito positivo; Discurso preliminar sobre o conjunto do positivismo; Catecismo positivista.in: *Os pensadores*. Seleção de textos de José Arthur Giannotti; traduções de José Arthur Giannotti e Miguel Lemos. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- ECO, Umberto. *História da Beleza*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- GUIMARÃES, Fernando. *Poética do Simbolismo em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982.
- GUIMARÃES, Fernando. *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990.

- HUYSMANS, Joris-Karl. *À rebours*. Paris: Pocket, 1997.
- HUYSMANS, Joris-Karl. *Às avessas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- HUYSMANS, Joris-Karl. *Là-Bas*. Paris: Gallimard, 1985.
- LE BLOND, Maurice. *Essais sur le Naturisme*. Paris: Mercure de France, 1896.
- LITTRÉ, Émile. *Auguste Comte et la philosophie positive*. Paris: Imprimerie de Ch. Lahure, 1863.
- LITTRÉ, Émile. *Littérature et histoire*. Paris, Imp. Viéville et Capiomont, 1877.
- LUCKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico*. São Paulo: Duas Cidade/Ed. 34, 2000.
- MARQUES, A. H. de Oliveira. *História de Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1991.
- MARQUÈZE-POUEY, Louis. *Le Mouvement décadent en France*. Paris: PUF, 1986.
- MATTOSO, José (dir.). *História de Portugal*. Lisboa: Estampa, s.d., 8 v.
- MICHAUD, Guy. *Message poétique du symbolisme*. Paris: Nizet, 1947.
- MONFORT, M. Eugène. *Vingt cinq ans du littérature française*. Paris: Librairie de France, s.d.
- MORETTI, Franco. *Atlas do romance europeu, 1800-1900*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.
- MORETTO, Fúlvia M. L. *Caminhos do Decadentismo Francês*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1989.
- PEYRE, Henry. *Qu'est-ce que le symbolisme?* Paris: PUF, 1974.
- PIERROT, Jean. *L'imaginaire décadent (1880-1900)*. Paris: PUF, 1977.
- PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na Literatura Romântica*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.
- RICHARD, Noël, *Le mouvement décadent*, Paris, Nizet, 1968.

- SCHOPENHAUER, Arthur, *Metafísica do amor, metafísica da morte*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *Metafísica do Belo*, São Paulo, Editora Unesp, 2003.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *O mundo como vontade e como representação*, São Paulo, Editora Unesp, 2005.
- WATT, Ian. A Ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.