

EÇA, O REALISMO E A PINTURA: “UMA PROSA COMO AINDA NÃO HÁ!”

Isabel Pires de Lima*

La mission de l'art n'est pas de copier
la nature, mais de l'exprimer! Tu n'est
pas un vil copiste, mais un poète!
(BALZAC)

Relembrando, já num momento avançado da sua vida literária, a “idolatria da forma”, que o dominara na juventude, Eça de Queirós escreve pela mão de Fradique Mendes: “eu só procurava em literatura e poesia *algo nuevo que mirar*. E para um meridional de vinte anos, amando sobretudo a Cor e o Som na plenitude da sua riqueza, que poderia ser esse *algo nuevo* senão o luxo novo de formas novas? A Forma, a beleza inédita e rara da Forma, eis realmente, nesses tempos de delicado sensualismo, todo o meu interesse e todo o meu cuidado. Decerto eu adorava a Ideia na sua essência; – mas quanto mais o Verbo que a encarnava!” (Queiroz, s.d.(a), p. 11-12).

Este pecado juvenil confessado por um escritor de idade madura que entretanto vivera uma fase de militância realista naturalista toda feita, pelo menos em termos programáticos, de análise meticulosamente positivista da realidade não é para tomar inteiramente a sério, sobretudo se se acreditar que a confissão comportou efectivo desvio da prática pecaminosa... De facto, o nosso autor nunca abandonará o fascínio “artista” da forma, como nunca deixará de escrever uma prosa sensual, presa à captação da luz, da cor, do som.

E isso não o impedirá de ter perseguido um projecto literário que se quis dar ares científicos, subordinado a uma filosofia de teor positivista, e que se pretendia bem ancorado na realidade. Com efeito, o romance experimental, que Eça vai empenhadamente defender numa certa fase e que enformará os seus primeiros grandes romances, partirá de um exercício metodológico que passava pela observação e pela análise, por ele sintetizado na celebra fórmula: “fora da observação dos factos e da experiência dos fenómenos o espírito não pode obter nenhuma soma de verdade” (Queiroz, s.d.(b), p. 914).

Ora terá sido porventura o cruzamento entre aquela juvenil “idolatria da forma”, o sensorialismo próprio de um meridional que sempre reclamou ser e esta disciplina metodológica que o positivismo lhe impôs, que levou o nosso Eça de Queirós a ser um escritor que sempre saberá *pintar* a realidade.

* Professora Catedrática do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Universidade do Porto.

E pouco importa que tudo isto tenha aparecido aos seus olhos como contraditório, independentemente de o ter sido ou não. Numa célebre crónica de 1893, “Positivismo e Idealismo”, Eça fará mesmo uma espécie de *mea culpa* do balanceamento da sua geração entre positivismo e idealismo, entre razão e imaginação, entre estas duas esposas que considera igualmente ciumentas. Ainda bem que o foram, porque terá sido o atendimento que teve de prestar a esses dois amores que fez dele um escritor singular no panorama da arte realista de oitocentos.

Talvez Eça de Queirós tenha ouvido e transformado em lema seu a interpelação de Balzac, em *Le chef-d'oeuvre inconnu*, conto no qual o mestre pensa ficcionalmente a arte e a pintura: “La mission de l’art n’est pas de copier la nature, mais de l’exprimer! Tu n’est pas un vil copiste, mais un poète!” (1907, p. 55).

* * *

A aproximação entre o escritor e o pintor é frequente no nosso autor, como o trabalho de Garcez da Silva, *A pintura na obra de Eça de Queiroz* (Silva, 1986), abundantemente demonstra.

Logo no juvenil folhetim de 1867 para a *Gazeta de Portugal*, intitulado, “Da pintura em Portugal”, no qual tece uma crítica tão virulenta quanto desinformada da pintura contemporânea portuguesa, Eça aproxima pintura e literatura. Nessa altura, estabelece um paralelo entre aquilo a que chama “a pintura da alma” (Queiroz, 1997, p. 95) de Delacroix, Ary Scheffer ou Ingres e as obras de Victor Hugo, Alexandre Dumas, Vigny ou Musset, entre outros. Uns e outros fazem, diz ele, “o estudo da pessoa espiritual, com as profundidades do carácter, com os sonhos intensos, com a epopeia pungente do sentimento.” E acaba de resto por radicalizar a aproximação na bela afirmação de que “Os Cristos de Delacroix, e de Ary Scheffer, têm a alma de Fausto, no olhar e na expressão (Queiroz, 1997, p. 96).

As reflexões sobre pintura contempladas neste artigo do jovem Eça, que já nasciam do magistério ainda algo incipiente de Taine e Proudhon, demonstram simultaneamente uma atracção de “meridional de vinte anos” – para usar a expressão fradiquiana de há pouco – pelas formas solares e corporais. A pintura italiana da Renascença ou a de um Rubens fascinam-no pelo esplendor da forma, enquanto que a pintura de costumes não o interessa ainda, porque a hora de Courbet, Millet ou Corot ainda não tinha chegado para ele, que se ficara pelo conhecimento sempre livresco, é claro, da pintura francesa dos anos 30.²

² No artigo célebre artigo da maturidade, “O francesismo”, Eça conta: “Foi por esse tempo que eu e alguns camaradas nos entusiasámos pela pintura francesa!... É extraordinário, bem sei, considerando que estávamos então a seis longos dias de viagem do Louvre e do Luxemburgo, e do *Salon*. Mas tínhamos os críticos, todos os críticos de arte, desde Diderot até Gautier, e era na prosa destes que nós admirávamos extacticamente a sobriedade austera de Ingres ou o colorido apaixonado de Delacroix.” (Queiroz, s.d.(d), p. 817).

Esta atração solar pela forma fá-lo-á exercitar desde cedo o olhar e a observação e desde logo na longa viagem que empreenderá, acabado de se formar, em 1871, ao Egipto, para assistir à inauguração do canal de Suez. Essa viagem inaugural fornecer-lhe-á “cenário” para muitas páginas da sua ficção, de obras-primas como *A Relíquia* a textos tão populares como *O Suave Milagre*, de páginas de crónica a páginas hagiográficas. Ali ensaia-se no uso de óptica impressionista recém-descoberta na leitura, que para ele tivera foros de revelação, do mestre Flaubert. A paisagem oriental arranca-lhe períodos de forte visualidade como este: “A planície imensa estende-se diante de nós cheia de reflexos de água e de verdes brilhantes, humana, fecunda, feliz. Sobre o fundo incendiado do céu, uma aldeia árabe, erguida numa colina de perfil despedaçado, destaca-se em negro, cercada de palmeiras esguias, com suas grandes plumas verdes, perfeitas como a curva duma arcada grega. Sobre os terraços escuros das casas, distinguem-se árabes, imóveis, vestidos de branco (Queiroz, s.d.(e), p. 797) Enfim, o contacto com a paisagem física mas também arqueológica do Próximo Oriente e com uma realidade contemporânea insuspeitada fizeram-no apurar a pena realista que então procurava e determinaram a curiosa alternância, a que assistiremos nos seus romances históricos, entre quadros e personagens bem contemporâneas com quadros das civilizações passadas. Doravante, tornado um observador atento, traço que o projecto realista pelo qual enveredará acentuará, Eça não deixará de estudar o terreno onde pretende situar a ação dos seus romances e contos, a qual, aliás, com a excepção única de parte de *O Mandarim*, nunca se desenrolará em espaço que lhe seja desconhecido.

Mas será sobretudo a partir da sua Conferência do Casino de 1871, isto é, a partir de “O Realismo como nova expressão de arte”³ que Eça passará a estabelecer um constante paralelo entre pintura e literatura e a recorrer com frequência à pintura como uma espécie de metalinguagem para pensar a literatura, muito especialmente para pensar o realismo.

Agora, Eça, inesperadamente convertido à causa do realismo, dele defenderá, na conferência, uma concepção bastante pessoal, como é sabido, nascida da confluência, inusitada no seio do realismo francês, do determinismo de Taine e do fim moralizador da arte de Proudhon, aliada à leitura fascinada de *Madame Bovary* de Flaubert. Ora terá sido exactamente o estudo agora mais aturado *Du Principe de l'art et de sa destination sociale*, de Proudhon, que lhe facultará a descoberta de Courbet ou pelo menos os exemplos de quadros do pintor a que recorrerá para ilustrar o que seja a arte realista. Eça sintetiza na célebre fórmula em três pontos a sua concepção de realismo: 1- “tomar a sua matéria na vida contemporânea”; 2- “proceder pela experiência” e 3- ter como ideal “a justiça e a verdade” e “visar a um fim moral”. E de seguida, exemplificará, sempre por contraste com a falsidade do romantismo, como será também seu hábito, o que é a verdade do realismo em arte. Já aludira a romances históricos de Herculano e Garrett para lembrar como o romantismo não era do seu tempo e agora contraporá

³ Seguirei a famosa reconstituição da conferência feita por Júnior (1930, p. 47-59).

o célebre quadro de Jean-Louis David, *Le premier Consul gravissant le Saint-Bernard*, no qual “a falsidade se manifesta”, diz ele, a três quadros de Courbet: *Le retour de la conférence*, *Un enterrement à Ornans* e *Les casseurs de pierres*, “que realizam completamente os intuitos da arte realista”.



Jean-Louis David – *Le premier Consul gravissant le Saint-Bernard*



Courbet – *Le retour de la conférence*



Imagem 3 – Courbet – *Un enterrement à Ornans*



Imagem 4 – Courbet – *Les casseurs de pierres*

É curioso, como Garcez da Silva já notou, que Eça descreveu o quadro de David de um modo pouco rigoroso: “Um vulto homérico, como que topetando as nuvens com a fronte, e que pousa o tacão da bota na mais elevada crista do mais elevado píncaro”, quando tinha à sua disposição a descrição bem mais fiel de Proudhon⁴, seguida

⁴ Proudhon escreve: “calme sur un cheval fougueux, le vent soulève son manteau, comme si la Fortune le portait elle-même; il est seul; seul il remplit le tableau, comme si dans la destinée de ce personnage providentiel se fût résumée celle de la nation. (...) On le voit, David a fait tout ce qu’il a pu pour idéaliser son héros; il n’y manque même pas un certain romantisme” (apud por Garcez da Silva, 1986, p. 61).

de um comentário histórico sobre as reais condições bem diversas em que decorreu a travessia dos Alpes por Napoleão, que aliás Eça acompanha quando refere que isto é “arte falsa. Porque a verdade é que Napoleão atravessara os Alpes acachapado, escondido entre os últimos dos seus soldados.” Porém, o que nos importa reter é a chamada queirosiana de atenção para a dimensão idealista e mitificante da pintura de Jean-Louis David por oposição à pintura de Courbet ilustrada por aqueles três quadros. Salgado Júnior – cuja reconstituição da conferência temos vindo a seguir – diz-nos que a minuciosa descrição de Eça foi “cintilante de espírito”: “Com eles documentou a verdadeira arte, afirmando serem telas imortais, todas inspiradas pela ideia mãe da arte nova: a justiça.”

O que terá interessado a Eça nestes quadros? Antes de mais nada a temática contemporânea, a atenção minuciosa ao detalhe, a crítica de costumes, a denúncia social, a captação da atmosfera, o verismo, numa palavra, mas também o facto de terem sido, tal como *Madame de Bovary*, objecto de veemente contestação estética e social, nos *Salons* de 1850 e 1851; *Le retour de la conférence*, esse, foi mesmo rejeitado pelo *Salon* de 1863. O jornal *O Partido Constituinte*, citado por João Medina na obra *As Conferências do Casino e o Socialismo em Portugal*, diz que Eça, “Quando falou do quadro que representava dois britadores de pedra, prestou fervoroso culto as dogmas da liberdade e do progresso, e mostrou desafogadamente as suas aspirações democráticas e os seus instintos humanitários, aproveitando tão propícia ocasião para lamentar a difícil e penosa situação dessa grande horda de infelizes, dispersa pelo mundo, condenada a viver eternamente a negra vida da miséria” (Medina, 1984, p. 53) Ora a obra de Courbet virá mesmo a ter um poder seminal na obra ficcional e cronística de Eça de Queirós, nomeadamente estes dois últimos quadros, em cenas de *O Crime do Padre Amaro*, como inequivocamente demonstrou Jean Girodon em obra dedicada ao tema (Girodon, 1963).

Em conclusão, na sequência da adesão ao realismo como estilo de época, isto é, a partir do momento em que Eça atribui à arte uma função de representação da realidade ligada ao conceito de referência próxima da habitual, passa a reclamar peremptoriamente do escritor uma capacidade semelhante à do pintor de *dar a ver* a realidade. Em carta a Teófilo Braga, a propósito do vasto projecto literário que acarinhou escrever, intitulado *Cenas da Vida Portuguesa*, que pretendia que fosse, como é sabido, uma espécie de “*Comédie Humaine*” à portuguesa, em 12 volumes, diz: “A minha ambição seria *pintar* a Sociedade Portuguesa, tal qual a fez o Constitucionalismo desde 1830 – e mostrar-lhe, como num espelho, que triste país eles formam – eles e elas” (Queiroz, 2008, p. 183 – carta 81).

Apurar esta percepção sensorial foi então um dos exercícios a que o obrigou a conversão ao realismo. Anos mais tarde, Eça manifestará da seguinte forma em carta ao amigo Ramalho Ortigão, forte preocupação por, tendo abraçado a carreira consular, viver longe do meio que quer representar nos seus romances: “Um artista não pode trabalhar longe do meio em que está a sua matéria artística: Balzac (*si licitus est...* etc.) não poderia escrever *A Comédia Humana* em Manchester, e Zola não lograria fazer

uma linha dos *Rougon* em Cardife: eu não posso *pintar* Portugal em Newcastle. Para escrever qualquer página, qualquer linha tenho de fazer dois violentos esforços: – desprender-me inteiramente da impressão que me dá a sociedade que me cerca – e evocar, por um retesamento da reminiscência a sociedade que está longe” (Queiroz, 2008, p. 190 – carta 85) O nosso autor está consciente de que a criação realista implica a captação da impressão envolvente, passa pela experiência sensorial, para além evidentemente da social.

* * *

À medida que a sua carreira de escritor realista se vai desenvolvendo, Eça vai dominando cada vez mais as técnicas que vão permitir-lhe *pintar com as palavras* e ser mestre na arte de *fazer ver*. Muitas delas aprendeu-as com os seus próprios mestres realistas, Balzac, Dickens e muito particularmente, já o lembrámos, com Flaubert, talvez o mais plástico de todos, quer o Flaubert de *Madame Bovary* ou de *L'Éducation sentimentale*, quanto o de *Salammbô* ou de *La Tentation de Saint Antoine*, e porventura aquele onde bebeu a dimensão impressionista que a sua prosa comportará, levando-o a representar plástica e por vezes difusamente não tanto as coisas quanto as sensações que as coisas provocam. Um pouco, diga-se, como já fazia a pintura sua contemporânea da qual Eça, em “Positivismo e Idealismo” se procura demarcar, dizendo que hoje “Todas as formas se afinam, se adelgaçam, se esvaem em diafaneidade – no esforço de traduzir e pôr na tela o «não sei quê» que habita dentro das formas, a pura essência, que conserva apenas o contorno indefinido do seu molde material.” E acrescenta que agora: “a ambição é fixar por meio de manchas, de lampejos, de fundos de sombras, de abstracções, a emoção risonha ou dolente que a paisagem dá à alma” (Queirós, 2002, p. 351) Demarcando-se, e até por certo não a aceitando, como acontecia com o simbolismo em literatura, mas deixando-se por ela e por ele impregnar como os seus últimos textos e em especial as *Lendas de Santos* não deixam de evidenciar.

Mas, como já foi lembrado, se o fascínio sensorial pela magnificência da forma o perseguiu toda a vida, também nunca deixará de ser sentido como um pécadilho de jovem do Sul, levando-o, de tempos a tempos, a exercícios auto-críticos de *mea culpa* como no célebre artigo intitulado “Vitor Hugo” que dedicou a outro dos seus mestres diletos: “Suponho que a influência de Hugo, entre nós, se manifestou sobretudo na imitação daquilo que mais nos importa como meridionais – a forma, a imagem, a maneira luxuosa de enroupar a ideia... Homens voluptuosos do país do sol, amando principalmente os sons e as cores, num poeta admiramos apenas o brilho do verbo no que ele tem de mais material; por isso, com Hugo, aplicamo-nos e principalmente a arremedar o modo estridente e lampejante de chocar a antítese” (Queiroz, s.d., p. 1.423).⁵

⁵ “Vitor Hugo”, *Notas Contemporâneas, Obras de Eça de Queiroz*, vol. 2.

O seu estilo fará um uso original da língua e de mil recursos retóricos que contribuirão para que a sua pena vá ganhando o poder evocativo da forma e adquira as virtualidades do pincel exercitado numa paleta rica de cor, como o clássico trabalho de Guerra da Cal (1981) mostrou. Mas esta paleta, diz ele numa das “Cartas Inéditas de Fradique Mendes”, é construída, como na pintura, através de uma combinação de um esquivo número de cores base: “As palavras são, como se diz em pintura, *valores*: para produzir, pois, um certo efeito de força ou de graça, o caso não está em ter *muitos valores*, mas em saber agrupar bem os três ou quatro que são necessários” (Queiroz, s.d. (b), p. 862).

Como já dissemos, nunca deixará de recorrer à comparação com o campo da pintura, fazendo dela uma espécie de metalinguagem, para falar da arte da palavra e de literatura, como acontece ainda numa outra carta, desta feita a Teófilo Braga, em que diz: “O essencial é dar a *nota justa*: um traço justo e sóbrio cria mais que a acumulação de tons e de valores – como se diz em pintura” (Queiroz, 2008, p. 184 – carta 81).

* * *

Este saber queirosiano de criar “visualidades” com as palavras tem por certo uma forte cota parte de responsabilidade pela sua perenidade. Lê-lo continua a deliciar os nossos sentidos, como deliciou os dos seus contemporâneos, que o leram com avidez e os de um dos seus leitores apaixonados do século XX, António Sérgio, o qual caracterizou do seguinte modo, também ele visual, o estilo de Eça de Queirós: “é um iate à bolina – a cortar com agudeza, a deslizar rapidíssimo, a balancear-se com donaire sobre o entumecer das ondas. Os períodos, fulgentes, são o perpassar de um velame – e deslumbram quem lê. Tudo ali é vivente, tudo aquilo é nervoso; tudo é brilho, esbelteza, agilidade, graça, à luz que se circunfunde do seu claro estilo” (Sérgio, s.d., p. 56-58).

Em todos os géneros que Eça de Queirós visitou – do romance ao conto, passando pela carta, pelas notas de viagens, pela crónica e outro tipo de textos de imprensa – está patente a paleta de criador de uma prosa altamente plástica, que presta atenção ao traço e à cor, à luz e ao movimento e põe a materialidade da língua ao serviço dessa mestria. Muitos são os passos da sua obra ilustrativos desta sua vertente de prosador especialmente atento à forma, às formas, aos elementos cromáticos, quer na pura atividade descritiva (de paisagens, viagens, interiores, cenas de rua, personagens), quer na construção de símbolos que povoam os seus textos (símbolos cromáticos, símbolos oníricos, objectos).

A paleta de um escritor tão plástico só poderia ter, como tem tido, todas as hipóteses de desencadear diálogos com artistas visuais em atitudes de ilustração, interpretação, releitura, originando criações desafiantes para o domínio do diálogo entre diversas séries artísticas, diálogo especialmente interessante numa época em que os projetos transversais, recorrendo a uma multiplicidade de suportes, se tornam dominantes no campo das artes.

Trago aqui alguns breves exemplos de criadores contemporâneos que se sentiram desafiados pela plasticidade da prosa queirosiana e que a partir dela deram corpo a belas obras visuais.

1.

Um primeiro exemplo é um subtil desenho de José Rodrigues, de 1988, que decorre da força motivadora de representação plástica da personagem queirosiana, no caso, de Ega, na grande pose com que, n' *Os Maias*, se apresenta a Carlos da Maia, recém-chegado da província.



José Rodrigues

No trecho queirosiano inspirador, lê-se:

Carlos mirava aquelas luvas do Ega; e as polainas de casimira; e o cabelo que ele trazia crescido com uma mecha frisada na testa; e na gravata de cetim uma ferradura de opalas! Era outro Ega, um Ega *dandy*, vistoso, paramentado, artificial e com pó de arroz – e Carlos deixou enfim escapar a exclamação impaciente que lhe bailava nos lábios:

– Ega, que extraordinário casaco!

Por aquele sol macio e morno de um fim de Outono português, o Ega, o antigo boémio de batina esfarrapada, trazia uma peliça, uma sumptuosa peliça de príncipe russo, agasalhado de trenó e de neve, ampla, longa, com alamares traspassados à Brandeburgo, e pondo-lhe em torno do pescoço esganiçado e dos pulsos de tísico uma rica e fofa espessura de peles de marta.

– É uma boa peliça, hem? – disse ele logo, erguendo-se, abrindo-a, exibindo a opulência do forro.

– Mandei-a vir pelo Strauss... Benefícios da epidemia.

– Como podes tu suportar isso?

– É um bocado pesada, mas tenho andado constipado.

Tornou a recostar-se no sofá, adiantando o sapato de verniz, muito bicudo, e, de monóculo no olho, examinou o gabinete (Queiroz, s.d.(c), p. 105).

Atente-se em como José Rodrigues vê este Ega tão magistralmente descrito por Eça, “paramentado” de dândi.

Desde logo destaca-o, desenquadrando-o de qualquer cenário envolvente, recorta-o, tal a força visual dos traços com que o autor “pinta” a sua personagem e destaca-o, note-se, respondendo ao desafio precisamente cheio de carga visual e espacial deixado por Eça no último parágrafo do texto referido: “Tornou a recostar-se no sofá, *adiantando*⁶ o sapato de verniz, muito bicudo, e, de monóculo no olho, examinou o gabinete.”

A pose que o traço de José Rodrigues destaca permite ver, na pista deixada por Eça, o próprio “destaque” – excesso elitista por excelência do dândi e metonímia do próprio Ega. Isto é, José Rodrigues dá-nos a ver Ega, seguindo o caminho aberto pelo traço visual queirosiano e alçando Ega ao patamar do simbólico: Ega é o destaque e também o destaque dândi.

2.

Visitarei agora um exemplo de uma criação inspirada numa cena romanesca queirosiana cuja plasticidade se revelou altamente mobilizadora para o artista visual e lhe desvelou uma chave interpretativa: refiro-me ao conto *Singularidades de uma rapariga loira*, inspirador do filme homónimo realizado em 2009 por Manoel de Oliveira.

Quer o conto, quer o filme farão incorporar à figura de Luísa um leque com o qual se refresca à janela de sua casa, em frente à qual, do outro lado da rua, Macário trabalha no seu escritório e através da qual trocam olhares. O conto fará dele a seguinte descrição fortemente apelativa do domínio sensorial e muito especialmente visual:

(...) era uma ventarola chinesa, redonda, de seda branca com dragões escarlates bordados à pena, uma cercadura de plumagem azul, fina e trémula como uma penugem e o seu cabo de marfim, donde pendiam duas borlas de fio de ouro, tinha incrustações de nácar à linda maneira persa.

Era um leque magnífico e naquele tempo inesperado nas mãos plebeias de uma rapariga vestida de cassa. (...) e nem Macário sabia porque é que aquela ventarola de mandarina o preocupava assim: mas segundo ele me disse – *aquilo deu-lhe no goto*. (Queiroz, 2009, p. 173)

Trata-se, obviamente, do primeiro indício (de outros que o texto facultará e que Macário não saberá ler) desviante relativamente à perfeição sem mácula e à beleza fria e estereotipada de Luísa que aparecia aos olhos de Macário – e note-se as comparações de carácter visual – como “uma vinheta inglesa” (Queiroz, 2009, p. 172), com um “ar de gravura” (Queiroz, 2009, p. 176). Indício propiciador de diversos níveis de leitura – já foi lido por Marie-Hélène Piwnik como metáfora do domínio sexual – mas antes de mais desajustado numa atmosfera pequeno-burguesa pelo seu valor e pelas conotações de sensualidade orientalista que no século XIX transportaria.

⁶ Itálico da minha responsabilidade.

Ora o leque ocupará no filme uma centralidade muito maior que no conto, ganhando mesmo uma dimensão mais acentuadamente fetichista⁷. Luísa tê-lo-á nas mãos sempre que surge à janela, desde a primeira aparição (ao contrário do que acontece no conto); quando entra com a mãe na loja de Macário para fazer uma compra, pese embora a temperatura invernosa a exigir casacos de abafo, assim como o terá nas mãos no serão em casa do notário da Rua dos Calafates, durante o primeiro encontro social em que os jovens falarão a sós, não perdendo ele a oportunidade de dizer reiteradamente a Luísa que o leque é “um encanto” como nunca vira outro, num diálogo cheios de conotações eróticas⁸ findo o qual de resto, Luísa toma Macário pela mão, e, por fim, terá ainda o leque nas mãos em casa dela, no primeiro serão para o qual Macário é convidado⁹.



Manoel de Oliveira – *Singularidades de uma Rapariga Loira*

⁷ Esta dimensão será desvendada de resto pela confidente de Macário num momento em que ele se centra na rememoração da beleza do leque: “– Mas que leque, nunca vi outro igual./– Devia ser um lindo leque./– Sim, um lindo leque./– Mas não era o leque que o estava a seduzir.”

⁸ Reproduzo o diálogo : – Esse seu leque é um encanto; é um encanto mas não rivaliza.../ – Foi presente de uma tia minha muito viajada./ (...) /– Posso chamá-la de menina?/ – Menina!? [E num gesto de aparente recato, Luísa tapará com o leque quase todo o rosto] – Mas que lindo leque; nunca vi outro igual.

⁹ Recomenda-se o visionamento do trailer do filme, disponível em: www.youtube.com/watch?v...

Manoel de Oliveira – *Singularidades de uma Rapariga Loira*

Este leque, para Manoel de Oliveira, é o próprio engano. Leque e engano serão centrais desde a primeira hora na leitura do cineasta de *Singularidades de uma rapariga loira*. Apropria-se da sugestão visual intensa lançada pela descrição queirosiana do leque e alia-a a uma outra subtil e igualmente intensa sugestão visual dada pelo jogo amoroso de ocultação e revelação desencadeado através de cortinas, estores, vidraças que se interpõem no meio do jogo amoroso dos olhares. Leque e cortinas criam duplicidades, entre opacidade e transparência, gerando o engano.

No conto, após a primeira aparição à janela, Luísa desaparece por detrás de uma cortina de cassa, mas no filme, na primeira aparição de Luísa à janela, o leque será a primeira cortina com que ela saberá semi-revelar-se e semi-ocultar-se, arrastando o olhar de Macário, através do estore semi-opaco que faz descer e da cortina transparente que faz correr, para a *floresta de enganos* em que o fará embrenhar-se. E o leque com toda a sua força visual arrastar-nos-á a nós espetadores do filme a perseguir a via interpretativa da metáfora do engano, tal como o leque descrito por Eça já antes havia arrastado Manoel de Oliveira para a criação visual do seu filme.

3.

Por último, centro-me num exemplo que me vem de um trabalho cheio de virulência plástica de Graça Morais, datado de 2008 e inspirado no romance *A Cidade e as Serras*.



Graça Morais

A pintora propõe uma interpretação do romance a partir da transformação da relação de Jacinto com a categoria do tempo. Não será isso que justifica a presença de um grande relógio de recorte oitocentista ocupando cerca de metade do quadro, em lugar paralelo ao do protagonista e seu cão? Um relógio que talvez ainda bata horas, ou talvez já não seja capaz de o fazer. O pêndulo paira por detrás do vidro preso ou desprendido do mecanismo?

Mas o protagonista é simultaneamente, também ele, objeto e sujeito de uma metamorfose que o transformará num ser mais plenamente humano, porque mais natural, mais con-fundido com o animal, ao mesmo tempo corpo de homem e cabeça de animal, enfrentando literal e interrogativamente, de focinho e hastes erguidas, o relógio do tempo. O protagonista está em contiguidade con-fusa com o cão através do braço direito e em descontinuidade com o relógio do tempo através de um braço esquerdo ausente, porventura substituído por um bordão que o liga mais à terra, à natureza, às serras.

Serras e natureza – terra, árvores e céu – estão evocadas por três manchas de cor, estão lá perenes, como pano de fundo imutável da cena plástica e da metamorfose de Jacinto. A cidade e a civilização, na leitura de Graça Morais, perderam definitivamente lugar no mundo de Jacinto.

Enfim, estes são apenas três casos exemplares dessa interpelação que a plasticidade da prosa queirosiana tem sabido provocar em gerações diversas de artistas visuais

portugueses. Isso só prova que conseguiu fazer da sua prosa aquilo que o seu Fradique Mendes, diletante finissecular desencantado de quase tudo, incluindo do poder da palavra para enformar o pensamento e a realidade, perseguia: “uma prosa como ainda não há”, que fosse “alguma coisa de cristalino, de aveludado, de ondeante, de marmóreo, que só por si, plasticamente, realizasse uma absoluta beleza – e que expressionalmente, como verbo, tudo pudesse traduzir desde os mais fugidios tons de luz, até os mais subtis estados de alma...” (Queiroz, s.d.(a), p. 105-106).

Em todos os géneros que Eça de Queirós visitou – do romance ao conto, passando pela carta, pelas notas de viagens, pela crónica e outro tipo de textos de imprensa – está patente a paleta de criador de uma prosa altamente plástica, que presta atenção ao traço e à cor, à luz e ao movimento e põe a materialidade da língua ao serviço dessa mestria. Muitos são os passos da sua obra ilustrativos desta sua vertente de prosador especialmente atento à forma, às formas, aos elementos cromáticos, quer na pura atividade descritiva (de paisagens, viagens, interiores, cenas de rua, personagens), quer na construção de símbolos que povoam os seus textos (símbolos cromáticos, símbolos oníricos, objetos). A paleta de um escritor tão plástico só poderia ter, como tem tido, todas as hipóteses de desencadear diálogos com artistas visuais em atitudes de ilustração, interpretação, releitura, originando criações desafiantes para o domínio do diálogo entre diversas séries artísticas, diálogo especialmente interessante numa época em que os projetos transversais, recorrendo a uma multiplicidade de suportes, se tornam dominantes no campo das artes. Esse diálogo é o que se privilegia neste ensaio.

Palavras-chave: imaginário crepuscular; fim-de-século; Literatura Portuguesa; sociedade e cultura.

The crepuscular imaginary, which affected certain European cultural elites in the period designated as “Fin de siècle”, had Paris as its main place of irradiation and manifested itself especially in the decadent-symbolist literature (1886-1900). In Portugal, with the “generation of 90”, this aesthetic practice would reveal a new cultural horizon of peculiar expectations, questions, symbols and myths, as opposed to the dominant positivist model. But, in addition to French influence, it should be noted their conver-

gence with a cultural tradition of mythological relief around the national decadence rooted in Romanticism which the British Ultimatum (11-1-1890) or the Financial Crisis (1891-92) would accentuate. This study is a synthesis of works and authors of symbolist trend and their oppositional relationship with the naturalist writing, in an environment of profound collective crisis, both socio-cultural and political, conducive to an intense and recurring mythological reactivation.

Keywords: crepuscular imaginary; Fin de siècle; Portuguese Literature; society and culture

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALZAC, Honoré de. *La Grenadière – Le Chef-d'oeuvre inconnu – Jésus-Christ en Flandre*. Paris: Librairie Nilsson, 1907.
- CAL, Ernesto Guerra da. *Língua e estilo de Eça de Queiroz*. Coimbra: Livraria Almedina, 1981.
- GIRODON, Jean. *Eça de Queiroz e Courbet*. Lisboa: Bertrand, 1963.
- JÚNIOR, Salgado. *História das Conferências do Casino*. Lisboa: Tipografia da Cooperativa Militar, 1930.
- LIMA Isabel Pires de. (introdução e seleção de trechos – *Eça e “Os Maias” cem anos depois* – Álbum litográfico). Porto: Árvore, 1988.
- LIMA Isabel Pires de. (introdução e antologia). *Visualidades – A Paleta de Eça de Queirós*. Porto: Árvore, Cooperativa de Actividades Artísticas, Casino da Póvoa, 2008.
- MEDINA, João. *As Conferências do Casino e o socialismo em Portugal*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984.
- OLIVEIRA, Manoel de. *Singularidades de uma rapariga loira*. 64mm, Co-produção de Filmes do Tejo (Portugal), Les Filmes de l'Après-midi (França), Eddie Satea SA (Espanha), 2009.
- PIWNIK, Marie-Hélène. “Une blonde singulière” *Hommage à Maurice Molho*, Paris: C.R.I.H, 1989.
- QUEIRÓS, Eça. “Positivismo e Idealismo”, *Textos de Imprensa IV (da Gazeta de Notícias)*. Edição de Elza Miné e Neuma Cavalcante. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002.
- QUEIRÓS, Eça de. *Contos I*. Edição de Marie-Hélène Piwnik. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009.
- QUEIROZ, Eça de. *Correspondência*. (Organização e notas de A. Campos Matos), Lisboa: Editorial Caminho, 2008. v. I.
- QUEIROZ, Eça de. *Prosas bárbaras, Obra Completa*, Vol 3, S. Paulo, Nova Aguilar, 1997.
- QUEIROZ, Eça de. *A correspondência de Fradique Mendes*. Lisboa: Livros do Brasil, s.d.(a).
- QUEIROZ, Eça de. “Idealismo e Realismo”. *Cartas inéditas de Fradique Mendes e mais páginas esquecidas, Obras de Eça de Queiroz*. Porto: Lello & Irmãos Editores, s.d.(b). v. 3.
- QUEIROZ, Eça de. *Os Maias*. Lisboa: Livros do Brasil, s.d.(c).
- QUEIROZ, Eça de. “O Francesismo”. *Últimas páginas, Obras de Eça de Queiroz*, Porto: Lello & Irmãos Editores, s.d.(d). v.2.
- QUEIROZ, Eça de. *O Egipto, Obras de Eça de Queiroz*. Porto: Lello & Irmãos Editores, s.d.(e). v.3.
- SÉRGIO, António. “Sobre a imaginação, a fantasia e o problema psicológico-moral na obra novelesca de Queiroz”. *Ensaio VI*, Lisboa: Livraria Sá da Costa, s.d.
- SILVA, Garcez da. *A pintura na obra de Eça de Queiroz*. Lisboa: Editorial Caminho, 1986.