

A cultura músico-teatral na crónica e na ficção queirosianas

Pistas para a
definição de um
perfil estético

Mário Vieira de Carvalho

Este artigo foi preparado no âmbito do Projecto «Investigação, Edição e Estudos Críticos de Música Portuguesa dos Séculos XVIII a XX», coordenado pelo CESEM (Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa) e financiado pelo Programa Praxis XXI da Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

Eça de Queirós «crítico da cultura»

NA SUA COLABORAÇÃO PARA O *Distrito de Évora*, Eça de Queirós fala-nos de Portugal em 1867 – do Portugal pós-vintista, pós-setembrista e pós-cabralista – como de um país que ainda não tivesse feito a sua revolução burguesa. Apresenta-nos o constitucionalismo e a Regeneração com os traços do «antigo regime»: *nada se adiantara desde o século XVIII*. Entusiasmado com uma certa cultura europeia (de que eram expoentes Goethe, Hegel, Heine, Proudhon, Michelet, Hugo, entre outros), verifica o desfasamento do seu meio relativamente às referências fundamentais dessa cultura. Se há área onde isso seja evidente, é certamente a músico-teatral.

Na «Sinfonia de Abertura» publicada na *Gazeta de Portugal* em Outubro de 1866, no mesmo ano em que Antero dá à estampa em *O Instituto*, de Coimbra, o seu texto «O futuro da música» – onde se remete explicitamente para Michelet, Heine, Feuerbach, Taine –, Eça de Queirós acolhe algumas das componentes da ideia de *música absoluta* e da ideia de música como arte romântica, senão como «*arte romântica por excelência*» que tinham sido inspiradas respectivamente aos poetas do chamado primeiro romantismo alemão e a Hegel pela vivência directa da evolução da ópera e da música instrumental no último quartel do século XVIII e no início do século XIX. Para Eça de Queirós, na esteira de Antero, é no século XVIII, como consequência do afrontamento entre obscurantismo e luzes, que acaba por situar-se o início da «época da música»: «*A nossa época é que devia produzir a música*», porque «*nunca, como neste tempo, as profundidades da alma, cavadas e alargadas pelas revoluções, estiveram tão fundas e tão ilimitadas*»; a música saiu dessas «*profundidades santas*» como saíam, quais «*vapores de luz, as críticas, as histórias, as filosofias, as medicinas, as quí-*

REAL THEATRO DE S. BENTO

Scena comica parlamentar pelo reverendo legislador-bufo José Luiz Dias



«Real Theatro de São Bento: Scena comica parlamentar pelo reverendo legislador-bufo José Luiz Dias»: o paralelo entre a Ópera e as Câmaras na versão de Rafael Bordalo Pinheiro, a propósito do discurso de um «Taborda parlamentar» sobre as «ligas-metallicas!», in *O António Maria*, 19 de Fevereiro de 1880.

micas, as imaginações, os dramas, toda uma vegetação divina» (EQ 1866/67: 66 s.).

Em Portugal, porém, Eça de Queirós não via «*nem architectura, nem música*», assim como também não via ideias. E advertia: uma nação vale, «*não pelo seu corpo diplomático, não pelo seu aparato de secretarias, não pelas recepções oficiais, não pelos banquetes cerimoniaes de camarilhas*» que apenas servem para «*fazer reluzir as comendas e assoalhar o pano das fardas*», mas sim «*pelos seus sábios, pelas suas escolas, pelos seus géneros, pela sua literatura, pelos seus explo-*

radores científicos, pelos seus artistas» — pois que hoje «*a superioridade é de quem mais pensa*» (EQ 1867: I, 280).

Aparentemente, e ao contrário do que se passara lá fora, em consequência dos «*prometimentos das revoluções que tinham mentido*» (EQ 1866/67: 68), as revoluções em Portugal (a de 1820, a de 1836) não tinham cavado e alargado as tais «*profundidades santas*» da alma que, segundo ele, geravam a necessidade da arte e, nomeadamente, da música, entendida como exercício das faculdades de pensar e sentir. Na «*Sinfonia de Abertura*» fala do *D. Juan* de Mozart como se fosse a quintessência da música (EQ 1866/67: 71) e no *Distrito de Évora*, em 13 Janeiro de 1867, partilhando com Antero a ideia de música como *linguagem do inexprimível*, porventura recebida de Hoffmann (a música «*são as vibrações íntimas da alma, é a voz do espírito, é tudo aquilo que o homem tem no coração, mas que não pode dizer com palavras*») observa que «*a música completa a obra teatral, explica a oculta poesia daquelas almas*» (EQ 1867: I, 267 s.). No entanto, à data em que escrevia estes textos, Eça de Queirós ainda não saíra do País e não podia ter visto e ouvido, representadas num palco, qualquer das referidas óperas de Mozart. O *D. Juan* passara despercebido no S. Carlos em 1839 e nunca mais voltara à cena. As *Bodas de Fígaro* só viriam a ser representadas em Lisboa... após a segunda guerra mundial, em 1945!!! Conhecimento musical efectivo do *Don Giovanni* ou das *Nozze di Figaro*, Eça só podia tê-lo, pois, quando muito, de leituras fragmentárias ao piano, em privado, e provavelmente não ainda através de Augusto Machado. Mas o mais certo era tratar-se de uma recepção em segunda mão, exclusivamente por via literária. Duas referências fundamentais do imaginário da cultura europeia da época, familia-

res ao público de Paris e Londres, estavam, pois, completamente ausentes do quotidiano músico-teatral de Lisboa ou do Porto.

Por isso, também na afirmação de que não via música em Portugal, pode subentender-se a ideia de que *nada se adiantara desde o século XVIII*. Na verdade, não se criara uma Ópera Nacional, nem se institucionalizara a sala de concertos como «*lugar de realização da música autónoma*» e tinham falhado as tentativas de Bomtempo para introduzir em Portugal o gosto pela música instrumental do classicismo vienense, pelo drama sem palavras (e para além das palavras) das formas de sonata da *música absoluta* (sinfonias, concertos para solista e orquestra, quartetos ou sonatas). Em suma, na música, não se tinham afirmado alternativas consistentes à cultura do antigo regime: não se constituíra uma esfera pública burguesa com os traços típicos que adquirira noutros países da Europa, isto é, oposta à esfera pública representativa da sociedade da corte; a vida musical portuguesa era, no plano sociocomunicativo, essencialmente entretenimento, decoração e etiqueta; o programa iluminista burguês de transferência para a arte do modelo de identificação da religião estava longe de ter aplicação em Portugal, mormente no campo musical e músico-teatral.

Seguindo as referências da sua cultura europeia, Eça desejava que, também entre nós, a música florescesse em salas de concertos, onde artistas profissionais executassem para um público esclarecido o grande repertório clássico e romântico. O que se lhe depara é bem diferente: «*Em quanto à música, refugiou-se nos cafés-concertos, nos realejos e nas harpas da rua; refugiou-se também nos pianos das meninas. Todo o mundo acha adoráveis as músicas dos pianos particulares; também acho bom, mas prefiro a força*» (EQ 1867: I, 267).

E coloca «*os pianos das meninas*» no mesmo plano, por exemplo, das «*pinturas para salas de jantar*»: «*coisas*» – utilitárias, decorativas – que «*não têm nada com a arte*».

Noutra ocasião fala com entusiasmo da música instrumental, por comparação com a vocal, considerando que aquela, «*revelando em cada compasso, em cada nota, os mais delicados sentimentos do autor; os seus pensamentos mais velados, mais recônditos*», é grandiosa, magnífica, «*humanamente inexcelsável...*» (EQ 1867: I, 135 s.). Que vivência musical terá inspirado a Eça de Queirós este trecho? – perguntar-se-á. Terá sido uma sinfonia do «*nosso grande compositor*», Beethoven, ou do Mozart que ele «*adorava em segredo*»? (EQ 1866/67: 216 s.). Terá sido a execução de uma orquestra sinfónica, ou de um quarteto de cordas, ou de um pianista célebre, perante um público silencioso e atento que comungasse da mesma entrega do escritor? Não. Era simplesmente uma adaptação do *Miserere* do *Trovador*, de Verdi, tocada no Passeio Público pela charanga de Cavalaria 5...

Aqui Eça ouve música à maneira da «*nossa época*» numa situação que não é a da cultura musical da «*nossa época*» tal como ele a adquirira por via literária. Ouve música funcional, no Passeio, como se estivesse contemplando a obra de arte autónoma na sala de concertos. Ouve a charanga de Cavalaria 5 como algum espírito iluminado, havia um século, podia ter ouvido o menino-prodígio Mozart no Passeio coberto de Londres, onde se tomavam pequenos almoços com música, aos Domingos...

«O Milhafre» não esquece a música nesse diagnóstico de um modelo sociocomunicativo em que a arte é *refuncionalizada*: «*...não, arte, não te vás; a vida moderna dar-te-á uma libré resplandecente. Vem música, tu que criaste a Alemanha, far-me-ás uma contradança!*



Homenagem a Offenbach, por ocasião da sua morte, por Rafael Bordalo Pinheiro, in *O António Maria*, 14 de Outubro de 1880.

vem, architectura, tu que deste hospitalidade a Deus, far-me-ás uma estufa! vem, escultura, tu que fizeste o povo dos deuses, ó bela escultura! vem fazer-me um gavetão. Oh! tristes domesticidades do ideal!» (EQ 1866/67: 179).

O texto «Mefistófeles», suscitado pelas representações do *Fausto* de Gounod em 1867, no Teatro de São Carlos, caracteriza

exemplarmente a atitude de Eça de Queirós como espectador, por contraste com a atitude dominante no meio. Aí cessa a recepção em segunda mão, por via literária. E onde Paul Scudo (1860: 140) via o ponto fraco da ópera de Gounod – a figura de Mefistófeles, que ele afirmava ter um relevo nulo na obra – vê Eça de Queirós, ao ajuizar directamente da produção de Lisboa, «a figura dramática e sintética» em torno da qual todas as demais giram (EQ 1866/67: 247). Eça de Queirós ocupa-se do drama e, na sua apreciação, canto, orquestra, representação e cena são por aquele inteiramente absorvidos. A música, para ele, está nas personagens, e não fora delas: «Toda aquela música da ópera que envolve Mefistófeles é a vaga melodia sombria do mal. Tem o escárnio, tem a violência, tem as trevas, a jovialidade e o medo. Range, ri, treme, devasta, insulta e vence» (EQ 1866/67: 251).

Por outro lado, na recensão do *Fausto*, Eça de Queirós opõe a personagem de Mefistófeles às personagens de Fausto e Margarida em termos que significam uma condenação clara da *práxis* tradicional da ópera e do gosto dominante no meio. «Fausto canta artificialmente como um lírico histrião de óperas...» (EQ 1866/67: 247). Isto é: nem o jogo do actor, nem a música têm verdade dramática; ao canto *artificial* de Fausto opõe – subentende-se – o canto *natural* de Mefistófeles, a exigência, também nesse plano, da aparência do natural teorizada havia cem anos pelos reformadores iluministas da ópera. Um é uma personagem, o outro não passa de um tenor. E embora Eça de Queirós possa ouvir, por vezes, a ópera – à mínima de salas de concertos – como *música absoluta* (identificando-se com a música na exacta medida em que se distancia da cena) certo é que, ao colocar-se na posição de espectador de um drama com música e por música, procura nesta, não o seu «encanto», a sua «beleza», mas

sim as suas potencialidades semânticas como linguagem dramática.

Na recepção da música como *música absoluta* e da ópera como drama manifestava-se a transferência para a arte do modelo de identificação da religião. Era através de uma relação sociocomunicativa baseada em estratégias de identificação que a arte autónoma podia e devia exercer uma nova função – a função de esclarecimento ou educativa – a que era atribuída uma dignidade substancialmente diferente da função recreativa e representativa. A mudança repercutira-se em Portugal na legislação setembrista, com a reforma teatral de Garrett, que transferia os teatros da jurisdição da polícia para a jurisdição da Inspeção Geral dos Teatros, bem como na fundação, que a precedera, da Escola de Música do Conservatório Nacional, que laicizava o ensino público da música até então ministrado em instituições eclesiásticas. Uma coisa era, porém, o quadro legal, outra coisa a realidade do quotidiano socio-cultural e, quanto a esta, todas as observações de Eça de Queirós convergem no sentido da negação da mudança. Tudo à sua volta, desde as estratégias de vida às estratégias de comunicação artística, apontava para a sobrevivência dos paradigmas de comportamento que Norbert Elias considera típicos da antiga sociedade da corte – o cerimonial e as suas exterioridades, as convenções, a etiqueta, aquilo a que Lotman chama «*o factor semiótico no comportamento*» – todos aqueles modelos de comportamento a que, nomeadamente a burguesia alemã, cuja herança cultural tanto influenciava Eça, opunha, cada vez mais desde 1750, os valores da virtude, da cultura, da profundidade e sinceridade dos sentimentos, no quadro de uma oposição mais lata entre, por um lado, a sociedade e os seus vícios e, por outro, a natureza.



A cada passo, Eça de Queirós se refere ao mundo oficial como um mundo sem ideias e vazio de sentimentos; um mundo onde nem sequer sobrevivia o antigo «espírito» («a graça das conversações», «o bom senso e a razão vestidos ligeiramente»), porque, diz ele, nunca o tivéramos («o espírito dos nossos fidalgos era saber picar toiros») (EQ 1867: I, 266 s.). Nesse mundo, onde os espíritos se iam obscurecendo «pelo contacto permanente com a hipocrisia» (EQ 1867: III, 222), o que contava era a etiqueta (EQ 1867: II, 144.).

«A Carta adorada», cantada por António Maria
Fontes: um exemplo da recepção de Offenbach e da grande popularidade de que continuava a gozar em Lisboa na década de 80. Caricatura de Rafael Bordalo Pinheiro in *O António Maria*, 24 de Agosto de 1882.

Da crónica à ficção queirosianas

É este pano de fundo crítico que continua a marcar a perspectiva de Eça de Queirós quando, na viragem para o realismo – como se extraísse todas as consequências da sua observação da «*sociedade romântica*» com as especificidades e desfasamentos com que esta se manifestava em Portugal – passa a privilegiar na sua escrita jornalística e na sua ficção o espírito que elogia na crónica: «...*fere, rindo; despedaça, dando cambalhotas; não respeita nada daquilo que mais se respeita; procede pelo escárnio e pelo ridículo...*» (EQ 1867: I, 139.). A sua mordacidade, ora por via do sarcasmo, ora da ironia, está constantemente presente: fustiga o «*mundo moderno, nas feições em que ele é mau, por persistir em se educar segundo o passado*»; transforma a «*fotografia*» em «*caricatura do velho mundo burguês, sentimental, devoto, católico, explorador, aristocrático, etc.*» (carta de 1878 in EQ 1983: I, 142). Por isso, nos seus romances, enquanto o S. Carlos se torna um dos espaços de sociabilidade emblemáticos do tipo de cultura, de mentalidade, de idiossincrasia, de estratégias de comunicação dominantes no quotidiano observado, a ópera bufa de Offenbach, que alcança grande êxito popular em Lisboa desde finais da década de 60, percorre-os abundantemente como seu reverso crítico: o lugar em que ecoa aquela mesma «*ácida gargalhada de Mefistófeles*» que Eça de Queirós lança sobre as instituições.

A fase mais acutilante de Offenbach (a *Offenbachiada* – como lhe chama Siegfried Kracauer), representada por obras como *Barba-Azul*, *Grã-Duquesa de Gérolstein* ou *Bela Helena*, que em 1868 e 1869, nas traduções de Francisco Palha, Eduardo Garrido e Mendes Leal, obtiveram grande êxito nos palcos de Lisboa (fora do S. Carlos), tem, na verdade, muito de comum com a ficção queirosiana:

- a) a *paródia* ;
- b) a profusão do grotesco;
- c) a desconstrução da verosimilhança;
- d) a desconstrução do *pathos* (ou a unidade do irónico e do sentimental);
- e) a técnica de citação;
- f) o balanço entre a representação e o representado (ou, se quisermos, a onnipresença do *gesto de mostrar*).

Quanto à paródia, enquanto um toma como seu objecto Meyerbeer e o *Grand Opéra*, o outro toma a literatura romântica. Abundam, em ambos, os momentos parodísticos daquilo que respectivamente na música e na literatura românticas se tornara em *cliché*. No palco musical ou nas páginas do romance esse registo da paródia é o registo da crítica da cultura: «*o que mais se respeita*» no mundo da arte oficial, na cultura dos *homens de bem* homologada pelo Estado, é exposto ao escárnio e ao ridículo.

Situações grotescas, que são da tradição do teatro cómico e extremadas na *Offenbachiada*, transformam certas cenas da ficção queirosiana em autênticos quadros de ópera. Lembro, entre tantos outros exemplos possíveis, o Padilhão na sua grande imitação «*dum burro com cio*», admirada, num salão da alta roda, por «*sujeitos graves, as mãos atrás das costas*», que «*tinham nas suas faces burocráticas expressões aprovadoras, profundas...*» (EQ 1877/84: 258.)

Assim, não é por acaso que a aplicação do figurino realista ou naturalista a Eça de Queirós suscita o problema da verosimilhança. A tendência a lê-lo sob esta perspectiva leva à necessidade de subestimar ou colocar entre parêntesis um aspecto que eu ousaria considerar central na sua estratégia narrativa e que é precisamente o da desconstrução da verosimilhança. Trata-se das inúmeras intromissões irónicas do narrador que já não se pro-

põem dar-nos a foto *naturalista*, mas sim a *caricatura* do real. Quantos momentos da ficção de Eça de Queirós (como esta do Padilhão, ou o discurso de Alencar, o sermão a Dâmaso sobre as vantagens da bebedeira, a cena da camisinha da Mary no oratório da titi, certos comentários do Padre Amaro a respeito da Ameliazinha, etc., etc.) não são senão, por isso mesmo, o exacto equivalente da comédia ou, mais precisamente, da opereta, onde a música que soa do fosso da orquestra corresponderia ao tom «zombeteiro» ou ao «génio galhofeiro» de que fala Beatriz Berrini (1992: 15, 66), referindo-se ao *Mandarin*?

Continuando a arriscar o confronto entre discurso literário e discurso musical, um outro traço comum à ficção queirosiana e à *Offenbachiada* é a desconstrução do *pathos*. Dir-se-ia resultar da mesma atitude anti-romântica, mas parece-me que vai mais além do que isso. A estratégia ilusionista que leva o leitor ou o espectador a identificar-se com uma *tranche de vie* (Diderot), estratégia retomada pelo naturalismo, tende a ser destruída ou contrariada. Por exemplo, a conversa em que Carlos sabe, por Ega, que Maria Eduarda é a sua própria irmã – essa conversa tão grave e tão tensa – é constantemente interrompida pelo Vilaça, que vem ou manda o criado à procura do chapéu. Esta técnica cria o mesmo «estado de suspensão rítmico-harmónico», que encontramos no *opéra bouffe*. O chapéu assumiria aqui as funções de uma tónica que, em vez de resolver a tensão dramática, se lhe torna indiferente – tal como, por exemplo, na «Entrada dos Reis» da *Bela Helena*, onde o acorde de sétima da dominante (gerador de tensão) e a tónica, constantemente repetida, aparecem como desconexos, daí resultando, precisamente o tom característico da opereta (como já o notou Dahlhaus 1983: 65).



Característico da *Offenbachiada* é, ainda, voltando a citar Dahlhaus, a relação imbricada do irónico e do sentimental que do mesmo modo contraria o *pathos* (em Eça de Queirós, vem imediatamente à ideia a personagem de Artur Corvelo).

Neste contexto, sobressai o carácter de *citação* que adquirem certos passos queirosianos. Na medida em que é ostensivamente *citado* – em cartas, prosa jornalística, monó-

Estreia de *O Orfeu nos Infernos* no Teatro da Trindade. Caricatura de Rafael Bordalo Pinheiro in *O António Maria*, 6 de Maio de 1880.

logos interiores das personagens, etc. –, o discurso sentimental da *sociedade romântica* é desmascarado como ilusório. Sentimentalidade e banalidade são postos em pé de igualdade tal como em Offenbach, onde o trivial dos sintagmas musicais da época também não é assumido, mas sim *citado*.

Tudo isto redundava no permanente balanço entre a representação e o representado, no *gesto de mostrar* que distancia o leitor ou o espectador das personagens ou situações. Trata-se, sem dúvida alguma, de um efeito de estranheza ou *Verfremdung* – efeito que, como se sabe, não foi inventado, mas sim recuperado por Brecht das tradições mais ancestrais do teatro, as quais, aliás, depois do aparecimento do drama burguês em meados de setecentos, continuaram a sobreviver em formas de teatro cómico e recobriram novo vigor com a opereta.

Esse efeito resulta, em Offenbach, não só dos processos já referidos, mas também da sua conjugação com outras dimensões que importa sublinhar, como, por exemplo, a dissociação entre actor e personagem, desde logo enfatizada pelo *eu sou* com que o actor designa a personagem que representa. No romance queirosiano, o equivalente seria a cisão do narrador, ou, como lhe chama Óscar Lopes (1992: 74), «*uma larga franja de interacção entre um narrador explícito e uma autoria (ou sub-narração)*» – isto, nas obras que assentam num narrador autodiegético ou homodiegético (como, respectivamente, em *O Mandarim* e *A Relíquia*, e em *A Cidade e as Serras*). Nas outras, o equivalente seria a interposição mais ou menos ostensiva do narrador heterodiegético, com a sua ironia, entre o leitor e a acção narrada.

O efeito de estranheza está ainda ligado a um dos artifícios mais comuns da *Offenbachiana*: mudar a acção para outras paragens

quando o que se tem em vista é o aqui e agora. Valem como exemplos a China de *Ba-ta-clan*, o Grã-Ducado de *Gérolstein*, a Grécia da *Bela Helena* e o Perú da *Périchole*. Eça de Queirós bem o compreendeu desde logo no seu elogio a Offenbach publicado em *As Farpas*, enquanto Mendes Leal (1869: p. VI), tradutor de *A Bela Helena*, não via nela senão a «*caricatura, relativamente inocente, d'uma sociedade distante de nós 40 séculos*». O equivalente queirosiano deste tipo de artifício é, obviamente, *O Mandarim*.

Orlando Grossegeisse (1991) relaciona esta estratégia de distanciamento ou *Verfremdung* com o dandismo satânico. A capa de *As Farpas*, que mostra um diabo espreitando por um óculo, seria bem o símbolo desse olhar distanciamento e irónico de Eça de Queirós.

Entretanto, nenhuma outra fonte literária do século XIX surpreende, como Eça de Queirós, quer nos seus textos críticos, quer na sua ficção, a verdadeira natureza da ópera em S. Carlos como Passeio Público e lugar de *flânerie* por excelência. Não se vai a S. Carlos, *passa-se por S. Carlos*, e no meio das entradas e saídas, das conversas nos camarotes e nos corredores, da intriga que se desenrola na sala e que é sempre mais importante do que a representada no palco, a ópera como arte explode em fragmentos de que cada qual se apropria a seu bel-prazer: seja a voz do soprano, ou a sua figura, ou o seu vestido, ou o seu pêzinho, seja um elemento do *décor*, uma arquitectura, ou um interior, ou um adereço, seja uma ária, ou um dueto, ou um número da orquestra... Deste modo, o «valor de troca» do ir ou estar em S. Carlos, no quadro mais lato da reificação das relações sociais, submerge o «valor de uso» da ópera clássico-romântica, o qual consistiria na experiência do drama musical como um todo – segundo o modelo de identifica-

ção que devia levar o espectador a mergulhar na acção representada no palco e a vivê-la intensamente (isto é, segundo o modelo de comunicação do iluminismo burguês que não chegara a vingiar em Lisboa, nem mesmo no teatro declamado, como Eça de Queirós afirma em *As Farpas* e mostra exaustivamente na sua ficção). Há, de resto, um episódio de *A Capital!* que caracteriza exemplarmente o processo psicológico da recepção nos raros momentos em que o espectador presta atenção ao palco: na cena das mancenilhas de *A Africana*, a ilusão de Artur nada tem a ver com o argumento da ópera, antes consiste em colocar o que vê e ouve ao serviço da sua livre fantasia (do seu sonho de glória na poesia e de conquista de *ela* que está lá em cima num camarote) (cf. Vieira de Carvalho 1993a: 84ss.). Isto significa que, ao perder o seu «valor de uso» originário, a arte se expõe, como qualquer outra mercadoria, à manipulação de quem dela se apropria – neste caso, no quadro de uma relação autoritária da sala para com o palco, que é como quem diz, do proprietário para com a coisa possuída. É nesses momentos que, segundo Walter Benjamin, o *flâneur* reconstitui a «aura» como «conteúdo de representação», isto é, como «*imagem interior; recordação ou visão, que se funde com o objecto exterior*» (cf. Michael Opitz 1993: 178).

Descontextualizados e dessemantizados, os fragmentos de ópera, de opereta, de música das mais diversas proveniências percorrem o quotidiano da capital, fazem parte do seu cosmopolitismo, como objectos sonoros reificados, expostos à apropriação do *flâneur*. É constante a sua presença na ficção queirosiana. O que me parece, porém, mais interessante, não é tanto aquilo que um *flâneur* incompetente como Artur Corvelo faz com eles, mas mais aquilo que um *flâneur*

competente como Eça de Queirós deles extrai para a trama romanesca.

Retomemos o exemplo em que Artur, munido de uma carta de recomendação do Rabecaz, vai bater à porta de um parente deste. Enquanto o senhor Venâncio – assim se chama ele – abre a carta do Rabecaz, e começa a lê-la...

«...No quarto próximo, por trás de um reposteiro azul, uma voz cantava aos berros:

Aceita o sabre de meu pai!

Aceita o sabre! Aceita o sabre!

[...] O senhor Venâncio poisou a carta, ajeitou nervosamente o robe-de-chambre sobre o peito, e com uma vozinha acre, às físgadas:

– Mas eu não conheço literatos! Eu não conheço literatos, meu caro senhor! Quer que o apresente. Mas a quem? A quem? Se eu não conheço ninguém!

Aceita o sabre, o sabre, o sabre,

Aceita o sabre do papá.

Pan, pa, pa, pa pum!» (EQ 1877/84: 258.)

Dir-se-ia que Eça de Queirós procede aqui à construção de uma *imagem dialéctica* por um processo de montagem. Quando o que está em causa é desbravar o caminho para o triunfo literário de Artur, que música vem do quarto ao lado? A marcha triunfal de um soldado de opereta, o soldado Fritz, da *Grã-Duquesa de Gérolstein*. O que caracteriza, porém, neste caso, o processo de montagem não é a intertextualidade entre a situação romanesca e a situação do libreto, mas sim a integração, na situação romanesca, da representação mental da música (se quisermos a intertextualidade ou, melhor dizendo, a relação intersemiótica, entre o narrado e a música propriamente dita para a qual o narrado nos remete). Essa justaposição entre a aspiração ao triunfo literário e a paródia de marcha tri-

Augusto Machado como autor da *Lauriane*, estreada em Marselha em 1882: «Augusto Machado obteve imenso triumpho em França com a opera *Laureane*. A critica franceza considera-o como um distinctissimo compositor. Só falta um[la] coisa á sua gloria: É que os musicos portuguezes digam mal d'elle. Esperamos que a patria não negue esta corôa a Augusto Machado. Como a bella ovação de *Laureane* foi principalmente marselhesa esperamos egualmente que nos prendam por nos associarmos a ella». Rafael Bordalo Pinheiro in *O António Maria*, 25 de Janeiro de 1883.

unfal grandiloquente é que transforma, desde logo, Artur num poeta de opereta: era suposto que a marcha do soldado Fritz, que pertencia ao mundo sonoro de uma Lisboa cosmopolita, ressoasse na mente do leitor em contraponto com o desenrolar da cena – como se esta fosse representada num palco e a música viesse do fosso da orquestra.

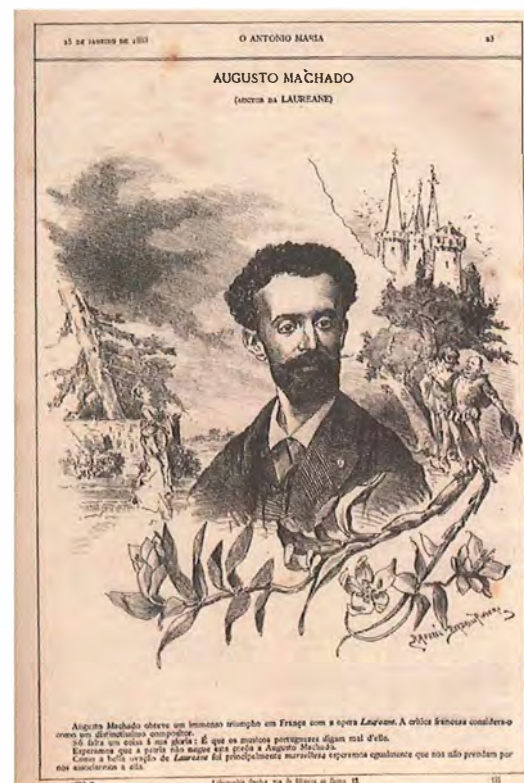
Em *O Primo Bazílio*, cumprem uma função semelhante os *couplets* cantados por Juliana:

«*Além d'amanhã termina a campanha,*
P-o-o-or aqui se diz...
Se tal for verdade, se não for patranha...

E com um espremido enfático:
Se-e-rei bem feliz!» (EQ 1878a: 192).

É outra transcrição mais ou menos literal de um fragmento do libreto da *Grã-Duquesa de Gérolstein*, na tradução de Eduardo Garrido. Muito para além do jogo entre a carta que perderá Luiza e a *Carta adorada* (trecho cantado em várias ocasiões por Juliana), o que está aqui mais uma vez em causa é a «imagem dialéctica» que resulta do contraste entre a valsa tranquilamente sorridente da *Carta adorada* e os momentos ora de inquietação (EQ 1878a: 183), ora de exaltação romântica de Luiza (*ibid.*: 190-192).

Um *flâneur* competente como Eça de Queirós, que lê desta maneira a realidade da cidade, transpõe para a escrita o «carácter remissivo» das pessoas, coisas ou relações que surpreende (cf. Opitz 1993: 169). Assim como a cena das mancenilhas – à maneira de uma alegoria – remete Artur para um mundo onírico que nada tem a ver com *A Africana*, assim também Eça de Queirós confere aos pedaços (neste caso, de música) que colheu no seu deambular e reuniu, por montagem, na sua ficção um potencial mais alegórico do que



simbólico. Ele escreve, no fundo, para um leitor *flâneur*, o qual – na metáfora de Michael Opitz (1993: 178), referindo-se à teoria de Walter Benjamin – seria, por excelência, aquele que «se defronta com o texto como um caçador na floresta».

Isto significa que Eça de Queirós suscita um leitor activo – um leitor *produtor de sentido*, se conferirmos à expressão um alcance peculiar, diferente do implícito na definição mais lata do «*acto de ler*», segundo a *teoria da recepção* (cf. por exemplo Hans-Robert Jauss 1970; 1977). Ou seja: suscita uma atitude equivalente àquela que o efeito de estranhamento (*Verfremdung*) da *Offenbachiada* supõe no teatro. O leitor/espectador produtor de sentido é, por definição, um espectador crítico,

Theatro da Trindade



O BARBA AZUL

Anna Pereira reapareceu na popular opera de Offenbach. Repete-se com grande gaudío dos espectadores a scena do beija-mão, que só é possível presenciar na opera-bufa ou nos paços reais.

O Barba-Azul de regresso ao Trindade: cena do beija-mão, a mesma a que se refere Eça de Queirós em O Mandarim: «... assim na presença augusta de el-rei Bobeche se arqueia o cortejo...». A legenda da caricatura converge com a recepção queirosiana: «Anna Pereira reapareceu na popular opera de Offenbach. Repete-se com grande gaudío dos espectadores a scena do beija-mão, que só é possível presenciar na opera-bufa ou nos paços reais.» Rafael Bordalo Pinheiro in O António Maria, 11 de Dezembro de 1879.

que retroage em dois planos, o da acção narrada/representada e o do modo de narrar/representar. Em vez de assimétrica, a comunicação torna-se simétrica, no sentido em que a complexidade da produção (literária) gera a complexidade da recepção.

Assim caracterizado, aquilo que poderíamos chamar o sistema sociocomunicativo inerente à ficção queirosiana (incluindo, portanto, o tipo de retroacção do leitor, as estratégias de descodificação pressupostas) é radicalmente diferente do sistema sociocomunicativo inerente à ficção de Zola. Basta, aliás, ler a teoria do teatro deste último (*Le naturalisme au théâtre* 1881) e o expresso asco a Offenbach que dela decorre – em contraste com a recepção de Offenbach em *As Farpas*, não só no já referido texto de 1871 de Eça de Queirós, mas também

no texto de Ramalho Ortigão (1876: 71 ss.), que o compara a Proudhon – para se ter uma ideia do conteúdo e do alcance dessa divergência.

Na verdade, e por surpreendente que pareça, o teatro naturalista, tal como o concebia Zola (1881) – quando analisado pela perspectiva da estrutura de comunicação – coincide inteiramente com o teatro de Wagner, segundo o modelo concretizado em Bayreuth. No fundo, tratava-se, em ambos os casos, de aperfeiçoar o palco ilusionista e a recepção ilusionista da acção representada que já haviam sido teorizados no teatro declamado e na ópera por Diderot e Rousseau. Ambos, Wagner e Zola, queriam no palco *la chose même*, a *aparência do natural*, capaz de conferir o *efeito de realidade* ao maravilhoso (no caso de Wagner) ou a uma *tranche de vie* (no

>> A «ária das jóias» do Fausto de Gounod como motivo de caricatura política: «Queres mais jóias, doutor?... Aqui tens 18:000 contos emprestados. Dá cá mais um recibo, uma commenda e os juros.» – palavras do banqueiro Burnay (Melistóteles) dirigidas a Barros Gomes, Ministro da Fazenda (Fausto). A «Nação» (Margarida) revê-se em António Maria Fontes (no espelho, com a legenda: «Divida»). Rafael Bordalo Pinheiro in O António Maria, 14 de Outubro de 1880.



caso de Zola). Entre o palco e a sala escurecida devia erguer-se uma *quarta parede*, que separava palco e quotidiano e era a condição da ilusão perfeita, sem a qual o espectador não tomaria a acção representada pela própria realidade (a exemplo do que mais tarde acontecerá com o *écran* cinematográfico). Um aparelho de produção cada vez mais complexo tinha, assim, como contrapartida uma drástica redução da complexidade no plano da recepção. O espectador ideal era o espec-

tador *passivo* que se deixava arrastar – ou melhor, manipular – pela representação. Não admira, por isso, que Zola, na sua teoria do teatro naturalista, falasse da necessidade de conduzir o público «à chicotada» (*le fouet à la main*). Na sua ficção, o equivalente da quarta parede seria a perfeita dissimulação do narrador heterodiegético, o seu total apagamento perante o leitor (segundo o velho princípio de Rousseau de que a melhor arte é aquela que se faz esquecer a si própria, princípio que está naturalmente na origem do romance epistolar, onde o narrador é aparentemente suprimido: *Pamela*, *La Nouvelle Héloïse*, *Werther*).

Pode-se dizer, enfim, de Eça de Queirós o mesmo que, como vimos, o seu *alter ego* Ega dizia de Offenbach: que era «uma das mais finas manifestações modernas do cepticismo e da ironia» (EQ 1888: 650). Cepticismo e ironia que ambos, aliás, cultivaram em relação a si próprios: Eça na personagem de Ega, Offenbach em momentos como aquele de *A Bela Helena*, em que Agamemnon, descrevendo «a imensa bacanal» da Grécia (que é como quem diz da Paris do II Império), imita os passos de uma dança «descabelada» (*un pas échevelé*), enquanto na orquestra soa uma citação do *Orfeu nos Infernos*...

A capacidade de auto-ironia – de rir de si mesmo – implica a distância crítica em relação às crenças e convicções próprias. Lembremos, mais uma vez, a sociologia do saber de Norbert Elias (1990), onde *distanciação* (*Distanzierung*), assim entendida, é uma categoria central, oposta à atitude de *engagement* – resultando a bem dizer da dialéctica entre os dois princípios este nosso saber das ciências sociais e humanas. Aplicada ao confronto entre Eça de Queirós e Zola, esta dicotomia serviria justamente para caracterizar o que os une e o que os separa: une-os a perspectiva comum do «sociólogo», sem a qual

não haveria matéria para o romance realista ou naturalista; separa-os, para assim dizer, a «metodologia», na medida em que um privilegia a *distanciação* e o outro o *engagement* (inclusive, como vimos, no plano da recepção). De resto, uma das constantes de Eça, que decorre precisamente do seu cepticismo, é ironizar com o *engagement* próprio e alheio.

Com tudo isto, Eça de Queirós transcendendo, porém, o próprio quadro do realismo ou naturalismo como escola literária, suscita uma discussão mais lata da problemática da modernidade, que vai para além da literatura e se projecta também muito para além da sua época (cf. Vieira de Carvalho 1999).

Fontes e Bibliografia

A data indicada a seguir ao nome do autor é, em regra, a da primeira publicação ou, no caso das obras póstumas de Eça de Queirós, a data ou datas presumíveis da sua redacção. A data indicada a final é a da edição utilizada. Todas as referências, no curso do texto, remetem para a numeração de páginas da edição utilizada.

- Beatriz BERRINI (1992), «Introdução» a *Eça de Queirós (1880)*, pp. 15-69.
- Bertolt BRECHT (1940), «Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt», *ibidem*, pp. 208-221.
- Carl DAHLHAUS (1983) «Offenbachs Kunst der musikalischen Pointe», in *Lendemains* 31/32 (1983), pp. 63-69.
- J. M. EÇA DE QUEIRÓS (1866/67), *Prosas Bárbaras* (ed. Helena Cidade Moura), Lisboa, Livros do Brasil, s. d.
- J. M. EÇA DE QUEIRÓS (1867), *Da colaboração no «Distrito de Évora»* (ed. Helena Cidade Moura), 3 vols., Lisboa, Livros do Brasil, s. d.
- J. M. EÇA DE QUEIRÓS (1871/72), *Uma Campanha Alegre* (ed. Helena Cidade Moura), Lisboa, Livros do Brasil, s. d.
- J. M. EÇA DE QUEIRÓS (1875), *O crime do padre Amaro* (ed. Helena Cidade Moura), Lisboa, Livros do Brasil, s. d.

- J. M. EÇA DE QUEIRÓS (1877/84), *A Capital! (começos duma carreira)* (ed. Luiz Fagundes Duarte), Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992.
- J. M. EÇA DE QUEIRÓS (1878a), *O Primo Bazílio* (ed. Helena Cidade Moura), Lisboa, Livros do Brasil, s. d.
- J. M. EÇA DE QUEIRÓS (1878b), *A Tragédia da Ruada das Flores* (eds. João Medina e A. Campos Matos), Lisboa, Moraes, 1980.
- J. M. EÇA DE QUEIRÓS (1878c), «Ramalho Ortigão», in *Notas Contemporâneas* (ed. Helena Cidade Moura), Lisboa, Livros do Brasil, s. d., pp. 22-41.
- J. M. EÇA DE QUEIRÓS (1880/89), *O Mandarin* (ed. Beatriz Berrini), Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992.
- J. M. EÇA DE QUEIRÓS (1887a), *A Relíquia* (ed. Helena Cidade Moura), Lisboa, Livros do Brasil, s. d.
- J. M. EÇA DE QUEIRÓS (1887b), Alves e C.^a (ed. Luiz Fagundes Duarte e Irene Fialho), Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994.
- J. M. EÇA DE QUEIRÓS (1888), *Os Maias* (ed. Helena Cidade Moura), Lisboa, Livros do Brasil, s. d.
- J. M. EÇA DE QUEIRÓS (1983), *Correspondência* (ed. Guilherme de Castilho), 2 vols, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Norbert ELIAS (1990), *Engagement und Distanzierung*, Frankfurt a. M. Suhrkamp.
- Orlando GROSSEGESE (1991), *Konversation und Roman. Untersuchungen zum Werk von Eça de Queirós*, Stuttgart, Franz Steiner.
- Hans-Robert JAUSS (1970), *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1979.
- Hans-Robert JAUSS (1977), *Versuch im Feld der Ästhetischen Erfahrung*, in *Ästhetische Erfahrung und Literarische Hermeneutik*, vol. 1, Munique.
- Óscar LOPES (1992), «O narrador d'A Relíquia», in *A Busca de Sentido. Questões de Literatura Portuguesa* (do mesmo), Lisboa, Caminho, 1994, pp. 67-86.
- Juri LOTMAN (1981), *Kunst als Sprache*, Reclam, Leipzig.
- Michael OPITZ (1992), «Lesen und Flanieren. Über das Lesen von Städten, vom Flanieren in Büchern», in *Aber ein Sturm weht vom Paradies her. Texte zu Walter Benjamin* (eds. Michael Opitz e Erdmut Wizisla), Leipzig, Reclam, 1992, pp. 162-181.
- Ramalho ORTIGÃO (1876), *As Farpas*, vol. VII, Lisboa.
- Antero de QUENTAL (1866), «O Futuro da Música», in *Obras Completas: Filosofia* (ed. Joel Serrão), Lisboa, Editorial Comunicação, 1989, pp. 51-64.
- Paul SCUDO (1860), *L'année musicale, Première Année*, Paris, Librairie de L. Hachette et Cie.
- Mário VIEIRA DE CARVALHO (1993), «Pensar é morrer» ou o *Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do século XVIII aos nossos dias*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda. [Versão em língua alemã, remodelada e actualizada: «Denken ist Sterben». *Sozialgeschichte des Opernhauses Lissabon*, Kassel etc., Bärenreiter.]
- Mário VIEIRA DE CARVALHO (1999), *Eça de Queirós e Offenbach: A ácida gargalhada de Mefistófeles*, Lisboa, Edições Colibri.
- Émile ZOLA (1881), *Le Naturalisme au Théâtre*, Paris, Charpentier.