

# Um principiante na forma breve: Eça de Queirós nas *Farsas*

Marie-Hélène Piwnik

Professeuse émérite – Sorbonne/Paris IV

**Palavras-chave:** Eça, farsa, conto, narrativa breve.

**Keywords:** Eça, farce, short story, short narrative.

Eça de Queirós publica em 1866 na *Gazeta de Portugal* uma série de 11 curtas peças intituladas *Farsas*, todas no mesmo dia 18 de Novembro. Os títulos situam-se à cabeça do conjunto, mas não correspondem bem à ordem dos pequenos contos que seguem, sem que se possa dizer se foi distração do tipógrafo ou do próprio autor. Neguei-me ao estudo bizantino entre a ordem declarada e a ordem constatada, considerando com razão ou sem ela que se tratava de um erro. A mais curta das peças, «Os homens dos cães», título vagamente desfasado pois se trata de um só homem, mas sempre podemos pensar que esse homem é exemplar de mais, a mais curta pois conta 15 linhas na 1ª coluna da *Gazeta* – são 6 colunas ao todo –, a mais comprida, «O saltimbanco», 47, imediatamente seguida de «A filha do carcereiro», 44, sendo a média de 25 a 30 e tantas linhas. Não parece haver composição na ordem constatada, alternando dimensões diferentes conforme a história contada. Depois das 11 farsas, e como em conclusão, há as 5 linhas seguintes:

Tristes histórias! Sofrer, chorar, ter fome e frio, e morrer à míngua, e ter noites de agonia – o que é que isto prova? Nada, nada, meus senhores.

*Words! Words! Words!* dizia o nostálgico Hamlet. (Queirós, 1969: 141)

A meu ver, deve-se sublinhar como de interesse a palavra «histórias», que de certa forma remete para a palavra «farsas», uma vez que as tais histórias foram apresentadas ao princípio como farsas. Também destacarei a palavra «tristes», declinada na frase que

segue («Sofrer, chorar», até «agonia»), mas que começa a ser invalidada pela pergunta «o que é que isto prova?», e acaba anulada pela referência hamletiana «*Words! Words! Words!*».

Ou seja que, partindo da conclusão, os textos que a precedem, «histórias» «tristes», e indubitavelmente feitas de *words*, de palavras, no entanto, sofrem uma degradação irônica, plasmada pelo ponto exclamativo e a repetição, transformando essas palavras a constituírem os textos em nimiedades, não-palavras de facto, textos cuja «tristeza» portanto se questiona, como aliás o título que se lhes dava logo sugería.

Nas linhas finais, cabe acentuar também o implícito diálogo entre o narrador e um público não obrigatoriamente de leitores, senão quiçá de ouvintes. E essa interpelação, «meus senhores», leva como que logicamente à citação de Shakespeare, estabelecendo uma sub-reptícia ligação entre o conjunto que precede e uma vocação teatral imprecisa. A outra referência a Shakespeare, com a 7ª farsa intitulada *O beco onde mora o rei Lear*, e que se inspira aliás de parte do argumento da peça, um pai velho traído pela(s) filha(s), reincide nessa colusão entre a farsa contada e a farsa representada. Não sei bem se algum dia Eça de Queirós falou em «contos» ao evocar a sua narrativa breve. Sim sei que intitula «histórias» os dois contos (contos desde e para Luís de Magalhães, e depois para nós) *O Tesouro* e *Frei Genebro*.

De qualquer forma, a palavra «farsas», na medida em que define a série de textos aos quais serve de título, requer a nossa atenção numa perspectiva que, se atendermos às acepções que o dicionário lhe atribui, oscilaria entre o cómico e o *costumbrista*. Farsa: «**peça teatral** cómica ou burlesca, bufonaria», segundo Moraes; «peça cómica, de curto enredo e poucos actores, e com elementos de **comédia de costumes**», segundo Aurélio; «peça de teatro de um cómico baixo; **narração** burlesca, ridícula»<sup>1</sup>, segundo Lello, adaptando-se na verdade o significado «narração» de forma mais coerente ao nosso conjunto (onde entram poucos elementos propriamente dramaturgicos), e chamando a nossa atenção o ambiente convocado pelo termo «comédia de costumes».

No entanto, e mesmo que se admita que o nosso texto seja uma narração (dividida em narrações), a tratar de costumes, parece continuar ambígua e até equivocada a palavra «farsas», pois a caracterização de cómico, burlesco, ridículo, bufão, que, seja dito de passagem, integra perfeitamente o teatro shakespeariano, não convém a essas curtas narrativas, embora a crítica da época tenha rido a bandeiras despregadas do estilo do autor. Ainda que a conferência do Casino, talvez intitulada «Sobre o realismo como expressão da arte» seja posterior (1871), as farsas são já de cunho principalmente realista, com uma contraposição idealista já característica do futuro Eça de Queirós, encenando personagens românticas ludibriadas pela vida e as suas contingências materiais: o moço apaixonado abandonado pela amada, que se revela uma ladra; a virtuosa

<sup>1</sup> Sublinhados nossos.

filha do carcereiro, que deixa morrer o pai para fugir com um assassino; a noiva com a alma «das virgens das legendas» (ibid.: 135) que casa com um velho nojento porque não tem dinheiro e não pode casar com o bem-amado; a bela rapariga plena de encantos e promessas que acaba a vida solteira e «cheia de solitárias impurezas» (ibid.: 139) porque é pobre; o jovem saltimbanco que se vê obrigado a enganar a esposa amada com uma velha para poder alimentar a família, etc.

A palavra «farsa» no entanto tem outros sentidos, que não aponte logo, mas que completam utilmente a nossa reflexão. Com efeito, acrescentam Morais e Lello, no item farsa: «ilusão, mentira»; e Aurélio: «pantomima, logro, embuste». Da «pantomima», ou seja, familiarmente, segundo Lello, «história para lograr, para enganar», com actores-fantoches ou palhaços que exageram mímicas e atitudes, da «pantomima» pois, à «ilusão», palavra particularmente ilustrativa do teatro – a tal «ilusão teatral» –, já se nos oferece um leque de interpretações mais amplo, que nos leva para uma definição mais fina: narração a tratar de costumes, mas cujas personagens são conotadas pelo exagero, e cujo conteúdo, por eventualmente dramático que seja, é colocado sob a égide da ilusão, do embuste, do logro, ou seja que, ao fim e ao cabo, não se devem tomar a sério as *Farsas* que nos propõe Eça de Queirós. No entanto, há que acrescentar que, em *Hamlet*, a réplica do príncipe da Dinamarca se deve a uma pergunta sobre o que ele está a ler<sup>2</sup>. Responde então com uma espécie de resignação ou de fastio: «*Words! Words! Words!*» Ninguém vai negar que uma narração esteja feita de palavras, mas a exclamação hamletiana é muito redutora, como se as palavras existissem fora do sentido que teoricamente devem expressar. Com a recuperação queirosiana, não estamos longe de Flaubert e do seu «*écrire sur rien*», e as *Farsas* como que adoptam esse ponto de vista da escrita pela escrita, ou do prazer da escrita, ou do prazer de ensaiar a escrita.

Bem interessantes também, como se pode adivinhar, são as ocorrências da palavra «farsa» na prosa queirosiana. Não tive a possibilidade de examinar os romances, julgo que estão digitalizados, mas não consegui ter acesso. Contentei-me com os contos, que estão no meu computador, e a verdade é que o levantamento, escasso, é de proveito. O mais curioso é que a palavra só aparece ao princípio da ficção breve do Eça: em 4 textos coetâneos das *Farsas*, ou seja no *Milhafre*, no *Senhor Diabo*, nas *Memórias duma Força* e em *Onfália Benoiton*, os quatro de 1867, na *Gazeta de Portugal*; depois em *A Morte de Jesus* (1870, em *A Revolução de Setembro*) e, finalmente, em *Singularidades de uma rapariga loira*, de 1874 (no *Brinde aos senhores assinantes do Diário de Notícias para o ano de 1873*). Isso significa que a palavra é bastante manejada num tempo reduzido, ano e meio entre 66 e 67, com duas ressurgências, a última na véspera de arrancar verdadeiramente a carreira literária de Eça, que publica *O Crime* em 1875. Entende-se rapidamente que é sem dúvida bastante polissémica sob a pena do nosso contista. No

<sup>2</sup> Acto II, cena 2.

*Milhafre*, duas ocorrências, trata-se primeiro dos «deuses mortos», que «todos se finaram, histriões ensanguentados» (o nosso teatro está presente...), «e a sua **farsa** acabou em desterros» (ibid.: 176); e depois, num trecho que opõe a alma – desprezada pelo homem –, e o corpo – exaltado e mimado pelo mesmo –, surge a **farsa** junto com «o riso, os paraísos artificiais, as arcas venais», que levam para «o esfriamento do túmulo» (ibid.: 177), conotação a meu ver aqui de superficialidade e inanidade dos prazeres humanos; nos dois casos, julgo que se poderia substituir a palavra «farsa» pela palavra «comédia», com o sentido que tem na *Comédie humaine* de Balzac, que é tanto comédia como tragédia, como em Shakespeare. No *Senhor Diabo*, é o sentido simples de partida feita a uma pessoa, no texto feita a Deus: será «uma **farsa** bem feita ao compadre lá de cima dos sóis» (ibid.: 203). Nem sei se será galicismo, como nós dizemos «faire une farce à quelqu'un». Nas *Memórias de uma Força*, é significativa a oposição entre as duas ocorrências. Com efeito, na primeira, um irmão-árvore acaba «no tablado dos palhaços, pisado pelo escárnio, a **farsa**» (ibid.: 272), na segunda a Força lamenta não ser dessas «vigas da casa do homem», que «sentem na penumbra amorosa a doce **farsa** dos beijos e dos risos» (ibid.: 274-275). De facto é uma oposição bastante factícia, na medida em que na segunda ocorrência a palavra «farsa» deita uma sombra negativa sobre a felicidade dos amantes. Em *Onfália Benoiton*, uma das primeiras jóias queirosianas, o protagonista Estêvão Basco é «uma alma justa e sã, mas tímida e apaixonada, forte para o sacrifício, cheia das nobres morais latinas, mas idealista e nervosa». Embora condene a vaidade das coisas, «na sua serenidade superior, não faz a sátira do luxo e da meiga **farsa** dos estofos e das pedrarias» (ibid.: 260), imagem que se pode interpretar novamente a partir da ideia de ilusão, difundindo aqui os estofos e as pedrarias, pelo seu brilho, uma miragem que, aliás, vai originar no protagonista uma paixão pela Onfália, paixão cujo lamentável fim (ela foge com um jogador, ele cai na miséria) o narrador vai caracterizar como «desenlace desta **farsa** humana» (ibid.: 263), com o sentido, a meu ver, de ludíbrio. Se, na *Morte de Jesus* é o sentido corrente de habilidades, nesse caso do truão Barrabás, que «tinha gracejos, **farsas**, deslocações» (ibid.: 307), em *Singularidades de uma rapariga loira* se dá a mesma ideia de logro, quando o narrador-testemunha repara no mal-estar de Macário, perguntado acerca das belezas femininas do Norte, e conclui: «Havia decerto no destino daquele velho uma *mulher*. Aí estava o seu melodrama ou a sua **farsa**, porque inconscientemente estabeleci-me na ideia de que o *facto*, o *caso* daquele homem, deveria ser grotesco, e exalar escárnio» (Queirós, 2002: 19). A ligação estabelecida com o melodrama (no sentido derivado da palavra, de drama exagerado e portanto ridículo, aí está outra vez a pantomima) não é de desprezar, remetendo outra vez para o teatro, de facto o grande teatro do mundo. Enquanto a palavra «escárnio», que já aparecia contígua à palavra «farsa» em *Memórias duma Força*, não só sugere a herança da cantiga do mesmo nome, como parece condenar toda e qualquer história de paixão idealista como a de Macário com a «ladra», de facto a cleptómana, Luísa.

Quis examinar também as *Farsas* queirosianas dentro do contexto literário oitocentista, na medida dos meus mediócrs conhecimentos, e não me saiu nada de significativo, pois «Une farce normande», de Maupassant, de 1882, é um conto de modestas dimensões a contar a partida que se fez a um recém-casado durante a noite de núpcias, ou seja que corresponde à ideia de «faire une farce» que evoquei antes. *En revanche*, e não sei donde, surgiu-me uma longínqua reminiscência de Gérard de Nerval, autor de duas histórias publicadas em 1852 sob o título *Contes et Facéties: la Main enchantée et le Monstre Vert*, ambas qualificadas de «fantaisies» pelo editor da obra do poeta na Pléiade. Quem faz «facécia», entre brincadeira e bufonaria, «faz graça com as palavras» – novamente as *words* – segundo o dicionário, com o exemplo seguinte: «os palhaços divertem o público com as suas facécias». Certo parentesco existe pois entre farsa e facécia, mas as duas *Facéties* de Nerval, uma longa, a outra curta, não são mais que contos de pendor fantástico. Mais interessante de facto é pensar nos *Petits Poèmes en prose* (1862) de Baudelaire, onde alternam peças bem curtas, de 8 a 12 linhas, com textos assaz compridos. No entanto, os poemas em prosa baudelairianos não entram claramente na categoria do conto, pelo menos segundo os critérios da época (hoje ultrapassados), adoptando mais a estrutura de pequenos ensaios, pequenas reflexões, estados de espírito, retratos, retalhos de vida, etc.

Acrescentarei que é curioso observar que escritores como Nerval ou Baudelaire também tinham pensado em aplicar uma palavra nova ao que faziam.

Com efeito, se Eça de Queirós ensaia com as *Farsas* uma forma narrativa breve, e até muito breve, que aliás não tornará a utilizar, parece que se está a treinar para a forma acabada do conto, que irá desenvolvendo ao longo da vida. Segundo o que já apontei, a farsa deve ser considerada como um conto, contado por um contista que, no fim, exclama para o público ouvinte, tornado público leitor, *Words! Words! Words!*, para que ele não só não tome a sério as «tristes histórias», mas até consiga rir delas, escarnecendo as personagens, todas elas vítimas dum idealismo que embate contra os escolhos da realidade e naufraga, todas elas ludibriadas e enganadas por uma doentia ilusão.

Treina-se Eça de Queirós, dizia eu, e com efeito. Não só se podem rastrear elementos que irão reaparecendo em textos a seguir, como se evidenciam estruturas características do relato breve, e rasgos estilísticos definitivos.

Quanto às correlações factuais, dão-se sobretudo com textos coetâneos, *O Réu Tadeu* (Julho 1867)<sup>3</sup> por exemplo, onde «as palavras dolentes e as togas negras» da farsa *O pobre sábio* ressurgem como «alegações dolentes dos homens de lei», onde Tadeu «desfolha» uma rosa branca, quando o pobre sábio «desfolha rainúnculos», «rainúnculos» que a Tadeu lhe leva «a filha do carcereiro», quando ao pobre sábio é «uma velha»

<sup>3</sup> Eça de Queirós (1961-1966). *Prosas Esquecidas*. Vol.I.

que lhe leva flores. *A filha do carcereiro* é aliás o título de uma das farsas, ela leva «braçadas de ervas e clematites aos presos», no *Réu Tadeu* leva «aos presos braçadas de clematites», etc. O mesmo trabalho se pode fazer entre a farsa *O poeta lírico* (sem relação com o conto posterior epónimo) e *Onfália Benoiton*.

Muito mais relevante, claro, é a estrutura de cada farsa, finalizando muitas delas com um desfecho, um desenlace inesperado, uma «chute» como se diz em francês. É o caso de *A ladra*, que rouba o namorado e desaparece; este morre, mas ela vê-se castigada na última frase: «A mulher morreu na enfermaria da cadeia, no apodrecimento da febre, calva, e com chagas» (Queirós, 1969: 134), ou de *A filha do carcereiro*, que abandona o pai e os irmãos para fugir com um belo assassino, deixando-os morrer a todos de «fome, míngua, sede, frio», mas, quando velha, e quando «lhe falam nesta história», «diz com voz rouca: – Ai que noite aquela, filhas! Ele tinha um modo de dar beijos!» (ibid.: 153). Final que descarta qualquer castigo, mas também qualquer remorso. Ou de *Os dentes podres*, onde a noiva linda, casta e religiosa casa com um marido gordo, que arrotta, etc., até que, quando a beija rudemente, «a triste» dá «um grito. Ele tinha os dentes podres e a boca com maus cheiros» (ibid.:136). Ou da *Bebedeira do coveiro*, farsa de várias reminiscências inesianas e cadalsianas (de Cadalso, o satirista espanhol setecentista que foi exumar a noiva morta para abraçá-la), mas também paródica do romance D. Julián, posto que o bêbado que mete a mão pela abertura do vestido entre os seios da morta, é cruelmente mordido por um bicho das covas: «O bicho era o último amante daquele corpo branco, o bicho das covas tinha ciúmes (ibid.:). Dá-se outro tipo de «chute», que eu chamaria de desfecho aberto, e se apoia no imperfeito, a deixar pairar o tempo, como no caso de *Os homens dos cães*: «Às vezes deixavam-no dormir numa estrebaria (ibid.: 134). Ou de *O pescador*: «Uma grande luz de sol escorria pelo mar. Havia uma calma sonora e contente. A velha rezava à popa» (ibid.: 137). Um estudo mais pormenorizado julgo que permitiria rastrear indícios dos desfechos ao longo de certas farsas, é assim como a comparação baudelairiana dos olhos da ladra com duas «flores do mal» anuncia a maldade da mesma. Ou como os «cabelos do Sul», dos quais gosta «o Diabo», excitam, e até justificam o desejo bestial do marido com dentes podres. Ou como o pai da mulher perdida de *O beco onde mora o rei Lear*, que, ao abrir «a porta» aos amantes da filha, os «homens nocturnos», prepara o seu castigo. Eça de Queirós será depois um mestre nessa técnica, como tive ocasião de mostrar ao trabalhar sobre *incipit* e abertura em três contos queirosianos (*Singularidades, No Moinho e José Matias*), e ao detectar indícios dos desfechos logo nas primeiras linhas ou parágrafos do texto<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Comunicação inédita, pronunciada em Tormes em Junho de 2007 : «Eça de Queirós e a arte da abertura : três contos exemplares».

Do ponto de vista estilístico, o jovem Eça de Queirós nas «Farsas» exhibe já o perfeito domínio da hipalagem que vai caracterizar a sua escrita – o famoso «pensativo cigarro» –. A lista seria infindável, da «lareira sonolenta» aos «sentimentos macios», do «cemitério inconsolável» ao «beco solitário e viúvo», às «sedas contentes e soberbas», às «penas dos leques coloridas e devassas», etc.

Dos defeitos de principiante, que têm a ver com o movimento parnasiano, como a hiper-adjetivação ou a adjetivação insólita, ele saberá livrar-se. Mas, curiosamente, às vezes é onde se lê uma filiação com Cesário e as suas mulheres metálicas, magnéticas, de cristal: «A mulher esperou, calada, fria e metálica» (ibid.: 138) (*O beco onde mora o rei Lear*). A rapariga pobre de (*A forma*) tem «grandes braços fortes e magnéticos» – e «A voz dela era como saída dos cristais e dos metais sonoros». Também se nota a influência de Baudelaire, por exemplo em *A ladra*, onde na parte final «les parfums et les sons se répondent»<sup>5</sup>. Os retratos, caricaturais ou não, já surpreendem pela força, sem que prejudique, senão pelo contrário, a concisão exigida pelo género do texto.

Quanto a temática, a oposição realismo-idealismo, da qual já falei, e que marca toda a ficção queirosiana, implica uma crítica social presente na maior parte das farsas, com um engajamento político por trás que é já o do autor das *Farpas* (1871). A relação entre o homem e a mulher nestas curtas peças poderia dar lugar a outra comunicação; digamos desde já que onde se costuma ler misoginia, eu vejo um olhar lúcido sobre a condição feminina na época.

O que me chamou a atenção é a ausência de temas fundamentais na ficção queirosiana, como o incesto ou o herói órfão de pai e mãe (é o caso de todos os heróis de Eça, também nos *Contos* – Macário, José Matias, Carlos da Maia, Gonçalo...). O anticlericalismo, a pequena burguesia da província, o mundo da política, também relevantes, não estão presentes.

Ao mesmo tempo prenunciam-se preocupações que cobrarão cada vez mais força, como a atracção pelo espiritualismo, em *O pobre sábio*, ou o interesse por comportamentos que a moral condena, mas a ciência reconhece, e aliás existem, dependência do álcool (*A filha do carcereiro*, *A bebedeira do coveiro*), devassidão e sadismo (*A filha do carcereiro*, *O beco onde mora o rei Lear*), masturbação feminina (*A Forma*), etc.

Por enquanto são pequenas observações que podem abrir caminhos de investigação, e ajudam a conhecer melhor um dos maiores escritores de língua portuguesa.

Espero não ter cansado o auditório com *these words, words, words!*

<sup>5</sup> Um dia [o pobre moço] foi deitar-se entre as ervas claras, entre o cheiro dos fenos e das seivas, ao sol sonoro, e pôs-se a morrer enquanto os pássaros cantavam gloriosos, e ao longe uma flauta entre os milhos tocava uma cantiga das ceifas» (Queirós, 1969 :134).

## Bibliografia

- QUEIRÓS, Eça de (1969). *Prosas Bárbaras*. Ed. de Helena Cidade Moura. Lisboa: Livros do Brasil.
- (2002). *Contos*. Ed. organizada por Luiz Fagundes Duarte. Lisboa: Dom Quixote.
- (1965-1966). *Prosas Esquecidas*. Vol.I. Recolhido por Alberto Machado da Rosa. Lisboa: Editorial Presença.

**Resumo:** Eça de Queirós ensaia nas *Farsas* uma técnica narrativa que dará os seus melhores resultados estéticos nos contos.

**Abstract:** Eça de Queirós tries out in his *Farsas* a narrative technique that will reach its aesthetic peak in the short stories.