

entre os comediantes, as habituais brincadeiras garrettianas sobre os descabelados e sentimentais espiritualismos em voga (diz ele, por exemplo: «*Miragem de alma* ou *Esfalfamentos do coração* há-de ser o título que hei-de pôr na colecção dos meus versos. Vá por *Esfalfamento do coração*? Que dizeis, gentil Colombina?»). Tendo aberto a peça, é também Arlequim que a fecha, aceitando o convite de Polichinelo para recitar uma poesia de despedida, «brilhante e saudosa»: «Vá. Improvisaremos», responde ele, no espírito da «*commedia dell'arte*».

Liberdade criativa, jogo com as convenções (atente-se nas inesperadas conversões de Arlequim em poeta romântico, ou de Colombina em participante num baile de sociedade oitocentista), atracção por uma dramaturgia onde a referencialidade se conjugue – como na «*commedia dell'arte*» – com a invenção, sem obrigações constrangedoras de homologia com o «real», abundante recurso às diversas linguagens que o teatro pode utilizar para obter espectáculo (música, mímica, etc.), eis o que *Os Ilustres Viajantes* nos mostram de forma expressiva, enquanto nos vão oferecendo a graça e a vivacidade habituais do diálogo cómico garrettiano.

No termo deste percurso pela peça de um acto, sempre de índole cómica, na obra de Garrett, creio ser possível concluir que ela terá representado talvez para o escritor, pela sua «ligeireza» e pela sua maleabilidade, um campo «experimental» – e talvez por isso tantos projectos tenham sido abandonados –, cujo conhecimento esclarece aspectos relevantes da modernidade do escritor, ao deixar bem em relevo o seu gosto de jogar com a literatura.

## Obras e Cópias.

### Versões da ironia em *Bouvard et Pécuchet* e n' *A Correspondência de Fradique Mendes*

OSVALDO MANUEL SILVESTRE  
(Universidade de Coimbra)

«Com a ironia não se brinca.  
Pode ter inacreditáveis e duradouros efeitos secundários...»

FRIEDRICH SCHLEGEL, *Da Incompreensibilidade*.

1. Muitas são as razões que aconselham a confrontação crítica de *Bouvard et Pécuchet* com aquele Eça que justamente designamos como «último»: o que inclui o *Fradique*, *A Cidade e as Serras*, *A Relíquia* ou *A Ilustre Casa de Ramires*, mas também a *Revista de Portugal*. Suspendo as razões mais tempestivas – aquelas que nos poderiam levar a aproximar o grande romance gay que é o *Bouvard et Pécuchet* de, por exemplo, *A Cidade e as Serras* – para reivindicar para a aproximação que estabelecerei entre o *Bouvard et Pécuchet* e o *Fradique* o estatuto menos abrasivo de uma «alegoria da leitura».

Como se sabe, o próprio das alegorias da leitura é serem reversíveis: a alegoria é leitura (ou «tradução») e a leitura não pode deixar de ser alegoria. Esta reversibilidade não conhece contudo a paz da simetria: uma vez desencadeada, a leitura erra, segregando alegorias na razão directa do erro e do error, já que a mais pertinaz dessas alegorias nos diz que a leitura não é senão a possibilidade do erro. Ora, aquilo que desde logo aproxima o *Bouvard et Pécuchet* do *Fradique* é o facto de ambos poderem ser definidos (e ganharem em sê-lo) como alegorias da leitura. Os dois desalmados heróis de Flaubert não apenas são dois leitores como, mais do que isso, e em mais uma consequência de Cervantes, são duas vítimas da leitura. Fradique, por seu turno, é um produto daquela fase da civilização – supostamente terminal no diagnóstico de Eça – em que tudo existe para ser transformado em livro e em que este, como afirma o nosso autor na *Revista de Portugal* (mas também n' *A Cidade e as Serras*), «está obstruindo o Mundo» (Queirós, 1995: 127). Seguindo de perto as palavras famosas com que Flaubert definiu o seu *opus inconclusus*, poderíamos dizer que tanto o *Bouvard et Pécuchet* como o *Fradique* são duas versões dessa radical alegoria da leitura que é a enciclopédia: uma obra que existe para derrotar o leitor a bem do triunfo da leitura

enquanto ideal regulador de uma relação cognitiva com o cosmos, ou seja, enquanto alegoria. Convirá recordar que se a enciclopédia é uma alegoria, ela pertence à família das alegorias críticas – e das alegorias da crítica –, já que é historicamente um produto da Idade da Crítica. Deslocá-la para o romance foi em Flaubert um gesto duplamente (ou melhor: duplicemente) crítico, bem patente na sua caracterização de *Bouvard et Pécuchet* como «une espèce d'encyclopédie critique en farce». Ou seja: em Flaubert a enciclopédia não coincide já com a sua Ideia, diferindo-se numa distância inultrapassável em relação à sua origem (histórica e conceptual) e vivendo-a *sub specie* farsa. Esta distância, como esta farsa, são a marca da alegoria enquanto renúncia à identificação da forma enciclopédica com o seu impossível objecto de saber – um Umberto Eco dirá que a enciclopédia se define «pelo princípio peirciano da interpretação e portanto da semiose ilimitada», isto é, por esse «círculo da semiose que se abre continuamente para fora de si mesmo [e] continuamente se fecha sobre si mesmo» (Eco, 1989: 406). A enciclopédia é um projecto crítico na medida em que vive em *estado crítico*, isto é, na medida em que é sempre (não pode não o ser) a ruína de um projecto, vale dizer, agora com o Benjamin leitor e recuperador modernista do Barroco, uma alegoria.

2. Não é necessário ser-se um leitor tão arguto como Bouvard ou Pécuchet para concluir que no *facies* hipocrático das alegorias que são o *Bouvard et Pécuchet* e o *Fradique* se lê o século XIX. Neste ponto, gostaria de sugerir uma outra apropriação do conceito de alegoria da leitura, próxima daquela que leva o nome disciplinar de «literatura comparada». É minha convicção que há uma mais-valia heurística e hermenêutica não despicienda no acto de pôr o *Bouvard et Pécuchet* a ler o *Fradique* e, mais latamente, o *Eça* último. Diria mesmo que não conheço melhor leitor do *Fradique* ou d'*A Cidade e as Serras* do que essa obra derradeira de Flaubert. Entretanto, não estou convencido de que essas obras de *Eça* – e sobretudo o *Fradique* – sejam boas leitoras do *Bouvard et Pécuchet*, pela simples razão de que a sua enciclopédia do século XIX, se tende ao crítico, não tende identicamente à farsa. Por outras palavras, em Flaubert a crítica é já auto-crítica e o saber é já o saber do não-saber, ou melhor, o da sageza insuperável do idiota. Em *Eça*, o idiota é sempre um proliferante Outro e o herói, chame-se *Fradique* ou *Jacinto*, uma encarnação da Razão Crítica. Em consequência, a ironia deste *Eça* vive desse fundamento securizante que dá pelo nome de *Fradique* ou *Jacinto*, alegorias do saber enciclopédico a partir das quais se define o horizonte do pensável e do risível. O seu impensado é contudo a possibilidade, tematizada por Flaubert no *Bouvard et Pécuchet*, de uma contiguidade e continuidade ontológica de sabedoria e idiotia. A consciência dessa essencial contiguidade define a sageza das personagens flaubertianas, tanto quanto a sua inconsciência define a arrogância «parisiense» das queirosianas.

Por fim, a consciência feliz de ambos os grupos de personagens não é identicamente irónica. *Fradique* e *Jacinto* são o lugar de uma coincidência expressiva da consciência com o ser, e deste com o mundo, ainda quando essa coincidência exija nomadismo (como em *Fradique*) ou renúncia propicia-

tória ao século (como em *Jacinto*, que contudo o reencontrará rapidamente mediante um prato de arroz com favas). Nesse sentido, *Fradique* e *Jacinto* dão voz àquela «má-fé ontológica» que Paul de Man recenseou na substituição histórica da alegoria pelo símbolo, ou melhor, na tentativa de produção de uma figuração simultaneamente alegórica e simbólica (De Man, 1999: 231). Tanto em *Fradique* como em *Jacinto*, a figuração alegórica é objecto da sobreposição de uma semiose simbólica que impõe a simultaneidade de substância e representação, expulsando a experiência alegórica – e agónica – da temporalidade das representações. Numa como noutra personagem, a História é subsumida na Geografia, num devir revelador da matriz espacial da simultaneidade dos elementos constitutivos do símbolo. *A Cidade e as Serras*, como a *Correspondência*, são romances dessa passagem da História à Geografia, ou da alegoria ao símbolo, passagem encenada no declinar do século da História. Nesse sentido, fugir de Paris ou morrer em Paris são apenas manifestações de uma ironia (supostamente) terminal que, respondendo às sugestões de Friedrich Schlegel, «tenha a capacidade de se engasgar e devorar todas as ironias, grandes e pequenas, sem deixar rasto de nenhuma» (Schlegel, *apud* De Man, 1999: 243). Ou seja: são tentativas de cancelamento, levadas a cabo por um enunciador fatalmente vitimado pela inconsciência da sua própria ironia, de todas aquelas ironias da ironia das quais Schlegel pedia salvação a um deus (in)disponível: «Que deuses nos poderão salvar de todas estas ironias?» (id.: *ibid.*). Será demais admitir que *Fradique*, *Jacinto* – enfim, «*Eça*» – são, nas obras em causa, esses «deuses» tão salvíficos quanto inconsequentes? Como Schlegel observa a este propósito, uma ironia terminal é sempre «uma solução temporária» à luz da temporalidade da ironia, ou da sua estrutura retórica, a qual, nas palavras de De Man, «Dissolve-se na espiral afunilada de um signo linguístico cada vez mais afastado do seu significado, e não pode evadir-se de tal espiral. O vazio temporal que revela é o mesmo que encontrámos quando descobrimos que a alegoria implica sempre uma anterioridade inatingível» (De Man, *id.*: 243).

Diversamente, *Bouvard e Pécuchet* não abandonam nunca o território da alegoria, não pedindo por isso a nenhum dos muitos deuses disponíveis que os salve da ironia, ou da idiotia, já que não há razões para crer que estas não sejam dádivas outorgadas pelos deuses. Em carta de 6 de Dezembro de 1879, Flaubert afirma, a propósito do projecto de *Bouvard et Pécuchet*, «Bref, j'ai la prétension de faire une revue de toutes les idées modernes». Esta revista e revisão do pensamento moderno são responsáveis pela dimensão arquivística do romance, que em vários momentos se oferece como paródia do ideal da *mathesis universalis* que *Eça*, 10 anos depois da morte de Flaubert, em 1890, indexará enfaticamente ao projecto da *Revista de Portugal*. De acordo com a circular produzida por *Eça* sobre a Revista em 1890, o leitor deveria ser conduzido a reconhecer «com surpresa, que está diante duma verdadeira *Biblioteca da Literatura Contemporânea*, onde se arquivou, se reuniu tudo o que durante o ano Portugal criou de mais elevado, de mais pensado, de mais brilhante, de mais atraente em História, Filosofia, Crítica, Economia, Sociologia, Arte, Romance, e Poesia» (p. 120) – palavras em que

é possível reconhecer a biblioteca do 202 ou o «sabeísmo» de Fradique. Ora, não é outro o programa enciclopédico, muito embora crítico e farsesco, de Flaubert na sua obra derradeira, dedicando os sucessivos capítulos às várias disciplinas que compõem a ordem oitocentista do saber, numa metódica e inenfática descrição da falta de método com que as suas personagens põem catastroficamente em prática a ciência do seu tempo (recorde-se que o subtítulo previsto para a obra seria «Du défaut de méthode dans les sciences»). Não se trata, em *Bouvard et Pécuchet*, de ser «contra o método», gesto que se inscreveria ainda na lógica crítica da ciência. Mais radicalmente, trata-se de ignorá-lo, transformando o conhecimento em receita enlouquecida. O desconhecimento e a subsequente ausência de método é aquilo que faz com que entre o conhecimento e o mundo se instale o conflito e a distância conaturais quer à alegoria quer à ironia. Se o método naturaliza as práticas e os saberes, a sua ausência instabiliza decididamente a relação entre saberes e objectos, ou entre linguagens e referentes, abrindo aquele abismo de aberrações denominativas que no *Bouvard et Pécuchet* a ciência não consegue deixar de ser: nas mãos desses dois bastardos do método, a pecuária, a química, a arqueologia, etc., tornam-se alegorias de uma leitura inteiramente livre, porque metafórica, e *delirante*, do mundo. O que Bouvard e Pécuchet fazem com os saberes disponíveis é pois definível como uma reconstrução das linguagens. Neste gesto, o mundo foge aparentemente para sempre ao conhecimento, e à linguagem, desses dois notários do caos. A possibilidade de uma ironia final que cancele todas as outras é pois posta em causa por esta incoincidência permanente entre o conhecimento e o objecto: as ciências, em *Bouvard et Pécuchet*, são justamente essa proliferação de pequenas ironias ou desajustamentos, ao serviço de uma alegoria do saber como irrisão e da irrisão como único e último saber.

3. Ainda assim, é possível recensear alguns momentos em que o *Bouvard et Pécuchet* e o *Fradique* dialogam em torno do método, sobretudo quando está em pauta a questão da Obra.

Fradique, insiste o narrador, não deixou Obra: apenas uns poematos, cartas e enigmáticos projectos, tudo acolhido a um baú a que, «com desconsolado orgulho», dava o nome de «Vala Comum». Por tudo isto, Fradique não seria um autor.

A «Vala Comum» é um daqueles momentos fugidios em que a alegoria parece triunfar sobre o símbolo no *Fradique*. «Vala Comum» é em rigor uma prosopopeia que, como é típico desse tropo, dá voz ao inumano que são, neste caso, as obras que Fradique nunca escreveu, mas os seus amigos – e os seus leitores, com especial destaque para esse leitor «fabuloso» que será António Sardinha – recuperam de além-túmulo, assim saturando imaginariamente a arca: uma «Psicologia das Religiões», uma «Teoria da Vontade», uma «Salambô», etc. A prosopopeia ressuscita esses mortos, esses nados-mortos, do mesmo passo que mortifica a intenção eventual do seu autor, por definição póstumo. Esse autor não leva em rigor o nome de Fradique mas sim de Linguagem, pois, como Fradique afirma a certa altura, «Eu não sei

escrever! Ninguém sabe escrever!» (p. 105). Aquele que não sabe escrever, porque só escreveria se alcançasse «uma prosa como ainda não há!» (p. 106), não pode ser o autor da prosa que há na «Vala Comum», já que esta é uma denominação justa para a linguagem comum, aquela que existe antes do sujeito e do autor que aliás Fradique não é. O método com que Fradique produz a sua obra é pois inteiramente negativo: não sendo possível a excepção – o que não há – Fradique recusa a reprodução. A estrutura paradoxal deste método reside em que a sua negatividade intransigente (ou nem tanto: recordem-se as cartas resgatadas a tal intransigência) acaba por redundar numa forma de assentimento silencioso ao que existe: à vala comum, digamos.

Quanto a Bouvard e Pécuchet, como se sabe, culminam a sua inacabada travessia dos saberes com a epifania da cópia. No esboço do último capítulo existente no espólio, Flaubert deixou escritas as seguintes notas:

«Bonne idée nourrie en secret par chacun d'eux. Ils se la dissimulent. – De temps à autre, ils sourient quand elle leur vient, – puis enfin se la communiquent simultanément: *Copier comme autrefois*» (Flaubert, 1965: 389).

Numa outra nota, de 1877, Flaubert precisa: «ils appellent la copie: *leur monument*» (Flaubert, 1966: 23). O livro deveria concluir-se, de acordo com o plano do capítulo XII, com uma impressiva imagem, de ressaibo conventual: «Finir par la vue des deux bonshommes penchés sur leur pupitre et copiant» (Flaubert, 1966: 332). E lembremos ainda o «encontro com o destino» com que, a propósito da cópia, o plano do capítulo final se conclui: «Ils s'y mettent» (Flaubert, id.: id.).

Fradique, como vimos, renuncia à Obra porque, dentro da mística moderna do Novo, a qual sofre uma histerização no seu fim-de-século, conclui que toda a escrita não é senão cópia. Bouvard e Pécuchet, pelo contrário, têm a revelação simultânea do seu destino na cópia que aliás os já definia profissionalmente enquanto «copistas», termo que ganhou na modernidade o sentido pejorativo que lhe era desconhecido na altura em que o copista era o indispensável veículo do saber. Fradique renuncia à obra de modo a manter-se aquela consciência feliz que, ao longo da *Correspondência*, não admite que o mundo a ponha em causa. Bouvard e Pécuchet são uma versão irónica da consciência feliz, mostrando que esta já só pode ser uma forma radical de ironia: uma cópia autenticada por um duplo, essa versão moderna do autor. Eis porque Fradique simboliza o imperativo do Novo que herda dos seus ascendentes românticos (ainda que renunciando a essa herança), enquanto Bouvard e Pécuchet são bem os avôzinhos de Warhol. Finalmente, Bouvard e Pécuchet encontram na cópia o método que ao longo da obra lhes escapara tenazmente. Num dos esboços do final da obra, intitulado «Leur copie», Flaubert enuncia a sua versão do método:

«Ils copient au hasard tous les manuscrits et papiers imprimés qu'ils trouvent, cornets de tabac, vieux journaux, lettres perdues, et croyant que la chose est importante et à conserver (...) Mais bientôt ils éprouvent le besoin d'un classement [...] morceaux de style médical, agricole, littéraire, politique,

officiel. Puis ils font des tableaux, des parallèles antithétiques comme 'crimes des rois', 'crimes des peuples', 'bienfaits de la Religion', 'crimes de la Religion', 'beautés de l'Histoire'. Ils font le *Dictionnaire des idées recues* et le *Catalogue des idées chic*» (Flaubert, id.: 22).

Como se torna claro, a cópia é aquele ponto em que obra e método coincidem. Contudo, e mais radicalmente (ou ironicamente), a cópia é também aquela actividade para a qual haver método não difere substancialmente de não haver, sobretudo se ela for levada a cabo com a obstinação apática desse arquivo moderno – esse sistema de discursividade, como diria Foucault – a que damos o nome de burocracia. A cópia é enfim aquele ponto em que a diferença entre inteligência e idiotice se torna indecível – como aliás aprendemos na escola, quando nela ainda se praticava a cópia. Talvez por isso Flaubert tenha deixado escrito, em carta de 1874, que «Bouvard et Pécuchet m'emplissent à tel point que je suis devenu eux. Leur bêtise est mienne et j'en crève».

Muito diversamente, em Eça, esta ironia que, como diria Paul de Man, «tem origem à custa do eu empírico» (p. 237), nunca chega a ter lugar. Eça é mais inteligente do que Fradique, o qual, por seu turno, seria mais inteligente do que todos nós. Eis porque Eça é muito menos inteligente do que Flaubert. E eis enfim a razão que nos poderia levar a concluir que *A Correspondência de Fradique Mendes* é provavelmente uma das obras inacabadas de Bouvard e Pécuchet. Talvez, quem sabe?, o seu *Catálogo de ideias chic*.

#### BIBLIOGRAFIA

##### 1.

FLAUBERT, Gustave (1965) – *Bouvard et Pécuchet*, Édition de Édouard Maynial, Paris, Éditions Garnier Frères, 1965.

— (1966) – *Bouvard et Pécuchet*, Édition de Jacques Suffel, Paris, Flammarion, 1966.

QUEIRÓS, Eça de (s/d) – *A Correspondência de Fradique Mendes*, Lisboa, Livros do Brasil.

— (1995) – *Textos de Imprensa VI* (da *Revista de Portugal*), Edição de Maria Helena Santana, Lisboa, IN-CM.

##### 2.

DE MAN, Paul (1999) – *O Ponto de Vista da Cegueira*, Braga-Coimbra-Lisboa, Angelus Novus-Cotovia.

Eco, Umberto (1989) – «O Antiporfírio», in *Sobre os Espelhos e outros ensaios*, Lisboa, Difel.

## «O expresso da ORIGINALIDADE» – Eugénio de Castro e o programa simbolista

PAULA MORÃO  
(Universidade de Lisboa)

1. No contexto do fim-de-século e da nascente estética simbolista no caso português, os poetas que começaram a publicar em torno de 1890 contribuíram de modos vários para a discussão e a implantação progressiva de modos novos de conceber a literatura, e a poesia em particular. Entre os protagonistas desse movimento, ocupa lugar de destaque Eugénio de Castro, nascido em 1869 (mais novo dois anos, portanto, que António Nobre, Camilo Pessanha e Raul Brandão, todos nascidos em 1867). As primícias de Eugénio de Castro mostram um poeta precoce, mas ainda muito próximo de modelos reconhecíveis, como já mostrou José Carlos Seabra Pereira<sup>1</sup>: constituem-nas os volumes de 1884 *Cristalizações da Morte e Canções d'Abril*, *Jesus de Nazaré*, todos de 85, *Per umbram*, de 87, e *Horas Tristes*, de 1888; deveria ainda juntar-se a estas obras da década de oitenta o livro *Novas Poesias*, no prelo à data de edição dos *Oaristos*, em 1891 – mas o poeta, em «autêntico sacrifício propiciatório», nas palavras de Seabra Pereira, abandonou essa recolha, de que se conhecem no entanto textos que deixou dispersos em algumas revistas. Libertando-se do epigonismo e da aprendizagem da voz própria que caracterizavam esses versos juvenis, Eugénio de Castro virá a formular a poética simbolista em textos programáticos datados de 1890 e dos anos seguintes; é deles que agora me ocupo, considerando três prefácios, a saber – os dois de *Oaristos*, respectivamente o da *editio princeps*, de 1890, e o da 2ª edição, de 1899, bem como o prefácio de *Horas*, de 1891; acrescentarei ainda referências aos paratextos e a alguns poemas destes dois livros<sup>2</sup>.

2. Tendo participado na disputa poética que opôs, em 1889, os jovens poetas da *Bohemia Nova* e os d'*Os Insubmissos*, Eugénio de Castro, treinado

<sup>1</sup> Cf. José Carlos Seabra Pereira, «No centenário de *Oaristos*», *Colóquio/Letras*, n.º 113-114, 1990, pp. 67-88.

<sup>2</sup> Utilizo a edição seguinte: *Oaristos - Horas - Silva*, Obras Poéticas de Eugénio de Castro – volume I, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, Lda., 1968. Dispomos de uma reedição recente: *Obras poéticas de Eugénio de Castro, Tomo I – Oaristos - Horas - Silva - Interlúdio - Belkiss - Tirésias*, reprodução facsimilada [da edição Lumen] dirigida por Vera Vouga, Porto, Campo das Letras, 2001.