

EÇA E AS SUAS MÁSCARAS

Beatriz Berrini

Criou Rimbaud uma fórmula, bastante divulgada, título até de uma obra de Philippe Lejeune: *Je est un autre* (Eu é um outro). O *eu* compreenderia não uma identidade única e coerente, porém uma multiplicidade. Com efeito, o pronome de primeira pessoa, singular ou plural — Benveniste já o assinalou —, não possui um referente específico. É um signo vazio, sempre disponível e que se torna pleno desde que é assumido por um locutor numa instância do discurso que o contém¹. A apropriação do pronome pessoal por um determinado locutor propaga-se então aos verbos, aos outros pronomes, aos advérbios e locuções adverbiais, aos adjetivos.

Assim, o *eu* presente em algumas ficções queirozianas redigidas em primeira pessoa, identifica-se com várias personagens encarregadas da função de narrar, quer a sua própria história, quer a história de outrem. Portanto, múltiplos são os referentes do *eu* que enuncia, um *eu* específico para cada ficção em primeira pessoa, o qual tem uma identidade própria, de acordo com a obra de que é participante. Nas ficções em que é possível atribuir um nome, uma personalidade e uma história ao *eu* que enuncia, este pode sobrecarregar-se de mais alguns sujeitos, e então o *eu* é alguns outros. É o que por exemplo acontece com *O Mandarin*: o narrador em primeira pessoa é Teodoro, que insofismavelmente e por três vezes afirma-se como tal na frase que inaugura a obra:

Eu chamo-me Teodoro...

Esse eu-narrador — e isto se percebe pelas frases que se seguem — vai contar a própria história, falar de sua existência que era “bem equilibrada” até o momento em que tocou a campainha, com isso assassinando o mandarim Ti-Chin-Fú na longínqua China e alterando completamente o seu próprio destino. A primeira pessoa pronominal portanto abrange quer o narrador a fazer o seu relato e em comunicação com os seus destinatários (e quem diria que o amanuense Teodoro fosse capaz disso?), como o protagonista a praticar as suas proezas e em contato com as demais personagens. Um *eu* que se faz

diferente com o passar dos anos, distanciando-se no tempo do *eu* ou *eus* do passado, multiplicando-se. Como diz Ph. Lejeune², a primeira pessoa contém sempre uma terceira pessoa.

Mas não foi com o sentido que estamos trabalhando que, a meu ver, Rimbaud manifestou-se. Penso que o poeta quis sobretudo afirmar a pluralidade de *eus* em que se desdobrava. Em cada um de nós habita mais de um *eu* e por todos eles somos civilmente responsáveis. Ainda nas palavras de Lejeune, é o nome de cada um que é a garantia dessa multiplicidade. Ele, o nome, “federaliza” (*fédère*, é o verbo que ele utiliza) a nossa complexidade, a cada instante e nas alterações ocasionadas pelo tempo. O ensaísta chega a aludir à tensão entre a “impossível unidade” e a “intolerável divisão interna”: como significante, o *eu* cria apenas uma fictícia unidade. Tal situação levou um outro poeta, contemporâneo, Octavio Paz, a comparar a crença numa identidade pessoal unificadora a uma jaula fantástica: “*una jaula vacía: adentro no hay nadie*”. Ou seja, em outras palavras, não existe uma identidade pessoal indivisa. O que hoje somos — e somos múltiplos — não é o que outrora fomos ou o que seremos no futuro. Jorge Luís Borges, num texto sobre o *tempo*, também mostra sua preocupação com a identidade. Enaltece o papel da memória, perguntando o que seria de cada um de nós sem ela. Diz mais: cada um deve sentir que não é aquele que foi no passado, pois a identidade altera-se. Somos algo *cambiante* e algo *permanente*.

Voltemos ao nosso Eça. O escritor, ao criar uma personagem e ao atribuir-lhe a função de narrador de sua própria história, está dando um referente determinado ao *eu* emissor. Temos, na verdade, pelo menos dois referentes: o *eu* narrador e o *eu* protagonista. No caso queiroziano, o *eu* narrador será também o protagonista n’*O Mandarim* e n’*A Relíquia*, sendo portanto Teodoro e Teodorico Raposo narradores autodiegéticos, na expressão de G. Genette. Enquanto serão homodiegéticos, porque narradores da vida de outrem, Z. Zagalo n’*O Conde de Abranhos* e José Fernandes n’*A Cidade e as Serras* — para nos limitarmos às obras ficcionais de maior porte. O caso d’*A Correspondência de Fradique Mendes* é, nesse aspecto, singular: Fradique é o emissor das cartas dirigidas a múltiplos destinatários, e por vezes um *novvo* Fradique surge nesta ou naquela missiva; e as “Memórias e Notas”, que as precedem, são provenientes de um outro *eu*, que também utiliza a primeira pessoa, para nos falar dos anos de convivência com Fradique e nos traçar o seu retrato: a obra tem portanto narradores auto e homodiegético.

O que me proponho a fazer, primeiramente, é uma ligeira análise desse *eu* emissor, que, seja num caso seja no outro, com exceção de Fradique, apresenta-se sempre como alguém ridículo e risível, de aptidões intelectuais muito limitadas, ambições prosaicas e mesquinhas; o que me permite de imediato concluir que algumas das idéias e sentimentos presentes na obra não provém de tais emissores. Ou seja: constata-se que há uma outra voz, que se serve direta ou indiretamente dessas figuras para manifestar-se e fazer valer as suas próprias idéias. Proponho-me também a mostrar que o emprego da terceira pessoa nas demais ficções de Eça de Queiroz permite igualmente que se ouça um outro *eu* que fala aos leitores através do narrador. Ou em outras palavras, a terceira pessoa não é menos subjetiva do que a primeira e, uma e outra, revelam o próprio criador.

Os grotescos narradores queirozianos

Começemos pelo *Mandarim*. Na verdade, pouco conhecemos da vida de Teodoro. Ele limita a sua narrativa ao fato que modificou totalmente sua existência, comunicando um mínimo de informações em relação a tudo quanto antecedeu tal acontecimento.

Quem foi Teodoro? Como foram sua infância e adolescência? Qual a sua família? Tinha ou não parentes e amigos? O narrador não se interessa em prestar essas informações. Encontramo-lo adulto, medíocre funcionário do Ministério do Reino, morando na casa de hóspedes da “esplêndida D. Augusta”, que prodigalizava os seus favores não a ele, Teodoro, porém ao Tenente Couceiro. Ao narrar o seu medíocre cotidiano, Teodoro, aparentemente com certa ingenuidade, relata pormenores que nos permitem inferir a sua restrita visão e a medíocre situação que desfrutava na casa de hóspedes: aceita com sorrisos a alcunha de *Enguiço*, é ridiculamente supersticioso, corcova pelo hábito de vergar o espinhaço, como diz, na Universidade e na repartição etc. Tem ambições limitadas: poder jantar alguma vez no Hotel Central, desfrutar os prazeres da carne umas duas vezes por semana, andar de *coupé* pela Baixa... Quando passa a dispor da fortuna do mandarim, satisfaz esses desejos de manjares, bebidas, passeios e mulheres... Todavia, mesmo milionário, é traído pela única mulher que amou; tem plena consciência, também, de que somente o poder que lhe confere o dinheiro é que lhe garante a bajulação dos que o rodeiam. E se por acaso depara com alguém um pouco mais experiente, reconhece de imediato a própria ignorância e deixa-se guiar por esse outro, seja ele Camilloff ou Sá-Tó.

Mas a narrativa que Teodoro elabora ultrapassa sua capacidade intelectual e seus conhecimentos. Além disso, certas reflexões indiciam um sujeito com outras dimensões morais e culturais. A conclusão a que ele chega no final da vida, por exemplo, de que “só sabe bem o pão que dia a dia ganham as nossas mãos”, o que o leva a aconselhar o leitor: “nunca mates o Mandarim”, — está em contradição com a personalidade e com o agir de Teodoro, que, mesmo infeliz com a humanidade que o cerca, assombrado pelo fantasma do mandarim, mostra-se incapaz de abrir mão dos milhões conquistados com o seu crime. Mais incongruente parece-me o tédio que invade Teodoro, no próprio momento em que se sabe milionário, antes mesmo de se ter regalado com os prazeres que a fortuna lhe irá proporcionar: boceja como um “leão farto”, sentindo, pela imaginação e antecipadamente, a saciedade de todas as “satisfações do Luxo” e de todos “os regalos do Amor”. Será esse o mesmo Teodoro que, vez ou outra, opta pelo passado de amanuense e, trancado no escritório, passa horas a fio escrevendo as cartas que outrora copiara na repartição?

Na verdade, por momentos, o *eu* de Teodoro parece apagar-se, dando lugar a uma outra voz, distinta da sua, alguém que o manipula e extrai conclusões de seus pensamentos, de suas emoções e de seus atos. Alguém a quem por vezes atribuímos a criação de sua autobiografia. Teodoro apareceu, então, mais como personagem do que como biógrafo.

A audição de uma voz outra é ainda mais perceptível n’*A Relíquia* e, antes de mim, muitos já o disseram. Em vários aspectos Teodorico Raposo asseme-

lha-se a Teodoro: tem limitações equivalentes, é responsável por situações exageradamente ridículas e grotescas, enganado, ele também, como Teodoro, pela amante. O Raposo autocaracteriza-se através de pronunciamentos cômicos: em lugares sagrados, como no Templo, embevecido perante as filhas de Jerusalém, clama: — “Que mulheres! Que mulheres! Eu estouro...”; ou, diante do altar de sacrifícios, vendo os animais serem feridos e mortos, exclama: “É um talho!”, julgando-se num açougue. Por isso acrescenta: “Vamos outra vez às mulherinhas...” Nos momentos de entusiasmo lança ao ar os seus “vivas” e “carambas” à divindade... Assim, após banhar-se nas águas do Jordão, penetrado das suas emanações divinas, solta um “urro piedoso”: — “Viva Nosso Senhor Jesus Cristo! Viva toda a corte do Céu!” Será esse o mesmo Raposo que, emocionado, sente-se subitamente indigno e miserável, consciente das suas limitações e pecados face à divindade? Como ele confessa, “...mais do que treme a folha num áspero vento, tremia a minha alma num terror sombrio — o terror do servo negligente diante do amo justo”. Reconhece ser “do crânio à sola dos pés, uma crosta de pecado”. Em outros passos, também, a narrativa assume uma erudição e um elevado nível de reflexão, que nós não relacionamos nem ao *eu* narrador nem ao *eu* protagonista. Fazem-se mesmo indispensáveis as intervenções cômicas e intempestivas de Teodorico, para que se restabeleça no discurso o nível inicialmente proposto de uma autobiografia redigida pelo Raposo.

Na conhecida carta de Eça de Queiroz ao Conde de Ficalho, em que ele expõe suas idéias sobre História e Ficção; ou naquela outra dirigida a Oliveira Martins, em que colhe informações e solicita livros a respeito da cultura dos Romanos, percebe o leitor a interessada leitura de Eça de Queiroz de livros de História, o porquê de suas visitas ao Museu Britânico, — tudo isso para *inventar*, para fazer Ficção. É esse saber resultante de suas pesquisas que, quando necessário, sutilmente penetra nos seus textos ficcionais, de modo que, em determinados passos, é a voz do dono da narrativa que se faz ouvir, através dos narradores-protagonistas, quase títeres grotescos em suas mãos.

Poucas personagens serão mais desprezíveis nas suas limitações do que Zagalo, secretário particular do Conde de Abranhos, cuja vida relata, na obra que leva esse nome. O biógrafo é, nas próprias palavras de Eça de Queiroz, “tão tolo como o ministro” e o biografado “um patife, um pedante e um burro”; ambos foram criados pelo romancista para que, através deles, pudesse expor a sua crítica aos costumes políticos portugueses da época: “...pequenezes, estupidezes, maroteirinhas, e pequices”, que se ocultam sob um homem que um país inteiro proclama *grande* (carta de 23/06/1879, a E. Chardron). Numa obra homodiegética, o *eu* presente é o do narrador, que não se confunde com o do protagonista. É a voz outra, a do autor implícito, é quase unicamente captada de forma indireta, através da estrutura e organização da obra, e da criação das duas personagens. Esta obra corresponde bem ao projeto queiroziano, exposto em carta ao editor Chardron (05/10/77), de uma série de novelas (as *Cenas da Vida Real*), assim caracterizadas: “sem digressão, sem declamação, sem filosofia”. A atmosfera totalmente dominada por biógrafo e biografado é irrespirável.

A carta de Fradique, dirigida a M. E. Mollinet, de certa forma recupera,

anos mais tarde, na figura de Pacheco, resumida porém maduramente, as propostas d'O *Conde de Abranhos*. A genialidade do nosso romancista consiste, a meu ver, em fazer as duas figuras ridículas e risíveis, Zagalo e Abranhos, darem ao leitor uma visão oposta àquela que ambos pretenderam impor aos contemporâneos. Zagalo diz algo, fruto de sua admiração beócia por Abranhos; e nós ouvimos o contrário do que suas palavras dizem. Nossos olhos e ouvidos tornam-se cúmplices dessa outra silenciosa voz, oculta sob as palavras do secretário.

N'A *Cidade e as Serras*, o *eu* do autor, de forma ainda mais sub-reptícia, penetra no texto. Zé Fernandes, o *eu* narrador, autocaracteriza-se, diretamente, como um homem rude das serras, desinteressado da ciência e das letras, apaixonado estupidamente por uma mulher vil etc. Pelo relato, ficamos a par, indiretamente, de outros traços: conta-nos ele, por exemplo, a expulsão da Universidade, pois espancara um lente em dia de procissão; ou expressa o seu espanto perante a biblioteca do amigo (um "depósito"), cujos livros avalia por metros; menciona ainda sua aparência de provinciano enfarpelado pelo alfaiate da serra, ignorante de etiquetas... Mas, ao contrário do *Conde de Abranhos*, em múltiplas ocasiões, neste romance, Zé Fernandes, de forma indireta e aparentemente sem o querer, na cidade como nas serras, mostra sua superioridade em relação a Jacinto: é mais maduro, mais experiente, mais sábio. Em muitos momentos da narrativa, o *eu* do autor implícito confunde-se com o do narrador, encarna-se verdadeiramente na personagem. Mas é sobretudo interiormente que o *eu* do narrador se multiplica: sob uma aparência mais modesta, agindo de forma submissa, colocando-se em posição subalterna, cheio de admiração pelo amigo, Zé Fernandes é o eixo moral que permeia a narrativa. E esse *eu*, sendo o mesmo que responde pelo nome de Zé Fernandes, difere daquele outro *eu* personagem, cuja imagem nos fora comunicada de início.

Quanto à *Correspondência de Fradique Mendes*, a complexidade da obra não permite que a analisemos neste momento. Convém notar, todavia, que os *eus* do protagonista multiplicam-se de acordo com os diferentes destinatários das cartas, sem mencionar o *eu* narrador das "Memórias e Notas" que as antecedem.

A subjetividade da terceira pessoa

A terceira pessoa, diz Benveniste, é uma "não-pessoa", inteiramente diferente do *eu* e do *tu*. Tem função sintática de "representação", substituindo um segmento do enunciado e até um enunciado inteiro. É utilizada quando a pessoa não é designada, especialmente naquelas expressões ditas impessoais. Pode assumir uma infinidade de sujeitos — ou nenhum. Nos textos em terceira, portanto, pode ocultar-se uma primeira pessoa, da mesma forma que a primeira pode conter, pelo distanciamento, a terceira.

Analisando as ficções queirozianas redigidas na terceira pessoa, percebe-se que um *eu* explícito nunca está presente. Ao contrário de um Garrett e de um Camilo, o narrador não se pessoaliza no seu relato, com comentários e reflexões. Nelas, *Eça de Queiroz* alterna a sua perspectiva com as das personagens, utilizando para tanto a voz do narrador, aparentemente neutra. Isso

torna o texto ainda mais complexo e mais subjetivo talvez, do que aqueles em primeira pessoa.

Quando Eça parece estar ausente, ele comparece, primeiramente da forma como qualquer escritor o faz, presentificando-se na sua escrita. Alguém já o disse: toda ficção é autobiográfica. O autor está presente, portanto, na medida em que se identifica com a sua criação, em seus vários aspectos: na visão de mundo que oferece, nas avaliações que faz, nas personagens em que se encarna, na própria organização etc. "*Mme. Bovary c'est moi*" — já dizia Flaubert.

Noutro sentido, o autor está no seu texto, quando de forma involuntária ou consciente, transfere para a obra a sua experiência e personalidade, recriando através da escrita fatos, pensamentos, emoções suas. Por isso, tantos leitores empenham-se em buscar traços biográficos nas ficções e a interpretá-las a partir desses elementos. Georges May lembra os estudos desse teor feitos em torno dos romances de Rousseau, Chateaubriand, Benjamin Constant³, e mais alguns outros.

Para cumprir o objetivo que tenho em vista, apresento agora alguns elementos colhidos na ampla seara das ficções queirozianas, póstumas e não póstumas, que apresentam narradores heterodiegéticos: em terceira pessoa, não-participantes. Poucos elementos, porém expressivos. Por isso pensei em detectá-los sobretudo em dois romances póstumos: *A Tragédia da rua das Flores* e *A Capital!*. Situam-se a meio caminho dentro do processo de criação: não mais somente um plano, nem também uma primeira versão inicial, porém mais elaborados, mas não tanto que o autor os considerasse viáveis para serem publicados tais quais. Pareceu-me que, surpreender os elementos que busco nessas obras ainda não acabadas, seria mais significativo por menos camuflado.

Em relação a *A Capital!*, basta lembrar a avaliação de João Gaspar Simões a respeito do protagonista: "Artur Corvelo [é] a figura mais autobiográfica de toda a sua obra"⁴. Há nele exagero caricatural "das situações em que o próprio romancista se encontrara e de traços que ele a si mesmo atribuíra". É evidente que todas as personagens, de uma forma ou de outra, são criadas a partir da experiência do autor frente à realidade: fatos, situações, sentimentos, atitudes etc. Portanto é sempre possível encontrar semelhanças entre o criador, com toda a sua experiência de mundo, e a sua obra. Mas, n'*A Capital!*, Artur Corvelo, diz Gaspar Simões, nasce do exagero deformante, da impiedade caricatural, que Eça de Queiroz aplicou a si mesmo. E o crítico alinha alguns pontos comuns a ambos: uma mocidade romântica, alimentada por Hugo e Soares de Passos; um pai que, estudante, ou já escritor, publicara poemas, tendo sido também, o pai de Eça, magistrado em Ovar e juiz no Porto; tabelião nesta última cidade, o avô de Artur. Há outros traços da personagem, continua o mesmo crítico, que não dizem respeito a Eça, mas isso era próprio do processo literário do romancista. A que isso nos leva? A uma conclusão simples: há traços biográficos nas personagens das ficções queirozianas. O que é pouco.

Passemos agora à *Tragédia*, lembrando primeiramente uma carta do autor ao seu editor Chardron, em que ele, Eça de Queiroz, expõe a sua ambição de retratar a sociedade portuguesa contemporânea, numa série de novelas (e um dos títulos lembrados para ela foi *Crônicas do Vício*), apresentando políticos, negociantes, fidalgos, jogadores, advogados, médicos. "Todas as classes e

todos os costumes”, seriam retratados, como explica, sem “meias medidas” (04/04/1878). Ora, contemporaneamente, n’*A Tragédia da Rua das Flores*, o pintor Serrão ou Gorjão (o nome ainda não se fixara), além de debater alguns problemas caros ao nosso romancista, como, por exemplo, as relações entre História e Arte, mostra, à semelhança do seu criador, o desejo de fazer a pintura da sociedade contemporânea — “fisionomias atormentadas, torturadas”. Está decidido a traçar o painel da História do Portugal constitucionalista, através de retratos de pessoas com expressões vazias e caras balofas, de olhar pasmado e turvo, de ar abandalhado e frouxo, uma galeria, como diz, dos elementos que compõem a sociedade. Genoveva, a primeira da série, simbolizaria a prostituição universal: “animalismo, luxúria, prazeres vendidos e comprados.” Fala Gorjão, mas na verdade ouvimos Eça de Queiroz.

Traços biográficos podem também ser encontrados nos pormenores: algumas personagens, n’*A Tragédia*, como em outros romances aliás, moram, como o autor, num quarto andar lisboeta. O autógrafo chega a mostrar (ato falho?) a palavra *quarto* escrita e depois riscada, para ser substituída por *quinto*. Outro traço importante, a meu ver, é o fato de Cuba ser rapidamente lembrada: apenas uma frase, que alude àquela Cuba revolucionária, que Eça não pode registrar nos documentos consulares, e que desejaria talvez fixar numa obra de ficção. Dessa Cuba romanceada nada mais resta.

Alguns estudiosos, interessados em identificar as personagens dos romances queirozianos com o autor, já lembraram vários protagonistas de outros romances. Carlos da Maia é um exemplo; seria um Eça, tal qual o autor desejaria ser, o seu “duplo *en beauté*”, nas palavras de João Gaspar Simões. No caso d’*Os Maias*, trata-se de um romance acabado, impresso em vida do autor. Como se percebe, através da aparente objetividade, da impassibilidade do narrador, após um longo trabalho de elaboração e acabamento, para além dos traços biográficos apenas, é possível fazer aproximações. A personagem, com todas as suas peculiaridades características, apareceria diante de nossos olhos como se fosse feita de cristal transparente, permitindo através dela a visão do criador. Na verdade, penso eu, esta perspectiva de análise, em si mesma, a nada ou quase nada conduz, e só a trouxe à baila, a fim de iluminar um pouco mais a questão do emprego das diferentes pessoas e tipos de narrador pelo nosso romancista.

Estas rápidas observações, com efeito, já permitem a meu ver formular algumas indagações, respeitantes aos narradores queirozianos auto e homodiegéticos, de um lado e, de outro, heterodiegéticos.

Conclusões

Não me parece possível apresentar conclusões definitivas e, por isso, vou somente propor alguns questionamentos. São hipóteses que poderão ser futuramente trabalhadas em profundidade. Ei-las:

1. Qual a razão que terá levado Eça, inicialmente sobretudo, a privilegiar narradores mais ou menos ridículos e grotescos para os textos em primeira

pessoa? Tentativa de ocultação? Medo de expor-se demasiadamente, se eles estivessem mais próximos do próprio criador e fossem menos caricaturais? Seriam esses narradores em primeira pessoa, ou não?, espécies de máscaras que dissimulariam o rosto do criador? Ou seria antes um subterfúgio de Eça, para que, com maior liberdade, pudesse criticar ferozmente os costumes da sociedade portuguesa contemporânea? Daí o recurso à gargalhada? Ou, em outras palavras, seria o narrador grotesco autodiegético, uma forma velada de corrigir o desconcerto social, dissimulando a sua própria e dura avaliação através do riso? Com isso evitaria, também, com segurança, textos de caráter confessional, tão frequentes nos inícios de carreira, algo de que Eça de Queiroz tinha verdadeiro terror.

Por tal razão, na maturidade, já perfeito senhor de sua escrita, Eça, conservando embora o humor, irá mudar de estratégia e fará de seus narradores em primeira pessoa personagens simpáticas, assaz sedutoras mesmo. A prova mais flagrante nós a temos nas “Memórias e Notas” da *Correspondência de Fradique Mendes*. O início do texto é praticamente memorialista. O relato começa pela narrativa das aventuras literárias do Eça de Queiroz juvenil e lisboeta. Salvo alguns nomes trocados, mais a personagem que, inventada naqueles anos da criação do *Cenáculo*, passa a ser imaginariamente real nas “Memórias”, tudo o mais, pode-se dizer, é lembrança, é reminiscência, é reconstrução saudosista dum passado memorável. Eça já não tem mais receio de se *confessar*; a máscara atrás da qual se esconde é tão somente a da imaginação banhada de saudade.

2. Quanto à terceira pessoa, ao empregá-la nos seus romances, sem dúvida os melhores, Eça de Queiroz não alcançou a fria objetividade “científica” de mestre Zola, que talvez tenha pretendido de início. Não quis ausentar-se totalmente do seu texto. Escritor apaixonado pela sua arte, mergulhou inteiramente nas suas obras, envolvendo-se com as personagens e com a trama, de tal maneira que a sua forte personalidade emerge, até biograficamente, de suas páginas ficcionais. Familiarizado com as estéticas, seja aquela ainda recente do Romantismo, ou outras mais contemporâneas, como o Realismo / Naturalismo — teria extraído delas somente o que lhe convinha. Fez as adaptações que julgou de interesse, para somente então criar as suas próprias normas, adequadas aos seus objetivos e aspirações. Se Eça de Queiroz optou muitas vezes pela terceira pessoa, que é uma não-pessoa, para com maior facilidade alcançar uma expressão menos pessoal, essa prosa queiroziana, na verdade, de forma aparente e explícita pode *velar* a presença do autor, embora na realidade a *revele*, talvez ainda mais do que a primeira.
3. Seja qual for a pessoa pronominal privilegiada, está sempre presente no texto, de uma forma ou de outra, um *eu* cujo referente não se pode identificar apenas com o autor, nem com o narrador ou alguma personagem. Trata-se de uma presença mágica, um *eu* que se multiplica e, por isso, identificando-se momentaneamente com este ou com aquele, tem um

referente plural: é muitos e é ninguém. Talvez nem seja bem isso: é possível determinar quem fala, mas pressentimos que, por trás da ou das máscaras, há sempre uma presença, um *eu* invisível que dialoga ininterruptamente com o leitor.

4. Os textos, portanto, deixam adivinhar uma multiplicidade de *eus*, seja qual for a pessoa utilizada, incluindo-se também o *eu* do autor. Quando alguém faz a leitura da obra, pelo menos mais um *eu* presentifica-se: o do leitor. Cada vez que ele se decide a penetrar no mundo imaginário criado pelo autor, nesta ou naquela ficção, transforma-se por assim dizer em co-autor, preenchendo, ele também, dentro da sua função de leitor, os vazios do texto, transformando-se assim, em criador. O seu *eu* desta forma agrega-se a esse universo de ficção, somando os seus próprios *eus* aos do texto, numa ciranda sem fim.

O que os textos de Eça de Queiroz conseguem, cento e cinquenta anos após o seu nascimento, é trazer para cada um de nós, seja na intimidade da leitura, seja nas reuniões de toda a espécie, uma presença muito viva. Suas obras são discutidas, sobre elas levantam-se interpretações, muitas vezes são alvo de debates apaixonados etc. Verdadeiramente, Eça de Queiroz está entre nós, no nosso mundo de hoje, como alguém vivo, que comemoramos com gratidão e entusiasmo. Ele realiza aquilo que Pessoa-Álvaro de Campos disse, num poema, a respeito dos grandes da Antiguidade. Ressalvando o artista, o pensador e o homem de ciência, dos demais afirmava o poeta que “o nome é morto, ainda que escrito.” No caso de Eça de Queiroz, mesmo que o seu nome se tivesse apagado, por uma fatalidade, da memória dos homens, a obra queiroziana estaria muito viva entre os usuários da língua portuguesa.

Em carta a Ramalho, no começo dos seus exílios consulares, Eça escrevia, manifestando o seu desejo de ir visitar o amigo na sua residência lisboeta. Confessou textualmente: “O que eu desejava era subir as escadas da Calçada dos Caetanos, sentar-me ao pé da chaminé, receber a minha chávena de chá, e dizer: — Querido Ramalho, ouça lá... — E falar três dias” (15/03/1878). Não poderia ele então supor que, há perto de cento e cinquenta anos, a sua prosa continua a encantar e seduzir. Estamos sempre prontos, hoje como ontem, a reler os seus livros, a debatê-los, a continuar ouvindo a sua voz; na verdade, por muito mais tempo que os aludidos três dias...

Notas

1. BENVENISTE, É. *Problemas de Linguística Geral*. Campinas, SP: Pontes, 1991, 3ª edição.
2. LEJEUNE, Philippe. *Je Est Un Autre*. Paris: Seuil, 1980, cap.: “L’Autobiographie à la Troisième Personne”.
3. MAY, Georges. *La Autobiografia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982 (em especial o cap. V).
4. GASPAR SIMÕES, João. *Eça de Queiroz: o Homem e o Artista*. Lisboa/Rio: Dois Mundos, 1945, p. 583 e p.434.