ALDA ROMA

A FICÇÃO DA INTIMIDADE

UMA LEITURA DE *VÍCIO*

DE PAULO JOSÉ MIRANDA

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO

2004

ALDA ROMA

A FICÇÃO DA INTIMIDADE

UMA LEITURA DE *VÍCIO*
DE PAULO JOSÉ MIRANDA

Dissertação de Mestrado
em Estudos Portugueses e Brasileiros
apresentada à Faculdade de Letras da
Universidade do Porto

Orientadora:
Professora Doutora Maria de Fátima Marinho

Faculdade de Letras da Universidade do Porto
2004

Para o

Basílio

Agradecimentos

À Professora Doutora Maria de Fátima Marinho, não só pela orientação deste trabalho, mas também pela total disponibilidade demonstrada, pela leitura sucessiva das diferentes fases desta dissertação, pelos conselhos valiosos e por tudo o que me ensinou ao longo deste percurso.

Aos restantes docentes deste Mestrado, pelo enriquecimento que as suas aulas me proporcionaram, quer em termos científicos, quer em termos humanos.

À Júlia, por ter sido a leitora atenta, perspicaz e solidária destas folhas...

Aos familiares e amigos, pela presença constante.

ÍNDICE

Pág.

Introdução 2

I *Vício* 9

1. A Obra 10

2. O Título 17

II Romance histórico e pós-modernidade 26

1. História e ficção 30

2. Pacto de leitura 38

3. Procedimentos narrativos 42

3.1. Modalização 42

3.2. Temporalização 44

3.3. Espacialização 46

III Literatura autobiográfica 49

IV Antero de Quental 78

1. Memória(s) 79

2. Tendência "heteronímica" 110

V Do texto ao intertexto 118

Conclusão 142

Bibliografia 146

INTRODUÇÃO

Na presente dissertação tentaremos analisar as relações que a obra *Vício*, de Paulo José Miranda, estabelece com o romance histórico pós-moderno e com a literatura autobiográfica, assim como as relações intertextuais que na mesma obra ocorrem em sentidos diversos.

Paulo José Miranda é um jovem autor que claramente se considera anti--romântico, que escreve "fingindo" ignorar as vanguardas do final do século XX. Nascido em 1965 e licenciado em Filosofia, Paulo José Miranda é poeta, prosador e dramaturgo – estreou-se em 1997 com o livro de poemas *A Voz que nos Trai* (ao qual foi atribuído o Prémio de Poesia Teixeira de Pascoaes), a que se seguiu, no mesmo ano, *Um Prego no Coração* (uma ficção em torno de Cesário Verde); em 1998 publica *A Arma do Rosto* (poesia), *O Corpo de Helena* (teatro) e *Natureza Morta* (um romance sobre a figura do compositor português João Domingos Bomtempo, com o qual ganha, no ano seguinte, o primeiro Prémio José Saramago); seguem-se, em 2001, *Vício* (uma ficção sobre Antero de Quental) e, em 2002, *O Mal* (novo romance, que é e não é um livro sobre Camilo Pessanha, sendo, sobretudo, um ensaio íntimo sobre a Língua, o génio e o fim) e o livro de poemas *O Tabaco de Deus*.

Um Prego no Coração, *Natureza Morta* e *Vício* formam uma trilogia sobre o século XIX português, sendo também uma trilogia da criação artística (em que conta menos o rigor de uma suposta "reconstituição" histórica, visto que se privilegia um olhar sobre a figura do artista – ou pelo menos de uma certa figura de artista – e uma análise quase genética do acto criativo). A arte é aqui encarada como uma

forma radical de tristeza, que salva e não salva, tendo os olhos postos na posteridade, mas sofrendo todas as dores do presente.

Estas três ficções, que são três construções para além da verdade, isto é, para além dos factos, são escritas plasmando o ritmo que quer Cesário Verde, quer João Domingos Bomtempo, quer Antero de Quental imprimiram aos seus poemas, às suas composições, à sua variada produção artística ou de intervenção, aí se assumindo as pausas de criação como momentos de depressão e de "ressaca", sempre com um registo discursivo no qual as "coisas sérias" surgem dando prazer e fazendo pensar.

No fundo, qualquer uma das obras desta trilogia revela a grande maturidade, rigor narrativo e capacidade efabuladora do autor. A sua prosa despreza artifícios de estilo e encerra, afinal, um grande artifício, que é a sua própria dimensão ficcional. Uma dimensão que se expande para além da ficção, na poesia e no teatro, com fios indissociáveis entre os três géneros. No entanto, Paulo José Miranda considera-se antes de mais um poeta, na medida em que foi com a poesia que começou e a prosa acontece-lhe pontualmente, sendo verdade que em toda a sua obra há uma peculiar tensão expressiva que parece emergir da poesia e invadir os outros géneros.

Em *Um Prego no Coração*, Tiago da Silva Pereira (um contemporâneo imaginário de Cesário Verde que, a propósito de "O Sentimento dum Ocidental", lhe dirige uma longa e primorosa carta crítica), ao falar acerca do estilo, sublinha que é de linguagem que se trata, não de forma: «O estilo não é um *modus dicendi*, mas

um *dicere*»,[1] logo, condição de individualidade e de unidade substanciais de qualquer obra.

Ora, esta é, porventura, uma via mais fecunda de abordagem à obra de Paulo José Miranda – encará-la do ponto de vista da sua unidade e da sua singularidade. Significa isto determo-nos sobre o núcleo relativamente restrito de questões que nela se levantam, centradas na angústia de um ser *colocado no mundo* perante a vida e a morte, e, entre elas, perante o mistério da criação; significa considerar o seu pendor cerradamente reflexivo e particularmente autoreflexivo (razão por que recusa todo o "ruído" formal que possa perturbar o rigor da expressão); significa compreender que a sua singularidade não é comprometida pela multiplicidade de presenças literárias que nela comparecem, constituindo-se como espaço, a um tempo, de eleição e de tradição, mas de tradição fundada num sentido histórico da simultaneidade literária e cultural.

Mas se a prosa de Paulo José Miranda despreza artifícios de estilo, ela encerra, afinal, um grande artifício que é a sua própria dimensão ficcional. Em *Um Prego no Coração*, Paulo José Miranda desdobra-se no leitor crítico dos poemas de Cesário Verde e no mistificador que ergue uma certa figura do poeta e da poesia, estreitando-se claramente a distância entre o autor e as suas personagens. Em *Natureza Morta* não há desdobramento no plano da história, não há interposta *persona*; a composição do *Requiem* serve aqui de pretexto para uma reflexão que assume os termos de uma autêntica arte poética, que da criação musical facilmente se transpõe para a literária, e em que não é difícil entrever a inscrição de um processo pessoal de criação – certamente um dos motivos, e não o menor, da

[1] Paulo José Miranda, *Um Prego no Coração*, Lisboa, Edições Cotovia, 1997, p.45.

emergência persistente da primeira pessoa numa narrativa protocolarmente de terceira. Daí que possamos dizer que à focalização íntima de João Domingos Bomtempo se associa a apropriação autoral do discurso (e da experiência) da personagem. *Vício* vai constituir-se como o suposto diário dos três últimos meses de vida de Antero de Quental, pelo que "pertence" ao ano de 1891, começando com a data de *8 de Julho*, a do regresso de Antero à ilha natal.

Este é um livro cuja leitura se torna um prazer logo desde as primeiras linhas, um prazer suscitado pela surpresa de nem sempre se saber quem está "a falar", quem é aquele "eu" que, quando fala de si, usa frequentemente a terceira pessoa, o "ele" da distância, mas também o "nós" da proximidade, da "comunhão". Só à medida que vamos folheando o livro e vamos irrompendo, de forma quase abrupta, diríamos mesmo "obscena", adentro daquela alma, vamos conseguindo, a pouco e pouco, descobrir o segredo daquela voz e o mistério que a envolve.

Ao longo da obra, *o Antero* que aí encontramos, "testemunha" privilegiada de factos diversos por si vivenciados, vai-nos dando um retrato vivo e penetrante da sociedade intelectual portuguesa da segunda metade do século XIX. Ao mesmo tempo, aqui ou ali, vai enveredando por uma via interrogativa, tentando perceber qual o lugar do "eu" em relação aos outros e ao mundo, num determinado tempo e espaço. É preciso não esquecer que quem "escreve" este diário, estas memórias, é um homem de acção que, desde a juventude e até aos últimos anos da sua vida, se movimentou no palco da política e da cultura, fazendo destas actividades a razão de ser da sua existência.

No tríptico sobre a criação artística em que *Vício* se inclui, a palavra "ficção" (inscrita na capa logo abaixo do título de cada uma das obras) remete para um

entendimento muito particular, quase não se distinguindo de "pensamento" ou de "autobiografia". Se é verdade que em cada livro se tecem considerações que dizem respeito à biografia de cada um dos já referidos artistas, não é menos verdade que o autor se serve deles para falar de si próprio, não tanto em termos biográficos, mas no que diz respeito ao seu entendimento da Arte (inspirada, maléfica, destrutiva) e da Vida (trivial, insuficiente, claustrofóbica). O *mal de vivre* é, afinal, uma faceta regular das obras de Paulo José Miranda, que nesta trilogia se alia, com alguma felicidade, aos três biografados, como procuraremos mostrar no que se refere, naturalmente, apenas à figura de Antero de Quental.

Assim, a presente dissertação será estruturada em cinco capítulos – no primeiro iremos reflectir um pouco sobre a obra alvo deste trabalho e o título da mesma; no segundo capítulo tentaremos analisar as especificidades do romance histórico no contexto da pós-modernidade, pelo que nos debruçaremos sobre os conceitos de História e de ficção, assim como sobre a necessária competência comunicativa que o pacto de leitura implica e, ainda, sobre os procedimentos narrativos no âmbito da modalização, temporalização e espacialização. No terceiro capítulo iremos reflectir sobre a especificidade da literatura autobiográfica, com vista à penetração, no capítulo seguinte, não só no "emaranhado" das memórias de Antero de Quental (particularmente no que concerne a três espaços fundamentais do seu percurso estético e ético – Coimbra, Lisboa e Vila do Conde), mas também numa certa *tendência heteronímica* que pensamos ser visível num determinado momento do percurso do poeta. No quinto capítulo procederemos, então, a um estudo de *Vício* no que respeita à intertextualidade que, a diversos níveis, a obra

sugere (seja em relação a *O Primo Basílio*, seja em relação ao *satanista* Fradique Mendes, ou em relação ao próprio Antero de Quental). Finalmente, faremos uma síntese conclusiva e uma reflexão crítica sobre o trabalho realizado.

I

VÍCIO

1. A OBRA

Se o Vício não bastar, no Crime pode haver
Magia e atracção e fonte de prazer!
Fradique Mendes

A obra em análise é, como tentaremos mostrar, uma ousadíssima recriação do diário dos últimos dias de vida de Antero de Quental, assim como uma incomodativa pseudo-autobiografia espiritual.

Neste livro, que vive sob o signo do cansaço, do medo e do desamparo, o *drama* do poeta e filósofo espelha o fracasso da própria identidade pessoal, que se traduz na desistência do acto criativo:

> *23 de Julho de 1891*
>
> Nada funciona bem no meu cérebro, cá dentro, alhures onde digo "eu" e onde sinto cada vez mais uma infinita distância em relação aos outros. Já não consigo sequer tolerar essas vozes, com as suas palavras que me parecem não ter sentido algum. Este cérebro que funciona apenas para apartar dos demais (...) sou eu, ou, pelo menos, parte desse eu. É triste não conseguir nada mais senão as mesmas questões, os mesmos lamentos, a lonjura do que se quis, do que se quer, a lonjura, até, do pensamento. É triste saber que podia ter sido outro e ser isto.[2]

[2] Paulo José Miranda, *Vício*, Lisboa, Edições Cotovia, 2001, p.98.

> (...) perdi o interesse. Quantas vezes ao longo da minha vida perdi o interesse! Se valesse a pena escrever uma biografia, seria a biografia dos meus contínuos desinteresses. Interessei-me por tudo, fixei-me em nada.[3]

> (...) é chegado o momento de se sufocar a voz poética ou *romanesca* que por algum tempo carregamos.[4]

> (...) Há quem espere de mim aquilo que também eu já esperei de mim mesmo. (...) E tenho de enfrentar em segredo a minha incapacidade de trabalho. Este segredo é outra morte. (...)[5]

Mas, tal como já fizera nas duas outras obras que, com esta, constituem um tríptico da criação (*Um Prego no Coração* e *Natureza Morta*), Paulo José Miranda não se limita a "pegar" na biografia do autor nem a analisar criticamente o seu tempo. Aqui, uma vez mais, parte para o próprio drama estético e filosófico que a figura escolhida encarna. Neste caso, temos o filósofo sem obra filosófica, uma vez que Antero só escreveu alguns contributos para uma filosofia e não deixou uma obra sistematizada nesse campo, acabando até por ser mais conhecido por «Um cento de sonetos e um texto acerca da decadência dos povos peninsulares, [que] não é seguramente um décimo daquilo que poderia ter feito»[6]. Esse drama é vivido angustiadamente e sobrepõe-se a outras razões que terão levado ao suicídio de Antero de Quental, como os problemas de saúde («A minha saúde também não vê melhoras (...)»[7]), as questões familiares («A desarmonia entre a minha irmã e as

[3] *Idem*, p.59.

[4] *Idem*, p.85.

[5] *Idem*, p.95.

[6] *Idem*, p.80.

[7] *Idem*, p.45.

crianças não só se mantém como parece ter aumentado (...)»[8]), a impossibilidade de acreditar em Deus («Mas como é que é possível acreditar no tudo? Como é que se pode acreditar em Deus?»[9]) .

O Antero deste texto também vê em si mesmo os defeitos da ansiedade e da cobardia, mas, sobretudo, da falta de domínio sobre a vontade, que impede uma verdadeira vida moral e lhe tira toda a autoridade discursiva:

> *11 de Julho de 1891*
>
> Como posso querer aspirar a uma verdadeira vida moral se não tenho sequer um ínfimo domínio sobre mim? Não tenho sequer resquícios de vontade, mas ímpetos que, com o passar dos anos, vêm sendo cada vez mais raros. E são inúmeras as vezes que ao escrever uma carta começo por desculpar-me do meu longo silêncio devido a esta incapacidade de me obrigar a seguir aquilo que deveria fazer. Mas, e o mais grave, como pude até agora nunca ver isto como um verdadeiro impedimento moral? Não fará isto de todos os meus discursos e aspirações morais uma pura retórica? É evidente que sim. Como pode um homem moral deixar que a Natureza o vença. (...)[10]

Por isso mesmo, *Vício* pode ser visto como um ensaio filosófico que põe em cena Antero, como Platão punha em cena Sócrates – transformando-o numa personagem («Tenho-me visto a mim mesmo (...) como um Sócrates tenebroso e desolado, (...) [e] caminho por estas ruas dilacerando-me continuamente com o único propósito de clarificar em mim, de uma vez por todas, a minha desrazão»[11]). Assim, paradoxalmente, a filosofia vai-se fazendo na ausência de uma filosofia, com

---

[8] *Idem*, p.67.

[9] *Idem*, p.81.

[10] *Idem*, p.76.

[11] *Idem*, pp.45-46.

reflexões, nomeadamente, sobre a literatura, aqui entendida como um vício, um vício que, sendo como o jogo, não conduz à felicidade:

> (...) Estou hoje certo de que, a partir de um dado momento, escrever assume as proporções de um vício e já não uma verdadeira necessidade espiritual. (...) Nunca as Letras me conduziram àquilo que deve reger o sentido de uma vida: a felicidade, ou o seu merecimento. (...) Mas estou convicto de que as Letras só podem levar alguém a perder-se, a perder a sua própria vida. É um vício tão medonho quanto o jogo. (...)[12]

Nesse sentido, o narrador-personagem vai comentando excertos de *O Primo Basílio*, para, neste romance de Eça de Queirós, desvalorizar a componente de crítica social, que vê apenas como um pretexto para a composição de uma tragédia:

> *17 de Junho de 1891*
>
> Passei os dois últimos dias a reler *O Primo Basílio* do meu querido Eça de Queirós (...). Não há outra possibilidade de sabermos a Tragédia senão traduzi-la na medida formal do nosso tempo. Esta foi a primeira verdade que retirei desta re-leitura do meu querido amigo. É que este seu livro poderia muito bem (...) ser entendido pelos Gregos enquanto Tragédia. Uma tragédia negra, sem dúvida (...), mas uma tragédia. Nunca uma comédia.[13]

Em última análise, este é um livro sobre a linguagem e sobre a crise da linguagem. Para *Antero* a literatura transforma tudo em linguagem, e assim a própria escrita, «um tremendo espinho na carne da consciência»,[14] é inútil porque não age sobre o mundo. Esse «espinho da escrita»[15] revela «a natureza masoquista da

---

[12] *Idem*, pp.9-10.

[13] *Idem*, pp.25-26.

[14] *Idem*, p.84.

[15] *Idem*, p.86.

linguagem»,[16] a miséria da linguagem, miséria essa que se compara mesmo com a miséria do país,[17] de resto uma temática recorrente em todas as obras desta trilogia. O «ganho de consciência»[18] que a escrita traz é em si mesmo pernicioso, daí a recusa em escrever, que se confunde com a recusa de viver.

O poeta-filósofo, cujas últimas deambulações acompanhamos em *Vício*, é *alguém* em diálogo consigo próprio, discutindo mentalmente ideias e obras dos outros membros dos *Vencidos da Vida*, evidenciando uma obsessão quer em relação a *O Primo Basílio*, como veremos, quer em relação à obra de Oliveira Martins. Essa obsessão alimenta os surtos de insanidade tornada lúcida pelo facto de ser registada na e pela escrita – *o Antero* que regressa a casa para morrer procede a um balanço da vida, que é também um processo de desagregação da vontade e da memória e, por fim, uma renúncia.

De facto, em *Vício* cria-se um crescendo trágico controlado de forma metronómica pela feição diarística da obra – dos vinte e três registos possíveis em Junho são feitos vinte, a que se seguem vinte e dois em Julho, seis em Agosto e apenas um em Setembro.

Diz o narrador-personagem em

> *29 de Junho de 1891*
>
> Sou uma espécie de segunda pele deste meu pensamento doentio. E ele vive a sua vida própria, cria um estranho ambiente para habitar e os seus próprios

[16] *Idem*, ib.

[17] Cf. *Idem*, pp.86-87.

[18] *Idem*, p.84.

> instrumentos para interpretá-lo e sobreviver. Mais do que eu, não quer morrer. Não quer morrer, nem viver segundo as leis do mundo. (...)[19]

A entrada de *4 de Julho* diz apenas: «Tenho que acabar comigo.»[20] O livro acaba em *10 de Setembro* – véspera do suicídio de Antero de Quental –, com uma série de «Não mais...»,[21] para terminar assim: «Já que não pude livrar-me da morte, vou livrar-me da vida.»[22]

Há neste suicídio uma incapacidade clara de afastar a morte, ao ponto de o *eu* afirmar que está apaixonado por ela,[23] falando mesmo no «vício de estar vivo»[24] e, até, em Deus como o vício da justificação.[25]

Mas *Vício* tem sobretudo passagens notáveis de reflexão sobre a escrita e sobre o uso que se faz da língua:

> (...) Uma língua desvaloriza-se por duas razões: por um lado, a decrepitude educacional do povo que a utiliza; por outro lado, a ignorância da mesma por parte daqueles que a promovem – e, nestes, encontramos os escritores e os jornalistas. O que diz bem do futuro que podemos esperar para o português. Uma vez mais, aqui vejo apenas três homens lutando contra o estado de coisas em que nos encontramos: João de Deus, Oliveira Martins e Eça de Queirós. A minha contribuição foi sempre menor. Muito cedo desisti deste país e, de certo modo, da minha língua.[26]

---

[19] *Idem*, p.65.

[20] *Idem*, p.69.

[21] Cf. *Idem*, p.118.

[22] *Idem*, ib.

[23] Cf. *Idem*, p.61.

[24] *Idem*, p.81.

[25] Cf. *Idem*, p.82.

[26] *Idem*, p.80.

> (...) Porque, escrever um livro, é desejar que um morto nos leia, não um vivo. Queremos que seja o passado a ler-nos, não o futuro. Se os mortos não nos lerem, escrever não adianta nada.[27]

> (...) este regresso a São Miguel [é] acima de tudo a total recusa da literatura, da filosofia e da poesia. A recusa das Letras e das Artes. Porque um homem não pode escrever para sempre. Os seus últimos anos de vida deverão estar ausentes de qualquer criação do espírito, do mesmo modo que estiveram os primeiros. Estou hoje certo de que, a partir de um dado momento, escrever assume as proporções de um vício e já não uma verdadeira necessidade espiritual.[28]

As *Letras* e as *Artes*, com maiúsculas como outras palavras "grandes" e "pesadas" – Deus, Absoluto, Criador, Realidade, Beleza, Bem, Virtude – revelam-se como variantes de um "vício" que dá origem ao título da obra. É sobre os diversos "vícios" de *Vício* que tentaremos agora reflectir.

[27] *Idem*, pp.21-22.

[28] *Idem*, p.9.

2. O TÍTULO

O título constitui, sem dúvida, um elemento fundamental de identificação da narrativa e, tratando-se de um elemento marcado por excelência, pode assumir um papel de grande relevo semântico-pragmático, na medida em que, por um lado, se conexiona com os sentidos dominantes do texto e, por outro, convoca desde logo a atenção do leitor.

Deste modo, torna-se claro que o título de um texto literário não é, à partida, uma escolha arbitrária, até porque sustenta com ele relações de natureza diversa no que respeita à sua motivação. A este propósito, recorde-se que Gerard Genette (1987) considera que, sendo o leitor o destinatário do texto, o do título é, sem dúvida, o público, na medida em que o título se dirige a muitas pessoas, que o vão recebendo e transmitindo de formas e por vias diversas. Deste modo, sendo o texto, claramente, um objecto de leitura, o título é, inquestionavelmente, um objecto de circulação, assim como, de resto, o próprio nome do autor.

Ainda segundo G. Genette, é possível sistematizar a escolha do título de um texto literário de acordo com dois tipos dominantes: os títulos *temáticos*, ou seja, aqueles que remetem directamente para elementos de conteúdo do texto, aí se considerando as personagens, os espaços, as situações, entre outros, e os *remáticos*, os que se referem a características de natureza formal, muitas vezes dizendo respeito a atributos do género em que o texto se inscreve; no entanto, é preciso salvaguardar o facto de nem sempre esta divisão ser muito linear, até porque, embora os títulos *temáticos* sejam, hoje em dia, mais frequentes do que os

remáticos, cada vez mais se verifica uma tendência para o recurso a títulos a que poderíamos chamar "mistos", isto é, com indicação simultânea do conteúdo e do género.

No que respeita à obra alvo deste trabalho, o uso do lexema "vício" solicita um percurso interpretativo que atinja de forma adequada a pertinência semântica do próprio título, em conexão com os diversos incidentes que caracterizam a história, a qual, por seu turno, como tentaremos mostrar, abre caminho a uma leitura do ficcional em estreita relação com o real. O sintagma "vício" vai, então, funcionar como uma "moldura" da própria obra, função que é confirmada e reforçada pelo modo reiterado como aquele é constantemente convocado pelo texto nas mais diversas situações e com as mais diversas *nuances* de sentido, que a seguir procuraremos clarificar.

Antes, porém, uma breve referência a um outro paratexto que, também ele, concorre para o enquadramento do texto num todo orgânico que é o da obra literária com projecção pública – referimo-nos à dedicatória que, no limiar do texto, invoca um destinatário (ou destinatários) eleito que não é, naturalmente, o seu único leitor, mas, em certa medida, pode ser um inspirador da obra.

«Aos senhores André Jorge e Herberto Helder»[29] é a dedicatória de *Vício*, à qual estarão subjacentes, segundo cremos, razões afectivas e de cumplicidade, por um lado entre o escritor e o seu editor, por outro entre o escritor e um dos seus pares – não esqueçamos que Paulo José Miranda se considera, antes de mais, um poeta, tendo sido com este género literário que iniciou a sua actividade, e, embora

[29] Paulo José Miranda, *Vício*, ed. cit., p.7.

em muitos dos seus poemas se note a "presença" quase tutelar de Jorge de Sena, não é de estranhar o tributo a um poeta com a grandeza e o prestígio de Herberto Helder.

Se consultarmos um dicionário de Língua Portuguesa,[30] facilmente perceberemos que o substantivo masculino "vício" poderá ter significados diversos (naturalmente em função do contexto), todos eles eivados de uma carga bastante negativa, visto que vão desde o sentido de "defeito" ou "imperfeição", até à «disposição ou inclinação habitual para a prática de acções moralmente condenáveis», ao «hábito de proceder de forma incorrecta», à «dependência (...) de uma substância considerada nociva, [cujo abandono é] extremamente difícil», mas também ao «costume ou propensão irresistível e geralmente prejudicial», ou à «disposição natural, [ou] inclinação habitual» para algo, donde poderemos inferir que o lexema em causa tem, em qualquer dos casos, um sentido que diríamos "perverso", porque traduz acções condenáveis do ponto de vista social e/ou moral.

Deste modo, o *umbral* da obra que é o título, e cujo destinatário primeiro é, como vimos, o público em geral, pode suscitar desde logo alguma apreensão, mas também muita expectativa, que, de resto, se vai "desfazer" (ainda que só aparentemente) nas primeiras linhas do texto, visto que aí sobressai a relação de sinonímia entre a "escrita" e o "vício"; o narrador-personagem torna claro que para ele, a partir de certa altura, a escrita passou a assumir «as proporções de um vício [deixando de ser] uma verdadeira necessidade espiritual»,[31] ou seja, para o *eu* a

[30] Cf. *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea*, Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa e Fundação Calouste Gulbenkian, Editorial Verbo, 2001, p.3744.

[31] Paulo José Miranda, *op.* cit., ed. cit., p.9.

escrita já não é uma forma natural de estar na vida e de, eventualmente, encarar o dia-a-dia, para passar a ter uma carga profundamente negativa.

O leitor menos exigente (ou mais distraído) poderia ser levado a pensar que o vício de um "escritor" é, de facto, a escrita, na medida em que esta se pode tornar uma actividade quase compulsiva, ganhando, assim, contornos viciantes. Mas a ideia inicial vai mais além, sendo reforçada, logo depois, com a convicção «de que as Letras [e já não apenas o acto de escrever] só podem levar alguém a perder-se, a perder a sua própria vida. [Daí que sejam] um vício tão medonho quanto o jogo.»[32]

E se agora já se fala das "Letras", ou seja, da Literatura em geral, então qual será o entendimento que o narrador-personagem faz do acto de ler? Para ele,

> (...) A leitura terá (...) de possibilitar não esquecer a generalidade do vício em que todos nós estamos postos, de antemão: uma incapacidade de alcançar prazer, de nos satisfazermos; um contínuo estado de sofreguidão. Não só por não nos determos neste ou naquele romance, a seguir a um vem outro e outro, mas porque não nos detemos nunca. Aquele que não se detém, que está vivo, vai morrendo numa aparência, de prazer [que é vício].[33]

Assim, poderemos concluir que tudo aquilo que respeita às Letras, à Literatura, ocorre intimamente associado a um acto compulsivo e, por isso mesmo, quase imperceptível, diríamos mesmo inconsciente, quer para o escritor, quer para o leitor – um e outro seres "viciados" no que fazem. Mas o "vício" de que aqui se fala é também o reflexo da vida de cada um, que assim se espelha nos seus actos. Por

[32] *Idem*, p.10.

[33] *Idem*, p.32.

isso mesmo, «Um poeta ou um romancista são impérios que se desmoronam na impiedade dos seus próprios vícios»;[34] e, indo mais além,

> (...) o vício, a miséria que habita cada alma e cada vida, não é pertença exclusiva de nenhuma classe social (...). Se a arte é pura desigualdade, o vício é o seu contrário, pura igualdade. Enquanto a arte faz de todos nós estrangeiros, o vício faz de todos nós irmãos. Ele é tão claro, tão certo e absoluto, que o próprio romance de Eça de Queirós [*O Primo Basílio*], escrito na década de 70, acaba por acusar o nosso próprio vício enquanto leitores, passados mais de 20 anos. Porque é o nosso próprio vício, que arrastamos dia a dia, que se esbate nesta leitura.[35]

Se, como já havíamos visto, ao binómio escritor/leitor está subjacente uma certa *propensão irresistível* para o vício que a Literatura é, o narrador-personagem vai agora mais longe e estende a "*perversidade*" a todas as classes sociais, para isso se socorrendo d'*O Primo Basílio*, que, segundo diz, «bem poderia ter o título de *Vício* (...) porque, no fundo, há [nesta obra] um herói esconso em forma de acto de consciência: a vergonha, que luta contra a omnipotência do vício»,[36] chegando mesmo à conclusão de que «o meu querido amigo [Eça de Queirós] outra coisa não faz do que descrições de vícios».[37]

Entramos, então, no domínio da ética, ou seja, o "vício" agora já não se restringe às Letras; é, sim, uma questão muito mais complexa e abrangente que, atravessando toda a sociedade, vai colocando questões de âmbito social e/ou moral. Senão vejamos: «(...) Só vejo existência humana, e que é ela mesma

---

[34] *Idem*, p.85.

[35] *Idem*, p.31.

[36] *Idem*, pp.25-26.

[37] *Idem*, p.30.

transcendência: (...) o confronto na alma entre o desejo e o prazer, entre o vício e o bem estar, e entre prazer e bem ou bem estar e felicidade (...)»[38]

No fundo, estamos agora perante a eterna dicotomia bem/mal: «(...) a vida humana sem objectivos firmes facilmente queda em escravidão. E objectivo firme quer dizer: perseverança na busca do bem, que é contrário ao desejo, ao vício, e ao prazer, ao bem estar.»[39]

Mas, indo ainda mais longe, o "vício" surge mesmo como o "pior dos males", no sentido em que o ser humano não tem sequer consciência da sua dimensão, nem do modo como ele se impõe e o domina:

> (...) O vício é a antítese do próprio prazer, é a incapacidade de qualquer bem estar, a incapacidade de se sentir saciado. Por outro lado, o prazer é a capacidade que alguém ainda possui para saciar o desejo, mas também a incapacidade de alcançar o bem. O vício difere do desejo porque não se faz sentir como este, é como o sangue que não sentimos correr nas veias. (...)[40]

> (...) O vício faz de nós a sua sombra. É dar sentido às coisas. E, se o desejo também dá sentido às coisas, ele distingue-se do desejo quanto ao sentido que dá ou nos faz dar, porque concede-o ou fá-lo conceder sem se fazer sentir. O desejo precisa de fornecer razões posteriormente a fazer-se sentir, enquanto o vício é a própria razão de ser, é anterior. Sem vício não haveria desejo. O vício não é um hábito que se adquire, é uma natureza que se tem. Não é sequer matéria de indagação. É como estar vivo. Todo e qualquer acto humano é já na sua possibilidade uma degenerescência. [41]

---

[38] *Idem*, p.28.

[39] *Idem*, p.38.

[40] *Idem*, ib.

[41] *Idem*, p.44.

Chegamos, assim, a um momento em que o vício e a vida se (con)fundem, pelo que pouco mais resta ao homem do que ir vivendo, isto é, continuar o seu vício, porque

> (...) Ele é a *substância* que nos mantém vivos, que nos impele a continuar a vida que nos foi concedida. Se o vício dá sentido às coisas, põe razão em tudo o que toca, é somente porque necessita de nós para continuar. (...) Dar sentido às coisas é um entretenimento, uma derivação do vício, mas não é ele mesmo. O vício (...) é não conseguir abdicar do que se teve e já não se tem ou, na sua mais trágica expressão, do que nunca se teve. (...) É o vício na sua expressão mais forte. (...)[42]

O vício domina assim, por completo, os homens, que não lhe conseguem "fugir", porque «No fundo, o vício é um abismo de afecto. Inseridos nele, na ilusão dele, não conseguimos ver nada para além do medo de abdicarmos dele (...)»[43]. Por isso, «Pergunto: porque é que, mesmo nas mais indignas condições de vida, o homem não se mata? Porque o vício exerce sobre ele o seu misterioso poder.»[44] E este poder, que faz do *eu* «Um ser imerso no vício e na ansiedade, simultaneamente»,[45] leva o seu

> (...) pensamento doentio (...) [a] não viver segundo as leis do mundo [porque é ele que] está na origem do vício[46] (...) de estar vivo [que] permanece mesmo contra a solidão, mesmo contra a evidência da solidão. [Porque] mais do que fazer o que quer que seja, o vício é ser, resistir no tempo que passa, [mesmo]

[42] *Idem*, pp.47-48.

[43] *Idem*, p.50.

[44] *Idem*, p.48.

[45] *Idem*, p.64.

[46] *Idem*, p.65.

> quando se sabe que passa para nada. Mas vai-se ficando como se esperássemos que ele passasse para alguma coisa. [47]

É por isso mesmo, porque conclui que o tempo não lhe trará nada mais, que o narrador-personagem compreende que tem de desistir: «É a responsabilidade do outro que quero ser a apertar-me contra a morte. É a angústia, é o vício a exercer pressão contra a evidência de não haver lugar para continuar ou tempo adiante».[48] Mas isso implica ainda desistir, por um lado, de Deus, embora receie fazê-lo porque também aí o vício se impõe –

> (...) Como é que se pode acreditar em Deus? É estar deposto no vício da justificação. É este desejar Deus que nos mostra que todo o vício é uma justificação para nada. Viver é justificar-se do nada. A grandiosidade do vício está em fazer de nós animais justificativos.[49]

> (...) tenho medo de abdicar de uma vez por todas de Deus, desse Absoluto--afecto que não tenho. É esse o modo expressivo do vício em mim.[50]

– e, por outro lado, das Letras:

> (...) O que me falta é coerência. Preciso de renunciar, antes de mais, ao vício que habita as palavras. Sem isto, não há renúncia alguma. Não me parece que se possa encontrar o bem numa palavra. Pelo menos, numa palavra escrita. Tudo o que se escreve não visa o bem, mas outra coisa.[51]

---

[47] *Idem*, p.81.

[48] *Idem*, pp.103-104.

[49] *Idem*, pp.81-82.

[50] *Idem*, pp.50-51.

[51] *Idem*, p.96.

Chegado aqui, à renúncia do divino e do terreno, resta ao *eu* o reconhecimento de que apenas lhe sobra ele próprio, mas «(...) quando um homem se encontra face a face consigo mesmo, já não resta nada senão encontrar coragem para abandonar de vez o vício de resistir, de continuar vivo. Viver é um exercício de estar entretido.»[52] Ou seja, se viver é um vício (ao qual é necessário pôr cobro) e se «Só a vergonha tem poder para destruir o vício, e com ele a vida»,[53] nada mais resta ao narrador-personagem do que «livrar-[se] da vida»[54] e, assim, do vício.

Como pensamos ter ficado claro, o título da obra em análise abre diversas perspectivas de leitura, em função dos múltiplos conceitos a que se associa. E se o lexema em causa é utilizado mais de sessenta vezes num texto de pouco mais de cem páginas, fácil será concluir da sua presença quase obsessiva ao longo do mesmo, o que, de resto, se coaduna perfeitamente quer com a carga "negativa" inerente ao substantivo em si, quer com a negatividade intrínseca à vida do *eu*, ou, mais do que isso, do próprio Antero de Quental, ele mesmo.

Mas o lexema que dá título à obra levanta-nos, ainda, questões no âmbito da intertextualidade, *sugeridas*, de resto pela epígrafe de Fradique Mendes com que abrimos este capítulo; tentá-las-emos esclarecer no final deste trabalho. Por agora, e pelo que ficou dito, cremos ser fácil concluir que *Vício* implica uma "incursão" pelas especificidades do romance histórico no contexto da pós-modernidade – é o que tentaremos fazer no capítulo que se segue.

---

[52] *Idem*, p.117.

[53] *Idem*, p.49.

[54] *Idem*, p.118.

II

ROMANCE HISTÓRICO E PÓS-MODERNIDADE

> O momento pós-moderno é muito mais que uma moda; explicita o processo de indiferença pura no qual todos os gostos, todos os comportamentos podem co-habitar sem excluir-se, tudo pode escolher-se com todo o prazer, o mais operativo como o mais esotérico, o velho como o novo, a vida ecologista pura como a vida hipersofisticada, num tempo desvitalizado sem referência estável, sem qualquer coordenada superior.
>
> Gilles Lipovetsky

A pós-modernidade e um crescente interesse pela História são duas expressões paralelas do nosso tempo. Esse paralelismo é, de resto, tão evidente e óbvio que nos levará a supor uma relação, diríamos que quase umbilical, entre uma e outra, daí ressaltando, de imediato, a centralidade que o romance histórico tem, não só hoje em dia, mas já desde as últimas décadas do século XX.

O interesse pelo passado é, incontestavelmente, um fenómeno real da nossa época e, se tivermos em conta que o romance histórico é, afinal, uma forma de apropriação desse passado pelas sociedades actuais, não será de estranhar a relação intrínseca entre aquele e a pós-modernidade que, simultaneamente, o condiciona e é condicionada por ele.

Embora tendo consciência de que nos encontramos em pleno período de influência da pós-modernidade, pelo que se torna muito difícil captar a sua essência, parece-nos, no entanto, importante fazer uma tentativa para esclarecer o conceito em si, mesmo que essa tentativa seja provisória. Antes de mais, convirá concluir da

especificidade da noção de "pós-moderno", palavra que, segundo Albrecht Wellmer (1985),

> belongs to a network of "postist" concepts and modes of thinking, such as "post--industrial society", "post-structuralism", "post-empiricism", and "post-rationalism". All of these seem to represent the attempt to articulate the sense of a new age dawning, one whose contours are as yet unclear, confused and open to interpretation, but one in which the central experience of the "death of Reason" appears to mark the definitive end of a historical project, whether that project is equated with cultural modernism, the European Enlightenment, or even the entire span of western civilization since the Greeks.[55]

Com efeito, se a modernidade sonhava com a utopia e se a sociedade tradicional imaginava que, um dia, poderia recuperar o paraíso perdido, se a modernidade considerava que a sociedade civil era obra dos homens, que todas as mudanças tinham um fim último, sendo orientadas para uma determinada finalidade, e se a sociedade tradicional tentava interpretar a realidade para se conformar com ela (na medida em que se tratava de uma realidade "oferecida" pelos deuses, logo, imodificável), o advento da pós-modernidade foi a verdadeira ruptura, na medida em que foi o momento em que a emanência "fugiu" do Homem. De facto, a nossa época erradicou a fé e a esperança, centrando-se apenas no presente, pelo que deixou de haver lugar para a utopia ou para a procura do *paraíso perdido*. Deste modo, a pós--modernidade está marcada pelo cansaço, pela impotência, pela depreciação de si próprio, na medida em que o Homem, esvaziando-se de valores transcendentais, ficou reduzido a viver fechado em si mesmo, numa atitude, quase diríamos, de marasmo. Por isso, a pós-modernidade é, no dizer de Jesús Martín Barbero,

[55] Albrecht Wellmer, *The Persistence of Modernity - Essays on Aesthetics, Ethics and Postmodernism*, Cambridge, Polity Press, 1991, p.36.

> el nombre de un malestar, de una imprecisa consciencia de cambio: por un lado el rechazo de la razón totalizante, del cogito, del logos, bases de la filosoíia occidental. De otro la conviccion de que el progreso ya no hará felices a los hombres.[56]

Naturalmente, isto implicará a noção de que já não será possível "recuperar" o *paraíso perdido*, mesmo que ele ainda faça parte do nosso imaginário, na medida em que já perdemos toda a pureza que nos permitiria alcançá-lo.

[56] Jesús Martín Barbero, "Modernidad, posmodernidad, modernidades: discursos sobre la crisis y la diferencia", in *Praxis Filosófica*, Cali, Universidad del Valle, 1992, p.59.

1. HISTÓRIA E FICÇÃO

> Enquanto obras da imaginação, não diferem o trabalho do historiador e do romancista. Diferem na medida em que a imagem do historiador pretende ser verdadeira. O romancista só tem uma tarefa: construir uma imagem coerente, que tenha sentido. O historiador tem uma dupla tarefa: tem que fazer isto e, ainda, construir uma imagem das coisas, tal como elas foram, e dos acontecimentos, tal como eles ocorreram.
>
> Robin Collingwood

É inquestionável o facto de a História sempre ter exercido uma forte atracção sobre os romancistas, na medida em que nela está inscrito o drama humano, não sendo, deste modo, necessário inventar situações ou personagens porque a própria História no-las dá. Embora exista, formalmente, uma distinção clara entre História e ficção (o tratamento que uma e outra dá aos factos transitórios e concretos), tanto a construção histórica como a literária desses factos ou dados históricos se realiza mediante um duplo procedimento de interpolação.

Assim, enquanto o historiador interpola a sua narração com dados cuja selecção e veracidade criticou previamente, o romancista pode proceder com excesso imaginativo. Ao mesmo tempo, sempre que ocorre uma ausência de informação porque os documentos se revelam insuficientes, o historiador há-de completar os *vazios* estabelecendo hipóteses possíveis, segundo uma lógica científica, enquanto o romancista pode proceder com uma lógica artística. E é

precisamente nesta dupla interpolação que o historiador e o ficcionista diferem no tratamento da matéria histórica – apesar de manejarem a imaginação para *tecerem* a sua narrativa, esclarecendo ou dando ênfase a alguns factos, na medida em que cada um elabora a sua construção histórica com diferente agilidade e liberdade, a busca do sentido separa-os.

Actualmente, a narração é vista como uma forma de inteligibilidade, como uma estrutura sem a qual não é possível nem compreender os sistemas de crenças que organizam uma sociedade e orientam a acção dos indivíduos que a constituem, configurados, também eles, sob formas narrativas, nem apreender o carácter temporal da existência humana (neste sentido, Paul Ricoeur (1983) defende a ideia de que o tempo se torna *humano* à medida que vai surgindo articulado na narrativa).

Na literatura das últimas décadas vai ganhando corpo o impulso de romper os limites, de reinventar a escrita, de instaurar um novo cânone, de apelar a um novo leitor, de questionar a História, de aproveitar todo o tipo de discurso e de legitimá-lo através da escrita, de transmitir a desromantização da vida quotidiana e de, através do "retro", intentar um retorno a estéticas do passado, parodiando-as ou emulando--as. Deste modo, o escritor assume o seu papel de forma contestatária e, em busca da sua própria voz, adquire um certo protagonismo, pelo que rompe com os deveres impostos pelo passado, seja ele literário, político ou cultural.

Assim, se com o advento da pós-modernidade desaparece a unidade, a que se sobrepõe o heterogéneo e o fragmentário, ou até mesmo o híbrido enquanto fusão perturbadora de conceitos, temas e formas antagónicas e distintas, na diversidade de propostas e tendências e na consolidação da actual narrativa

destaca-se o romance histórico. De facto, este constitui um importante fenómeno da produção romanesca dos últimos anos, visto que, instalada a queda dos valores e de representações, a identidade – individual, nacional ou epocal – tornou-se errática, ficando desprovida de amarras e de bandeiras. E o escritor actual, imerso neste mundo instável, sabe também ele que não há forma de ancorar esse *navio à deriva*, pelo que, habitante de uma época que testemunha a perda do centro e o paradoxo da "plenitude do vazio", reflecte caleidoscopicamente a realidade do Mundo e da Literatura no movimento instável e inclassificável das suas expressões. A diversidade destas pode traduzir-se pela ênfase, por exemplo, no erotismo e no jogo, na irreverência e na dessacralização, no popular e no culto, na multiplicidade de fragmentos, na trivialização da arte e da vida e, ainda, na revisão dos factos históricos, o que, naturalmente, coloca desde logo a problemática das relações entre História e ficção.

Se nos ativermos à noção restritiva dos dois termos, ou seja, se entendermos a História como a narração científica e "séria" de factos ocorridos e a ficção como a "arte" de fingir, de transfigurar, de criar uma realidade alternativa, logo, "não verdadeira", facilmente concluiremos que as relações entre uma e outra são problemáticas ou, melhor dizendo, antagónicas.

Remontando à *Poética* de Aristóteles, encontramos aí História como sinónimo de verdade científica e a Poesia, embora mais filosófica e universal, limitada ao canto e à invenção. Desta diferenciação resultou, naturalmente, uma hierarquização que conduziu a História à "condição" de uma disciplina cuja missão é a de *transformar* o passado em modelo quer do presente, quer do futuro. Nesse mesmo

sentido, recordemos que Cícero considerava que a História era uma testemunha dos tempos, na medida em que nela estava a *luz* da verdade, da memória e até mesmo da vida, o que fazia dela a *mensageira* da antiguidade. Corroborando esta mesma visão, Platão refere-se ao "Filósofo-Poeta" como alguém que está socialmente relegado ao *Pamaso* ou *entretido* com as Musas no *Olimpo*, na medida em que os poetas faltam à verdade, logo, *mentem*. Horácio, no entanto, e embora concordando com o facto de que estes mentem, considera que o fazem com um fim didáctico, já que a Poesia "ilustra e deleita". A partir daqui poder-se-á admitir que a "mentira" literária pode, também ela, ter uma missão a cumprir: ser um complemento possível do facto histórico, a sua possível metáfora, a sua síntese paradigmática. E é nesta missão de "ilustração" que se reconhece uma grande parte da ficção da actualidade.

Assim, o imaginário individual é utilizado como fonte documental ou complemento indispensável para entender a mentalidade e a sensibilidade de uma época, pelo que, como expressão ou reflexo do "imaginário", a ficção constitui um material documental de valor inquestionável para o próprio historiador. Recorde-se, a propósito, que Karl Marx considerava que para conhecer bem a História de França nada melhor que ler Balzac, assim como Antero, numa carta a Germano Meireles, afirmou que «Os romances de Balzac são uma verdadeira história íntima do nosso século»[57]. Também nós poderíamos dizer que a Lisboa oitocentista é superiormente retratada por Eça de Queirós, pelo que se poderá concluir que a ficção transforma a realidade em algo inteligível, o que, eventualmente, pode parecer paradoxal, mas não o é.

[57] Antero de Quental, *Cartas I [1852]-1881*, org., intr. e notas de Ana Maria Almeida Martins, Lisboa, Universidade dos Açores/Editorial Comunicação, 1989, p.371.

História e ficção acabam por ser, afinal, relatos que pretendem "reconstruir" e "organizar" a realidade a partir de componentes pré-textuais, quer se trate de acontecimentos retirados de documentos, quer de quaisquer outras fontes históricas, e fazem-no através de um discurso dotado de sentido, inteligível, graças à organização da intriga e à escrita enquanto mediatizadora da selecção dos factos. O discurso narrativo que daqui resulta está dirigido a um receptor que espera que o pacto de verdade, protagonizado pela História, ou o do verosímil, próprio da ficção, se cumpra como marco do *corpus* textual.

Ora, o que se poderá considerar como uma das características do romance histórico actual prende-se com o facto de a natureza dos dados ficcionados ou da problemática abordada não ser substancialmente alterada e sim a maneira como estes são representados. Em princípio, a natureza do discurso histórico implica a abertura e referências a outros textos históricos, através de uma linguagem denotativa, tecnicamente uniforme. O discurso ficcional, pelo contrário, pressupõe um diálogo "fechado", auto-referencial e a sua linguagem vive da ambiguidade. Por outro lado, convém não esquecer que o romance contemporâneo se apoia em sugestões de intertextualidade não apenas literária, uma vez que são muitos os referentes textuais históricos, políticos, culturais ou filosóficos, como acontece em *Vício*.

Se, por natureza, o discurso ficcional é polissémico e equívoco, ele tenta, no entanto, ser persuasivo e convincente como o histórico. De qualquer modo, trata-se de produzir o «efeito de real»,[58] a *ilusão referencial* de que falava Roland Barthes (1968), que é, no fundo, o cumprimento do princípio aristotélico da *Poiesis*. Assim, o

[58] Roland Barthes, "O Efeito de Real", in *Literatura e Semiologia*, Petrópolis, Vozes, 1971, p.43 s.

quotidiano, o imediato, incorpora-se na ficção tornando-se o *mundo ficcional* realista e verosímil, como é perceptível em *Vício.* Isto permite falar de "estratégias de persuasão", entre as quais se destaca, no romance em causa, a "ilusão mimética" materializada no monólogo.

Não devemos esquecer que, enquanto o historiador "fala" do que acontece sem o reproduzir, nem pretender fazê-lo, a ficção apresenta-se como "realidade", neste caso através do "discurso monológico" e memorialista que caracteriza a obra. Neste sentido, a *intenção* do autor do romance histórico em geral pode ser introspectiva e intimista, testemunhal e realista, embora num caso e no outro a tendência da ficção seja a de *subjectivar* o histórico, nunca esquecendo que o homem histórico é, para além do mais, um homem com "existência real", como é *comprovável* no relato dos últimos dias de vida de Antero de Quental.

Graças ao recurso à "voz" personalizada do narrador-personagem, em *Vício* a História assume-se ficção através de um processo interno, ou seja, os acontecimentos referenciais são vividos como experiências de uma consciência individual, não só face ao recurso ao monólogo interior, transcrito diaristicamente, mas também, e naturalmente, face ao uso da primeira pessoa. Assim, os factos referentes à época consignada na obra, que todos conhecemos através da História, são "vivificados", dando a sensação de que, mais do que conhecidos, foram experimentados e vividos.

Estamos, então, perante um discurso fictício e, simultaneamente, factual, que nos conduz àquilo que Juan Armando Epple designou por «poética del

palimpsesto»[59] – arte de escrita que, assediando a História, nunca abandona a fértil veia da ficção. *Vício* possui, assim, uma estrutura ambivalente: por um lado, serve a História, o mais fielmente possível, através da ficcionalização de múltiplos testemunhos relacionados com Antero de Quental e, por outro lado, reelabora as discussões íntimas do próprio, utilizando uma linguagem particular, a do palimpsesto. Não esqueçamos que Antero teve existência verídica, foi uma figura marcante da história cultural do nosso século XIX, embora, naturalmente, o discurso do narrador-autor seja ficcional, aí se desenvolvendo todos os recursos de um romance, no qual múltiplas reminiscências históricas se vão entrelaçando.

Mas o que mais vivamente sobressai em *Vício* é a necessidade que o narrador-personagem sente de comunicar os pensamentos sobre si mesmo e sobre a realidade por si vivenciada, o que o conduz à meditação, ao acto de contar a própria vida, possivelmente como se fosse o culminar do desejo de se explicar a si mesmo, analisando a sua trajectória enquanto ser humano. Tratando-se de uma reconstrução do "mundo interior", o narrador autodiegético selecciona as experiências que mais o afectaram e que o foram transformando na pessoa que é no final da vida. Daí que dedique grande tempo/espaço a reflectir sobre as suas relações pessoais, a matizar a sua visão dos diferentes aspectos da vida, mais do que propriamente a "falar" da sua obra.

Deste modo, a História filtra-se através da voz da personagem, trespassa pelos seus sentimentos e emoções – o passado torna-se próximo e o leitor não percebe claramente a distância que o separa do narrador porque reconhece no seu discurso ideias e atitudes que lhe são "familiares", daqui resultando a noção clara de

[59] *La invención del pasado - La novela histórica en el marco de la posmodernidad*, ed. Karl Kohut, Madrid, Iberoamericana, 1997, p.232.

que está a ser manipulado, visto que, frequentemente, tem a sensação ilusória de estar "realmente" a ler um relato escrito pelo punho do próprio Antero de Quental, que assim se (con)funde com a personagem da ficção.

2. PACTO DE LEITURA

O modo como a manipulação a que aludimos acontece define, afinal, uma sensibilidade ou "leitura" pós-moderna, a qual apela, inquestionavelmente, à competência comunicativa do leitor e aos seus conhecimentos de outros textos. Neste sentido, as marcas de género paratextuais suscitam uma forma específica de leitura, criando um leitor implícito capaz de cooperar com o texto ao aceitar as regras que este propõe. Estamos, então, no âmbito do contrato ou pacto de leitura que, no caso de *Vício*, por se tratar de um romance histórico com carácter (pseudo)autobiográfico, equivale a um macro-acto de fala em que se conjugam uma base histórica, documentada e verificável, com uma estrutura diarística ficcional. Esta situação híbrida poderá provocar reacções diversas nos leitores, desde logo confrontados com dois elementos paratextuais de grande impacto: por um lado, o lexema "vício" e, por outro, o lexema "ficção", este último bastante esclarecedor no sentido de "orientar" o leitor na relação a estabelecer com a obra, nomeadamente no que respeita à filiação genérica do texto; trata-se, indubitavelmente, de uma ficção, pressuposto que, no entanto, não impede que o texto incorpore elementos que podem remeter o receptor para marcos referenciais extratextuais, como, a seu tempo, comprovaremos ser aqui o caso.

O paratexto, que Gerard Genette (1982) considerou o "umbral" ou a zona de transição entre o interior e o exterior do texto, informa acerca do projecto semântico e pragmático da obra, ao mesmo tempo que aclara os termos do contrato de leitura.

Mas na obra em análise, e contrariamente ao que é comum ao romance histórico, só parcialmente isto acontece, uma vez que o lexema "vício" comporta em si uma carga profundamente conotativa, como pensamos ter ficado claro quando nos debruçámos sobre os sentidos diversos que o mesmo vai adquirindo ao longo da obra.

Embora o leitor seja desde logo alertado para o facto de estar perante uma "ficção", é evidente que, tratando-se de um romance histórico, há que destacar o papel decisivo que tem na recepção deste tipo de discurso narrativo a "enciclopédia" histórica e cultural de que aquele dispõe. O romance histórico constrói-se orientado a destinatários que se supõe dotados de um determinado *saber* sobre o assunto histórico eleito. Assim, o discurso forja-se a partir e com base nessa competência ou nesse saber supostamente partilhado, por um lado, confirmando-o e respeitando-o de modo a fazê-lo activo no texto (ou seja, o leitor reconhece o que já conhece, encontra o que espera), por outro lado, ampliando-o e completando-o (ao incorporar aquela informação que é mais improvável que a generalidade dos leitores possua e que é necessária para a compreensão da diegese ou para a compreensão da acção e das condutas da(s) personagem(s), e que depende, em maior ou menor grau, do extratexto historiográfico de que precedem) e, finalmente, reelaborando-o (utilizando, para isso, os procedimentos próprios da ficção) ou, inclusive, questionando-o, desmontando-o ou subvertendo-o. Assim, haja o uso que houver dessa competência, o discurso alimenta-se dela e necessita dela para funcionar como romance histórico.

E é também isto o que acontece em *Vício*, para cuja leitura e compreensão se torna necessária uma "enciclopédia" histórica e cultural bastante vasta, na medida

em que os acontecimentos históricos aí abordados têm uma natureza ontológica "real" e as pessoas neles intervenientes tiveram uma existência igualmente "real". Aliás, o nome da personagem histórica incorporado no mundo ficcional gera no leitor expectativas diferentes das que podem gerar uma personagem imaginária, cuja existência começa no instante em que é pela primeira vez nomeada no texto. O nome próprio activa as molas da memória, activa redes conotativas que integram a competência cultural dos leitores e estabelece determinadas restrições ao romancista, na medida em que o desenvolvimento e o desenlace de um facto histórico, assim como a trajectória biográfica de uma personagem "real" estão traçados de antemão e os leitores esperam vê-los confirmados no romance. Por isso mesmo, espera-se que o ficcionista respeite as características essenciais das personagens ou do acontecimento histórico, cuja identificação, tal como acontece em *Vício*, seja possível por parte do leitor. Deste modo, o mundo ficcional do romance histórico acaba por ficar submetido a uma série de restrições de carácter semântico-pragmático desde o momento em que se trabalha com entidades (personagens, acontecimentos, espaços) públicas e conhecidas na enciclopédia dos leitores.

Mas é evidente que este género de romance, como romance que é, não está obrigado a seguir com exactidão os dados históricos, nem a respeitar as versões oficiais que se deram de personagens ou acontecimentos, pelo que não requer uma base histórica documentada. Admite, no entanto, diferentes graus de compromisso, embora pretendendo provocar um efeito de realidade, uma descodificação ou actualização realista por parte do leitor, o qual projecta ou confronta a imagem do passado que possui com a que lhe é oferecida pelo discurso narrativo. Porém, o

leitor, sabendo que se trata de um simulacro, deverá, como afirma Maria de Fátima Marinho, «entrar no jogo proposto pelo discurso, sob pena de quebrar a ilusão romanesca»[60] que o mesmo propõe.

No entanto, não devemos esquecer que o efeito de realidade do romance histórico não depende tanto da exactidão histórica dos acontecimentos, mas das formas como eles são transmitidos, isto é, dos procedimentos narrativos de modalização, temporalização e espacialização que transforma a História em discurso. O real, neste caso o real de um mundo pretérito, não é uma questão de *mimesis* e sim de *semiosis*, ou seja, de produção de sentido.

[60] Maria de Fátima Marinho, *O Romance Histórico em Portugal*, Porto, Campo das Letras, 1999, p.216.

3. PROCEDIMENTOS NARRATIVOS

3.1. MODALIZAÇÃO

No que respeita à modalização, há que ter em conta os aspectos que se referem à enunciação narrativa, nomeadamente a voz, o narratário ou os leitores representados e a perspectiva ou focalização. Na medida em que o romance histórico pretende, como já referimos, um efeito de autenticidade histórica, o narrador baseia-se, tendencialmente, numa fonte de origem competente e fidedigna, que mereça o crédito e a confiança do leitor empírico. A fala do narrador possui, assim, uma função de autenticidade do mundo ficcional. É a palavra mimético--representativa do narrador que o cria e a ela se atribui valor de verdade. Se no romance histórico tradicional o narrador autorial se apresentava como editor ou transcritor de um manuscrito ou de uma crónica antigos, com o desenvolvimento diacrónico do género a fenomenicidade da narração despega-se da modalização de omnisciência autoral, surgindo em relatos modalizados em primeira pessoa, nos quais o narrador é simultaneamente protagonista do narrado.

A narração homodiegética ou autodiegética torna-se, assim, uma opção do romance histórico actual, que se apresenta frequentemente em forma de memórias, de diários epistolares, de autobiografias, de crónicas ou de manuscritos. Estas narrações requerem, normalmente, a existência de um destinatário interno, ao qual o narrador se dirige frequentemente.

No caso concreto de *Vício*, o narrador-protagonista Antero de Quental, a partir da sua realidade-presente (*fechado* em Ponta Delgada, três dias após o regresso à ilha natal), decide reflectir não só sobre a sua situação de momento, mas também sobre as mais significativas vivências que marcaram o seu percurso, assim como sobre o que o futuro lhe reserva (ou o que ele reserva ao futuro). E fá-lo num diário em forma epistolar, usando frequentemente a primeira pessoa do plural, assim englobando nas suas reflexões não só os homens do seu tempo, da sua geração, mas também a humanidade em geral.

As razões da sua escrita são fundamentalmente duas e di-las o próprio narrador-personagem:

> (...) Nunca as Letras me conduziram àquilo que deve reger o sentido de uma vida: a felicidade, ou o seu merecimento. Se pelo menos pudesse auxiliar alguém a alcançar esse mesmo sentido, alguém que se não queimasse nas Letras mas usufruísse de algum bem que eu não consigo, então valeria seguramente a pena o meu sofrimento.[61]

> (...) E estou hoje tão certo de que a maior dor que inflijo aos que me estão mais próximos – àqueles que mais amo – é escrever aquilo que escrevo. (...) Temos de aspirar sempre à verdade, ainda que nos magoe e aos outros.[62]

Antero de Quental é, pois, quem *escreve* este diário, recordando factos diversos da sua vida. A primeira pessoa, o relato retrospectivo, os comentários metanarrativos, a sua luta interior, as suas culpas e fantasmas configuram uma voz narrativa dotada de um estilo muito emotivo, no qual cabe não só a reflexão, mas

[61] Paulo José Miranda, *Vício*, ed. cit., p.10.

[62] *Idem*, pp.16-17.

também o pessimismo e um forte desencanto com o Mundo e, particularmente, consigo próprio.

Paradoxalmente, as opções modalizadoras personalizadas e emocionais resultam mais verídicas, mais credíveis porque assumem a parcialidade da *sua versão* dos factos. A eleição deste tipo de narradores prende-se com a crise da historiografia, com a reelaboração do conceito de "verdade" na epistemologia contemporânea e com a impossibilidade de separar o relato histórico dos pressupostos ideológicos e culturais do historiador.

Em *Vício* estes relatos, que entrecruzam figuras cuja vida "tocou" aqui ou ali a de Antero de Quental, adquirem um carácter lírico ao conectar-se com a história de amor frustrado de personagens da ficção queirosiana, como sejam Luísa e Leopoldina. Esta história privada e íntima insere-se noutra – a da própria Literatura e pensamento da época –, conferindo às meditações de *Antero* um tom mais angustiado e dramático, embricando os relatos numa diegese habilmente construída a partir do Portugal do século XIX, na qual desfila uma certa classe de tipos sociais, urbanos, culturais e intelectuais: criadas, prostitutas, mulheres, amantes, maridos, escritores, pensadores, políticos.

3.2. TEMPORALIZAÇÃO

Constitui um traço dominante do romance histórico situar a diegese num tempo passado em relação ao presente do leitor. Deste modo, importa marcar de imediato essa distância temporal e por isso na primeira página ou no próprio título surgem, habitualmente, os dados e as referências cronológicas concretas em que a acção se vai desenvolver: o século, o ano, o mês ou o dia.

No caso concreto de *Vício*, e porque se trata de um diário, o primeiro registo faz, naturalmente, referência ao dia («*8 de Junho de 1891*»[63]), mas também a outros referentes temporais (e espaciais) considerados importantes – «Cheguei hoje a Ponta Delgada, após três dias de viagem.»[64]

A situação de enunciação do discurso encontra-se sempre no presente em relação ao passado do enunciado, havendo diversas opções estruturais para articular esta distância entre enunciação e enunciado.

Na obra em análise, o narrador autodiegético situa-se num presente temporalmente limitado, do qual evoca episódios da sua biografia. A temporalidade histórica transforma-se em vivência pessoal, na medida em que a linha cronológica é frequentemente quebrada para se ajustar ao ritmo das recordações e evocações. Para além disso, o tempo da história configura-se também mediante alusões a acontecimentos ou personalidades da política, da cultura, das artes que fazem parte do mesmo contexto histórico. Este é, afinal, um dos romances que Dario Villanueva designou de «reducción temporal retrospectiva o rememorativa»[65] em forma diarística, onde as memórias e as confissões adquirem uma importância primordial, dando origem a dois níveis narrativos – a partir de um "relato primeiro", limitado temporalmente pela referência aos dias, a linha temporal diegética vai-se alargando até ao passado, graças a frequentes analepses, *gerando* um "outro relato". De resto, como sabemos, através do "discurso memorialístico" é possível manipular e alterar a

[63] *Idem*, p.9.

[64] *Idem*, ib.

[65] Dario Villanueva, *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Valencia, Bello, 1977, p.67.

ordem necessariamente sucessiva dos acontecimentos da História, assim se criando diversos efeitos de sentido. Disso mesmo é também exemplo *Vício*.

3.3. ESPACIALIZAÇÃO

Sendo o espaço uma das formações esquemáticas da obra literária, ele constitui-se no discurso graças a uma série de elementos deícticos que assinalam, por exemplo, a posição das personagens em relação à acção; por outro lado, à instância enunciativa corresponde a representação desse espaço verbal, servindo--se para isso da descrição em todas as suas modalidades.

O narrador do romance histórico deverá criar um mundo ficcional e "elaborá--lo" por forma a que provoque no leitor um efeito de *espaço histórico*. A descrição é claramente um dos procedimentos mais eficazes para "iludir" o leitor, fazendo-o crer que aquilo que é, afinal, produto do discurso parece a cópia de uma realidade que existe ou existiu antes da narração. Não podendo recuperar-se o tempo, ou melhor, a temporalidade do viver passado, podemos imaginar aquele viver através de espaços ou ambientes que funcionam como mecanismos de activação da memória.

No caso particular de *Vício*, obra na qual, até pela sua natureza diarística, as descrições são praticamente inexistentes, o espaço adquire diversas simbologias, ora através de referências ao espaço físico, ora ao psicológico, que tanto pode ser o da memória, como o telúrico, o fetal, o da origem, ou simplesmente o da recusa, do esquecimento, da morte.

Assim, se logo no início da obra surge, como de resto já referimos, uma alusão clara e inequívoca à referencialidade espacial («Cheguei hoje a Ponta

Delgada (...)»[66]), de imediato somos confrontados com uma primeira simbologia desse regresso («Sempre soube (...) que este regresso a São Miguel era acima de tudo a total recusa da literatura, da filosofia e da poesia. A recusa das Letras e das Artes»[67]), que significa, afinal, a fuga, a desistência, o abandono de um projecto de vida («Um homem cansado e uma ilha. Esta não se cansa do seu Atlântico, o homem cansa-se da sua vida, cansa-se de si, cansa-se do tempo.»)[68] Mas trata-se também de um regresso às origens no sentido telúrico, vivificante, do termo:

> Sou finalmente um homem. E seguro nos meus olhos o Atlântico desta ilha, porque foi neste fim de horizonte que se me deu a luz pela primeira vez. E algum vislumbre de felicidade Deus concede àquele que retorna ao altar do ventre que o sofreu. Aqui as Letras descem à terra, ao húmus que há-de sempre vencer qualquer Literatura, qualquer Filosofia.[69]

Por outro lado, essa fuga é simultaneamente a busca de uma felicidade ansiada, que só é possível alcançar através da imaginação –

> (...) É a minha vida! A ilha e esta certeza de não ter lugar em qualquer parte da Terra. A pouca paz que consegui não passou de imaginação (...). E imaginação quer dizer esquecer-me de mim. Porque só aqui, no esquecimento, vislumbro a paz.[70]

---

[66] Paulo José Miranda, *op.* cit., ed. cit., p.9.

[67] *Idem.* ib.

[68] *Idem*, p.18.

[69] *Idem*, p.11.

[70] *Idem*, pp.67-68.

– e a "viagem sem retorno" em direcção à morte: «(...) Nesta ilha não se pode fazer mais nada senão morrer ou procriar, que é muito pior do que morrer: é fazer nascer a morte.»[71]

Mas é através da memória, através da recordação de espaços físicos que simbolicamente estão associados a momentos de pujança e de felicidade, que o fechamento e isolamento actuais ganham ainda maior dramatismo:

> (...) Coimbra e Vila do Conde, de modos distintos, foram momentos da minha vida em que consegui alguma satisfação. No primeiro caso, ilusão e esperança, juventude, em suma; no segundo, distracção, como se se tratasse de uma pausa na vida. A ilusão e a esperança, senão em demasia, permitem a vida, fazem continuar, mas se exageradas, como no meu caso de então, cedo ou tarde produzem uma colisão com a própria vida. E a distracção, é evidente, tem prazo. E quanto mais tempo aí permanecemos, pior depois, quando necessitamos de regressar a nós próprios. Coimbra, a revolução. Vila do Conde, a fuga. Entre estes dois exageros está a vida. Está o diabo, para quem se entrega tão violentamente ao além e ao aquém do que acontece. Vejo claramente o quanto esta ilha é o meu derradeiro combate com a besta.[72]

As duas cidades agora referidas, Coimbra e Vila do Conde, tal como Lisboa («Um covil de vaidades e de injustiças comezinhas»[73]), são espaços a que se associam "fases" diversas da vida de Antero de Quental, sobre as quais importará reflectir um pouco, o que implica reflectir também acerca da especificidade da literatura autobiográfica.

---

[71] *Idem*, p.83.

[72] *Idem*, pp.91-92.

[73] *Idem*, p.72.

III

LITERATURA AUTOBIOGRÁFICA

> Que um indivíduo queira despertar noutro recordações que pertenceram a um terceiro é, evidentemente, um paradoxo. Realizar este paradoxo é a inocente vontade de uma [pseudo]biografia.
>
> Jorge Luís Borges

Sendo certo que o termo "autobiografia" foi pela primeira vez utilizado por Frederico Schlegel em 1789, e que o mesmo se vulgarizou na Europa ocidental face ao reconhecimento de *Confissões*, de J. J. Rousseau, enquanto paradigma de um novo género, é igualmente certo que desde as últimas décadas do século XX a produção, publicação e leitura de *literatura íntima* tem sido muito fecunda. Se para os homens do Romantismo o *eu* surgia como o único valor absoluto, de que a intimidade acabava por ser o refúgio, poderemos questionar-nos acerca das razões que levam o homem contemporâneo a manter (e, até, a dilatar) uma tradição confessional que se traduz na vaga intimista que atravessa os tempos que correm.

Como referimos já no capítulo anterior, a sociedade actual tem vindo a ser alvo de transformações diversas (muitas delas decorrentes da massificação e da globalização), as quais acabaram por provocar no Homem uma necessidade premente de afirmar a sua individualidade, muitas vezes através de uma forma *narcísica*, que é, em última análise, um modo de reagir contra a alienação a que a sociedade de consumo o conduziu. Gilles Lipovetsky usa mesmo a expressão

«narcisismo colectivo»[74] para denominar o tipo de individualismo a que a sociedade de consumo conduziu o Homem moderno, considerando ainda que o *culto de si* é inerente à indiferença pós-moderna, que levou o indivíduo a considerar-se um fim em si mesmo.

Se, por um lado, a época contemporânea foi desenvolvendo e aperfeiçoando uma série de mecanismos, nomeadamente no âmbito social, que visam "proteger" os cidadãos, por outro lado, "desamparou-os", no sentido em que os privou de pontos de ancoragem com os quais cada um necessita identificar-se e através dos quais poderá realizar-se. Neste sentido, a *escrita do eu* funcionará como um modo de "salvação individual" numa sociedade que já não crê na possibilidade de "salvação colectiva", pelo que a vivência da intimidade se torna sinónimo de autenticidade e a vida pública se transforma numa espécie de "teatro do mundo".

Daí a importância que tem, hoje em dia, tudo o que é exterior, supérfluo, em detrimento da transcendência, mas daí também o *vazio* que se procura preencher com formas de ancoragem que se traduzem, por exemplo, pelo retorno aos valores regionalistas e ecologistas. Trata-se, na feliz imagem de Clara Rocha, da busca «duma "aurea mediocritas" num qualquer Tormes, onde as favas saibam bem e haja vagar para olhar as estrelas.»[75]

Por outro lado, para que possamos entender mais completamente o fenómeno do intimismo, há que ter em atenção as condições e condicionantes da

[74] Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide*, Paris, Gallimard, 1983, p.58.

[75] Clara Rocha, *Máscaras de Narciso – Estudos sobre a Literatura autobiográfica em Portugal*, Coimbra, Almedina, 1992, pp.21-22.

própria recepção literária, ou seja, há que reconhecer que, se as memórias, as autobiografias, as confissões, enfim, os relatos pessoais proliferam na sociedade ocidental é porque o consumo da notoriedade se tornou moda, indo ao encontro de uma natural curiosidade dessa mesma sociedade. Assim, hoje em dia, os mecanismos do *star system* encorajam, por um lado, a revelação das vidas pessoais – seja de políticos, homens das diversas áreas da Cultura, cantores, actores, ou gente (quase) anónima – e, por outro, activam um imaginário no qual o herói tradicional é substituído pelo *herói real*, ou seja, pelo homem (quase) comum.

Neste sentido, a identificação com o *biografado* e com os seus problemas, dúvidas e sonhos, a procura duma "consolação" ao ler/conhecer a história de outrem, a admiração por um herói que nos é mais ou menos próximo serão algumas das razões que estão na base do *voyeurismo* que perpassa a nossa sociedade e que justificam a grande aceitação de uma literatura em que o leitor se sente muito próximo não só do escritor, mas também da "pessoa viva" que está por detrás dele.

Aliás, Georges May fala desta comunhão entre autor e leitor recorrendo a uma claríssima imagem:

> (...) C' est le besoin de se contempler lui-même qui incite le plus souvent l' autobiographe à écrire, c' est le même besoin de se contempler lui-même qui incite le plus souvent le lecteur à le lire. Penchés au-dessus de l' épaule de Narcisse, c' est notre visage et non le sien que nous voyons, reflété dans l' eau de la source.[76]

[76] Georges May, *L'autobiographie*, Paris, P.U.F., 1979, p.111.

Mas, no fundo, há uma dupla curiosidade que subjaz à recepção da literatura intimista – quem lê autobiografias, memórias, diários, confissões, enfim, testemunhos na primeira pessoa, experimenta não só uma atracção pela *vida* do outro em si, mas também pela própria capacidade de escrita.

Se, em termos gerais, qualquer biografia pode ser considerada a escrita de uma vida, duas questões se podem colocar – será que se pode escrever *uma vida*?, será que *a vida* está lá, na escrita? A este respeito, importa reflectir um pouco acerca da diferença entre o romance autobiográfico e a autobiografia, nomeadamente ao nível da identidade ou não identidade entre a personagem central, o narrador e o autor.

Philippe Lejeune (1973) não só mostrou ser falível o critério da pessoa gramatical, uma vez que nem sempre é a primeira pessoa a usada numa autobiografia ou num romance autobiográfico, como pôs de lado o critério da *autenticidade* ou da *sinceridade* da narrativa, considerando que o romance não é, de forma alguma, um entrave à sinceridade, até porque a *capa protectora* da ficção pode mesmo encorajar uma confissão sincera, porque não censurada pelo pudor da exposição pública.

Georges Gusdorf, por seu turno, considera que na escrita autobiográfica intervém sempre uma «imagination créatrice rétrospective»[77] que reformula o passado de acordo com uma «mythistoire personelle»,[78] o que confere um carácter de indecisão às fronteiras entre a autobiografia, o romance autobiográfico e o

[77] Georges Gusdorf, *Auto-bio-graphie – Lignes de vie 2*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1991, p.457.

[78] *Idem*, p.491.

romance propriamente dito. Note-se, entretanto, que Gusdorf vê sempre na *escrita do eu* a expressão de uma intimidade que se procura, perseguindo finalidades diversas, e chega ao ponto de afirmar que «toute écriture littéraire, dans sons premier mouvement, est une écriture du moi.»[79]

Assim, fácil será concluir da ténue fronteira existente entre o romance autobiográfico e a autobiografia, até porque todas as construções são viáveis, como prova a "autoficção", cujo pacto contraditório Gerard Genette (1991) explicita nos seguintes moldes: «Moi, auteur, je vais vous raconter une histoire dont je suis le héros mais qui ne m' est jamais arrivée»[80]. Deste modo, a afirmação da identidade não é, de forma alguma, um indicador seguro da autenticidade do narrado, assim como não o é a subtitulação, donde se infere que nem sempre a narrativa autobiográfica é a reconstituição verídica de uma vida, até porque cada vez mais a narrativa de vida tende a ser, ao mesmo tempo, uma "arte de memória" e uma "arte de imaginação". Tendo em conta que a reconstrução do real é a própria verdade do literário, o herói autobiográfico é, assim, uma recriação que resulta da combinação entre uma pessoa real e uma personagem inventada, ou seja, que resulta de um processo simultaneamente de auto-descoberta e de modelação de uma imagem.

Mais interessada na observação da emergência do *eu* a nível do discurso do que na noção de "referência", a Crítica mais recente já não visa encontrar nos textos de natureza autobiográfica a representação mais ou menos fiel de uma qualquer história pessoal, preferindo, pelo contrário, ver nela uma recriação onde a(s)

[79] *Idem*, p.15.

[80] Gérard Genette, *Fiction et Diction*, Paris, Éditions du Seuil, 1991, p.86.

memória(s) e a imaginação se fundem, combinando experiências reais e efabulação.

Neste sentido, o que ocorre é um "segundo nascimento" do *eu* através da escrita, pelo que o sujeito que narra, que *se narra*, é um outro, um duplo da pessoa real. Estamos, então, perante uma *personagem* que se distingue da de ficção por ser protagonista duma vida da qual o próprio *eu* não é propriamente autor e sim, no dizer de Paul Ricoeur, co-autor: «En faisant le récit d' une vie dont je ne suis pas l' auteur quant à l' existence, je m' en fais le coauteur quant au sens.»[81] Assim, a consciência desta co-autoria permite compreender o acto autobiográfico enquanto gesto que conduz à criação de um *novo eu*, ao mesmo tempo que é dado um sentido e uma forma narrativa a uma vida. Paul de Man, por seu turno, recusa em absoluto a hipótese de que a *escrita do eu* seja entendida como uma simples narrativa especular. Do seu ponto de vista, o processo mimético que aquela activa é um modo de figuração entre outros, sendo o *eu* uma representação retórica «by which one' s name (...) is made as intelligible and memorable as a face.»[82]

Deste modo, a "ilusão da referencialidade" é somente uma consequência da estrutura retórica da linguagem, o que põe em causa a forma como, tradicionalmente, era compreendida a *literatura íntima*. Considerava-se, então, que através desta era possível ao leitor "ver" um relato da vida do autor, uma representação de uma história pessoal, que se podia identificar graças à "referencialidade evidente", noção que, como sabemos, se tem vindo a *esvaziar*

[81] Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, p.191.

[82] Paul de Man, "Autobiography as De-Facement", in *Rhetoric of Romanticism*, Nova Iorque, Columbia University Press, 1984, p.76.

progressivamente, ao mesmo tempo que o sujeito autobiográfico é entendido como uma estrutura fictícia.

Em suma, seja um ser absoluto ou uma construção textual, o *eu* mantém-se o maior desafio que a *escrita íntima* nos coloca e se a natureza especular desta nos leva, eventualmente, a acreditar no *eu* que está por detrás da máscara, a opacidade própria da linguagem, no entanto, faz-nos crer tratar-se de uma ilusão.

Nesse sentido, convém não esquecer que a literatura da modernidade chamou para primeiro plano a multiplicidade do *eu*, acompanhando, de resto, a desconstrução que o pensamento moderno fez da pretensão fundadora do *cogito* cartesiano. Assim, a consciência contemporânea do *ser* dividido desfez, também na literatura autobiográfica, a ideia de unidade do *eu* e o mito do sujeito pleno e absoluto, na medida em que, ao mesmo tempo que ambiciona a sua fundação através da escrita, o sujeito cada vez mais se reconhece como oscilante, dramático e em diálogo consigo mesmo e com outrem. Destes dois movimentos, claramente de sentidos contrários, resulta um choque entre a concentração ou procura incessante de um centro, de uma "base" de apoio, e a dispersão ou desagregação do *eu*.

De entre a literatura autobiográfica, é provavelmente no diário que este movimento de forças contrárias se torna mais flagrante, na medida em que a confidência própria do género traduz, de facto, a procura introspectiva de um centro, ao mesmo tempo que o modo de escrita revela um *eu* disperso, que só por justaposição se dá a conhecer, e variável em função dos dias ou mesmo das horas.

Daqui parece-nos resultar clara a ideia de que o *eu* autobiográfico é, afinal, um *diálogo* de instâncias várias, numa articulação constante entre a identidade e a alteridade.

Para melhor compreendermos essa mesma articulação ao nível do reconhecimento do sujeito intertextual, parece-nos importante reflectir acerca da influência que sobre o *eu* exercem alguns modelos de identidade que a tradição cultural nos oferece.

De entre todos os modelos provenientes da narrativa mítica, o *Mito de Narciso* é, provavelmente, a representação mais evocada a propósito da escrita autobiográfica e sintetiza em si a imagem de um duplo ser – o *eu* que olha e o *outro* que é olhado, ou seja, o sujeito e o objecto do desejo. Assim, Narciso representa o desdobramento do sujeito, mas também a condição ilusória da imagem, uma vez que a figura reflectida se caracteriza pela mobilidade, pela oscilação. E esta característica está cada vez mais presente na *escrita do eu*, embora com uma especificidade, também ela, cada vez mais própria, o que terá levado Claude Burgelin a afirmar que, na literatura autobiográfica recente, o herói é «un Narcisse dénarcissiré, moins triomphant qu' inquiet, n' affirmant guèrre sa splendeur, mais cherchant ses traces, son espace, son impossible terrain.»[83]

Outra das representações míticas que se podem associar ao acto de escrita em que o sujeito se reflecte e reflecte sobre si mesmo é a da *Criação do Mundo*, sobretudo no que respeita à organização do caos (a massa desordenada das recordações, por exemplo) em cosmos (a fixação das mesmas pela escrita). A

[83] Claude Burgelin, "Bilan littéraire d'une décennie", in *Le Croquant*, nº8, 1991, p.6.

literatura íntima é, assim, uma recriação individual do mundo – o sujeito situa-se no universo, ordena a sua vida na escrita como quem *arruma a casa* e sacraliza o seu próprio espaço.

Mas "arrumar a casa", pôr em ordem todo um manancial de recordações e de reflexões não é, naturalmente, tarefa fácil. Por isso, também a *imagem labiríntica*, cuja origem remete para o grande palácio de Minos, aparece associada à *literatura do eu*, seja como símbolo da complexidade da vida psíquica, seja designando uma situação de fechamento ou de prisão, seja simbolizando os irremediáveis limites da existência de que o homem procura libertar-se. Escrever sobre si é, de facto, procurar reencontrar-se dentro do seu próprio labirinto ou situar-se no labirinto do mundo, tacteando nos corredores da sua intimidade, do seu psiquismo ou da sua vida, com vista à salvação que só o "fio da escrita" parece permitir.

Sendo diversas as representações míticas que se associam à *literatura do eu*, assim como as modalidades dessa mesma literatura, consideramos ser importante, para um melhor enquadramento de *Vício* no âmbito da escrita intimista, recordar agora a distinção que Gerard Genette (1991) estabeleceu entre *récit fictionnel* e *récit factuel*, fazendo corresponder ao primeiro o romance pseudo-autobiográfico e ao segundo a autobiografia. Neste sentido, a identidade autor/narrador/personagem, característica da autobiografia, não acontece na pseudo-autobiografia.

É exactamente *aqui* que se situa *Vício*, supostamente, como já dissemos, o diário dos últimos dias de vida de Antero de Quental, pelo que não ocorre na obra em questão a identidade tripla acima referida. Tratando-se de um texto escrito na primeira pessoa, aquela que, aparentemente, veicula uma relação mais próxima e

familiar entre o narrador e o leitor, é facultada à personagem a possibilidade de aparecer investida de uma auto consciência que a distingue do autor que a criou, o que, por isso mesmo, confere ao discurso não só grande profundidade, mas também intimidade. E este efeito intimista, que atravessa toda a *literatura íntima*, torna muitas vezes demasiado ténues as fronteiras entre o factual e o fictício, mesmo quando se trata de uma pseudo-autobiografia, género que ganha contornos muito específicos e particulares, na medida em que, como veremos, são várias as implicações resultantes do facto de a narração ser assumida por um *eu* cuja biografia se quer relatar.

Clara Rocha, para quem a actividade biográfica é «como a condenação de Sísifo [no sentido em que se trata de] um incessante recomeço do dizer»,[84] destaca particularmente o diário como sendo, dentro da *literatura do eu*, simultaneamente um dos géneros mais cultivados e aquele em que o acto de levar a cabo a *confidência* é reiterado dia após dia.

Com efeito, o diário é um género cultivado não só por escritores ilustres, como por *ilustres desconhecidos*, e uns e outros usam-no para reflectir, para "conversar" ou para desabafar os seus mais íntimos segredos. Nesse sentido, torna-se claro que o gesto diarístico resulta de uma necessidade de comunicação do *eu* consigo próprio ou com os outros, podendo adquirir até uma função quase terapêutica e prolongar-se ao longo de toda uma vida.

Para além do registo de confidências, o diarista pode também virar-se para o mundo que o rodeia e dar conta de impressões diversas, comentando leituras ou

[84] Clara Rocha, *op.* cit., ed. cit., p.26.

factos, reflectindo no âmbito da política, da estética ou da cultura, partilhando com os outros aquilo que, aparentemente, é da esfera do privado. Deste modo, o acto de escrita de um diário pode tornar-se num exercício intelectual riquíssimo e adquirir um valor inquestionável, tanto como *retrato* de uma época, como enquanto *espelho íntimo* do diarista.

A este propósito, lembremos que Béatrice Didier (1976) considera que, na era moderna, o diário resulta da convergência de três factos históricos – o cristianismo, o individualismo e o capitalismo. Assim, o primeiro traduz-se na atitude confessional, no exame de consciência a que subjaz um desejo de purificação e, naturalmente, de absolvição; o segundo no egotismo, na crença narcisista no *eu*, no acto de isolamento inerente a este tipo de escrita; e o último no sentido de balanço, de *livro de contas*, com vista à preservação de um verdadeiro capital de vivências, de factos, de pessoas, enfim, de recordações e reflexões que podem funcionar como uma *mais-valia* em termos pessoais.

Do nosso ponto de vista, estes três "vértices" convergem para aquela que será uma das funções mais evidentes do diário – a catártica –, uma vez que nos parece ter ficado claro que, em qualquer circunstância, está sempre subjacente à escrita de um diário uma atitude de autognose, que é também própria do Homem moderno. A estas características acresce ainda o facto de a escrita diarística ser, por natureza, descontínua, sendo a datação das notas um modo de mostrar a fragmentação e o recomeço incessante a que está "condenado" esse *Sísifo* que é o diarista, sempre em busca do lugar do próprio *eu* no Mundo.

Também na narrativa memorialística o *eu* tem uma significativa importância no conjunto do narrado. No entanto, o autor de memórias, mau grado tratar-se de uma forma de escrita sobre si mesmo, faz simultaneamente o testemunho de um tempo e de um meio. Assim, ao relato de casos pessoais e familiares é acrescido o de acontecimentos históricos e políticos, que enriquecem este tipo de narrativa, concedendo-lhe um fundo histórico-cultural que, obviamente, fica sujeito à subjectividade de quem o produz.

Deste modo, é comum encontrarmos nas memórias uma *galeria* de ilustres personagens referenciais, que desempenharam um papel de maior ou menor destaque na História, lado a lado com o memorialista, que é, também ele, personagem, mas da *sua* história. O que daqui resulta é, naturalmente, um importante testemunho documental legado aos vindouros por alguém que, simultaneamente, faz o seu auto-retrato, a sua *biografia de fantasia*.

A epistolografia é, também, um meio de contar a própria vida e de a legar aos outros. Se é um facto que, como defendia Séneca, *só o tempo é nosso*, cada carta que se escreve exprime uma parcela de um tempo individual que, no entanto, se a grandeza do autor o permitir, poderá atingir a eternidade.

Mas, face ao óbice a que a epístola está presa – a datação –, as ideias, as afirmações, as doutrinas ou as expectativas que o seu autor aí expresse acabam por estar sujeitas a uma certa relatividade histórica. Porém, se o espólio epistolar de um determinado autor for suficientemente vasto e variado, de modo a permitir-nos segui-lo mais ou menos ao longo de toda a vida e a conhecer diferentes destinatários, poderemos, assim, não só acompanhar o seu amadurecimento, mas seguir, ainda,

as eventuais peripécias da sua vida e os aspectos mais marcantes do seu carácter, a par da evolução das suas ideias ou doutrinas estéticas, enfim, das diversas preocupações que o dominaram; por outro lado, a epistolografia permite-nos recolher um manancial de pormenores psicológicos ou juízos reveladores nos retratos que o epistológrafo faz dos seus contemporâneos, para além de nos possibilitar uma visão múltipla do *eu.*

Sendo certo que, como vimos, são diversas as formas que pode tomar a literatura autobiográfica, assim como são diversas as combinatórias possíveis, graças às relações de vizinhança que entre elas se estabelecem, é igualmente certo que o *eu* é, de facto, o princípio e o fim da *literatura íntima*, na medida em que, sendo o sujeito e o objecto da enunciação, é a mola impulsionadora e o objecto da "quête".

Em *Vício* convergem não só as características do diário, mas também as da narrativa memorialística e, tratando-se de uma pseudo-autobiografia de um autor cujo espólio epistolar é, para além de muito vasto (mais de setecentas cartas, escritas ao longo de trinta e nove anos), também muito variado (cerca de cem destinatários), fácil será concluir, por um lado, do valor deste espólio e, por outro, da sua importância para o engendramento da ficção.

Com efeito, os *pensamentos* que *martirizam* o narrador-personagem nos últimos três meses de vida prendem-se, frequentemente, com as preocupações e dúvidas que foram aflorando a personalidade de Antero de Quental ao longo dos breves, mas intensos, quarenta e nove anos em que viveu. Seja o sentido da vida e da morte, seja o significado e objectivo da escrita, seja a dor e o sofrimento do

Homem, seja a importância da família ou a religião, diversas são as questões que sobressaltam e inquietam a personagem, sem que, no entanto, consiga alcançar «algum apaziguamento para a [sua] alma»,[85] o mesmo que Antero de Quental, de resto, sempre perseguiu, como a seu tempo veremos.

E à medida que, de forma perfeitamente arbitrária, obedecendo apenas ao fluxo e refluxo da memória, vai reflectindo sobre diversas temáticas, o *eu* vai-se *abrindo* corajosamente, revelando o seu lado "melhor" – «(...) Se tiver ainda coragem para educar aquelas pobres crianças que dentro de dias chegam a esta ilha, e cuidar de minha irmã, formar uma família, enfim, gastar-me no tempo delas (...), então a minha vida não será em vão»[86] – e o "pior", pedindo, no fundo, a compreensão e a absolvição de todos:

> *19 de Agosto de 1891*
>
> Isto está mau. Começo a não perceber sequer aquilo que digo. (...) começo a duvidar da minha própria existência. A duvidar se este contínuo estado de sentimento de culpa seja viver. Culpa de não ter vivido. De ter sido egoísta. De não ter contemplado o sofrimento que causava aos outros ficar encerrado em mim, nos problemas que me atormentavam. De não ter feito nada para contrariar tudo isso. (...) Isto está mau (...)[87].

Por outro lado, se, frequentemente, tenta recuperar o passado através da memória, embora reconhecendo que «Não é possível viver e carregar uma memória

[85] Paulo José Miranda, *Vício*, ed. cit., p.71.

[86] *Idem*, p.78.

[87] *Idem*, p.111.

consigo ao mesmo tempo»,[88] o narrador-personagem exprime também a angústia do futuro, a vertigem do escoamento do tempo –

> (...) Esta terra põe-me mais só do que nunca. Não é o oceano à volta, é reconhecer cada vez mais nitidamente a impossibilidade de deixar de ser o que sou, o que sempre fui. É a responsabilidade do outro que quero ser a apertar-me contra a morte. É a angústia, é o vício a exercer pressão contra a evidência de não haver lugar para continuar ou tempo adiante. São as palavras, que não servem para nada, a dominarem toda a minha vontade. É a tristeza, é deixar de acreditar. É o meu ser a desfazer-se irrecuperavelmente pelas minhas insónias. É a vida, dia-a-dia, com a morte mais pesada às costas. (...) É ver um infinito que me esmaga, e vê-lo tão claramente como se eu fosse a própria sombra desse esmagamento[89]

– acalentando, simultaneamente, a esperança num outro devir – «Hei-de amanhecer um dia na corola de uma planta, no coração da Sua verdadeira intenção. Este sim, é um sentido para a vida»[90].

Dividido entre a fé e a descrença, o *eu* evidencia permanentes contradições de um espírito atormentado e desiludido, que vê em Deus ora um "escape" para as suas perplexidades e angústias, ora um abrigo a que se chega a ovelha desgarrada do rebanho:

> (...) Descansa saber que Deus (...) foi justo, e que nenhuma injustiça humana o poderá contrariar. (...) Deus tenta o sangue jovem com ambições que sabe não passarão nunca de distracções da verdadeira vida, da Sua verdadeira vontade (...). Há que sacrificar tudo, até que o próprio sacrifício seja efectivamente uma dádiva por parte d' Aquele que nos sacrifica. Sempre foi assim que li os

[88] *Idem*, p.73.

[89] *Idem*, pp.103-104.

[90] *Idem*, p.11.

> Evangelhos. Mas só agora sinto coragem para segui-Lo, segui-Lo para além de mim. (...) Se digo «Deus não existe», digo apenas que sofro demasiado pela Sua presença, que choro por não poder livrar-me d' Ele. (...) Mas quantas vezes não penso que tudo o que penso é doença; é amaldiçoar o homem, se o há, e amaldiçoar Deus, se nos fez.[91]
>
> (...) Mas quem é que no fundo de si próprio não pediu a Deus ou ao infinito, para si, a revelação de uma pequena luz? (...)[92]
>
> (...) não consigo afugentar o tédio, nem entregar-me de vez a Deus. (...)[93]

Ser cheio de contradições, o *eu* que encontramos em *Vício* é claramente um *eu* dividido, que afirma de si próprio:

> (...) aqui encerrado na exposição da miséria humana sou dois homens antagónicos. Um que sofre e, como consequência, amaldiçoa o mundo; outro que se esforça por encontrar a verdade e, também como consequência, introduz esperança no mundo.[94]

O centralismo do *eu* é, sem dúvida uma das marcas autobiográficas de *Vício* – toda a obra nos dá a imagem de um sujeito activo, que foi um verdadeiro actor da história do pensamento do seu tempo, que se negou, num determinado momento, a ir ao encontro de novas "aventuras", e se isolou. Mas há que considerar também o reverso dessa imagem: os acontecimentos passaram por ele, pelo que foi "atravessado" pela História. *Vício* permite-nos, então, ver a travessia que um homem

---

[91] *Idem*, pp.10-12.

[92] *Idem*, p.17.

[93] *Idem*, p.43.

[94] *Idem*, pp.14-15.

faz do mundo, mas também o modo como o mundo atravessa o homem e o transforma:

> *25 de Junho de 1891*
>
> Não fui sequer capaz de aprender a verdadeira natureza do homem social. Sim, porque me não bastou a desilusão que tive com «As Conferências» do Casino Lisbonense, tive ainda, vinte anos passados, de aceitar a presidência da Liga Patriótica, e outra desilusão. Quando já tinha idade e experiência para saber no que aquilo ia dar. Porque, no fundo, e este é que é o grande mal, sempre fui um homem de esperança. E, assim, também fica explicada a minha excessiva amargura para com o mundo.[95]

A transformação de que o sujeito foi alvo reflecte-se também na atitude de humildade patenteada no fim da vida, momento em que, fazendo o balanço daquilo por que passou e da forma como agiu em situações diversas, o tom adoptado é muito próximo do da humildade da contrição, do da humildade do homem que, no fim da vida, se vai aproximando (ou não) de Deus:

> (...) Desejei criar. Fui ainda aquele que criou, aquele que viu o seu corpo, a sua alma e o seu espírito arderem de mistério. Agora sou o mais próximo da própria vida, o mais próximo dos desígnios insondáveis de Deus, sou aquele que desiste de qualquer ambição, de qualquer sentido que não seja a vida ínfima e necessária no vasto Universo, e em conformidade à vontade de Deus. Sou finalmente um homem.[96]
>
> (...) só uma dúvida me rói verdadeiramente: não terei escrito e pensado apenas para afastar para longe o tédio que me atormentava a alma? Não terei escrito e pensado somente para evitar pecar ainda mais, por fraqueza do meu próprio espírito? Ou terá sido mesmo por vaidade, por idolatria? Terei pecado assim

[95] *Idem*, p.52.

[96] *Idem*, pp.10-11.

> tanto, só por causa das Letras e das Artes? (...) Resta-me a consolação de não ter procurado a felicidade.[97]

Daqui se poderá depreender que *Vício* é, afinal, a continuada tentativa da procura do *eu* no espelho da consciência. Por isso, o narrador-personagem recorda factos diversos da sua *vida*, na expectativa de se conhecer um pouco melhor e de fazer a catarse dos seus sofrimentos, de expiar os seus *pecados*.

É na fase de recolhimento, depois de se ter afastado do "mundo" e refugiado na sua ilha natal, que *Antero escreve* sobre si e os que o rodearam, mas o exercício catártico é-lhe penoso, na medida em que há factos de que se arrepende:

> (...) Grande vergonha – como a sinto enorme agora! – foi não ter auxiliado um amigo, que sempre esteve do meu lado, quando ele mais precisava de mim. Quando o Joaquim Pedro aceitou aquele ministério precisava tanto que eu estivesse junto dele, que chegou a pedir-me que o fizesse. (...) E, eu, que fiz? Uma vez mais pensei em mim, nas forças que não tinha e recusei. (...) Aqui, à distância, (...) tudo se torna tão claro e tão doloroso.[98]

A atitude confessional, através da qual o *eu* explicita o sentido da sua existência, por vezes com bastante humildade e quase sempre com a preocupação de purificação de quem faz um exame de consciência e presta contas dos seus actos, é própria de *um Narciso* que se contempla nas águas da sua interioridade e não gosta da imagem que estas lhe devolvem, pelo que não demonstra qualquer orgulho pela forma como *guiou* a sua vida:

---

[97] *Idem*, p.13.

[98] *Idem*, pp.52-54.

21 de Julho de 1891

Quanta a diferença quando comparo a minha vida à de Oliveira Martins! Pus a minha existência acima de tudo, ele pôs o seu génio ao serviço de uma comunidade, ainda que eu julgue que seja uma comunidade irrecuperável.[99]

(...) No fundo, vivi apenas para mim e para as minhas dores. (...)[100]

(...) É um passado miserável, como todos os passados, aquilo que nos traz à revelação de nós mesmos.[101]

Atormentado por um ideal de perfeição, o *eu* desespera por não chegar à altura dos "grandes"; por isso fecha-se ainda mais no seu ensimesmamento, no seu próprio labirinto, cuja saída não lhe parece clara:

(...) o certo é que não vejo a minha vida à altura das expectativas que antevi ou da vida daqueles que me rodeiam. (...)[102]

(...) Tenho-me visto a mim mesmo, tantas vezes nestes últimos dias, como um Sócrates tenebroso e desolado, que ao invés de caminhar tranquilo pelas ruas de Atenas interrogando os seus congéneres e buscando a confirmação da sua razão, caminho por estas ruas dilacerando-me continuamente com o único propósito de clarificar em mim, de uma vez por todas, a minha desrazão.[103]

(...) Nada cala o labirinto que somos. Ainda que se possa querer fazer de tudo uma ilusão para calá-lo. (...)[104]

---

[99] *Idem*, p.93.

[100] *Idem*, p.78.

[101] *Idem*, p.18.

[102] *Idem*, p.80.

[103] *Idem*, pp.45-46.

[104] *Idem*, p.81.

Curiosamente, e porque já nada resta ao *eu*, são "os outros" que, neste texto intimista, ocupam lugar de heróis. Oliveira Martins sobretudo, a quem Antero de Quental esteve ligado por laços de profunda amizade (como atesta o teor das mais de cem cartas que lhe dirigiu, sobre os mais diversos assuntos), mas também Eça de Queirós, por quem evidencia uma imensa admiração literária, e João de Deus:

> (...) [Oliveira Martins] Era o único de nós, os do Casino, a recusar desistir do propósito de transformar o país. E se tinha forças, que diabo!, eu havia de ter aceitado estar lá do seu lado. (...)[105]
>
> *26 de Junho de 1891*
>
> Continuo com o Eça de Queirós e a entreter assim os dias. (...) o meu querido Eça é o único bálsamo capaz de acalmar algumas dores. (...)[106]
>
> *21 de Agosto de 1891*
>
> Preciso de regressar ao Eça. (...) Precisamos de ter a coragem do Eça (...). Não sei se devemos admirar mais o escritor ou o homem.[107]
>
> (...) Dos poetas, salva-se João de Deus pelo pendor educativo da sua poesia.[108]

Mas nestas referências a figuras públicas da época, também surgem, por vezes, alguns laivos críticos:

---

[105] *Idem*, p.53.

[106] *Idem*, p.55.

[107] *Idem*, pp.112-113.

[108] *Idem*, p.70.

> (...) Talvez se escrevesse romances me pudesse reconciliar um pouco com o mundo. Pois sei que, ao contrário do Eça de Queirós, escreveria sempre pelo interior de alguém. Não inventaria enredos, nem personagens, tentaria somente aproximar-me do homem. Uma espécie de fusão entre os meus dois queridos amigos: o Eça de Queirós e o Oliveira Martins. Do primeiro, retiraria aquela liberdade de dizer a verdade sem compromisso para com os conceitos; do segundo, retiraria a atenção com que escuta as personagens da história para além do espartilho dos factos, não para alterá-los, apenas porque há que fazer ver mais do que aquilo que eles permitem. É este o real sentido da literatura.[109]

> (...) quando o romance tenta imitar o Mundo, querendo com isso revelá-lo, não faz mais do que não revelar coisa alguma. E é também isto que o Eça de Queirós faz (embora provavelmente pensasse o contrário, mas não o seu génio).[110]

> (...) Moral é trabalho, que em sentido intelectual quer dizer filosofia e ciência. É todos os dias avançar, ainda que morosamente, e seguramente com muito esforço. Mesmo a obra de Eça de Queirós não se encontra nesta categoria. Não que isso ponha em causa a moralidade do homem, apenas que essa moralidade não encontra visibilidade na sua obra. A sua obra é parente próximo da poesia, não do trabalho.[111]

Vício permite-nos ir acompanhando, embora de forma fragmentada, o percurso do narrador-personagem até à morte e perceber o seu crescente pessimismo, agravado pelos padecimentos e pelos desgostos, aqui ou ali brevemente intercalado com fugazes momentos de esperança e optimismo:

---

[109] *Idem*, p.56.

[110] *Idem*, p.57.

[111] *Idem*, pp.77-78.

> *11 de Agosto de 1891*
>
> Isto vai melhor. Estou convicto de que os dias de tormento já passaram. (...) Começo finalmente a adaptar-me à vida da ilha, à vida de família que decidi ter. A casa está quase pronta. Um destes dias passaremos finalmente a viver todos juntos. E, então, com as pequenas junto de mim, julgo que os dias de paz de Vila do Conde regressarão. Ámen.[112]

Um dos aspectos que, eventualmente, mais impressiona no percurso do *eu* é, de resto, a consciência do contraste entre o "bem passado" (cuja existência chega a colocar em dúvida) e o "mal presente", numa curiosa recuperação do tópico clássico:

> (...) É a minha vida! A ilha e esta certeza de não ter lugar em qualquer parte da Terra. A pouca paz que consegui não passou de imaginação, como nos meses de Vila do Conde. (...) Ao passear as crianças pela areia da praia, vê-las brincar, aprender como se isso lhes fosse valer de alguma coisa no futuro, que o melhor seria não haver futuro, mas apenas aquele presente eterno da infância onde distrair-se é totalmente existir, e foi assim que participando da eternidade das crianças esqueci o tempo que sou. Estava distraído e consegui viver.[113]

No fundo, *Vício* é também o relato de uma perda, de uma carência (a dos amigos e a da vida activa), que só pode ser compensada pelo exercício da memória, mesmo que fictícia. Lamenta-se o narrador-personagem de que os amigos estão longe e "inacessíveis", facto que lhe torna ainda mais dolorosa a lembrança de outros tempos:

---

[112] *Idem*, p.105.

[113] *Idem*, pp.67-68.

8 de Julho de 1891

Por pior que esteja nesta ilha, recuso-me a regressar a Lisboa. Aí é que não há nada a fazer. (...) O Queirós está em Inglaterra, o Joaquim Pedro no Porto e João de Deus nem de passagem por essa miséria. Lisboa só faz sentido nos livros do Eça.[114]

A metáfora do isolamento adapta-se bem, no fundo, à personalidade de um *eu* para quem o tempo flui muito lentamente, mas de forma irreversível, e que, separado do mundo pelo mar, atrás do qual se esconde ou se defende, acaba por se assumir como um homem isolado, triste e sem esperança, um homem que anseia pela paz sem conseguir alcançá-la:

11 de Junho de 1891

Um homem cansado e uma ilha. Esta não se cansa do seu Atlântico, o homem cansa-se da sua vida, cansa-se de si, cansa-se do tempo. (...)[115]

(...) estou certo de que há uma real conexão entre o desinteresse e a individualidade. Como esta ilha, que se interessa tanto pelo mundo como eu. Fechada em si mesma, desculpa-se com o Atlântico. Eu desculpo-me com o que posso.[116]

22 de Junho de 1891

A minha saúde também não vê melhoras, julgo mesmo que, pelo contrário, isto vai de mal a pior, para mais continuo a não encontrar forças para formar a família que ambicionava, com minha irmã Ana e as órfãs do meu amigo Meireles (...) e (...) esperava realmente vir a fazê-lo, aqui, em Ponta Delgada (...).[117]

---

[114] *Idem*, p.72.

[115] *Idem*, p.18.

[116] *Idem*, p.60.

[117] *Idem*, p.45.

> *27 de Junho de 1891*
>
> A ilha acentua a minha solidão. E a vergonha não me deixa regressar ao continente. Desespero, um pouco mais do que o habitual. (...)[118]

Por outro lado, a ilha surge ainda como um espaço vital com vista à pacificação e à autenticidade, à busca de uma idade de ouro perdida e que se quer reencontrar, pelo que a autognose se confunde, em *Vício*, com um itinerário cujo sentido é o de voltar a si próprio, o de reencontrar a *ponta do fio* da própria *vida*:

> (...) Sou finalmente um homem. E seguro nos meus olhos o Atlântico desta ilha, porque foi neste fim de Horizonte que se me deu a luz pela primeira vez. E algum vislumbre de felicidade Deus concede àquele que retorna ao altar do ventre que o sofreu.[119]

Interessantes são também as reflexões metalinguísticas, que incidem, essencialmente, sobre as funções da leitura e da escrita, sobre a diferença entre o romance e a poesia; o que é ler, o que é escrever, como ou para quê escrever prosa ou poesia são questões que, repetidas vezes, surgem no espírito do narrador--personagem:

> (...) é precisamente isto que a leitura encerra em si mesma: a longinquidade do quotidiano insuportável. Não do mundo, apenas dos dias. Para carregar um dia, que pesa mais do que o mundo inteiro, mais do que séculos de história, é preciso ler. É uma perdição, sem dúvida, mas não há outro modo de nos perdermos. E terrível é a vida quando, em completo desencontro com os dias, também não conseguimos ler; ou escrever, que é uma outra forma de ler, mais privada, mais egoísta, pois não há partilha ou apenas uma ilusão de partilha. (...)

---

[118] *Idem*, p.59.

[119] *Idem*, p.11.

> Talvez se escrevesse romances me pudesse reconciliar um pouco com o mundo. (...) Não inventaria enredos, nem personagens, tentaria tão-somente aproximar-me de um homem. (...) Mas não escrevo romances. E a poesia (...) é uma arte egoísta por excelência. Ou então não é poesia. (...) Um romancista resiste à vida, um poeta não.[120]

Este *eu dramático* que, no relato, se desdobra em duas *personae* – o homem vivido, o escritor, o criador, o pensador e o homem que (já quase não) vive, o herói (quase) sem laços familiares ou de amizade – *escreve* quando a sua vitalidade está praticamente esgotada, quando já pouco lhe resta, a não ser, como vimos, uma ténue esperança na construção de uma família. Quando essa se esgota também, tudo acaba: «Quanto ao projecto de mudar de vida, talvez só com a morte. Com a vida e com os vivos não posso mudar nada na minha vida.»[121]

Grande parte deste *diário* dos últimos dias de vida de Antero de Quental é, efectivamente, o espelho de uma negatividade, de uma pulsão de morte que advém dum temperamento neurasténico, duma saúde física ameaçada, mas sobretudo dum intelectualizado desengano, partilhado por alguns dos mais significativos vultos do fim do século XIX e do princípio do século XX. De entre estes, muitos foram os que procuraram no suicídio (realmente consumado ou transferido para outras formas de "retirada") porventura uma forma de protesto ou de expiação individual dos males colectivos da pátria e, por isso mesmo, como o narrador-personagem, num qualquer dia «*4 de Julho de 1891*»[122] terão decidido: «Tenho de acabar comigo.»[123]

---

[120] *Idem*, pp.55-58.

[121] *Idem*, p.111.

[122] *Idem*, p.69.

[123] *Idem*, ib.

A este propósito, lembremos o que diz Oliveira Martins no artigo que, em homenagem a Antero de Quental, escreveu para o *In Memoriam*:

> E agora, mettendo a mão na consciencia, convem perguntar, se a vida tormentosa e a morte tragica d'este homem, retratam, ou não, o processo da alma humana no nosso tempo; se a aliança singular de uma capacidade superior de allucinação, a uma lucidez clara da intelligencia (...) não é o retrato personalizado do mal do seculo - agonia dolorosa do fim!
>
> (...) chegámos todos á conclusão (...) de que, acima dos planos dos homens, está a obscura fatalidade das cousas levando as sociedades para destinos indeterminaveis. E tambem por isso chegámos todos á depressão da vontade, ao amesquinhamento do caracter, e ao tedio morno da existencia passiva.
>
> (...)
>
> É que tambem nós todos passámos um seculo de vida cortada de crises e paixões; e assim como se nos apagou a vontade, assim se nos entenebreceu a intelligencia, e se perverteu o divino sentimento do bello, mettendo-nos pelo nevoeiro morno do tédio, para chegarmos á conclusão do nihilismo. É o suicidio, que nunca foi tão frequente. Nunca o desapego á vida foi maior.[124]

O sentimento de culpa (das culpas nacionais) é, afinal, o produto de um exame de consciência, duma atitude marcadamente ética no modo de acompanhar e avaliar a vida política e social, que caracteriza alguns dos espíritos mais representativos de época em que o *eu* se situa, mas é também o repouso para o seu cansaço, a busca do sono do esquecimento, do «infinito nada que carregamos ao longo de uma vida (...). E, quem cá fica, que se entenda, ou não. [Assim] Já que não pude livrar-me da morte, vou livrar-me da vida.»[125]

---

[124] J. P. Oliveira Martins, "O Mal do seculo", in *Anthero de Quental - In Memoriam*, Lisboa, Editorial Presença e Casa dos Açores, 2ª ed., 1993, pp.64-66.

[125] Paulo José Miranda, *op.* cit., ed. cit., p.118.

Do nosso ponto de vista, o egocentrismo diarístico claramente presente em *Vício* representa um sintoma de inadaptação ao real. Os sentimentos e estados que se afirmam de modo mais insistente são o tédio, o cansaço, o desassossego, o desejo do sono pacificador.

Por isso mesmo, o narrador-personagem associa-se a uma longa tradição confessional de exposição do feio – as qualidades negativas do sujeito são o seu "pecado" maior, aquele que é fundamental não ocultar para que a confissão seja completa e, tanto quanto possível, pacificadora.

Nesse sentido, parece-nos ter ficado demonstrado que o *efeito intimista*, que, como vimos, o leitor espera encontrar nos textos autobiográficos, está sempre presente em *Vício*, conferindo à obra "um efeito de real", mesmo tratando-se de uma autobiografia fictícia.

Ler *Vício* é não só percorrer o registo, em tons sombrios, da experiência individual da solidão, da descrença e do desespero, mas também conhecer o testemunho sobre um tempo, no qual se destacam acontecimentos históricos, sucessos artísticos e retratos individualizados de grandes vultos que Antero de Quental, efectivamente, conheceu.

Esta galeria de retratos, tão vivamente evocados, bem como o registo dos factos histórico-culturais, não só presenciados, mas vivenciados pelo próprio, dão corpo à vertente memorialística da obra, fazendo desta um documento interessantíssimo de uma época, quer no plano social e político, quer no plano estético.

É o que tentaremos mostrar a seguir, procedendo, para isso, ao cotejamento de factos referenciais *legados* quer por Antero de Quental, quer pelos seus amigos, com os que, em paralelo, vão surgindo na ficção diarística.

IV

ANTERO DE QUENTAL

1. MEMÓRIA(S)

A memória é o túmulo dos meus versos.

Antero de Quental

Antero de Quental é, sem sombra de dúvidas, um dos grandes vultos da nossa Literatura e sobre ele já muito se disse e muito se escreveu. Porque não cabe no âmbito deste trabalho proceder a uma análise pormenorizada da sua obra e do seu pensamento, iremos, assim, cingir-nos apenas a alguns aspectos que se nos afigurem essenciais para um melhor conhecimento do "homem" e do "palco" em que se movimentou e cujos *ecos* são "visíveis" em *Vício*.

Nascido em 1842, na Ilha de S. Miguel, no seio de uma família de proprietários rurais, em Antero manifestaram-se algumas das características intrínsecas dos seus familiares mais próximos, de entre as quais consideramos interessante destacar que:

- vários dos seus antepassados seguiram a vida religiosa, sobressaindo de entre eles, no séc. XVII, «o padre Bartolomeu de Quental, varão douto e de grandes virtudes, fundador, em Portugal, da Congregação do Oratório, e cujos sermões ainda hoje podem ser lidos com alguma utilidade»[126];

- o avô paterno, André da Ponte de Quental da Câmara e Sousa, foi um dos chefes da Revolução Liberal em S. Miguel, Ilha que, em 1822, o elegeu deputado às

[126] Antero de Quental, *Cartas I [1852] - 1881*, ed. cit., p.556.

Cortes; para além disso, refira-se ainda que, de acordo com o neto, «foi da roda de Bocage e, segundo testemunho deste, poeta nada vulgar; infelizmente, nada resta das suas composições porque as não escrevia. A sua reputação morreu com ele.»[127] No artigo de homenagem que escreveu para *Antero de Quental – In Memoriam*, C. Andrade Albuquerque, no entanto, contraria este último facto, ao afirmar que o «companheiro de *Elmano* destruiu (...), no fim da vida, e sem admittir--lhes selecção, todos os seus manuscriptos, "onde, (dizia ao filho primogenito, pae de Anthero) a sua musa não attingira as alturas que a poesia impõe aos seus cultores"»[128];

- o pai, Fernando de Quental, ainda antes de ter feito 18 anos foi um dos 7500 "Bravos do Mindelo" que partiram de S. Miguel para o Continente com a expedição liberal, organizada no Arquipélago por D. Pedro IV; anos depois, «levado pelas ideias revolucionarias mandou picar o brasão da casa [de família], ajudando com as proprias mãos»[129]; numa fase mais tardia,

> (...) entretinha os seus ócios num ofício que era a sua paixão dominante: a encadernação. Possuía em casa oficina fornecida de toda a casta de instrumentos [que fora comprar a Paris, onde terá também aperfeiçoado os seus conhecimentos nesta arte] (...) e passava horas absorvido na inocente faina de encadernar artisticamente, e às vezes com riqueza, os seus livros e os dos amigos, só pelo nobre gosto de ser útil.[130]

---

[127] *Idem*, ib.

[128] C. Andrade Albuquerque, "Em Lembrança de Anthero (Notas de Impressão Pessoal)", in *Anthero de Quental – In Memoriam*, ed. cit., pp.83-84.

[129] In *Idem*, Carolina Michaëlis de Vasconcelos, "Anthero e a Allemanha", p.387.

[130] José Bruno Carreiro, *Antero de Quental – Subsídios para a sua Biografia*, Braga, Instituto Cultural de Ponta Delgada/Livraria Editora Pax, vol.I, 2ªed., 1981, p.25.

- de sua mãe, Ana Guilhermina da Maia Quental, quase só sabemos que era uma senhora «muito catholica»[131].

Por este breve "fresco" familiar, fácil será concluir da confluência de muitas destas mesmas características em Antero de Quental: se as ideias e práticas revolucionárias o acompanharam ao longo de quase toda a vida e foram claramente determinantes não só no seu percurso pessoal, mas também no literário e panfletário, do mesmo modo, a "arte tipográfica" preenche uma parte importante da sua vida quando, em finais de 1866, parte para Paris para aí trabalhar como tipógrafo, arte de que terá aprendido alguns rudimentos durante o período em que, em Lisboa, trabalhou na Imprensa-Nacional.

Quanto ao "auto de fé" de que terão sido alvo os poemas de André da Ponte, também Antero, ao longo da vida, foi destruindo uma parte significativa dos seus escritos, tendo, por exemplo, muitos poemas sido "salvos" por amigos a quem os enviava na correspondência trocada. A este propósito, vejamos a forma peculiar como Eça de Queirós descreve a sua "fúria destruidora", ainda nos tempos de Coimbra, depois de ter aberto um gavetão e tirado

> de dentro cartas, papeis, ferozmente, como se arrancasse entranhas. N'um arremesso empurrou para a mesa uma pobre cadeira caduca onde se abateu com amargura - e começou então a destruir as cartas e os papeis d'um modo estranho, que me maravilhou. Dobrava cada folha ao meio, esmeradamente: depois, violento e certeiro, ainda a dobrava em *quarto*; depois, com uma attenção sombria, ainda a dobrava em *oitavo*. Sob a unha raivosa achatava as dobras: - e, empunhando uma faca como um ferro de vingança e morte, cortava os papeis finamente, fazendo com dois golpes pequenos massos bem

[131] Carolina Michaëlis de Vasconcelos, art. cit., *op.* cit., p.387.

> esquadrados, que ia amontoando n'uma resma nitida e fofa. E todo este lento, paciente trabalho de precisão e symetria, o continuava com um modo revolto e tragico. Fascinado, surdi do vão da janella onde me refugiára, e parando á borda da mesa:
>
> - Oh Anthero, quanta ordem você tem na destruição!
>
> Ele dardejou sobre mim dois olhares devoradores. Depois considerou (...) e um sorriso (...) illuminou (...) a sua boa face onde havia um não sei quê de philosopho de Alexandria e de piloto do Baltico:
>
> - O rithmo, murmurou, é necessário mesmo no delirio.[132]

Em *Vício* o narrador-personagem aponta claramente a razão de ser da destruição da própria obra, desvalorizando-a:

> É preciso não esconder de mim mesmo que a destruição de alguns dos meus sonetos, aqueles de que dizia terem sido escritos para atormentar a existência de quem os lê, não passou de um gesto retórico. Queimar o que quer que se escreva só pode ter fundamento estético, nunca ético. Porque, para a ética, não está em causa a natureza do poema, mas sim a natureza da existência daquele que os produz, independentemente do seu género.[133]

Considerando, então, que a sua era uma obra "menor" («A minha contribuição [para o engrandecimento da língua portuguesa] foi sempre menor»[134]), o *eu* considera-a também muito aquém das suas possibilidades («Um cento de sonetos e um texto acerca da decadência dos povos peninsulares não é seguramente um décimo daquilo que poderia ter feito»[135]), admitindo ainda que, para ele, a escrita acaba por ser, em última análise, uma "troca comercial":

---

[132] In *Idem,* Eça de Queiroz, "Um genio que era um santo", pp.483-484.

[133] Paulo José Miranda, *Vício,* ed. cit., p.70.

[134] *Idem,* p.80.

[135] *Idem,* ib.

> (...) Todo aquele que sofra, pela possibilidade de sofrimento que aquilo que escreve possa causar naquele que lê, não passa de sofrimento fingido ou de ignorância. E, esta última, num homem que escreve é uma coisa muito triste. Em todo aquele que escreve, por detrás do sofrimento fingido encontramos um comerciante, por detrás da ignorância uma besta. No meu caso, reconheço uma troca comercial, não com os homens, de modo a conseguir algum tipo de reconhecimento gratuito, mas com o Criador, de modo a conseguir algum apaziguamento para a minha alma.[136]

Curiosamente, ao longo da vida de Antero de Quental, esta relação com o *Criador* vai sofrendo alterações de monta, de resto bem claras também em *Vício*. Quando já frequentava o 4º ano de Direito, pensava abraçar a vida religiosa («Quando eu for Padre hei-de cobri-los com a minha bênção. (...) Gostava tanto de me lembrar que ainda podia ser eu que lhe levasse, como ministro do Eterno, as consolações que *Ele* guarda para os seus.»[137]); quatro anos depois, numa carta a Alberto Sampaio, persistia na mesma ideia – «Eu cuido que me vou fazer Padre!!»[138]. Porém, ainda em Coimbra, e enquanto se ia tornando «le jeune jacobin de 1864»,[139] uma das

> occupações espirituaes a que [se entregava], era interpellar Deus. Não o [deixava] socegar no seu adormecido infinito. Ás horas mais inconvenientes, ás tres, quatro da madrugada (...) [berrava] por Elle, só pelo prazer transcendente

[136] *Idem*, p.71.

[137] Antero de Quental, *Cartas I [1852] -1881*, ed. cit., p.19.

[138] *Idem*, p.35.

[139] Antero de Quental, *Cartas II 1881-1891*, org., intr. e notas de Ana Maria Almeida Martins, Lisboa, Universidade dos Açores/Editorial Comunicação, 1989, p.691.

> de atirar um pouco do [seu] ser para as alturas, quando não fosse senão em berros (...).[140]

Mais tarde, e face às vicissitudes da própria vida, particularmente a doença que tanto o debilitou, a sua atitude perante os problemas da existência alteram-se:

> Nesse mesmo ano de 1874 adoeci gravissimamente, com uma doença nervosa de que nunca mais pude restabelecer-me completamente. A forçada inacção, a perspectiva da morte vizinha, a ruína de muitos projectos ambiciosos e uma certa acuidade de sentimentos, próprio da nevrose, puseram-me novamente e mais imperiosamente do que nunca, em face do grande problema da existência. A minha antiga vida pareceu-me vã e a existência em geral incompreensível.[141]

Depois de, entre os que o rodeavam, ter sido «o Grã-Capitão»[142] que «resumiu, com desusado brilho, o typo do academico revolucionario e racionalista»,[143] Antero de Quental cai, de facto, num período de grande pessimismo, que se manterá por bastante tempo e que mais tarde considerará ter sido «não (...) um ponto de chegada, mas um caminho»[144] para chegar ao optimismo; de resto, concluirá ainda que «Extrair do pessimismo o optimismo, por um processo racional, [foi] afinal o trabalho da [sua] vida.»[145] Mas este "trabalho de uma vida" está sujeito a diversas *provas*, uma vez que, segundo o narrador--personagem de *Vício*,

---

[140] Eça de Queiroz, art. cit., *op.* cit., p.487.

[141] Antero de Quental, *Cartas II 1881-1891*, ed. cit., p.837.

[142] Eça de Queiroz, art. cit., *op.* cit., p.490.

[143] *Idem*, ib.

[144] Antero de Quental, *Cartas II 1881-1891*, ed. cit., p.803.

[145] *Idem*, p.761.

> (...) Deus tenta o sangue jovem com ambições que sabe que não passarão nunca de distracções da verdadeira vida, da Sua verdadeira vontade, da Realidade que vence facilmente os impérios e os sonhos, o dinheiro e as ideologias. [Por isso mesmo, há que] amanhecer um dia na corola de uma planta, no coração da Sua verdadeira intenção. Este sim, é um sentido para a vida. Há que sacrificar tudo, até que o próprio sacrifício seja efectivamente uma dádiva por parte d' Aquele que nos sacrifica.[146]

Em Antero de Quental essa *dádiva* "materializa-se" na *descoberta* de que «O nosso verdadeiro poema somos nós mesmos, (...) a nossa vida moral, que é a obra suprema do Universo»[147] e que «a vida contemplativa no meio da natureza [permite perceber] que andar por toda a parte a proclamar, com voz lúgubre, que o mundo é vão, era ainda uma última vaidade...»[148].

E neste sentido, a personagem referencial coloca a questão sobre «O que é que verdadeiramente importa nesta vida? Pensar? Criar uma obra poética, ou outra? (...)»,[149] para depois perguntar de si para si: «E se o que importar não for aquilo que se faz com a vida, mas a própria vida?»[150]; acaba, no entanto, por concluir que «Aquilo que mais importa na vida é, sem dúvida, o que é conforme à espiritualidade (...)»[151] porque «Se Deus não nos receber, toda e qualquer vida é nada, se nos receber é tudo.»[152] Indo ainda mais longe, considera mesmo que «aquele que faz o Bem, fá-lo precisamente porque este falta no mundo (...). Por isso é que a única

[146] Paulo José Miranda, *op.* cit., ed. cit., p.11.

[147] Antero de Quental, *Cartas II 1881-1891*, ed. cit., p.616.

[148] *Idem*, p.641.

[149] Paulo José Miranda, *op.* cit., ed. cit., p.24.

[150] *Idem*, ib.

[151] *Idem*, p.21.

[152] *Idem*, p.81.

imagem da felicidade terá de ser o paraíso: um lugar onde não há a lembrança do sofrimento.»[153]

E é exactamente este sentido ético ligado à importância do *bem* que encontramos numa parte substancial da obra de Antero de Quental, nomeadamente no excerto da terceira parte de *Tendências Gerais da Filosofia na Segunda Metade do Século XIX* que a seguir se transcreve:

> (...) O bem é o momento final e mais íntimo da evolução do ser, em que o espírito se liberta na consciência de todas as limitações, criando em si, de si e para si um mundo completo, transcendente e definitivo.
>
> (...) A virtude, liberdade suprema, é (...) a realidade por excelência, a única realidade plena. (...) A renúncia ao egoísmo é o único culto (...). O mundo moral só subsiste por esta renúncia (...). Se (...) só a perfeita virtude, a renúncia a todo o egoísmo, define completamente a liberdade, e se a liberdade é a aspiração secreta das coisas e o fim último do universo, concluamos que a santidade é o termo de toda a evolução e que o universo não existe nem se move senão para chegar a este supremo resultado. O drama do ser termina na libertação final pelo bem.[154]

No entanto, em *Vício* o *eu* acaba por desvalorizar esta componente ética ao afirmar: «Tenho também de reconhecer que a moral foi em mim um fogo fátuo, um sonho que me manteve dormindo durante a minha própria existência.»[155]

De resto, e como é sabido, nem sempre o "rumo de vida" de Antero de Quental foi muito claro e preciso. Chegado a Coimbra ainda com treze anos, em

---

[153] *Idem*, p.14.

[154] Antero de Quental, *Tendências Gerais da Filosofia na Segunda Metade do Século XIX*, org., apres. e notas de Leonel Ribeiro dos Santos, Lisboa, Editorial Comunicação, 1989, pp.82-84.

[155] Paulo José Miranda, *op.* cit, ed. cit., p.46.

Fevereiro de 1856 (para aí frequentar, como aluno interno, o Colégio de S. Bento, depois de, desde Outubro, ter sido aluno do Colégio Escola Académica, em Lisboa), escreve então os seus primeiros versos conhecidos (a "Carta a André de Quental") e no ano seguinte a primeira composição em prosa (*A Pátria - Fragmento de um livro*), que assina com o pseudónimo Vasco Vasques Vasqueanes.

Sem que, no colégio, tivesse sido um aluno brilhante, entra para a Faculdade de Direito em 1858, concluindo o curso seis anos depois. Vivia-se, então, segundo confidenciou a Wilhelm Storck, uma época de grande «agitação intelectual de um centro, onde mais ou menos vinham repercutir-se as encontradas correntes do espírito moderno»,[156] que terão provocado uma «espécie de revolução intelectual e moral (...) [naquela] pobre criança arrancada do viver quase patriarcal de uma província remota e imersa no seu plácido sono histórico.»[157] Esta "pobre criança", no entanto, tinha «a imaginação ardente (...), a turbulência e a petulância, os fogachos e os abatimentos de um temperamento meridional, muito boa fé e boa vontade, mas muita falta de paciência e método.»[158]

Se a estas características pessoais e condicionantes culturais juntarmos um mais ou menos lato conjunto de outros jovens cujos interesses e valores se assemelhavam aos de Antero de Quental no que respeita, particularmente, às questões da Filosofia, da Religião, da História, da Literatura, enfim, da Sociedade, temos, então, todos os "ingredientes" necessários para a "germinação" e aparecimento de uma geração singular, que aquele considera ter sido «a primeira

[156] Antero de Quental, *Cartas II 1881-1891*, ed. cit., pp.833-834.

[157] *Idem*, p.833.

[158] *Idem*, p.834.

em Portugal que saiu decididamente e conscientemente da velha estrada da tradição.»[159]

Nesses anos de Coimbra, e neste ambiente de incontestável e incontornável "revolução académica", «não foi o estudo do Direito que [o] interessou e [o] absorveu (...)»[160]. O que, sobretudo, o interessou em Coimbra foi o ambiente de *contestação* e *descoberta* que aí se vivia. Por isso mesmo, não é de estranhar que Antero tenha estado envolvido nos diversos *actos de rebeldia* que então aconteceram. De entre estes, poderemos destacar os levados a cabo pela "Sociedade do Raio" («cujo fim era derrubar o reitor Basílio Alberto de Sousa Pinto, que pela sua rispidez se incompatibilizara com a Academia, irritando-a com actos de extrema severidade e com medidas que a época já não suportava.»[161]), quer aquando de visita do Príncipe Humberto a Coimbra, em Outubro de 1862, quer aquando da evacuação da Sala dos Capelos, em Dezembro seguinte. Na sequência das "rebeliões" estudantis, o Reitor foi, de facto, afastado do cargo (e a "Sociedade do Raio" desfeita...), mas em Abril de 1864 Antero "encabeça" novo movimento académico, desta feita a *Rolinada* (contestando contra uma Portaria do Duque de Loulé, que inviabilizava o cumprimento de uma promessa anteriormente feita aos estudantes), cujo ponto alto ocorre quando um grupo restrito, de que fazia parte Antero, leva a cabo o "rapto" da Academia de Coimbra «para o Porto, uma noite, entre archotes, ganindo a Marselheza.»[162] Acresce ainda o seu envolvimento na «famosa *Questão Literária* ou a *Questão de Coimbra*, que durante mais de 6 meses agitou o nosso pequeno

[159] *Idem*, ib.

[160] *Idem*, p.883.

[161] José Bruno Carreiro, *op.* cit., vol.I, ed. cit., p.164.

[162] Eça de Queiroz, art. cit., *op.* cit., p.490.

mundo literário, e foi o ponto de partida da actual evolução de literatura portuguesa. [Até porque] Os *novos* datam todos de então (...)»[163].

A propósito desta polémica (que para Antero de Quental foi, fundamentalmente, «uma questão de homens [elevada] à altura de questão de ideias o suficiente para ficar coisa moral e de bom ensino»),[164] Eça de Queirós coloca precisamente a tónica do protesto de Antero no domínio moral e não no literário. Nesse sentido, defendia que

> A sua faiscante carta *Bom senso e bom Gosto* continuava, nos dominios do pensamento, a guerra por elle encetada contra todos os tyrannetes, e pedagogos, e reitores obsoletos, e gendarmes espirituaes, com quem topava ao penetrar, homem livre, no mundo que queria livre. (...) - para Anthero, de todo alheio ao litteratismo, [essa luta Coimbrã foi] um desforço da Consciencia e da Liberdade. Por isso o seu ataque sobretudo nos impressionou, não só pelo brilho superior da sua ironia, mas pela sua tendencia moral, e pela quantidade de revolução que continha aquella altiva troça ao déspota do purismo e do lexicon.[165]

Depois desta fase de grande agitação (considerada em *Vício* como tendo sido de «ilusão e esperança, juventude, em suma»[166]), e sem ter encontrado um "rumo" para a sua vida, Antero de Quental, abandona o país, partindo, segundo confidencia a Alberto Sampaio,

> mais com o ânimo sossegado de quem cumpre o seu dever, do que com o coração alegre de quem segue uma esperança. Mas por tanto tempo desesperei

[163] Antero de Quental, *Cartas II 1881-1891*, ed. cit., p.835.

[164] Antero de Quental, *Cartas I [1852] -1881*, ed. cit., p.55.

[165] Eça de Queiroz, art. cit., *op.* cit., p.491.

[166] Paulo José Miranda, *op.* cit., ed. cit., p.91.

> sem fundamento e me cansei sem ter trabalhado que quero enfim comprar com estes supremos esforços o direito formidável da desesperação com plena consciência. Quero que os factos dêem razão ao cansaço do meu coração, ou que façam ressurgir por uma vez um sentimento definido, em bem ou em mal, mas inabalável, eis o sonho dos meus anos de dúvida e incerteza mortal e o que vou sobretudo buscar - isto é, encarar de frente a vida. (...)[167]

Este *encarar a vida de frente* significou ir para Paris para aí trabalhar como tipógrafo, o que lhe permitiria contactar de forma directa com o mundo do operariado e com as suas condições de trabalho. Mas, completamente isolado, perdido na massa anónima, entre gente desconhecida que não tinha tempo, disponibilidade ou conhecimentos para se ocupar com as questões sociais que o preocupavam, Antero viu-se, desde logo, como um «naufrago sobre as vagas d'um mar encapellado»[168]. É isso mesmo que se depreende das cartas que escreve, quer a António de Azevedo Castelo Branco, quer a Alberto Sampaio, pouco depois da sua chegada a Paris:

> (...) Isto (...) é belo (...) para se (...) ver de longe. De perto é outra coisa. De perto é feio e triste. (...) É uma vasta burguesia chata, estúpida, e no meio dela uma democracia pouco consciente, confusa, desarmónica - um embrião que se agita numa podridão - não é bonito -
>
> Que tristeza tenho sentido! que frio! e que isolamento! O que julguei encontrar, e o que me fez sobretudo vir, é o que menos se acha, a *fraternidade*![169]
>
> Alberto.
>
> Escrevo-te do fundo da mais profunda tristeza. Há um mês e tanto que caminho no meio de desilusões, disto bastante - mas sobretudo de mim. Julguei-

[167] Antero de Quental, *Cartas I [1852] -1881*, ed. cit., p.82.

[168] Alberto Sampaio,"Anthero de Quental (Recordações)", in *Anthero de Quental – In Memoriam*, ed. cit., p.16.

[169] Antero de Quental, *Cartas I [1852] -1881*, ed. cit., p.84.

-me outra coisa; (...) Este trabalho é triste como todo o trabalho moderno, forçado, partido e dividido, desnatural e injusto. (...)

(...) Foi uma tentativa malograda; mas honrosa porque foi sincera (...).

(...) Se pudesse saía amanhã mesmo de Paris. (...) Nada me interessa aqui. Sinto o meu isolamento absoluto. (...) Mas, Alberto, eu não posso sair daqui: para onde? (...) Prefiro (...) deitar-me ao Sena a aparecer à família (...) depois de a ter embalado na persuasão de que tinha aqui óptimo emprego (...) e eu sinto um desgosto mortal lembrando-me se alguém (...) [da família] supusesse que esta minha desesperada tentativa fora apenas uma *farsa* de rapaz para apanhar dinheiro e viajar!! (...) Vou-te pois perguntar: "podes-me dar (...) albergue, associar-me ao teu trabalho, fazer-me teu companheiro por um a dois anos, até que eu possa aparecer aos meus desassombradamente?"[170]

Antero instala-se, então, perto de Guimarães e aí permanece por três meses, com Alberto Sampaio, na Quinta de Sant' Ana, findos os quais regressa a Paris sem que, durante esse período, tenha estabelecido qualquer contacto epistolar com a família. E é neste regresso que, vendo agora o que o rodeia sob um prisma menos pessimista («cinco meses em Paris valem mais do que os cinco anos de uma formatura em Coimbra para a verdadeira instrução e iniciação na verdadeira e soberana ciência da realidade humana»,[171] escreve a Eduardo de Almeida Andrade em Julho de 1867), decide visitar "anonimamente" Michelet. Dizendo chamar-se Bettencourt (um dos sobrenomes de um ramo da sua família), apresenta-se como amigo do autor das *Odes Modernas*, que o "incumbira" de entregar uma carta ao historiador e de lhe oferecer um exemplar da obra. Depois de ter traduzido alguns poemas, Antero terá deixado Michelet encantado, não só com os textos, mas também com o "enviado" do autor, como o atesta a carta que entregou ao mesmo "portador":

[170] *Idem*, pp.85-87.

[171] *Idem*, p.88.

Paris, Rue de l'Ouest, 44.
2 Août 67.

Non, Monsieur, le midi n'est pas mort, puisqu'il y reste de tels esprits, jeunes, puissants, féconds.

Votre lettre est, certes, la plus belle que j'ai reçue depuis longtemps.

(...)

Votre charmant ami que j'ai vu avec grand plaisir, m'a traduit plusieurs de vos chants qui me semblent admirables.

(...)

Je suis fort touché des belles choses que vous dites sur l'ame ailée de la France (...)

Le midi ira loin. (...) Son avenir est là.

Je vous serre la main très tendrement, ainsi qu'à votre ami.

J. MICHELET[172]

Já em Lisboa, vê-se envolvido numa outra polémica – as Conferências do Casino, que em *Vício* surgem referidas como uma «desilusão»,[173] embora «o *Discurso sobre as causas da decadência dos Povos Peninsulares nos séculos XVII e XVIII* [seja apontado pelo narrador-personagem como a sua] melhor prosa.»[174]

A propósito das *Conferências*, que Eça de Queirós definirá como uma «aurora d'um mundo novo, mundo puro e novo que depois, oh dôr, (...) envelheceu e apodreceu...»,[175] parece-nos interessante recordar o prospecto-programa das mesmas:

---

[172] José Bruno Carreiro, *op.* cit., vol.I, ed. cit., p.304.

[173] Paulo José Miranda, *op.* cit., ed. cit., p.52.

[174] *Idem*, p.66.

[175] Eça de Queiroz, art. cit., *op.* cit., pp.500-501.

> Abrir uma tribuna, onde tenham voz as ideias e os trabalhos que caracterizam este momento do século, preocupando-nos sobretudo com a transformação social, moral e política dos povos;
>
> Ligar Portugal com o movimento moderno, fazendo-o assim nutrir-se dos elementos vitais de que vive a humanidade civilizada;
>
> Procurar adquirir a consciência dos factos que nos rodeiam na Europa;
>
> Agitar na opinião pública as grandes questões da Filosofia e da Ciência moderna;
>
> Estudar as condições da transformação política, económica e religiosa da sociedade portuguesa:
>
> Tal é o fim das Conferências Democráticas.[176]

Só que, como seria de esperar, a "agitação" provocada tanto pela conferência inaugural (*O espírito das conferências*, proferida a 22 de Maio por Antero de Quental, e da qual não ficou qualquer registo escrito, a não ser o relato feito pelo jornal *Revolução de Setembro*), como pelas seguintes, levou o Ministério do Reino a publicar uma Portaria que proibia as

> reuniões públicas com a denominação de "Conferências", nas quais se procuram sustentar doutrinas e proposições que atacam a religião e as instituições políticas do Estado, (...) sendo certo que tais factos, além de constituírem um abuso do direito de reunião, ofendem clara e directamente as leis do Reino e o código fundamental da monarquia (...)[177]

A esta atitude, que consideraram arbitrária, responderam os organizadores com diversos protestos, de entre os quais se destacam a *Carta ao Exº Senhor António José d'Ávila, Marquês d'Ávila, Presidente do Conselho de Ministros*, escrita

[176] Antero de Quental, *Cartas I [1852] -1881*, ed. cit., p.123.

[177] José Bruno Carreiro, *op.* cit., vol.I, ed. cit., p.419.

por Antero. Não nos parecendo "viável" proceder, neste trabalho, à transcrição da carta em questão, parece-nos, no entanto, importante reter o seu final:

> Exº sr.: nem eu nem V. Exª passaremos à história: e muito menos as ineptas portarias que V. Exª faz assinar a um rei sonâmbulo. Mas supondo por um momento que alguma destas coisas possa passar ao século XX, folgo de deixar aos vindouros com este escrito a certeza duma coisa: que em 1871 houve em Portugal um ministro que fez uma acção má e tola, e um homem que teve a franqueza caridosa de lho dizer.
>
> ANTHERO DE QUENTAL[178]

É também por esta época que Antero de Quental se embrenha na vida política. Depois de, em 1868, ter publicado o folheto *Portugal perante a Revolução de Espanha*, no qual se assume um defensor convicto da *União Ibérica*, quase vinte anos depois, dirá ter sido esta «(...) uma grande ilusão, da qual porém só [desistiu] (...) à força de golpes brutais e repetidos da experiência.»[179] Em *Vício*, no entanto, o *iberismo* surge ainda como uma hipótese que teria sido bastante positiva, pelo menos do ponto de vista da *complementaridade* linguística:

> (...) sinto-me cada vez menos português. Nestes últimos dias, tenho entristecido muito com a lembrança de que poderíamos ser uma unidade peninsular e não uma ilha entre o Atlântico e França. E a língua portuguesa é apenas o lado tímido da língua castelhana, ou, se se preferir, esta última é o lado extrovertido da primeira. As línguas separaram-se, separam-se por orgulho dos homens.[180]

[178] Antero de Quental, *Cartas I [1852] -1881*, ed. cit., p.135.

[179] Antero de Quental, *Cartas II 1881-1891*, ed. cit., p.836.

[180] Paulo José Miranda, *op.* cit., ed. cit., p.90.

Todas as pequenas ou grandes *questiúnculas* em que Antero de Quental se vê envolvido, mas também a inconstância que se revela pelo desejo de ora pretender alistar-se nos «voluntários Garibaldinos», [181]ora ir «para a Índia, para Goa ou Macau»,[182] ou, mais tarde, «ir assentar praça de voluntário nos Zuavos pontifícios, em Roma»,[183] tudo isto, dizíamos, se traduzirá ao longo de *Vício* em curiosas reflexões, de que destacamos as seguintes:

> *11 de Julho de 1891*
>
> Como posso querer aspirar a uma verdadeira vida moral se não tenho sequer um ínfimo domínio sobre mim? Não tenho sequer resquícios de vontade, mas ímpetos que, com o passar dos anos, vêm sendo cada vez mais raros. (...) Mas, e o mais grave, como pude até agora nunca ver isto como um verdadeiro impedimento moral? Não fará isto de todos os meus discursos e aspirações morais uma pura retórica? É evidente que sim.[184]
>
> (...) Querer ser o que se não pode, pode matar.[185]

E aquilo que Antero de Quental quis muito (e acabou por não conseguir, ou não poder) foi ser um «verdadeiro pae de familias, como dizia ás pessoas da sua intimidade, [acreditando] ter emfim encontrado [na adopção das filhas do seu amigo Germano Meireles] a fixidez por que tanto suspirára.»[186] É exactamente este sentimento de felicidade que confidencia a Alberto Sampaio: «Vai-se acordando em mim a fibra da paternidade e sinto-me com disposições de vir a dar num excelente

[181] Antero de Quental, *Cartas I [1852] -1881*, ed. cit., p.61.
[182] *Idem*, p.73.
[183] *Idem*, p.99.
[184] Paulo José Miranda, *op.* cit., ed. cit., p. 76.
[185] *Idem*, p.93.
[186] Alberto Sampaio, art. cit., *op.* cit., p.25.

papá. Com o que estou contente, vendo assim sumir-se no horizonte o espectro da velhice fria e sem afeição, que tanto me aterrava.»[187] Ou seja, Antero sentiu ter dado um novo rumo à sua vida, que ele queria «organizar (...) [de forma a] viver duma maneira racional»,[188] como confessara já a Oliveira Martins.

As alterações provocadas por esta "nova vida" reflectem-se também a nível literário. Por esta altura, Antero de Quental "deita mãos" à elaboração de um "Cancioneiro Infantil", cujo primeiro livro denomina *Tesouro Poético da Infância* e é, nas suas próprias palavras, «um livrinho (...) coligido dos poetas nacionais deste século [XIX] e *destinado às crianças*, por conseguinte não contendo senão o que possam compreender crianças e agradar-lhes, tanto pelos assuntos como pelo estilo.»[189] O seu contributo pessoal para este "livrinho" foi o poema "As Fadas", cuja composição, para ele, «poeta de estilo rude e inspiração apocalíptica, foi um verdadeiro *tour-de-force*!»[190]

Outras alterações importantes ocorrem, por esta altura, no percurso de Antero de Quental. Porque a vida na capital lhe desagradava de todo, decide abandonar Lisboa e instalar-se com a "família" em Vila do Conde – disso mesmo dá conta a um amigo, nos seguintes termos:

> (...) não volto para Lisboa. Mudo a minha residência (...), tendo já casa alugada em Vila do Conde, para onde me retiro. Levaram-me a esta resolução vários motivos, uns temporais e outros espirituais, sendo conspícuo entre os primeiros, a economia, e entre os segundos, a necessidade de evitar a leitura do Diário de

[187] Antero de Quental, *Cartas I [1852] -1881*, ed. cit., p.483.

[188] *Idem*, p.383.

[189] *Idem*, p.523.

[190] *Idem*, p.529.

> Notícias. Dentro dum mês terei transferido para ali a minha familiazinha e os meus livros, e por lá me deixarei ficar.[191]

O desagrado com que Antero de Quental encarava, por exemplo, a situação política em Lisboa terá sido uma das razões que o levou a procurar "refúgio" em Vila do Conde; como dissera já a António de Azevedo Castelo Branco, «Aquilo [Lisboa] é pior do que a (...) Sátira mais acintosa o podia representar – é boçal e chato.»[192]

Esta mesma visão negativa perpassa, de resto, por *Vício*, sendo aí a vida burguesa da capital considerada medíocre[193] e a própria cidade definida como «Um covil de vaidades e de injustiças comezinhas. E o resto é política de almanaque e de enredos. Jornalistas a brincar à verdade e escritores de trazer por salões sociais».[194]

Da correspondência de Antero de Quental, parece-nos interessante destacar ainda duas referências à realidade política que, como dissemos, de todo desagradava ao poeta:

> De notícias interessantes, dir-te-ei que o republicanismo avulta de dia para dia. Mas que republicanos! É um partido de logistas, capitaneado por bacharéis pífios ou tontos. (...) Duma tal república só há-de sair a anarquia e a fome. Mas, como de tudo isso pode muito bem sair a união ibérica, única solução desejável para a esfalfada nacionalidade portuguesa, vejo com gosto este movimento de dissolução. A abjecção monárquica é completa: basta dizer que, durante a última crise ministerial, Morier, embaixador inglês, esteve no paço, ostensivamente, ao pé do rei, ouvindo e aconselhando! Puro D. João 6.º e puro Beresford! o desprezo é universal. Nos teatros toca-se a Marselhesa, que é ouvida de pé:

---

[191] *Idem*, p.569.

[192] *Idem*, p.52.

[193] Cf. *Vício*, ed. cit., p.27.

[194] *Idem*, p.72.

> outro dia no Price, estavam os príncipes, e o público obrigou-os a levantarem-se também![195]
>
> Isto aqui está absolutamente podre, ridículo, estúpido. Fujo de ler jornais e de falar com pessoas que os lêem, para me esquecer de que vivo nesta capital da Barataria. Como Lisboa seria linda se fosse uma simples cidade de província! Mas estes ares de corte, estes políticos, estes burocratas estragam e maculam os mais belos dons da natureza![196]

Por isso mesmo, considera o narrador-personagem de *Vício*, «Lisboa só faz sentido nos livros do Eça.»[197]

E à procura de «alguma satisfação (...) [alguma] distracção, como se se tratasse de uma pausa na vida, (...) [ou de uma] fuga»,[198] Antero parte, então, para Vila do Conde. Aí o foi encontrar Eça de Queirós, nas suas próprias palavras,

> (...) gordo, roseo, reflorido, com as lapellas do casaco d'alpaca atiradas para traz galhardamente, e meneando na mão a grossa bengala da India que em Lisboa eu lhe dera para amparar a tristeza e a fadiga. Era uma regressão, quasi o antigo Anthero Coimbrão, mais amadurecido, mais doce: - apenas, no logar da fulva grenha flammante e romantica, alvejava um sereno começo de calva Socratica. Era sobretudo uma ressurreição moral, á velha maneira de Lazaro, uma miraculosa sahida do tumulo pessimista e das sombras da negação. Findara a lucta implacavel, o seu grande coração emfim descançava em paz![199]

---

[195] Antero de Quental, *Cartas I [1852] -1881*, ed. cit., p.497.

[196] *Idem*, p.505.

[197] Paulo José Miranda, *op.* cit., ed. cit., p.72.

[198] *Idem*, p.91.

[199] Eça de Queiroz, art. cit., *op.* cit., pp.505-506.

De facto, poderemos dizer que este período é uma "época fecunda" para Antero de Quental. Continua a dedicar-se à ordenação do "seu" *Tesouro Poético da Infância* (único volume publicado, em 1883, dos quatro inicialmente projectados – os restantes seriam um de «Contos de Fadas, Encantamentos, etc, (...) outro (...) de rasgos morais e tocantes (...) e finalmente uma colecção de Contos escolhidos de Andersen»[200]), assim como se dedica à escrita de um «livro filosófico»,[201] que previa ter concluído em 1890.[202] Neste mesmo ano, nos números de Janeiro, Fevereiro e Março, a *Revista de Portugal* publica *Tendências Gerais da Filosofia na Segunda Metade do Século XIX*, aparentemente «certas partes, as mais acessíveis, do tal livro filosófico.»[203] Sobre a publicação deste trabalho, diz o autor a Oliveira Martins que se trata de

> (...) um artigo (...), coisa sumária: (...) um estudo (...) que depois de ampliado será um livro. Escuso dizer-lhe que esta não é a *minha filosofia*, aquela que V. *sabe que eu tenho*, com o seu método próprio e teorias particulares. Essa, infelizmente, desisto de a expor, porque está acima das minhas forças o fazê-lo - e depois ninguém me entenderia. Mas, em suma, são as minhas ideias, somente expostas por um método impessoal, pondo de parte as minhas vistas originais e processo próprio dialéctico, e apresentadas simplesmente como induzidas da evolução do pensamento moderno e mais especialmente das tendências filosóficas dos últimos 80 anos. De sorte que, amigo, ainda depois de publicar um livro de filosofia, ficarei sempre um filósofo inédito.[204]

---

[200] Antero de Quental, *Cartas II 1881-1891*, ed. cit., p.655.

[201] *Idem*, p.968.

[202] Cf. *Idem*, ib.

[203] *Idem*, ib.

[204] *Idem*, p.966.

Este mesmo sentido de "filósofo inédito" está presente em *Vício* de forma clara, chegando mesmo a ser associado ao desinteresse pessoal:

> (...) ainda o ano passado me vi a dizer ao Eça, quando lhe enviei o artigo *Tendências Gerais da Filosofia no Século XIX* para ser publicado na "*Revista de Portugal*", que aí não iria a minha filosofia, aquela que ele sabe que eu tenho, mas somente a que então pude escrever.[205]
>
> Quantas vezes ao longo da minha vida perdi o interesse! (...) é este contínuo desinteresse que explica o não ter realizado uma obra filosófica. Porque *As Tendências Gerais da Filosofia no Século XIX* não é filosofia. É acerca da filosofia, que é outra coisa. O Batalha Reis é que tinha razão, quando escreveu a dizer que eu era a cabeça filosófica mais brilhante que conhecia, mas o pior filósofo.[206]

E indo ainda mais longe, o narrador-personagem chega mesmo a afirmar não ter filosofia porque «Não se pode construir uma nos intervalos [de] apaziguamento entre o [seu] pensamento e a [sua] vida.»[207]

E apesar de Antero de Quental se considerar "inédito", o que é certo é que em *Tendências Gerais da Filosofia na Segunda Metade do Século XIX* a síntese do pensamento moderno surge

> (...) com a concisão de um verdadeiro philosopho e com a sobriedade de linguagem propria da edade viril de um grande escriptor. (...) Esse seu testamento publico é datado das mais altas e serenas regiões do pensamento, donde elle contemplou até ao fim da vida, com a vista clarissima, a doutrina complexa da evolução, e donde observou as suas origens na inconsciente mas

[205] Paulo José Miranda, *op.* cit., ed. cit., p.95.

[206] *Idem*, pp.59-60.

[207] *Idem*, p.66.

fundissima aspiração da natureza a um fim soberano, que deveria ser a propria consciencia, a plenitude do ser e a ideial perfeição.[208]

Este último trabalho de Antero reflecte, de facto, a evolução do pensamento de um homem que, tendo sido um "jacobino" na juventude, entrou depois numa fase de profundo pessimismo, que se foi desvanecendo até que o poeta-filósofo conseguiu atingir um «sossego de espírito [que] não conhecia há muitos anos.»[209]

No mesmo ano em que publica os artigos anteriormente referidos (1890), e por influência de Luís de Magalhães, Antero de Quental voltou à "arena política", assumindo a presidência da Liga Patriótica do Norte, constituída na sequência das questões levantadas com o *Ultimatum* inglês de 11 de Janeiro. E é precisamente Luís de Magalhães que faz um retrato muito vivo do ambiente de agitação que então se vivia e da forma como Antero abraçou este projecto:

> (...) O governo perdera totalmente o pé, e desapparecia por completo na tempestade da excitação geral (...). A anarchia era completa. A linguagem da imprensa de todos os matizes, perfeitamente desvairada. As manifestações publicas (...) repetiam-se em Lisboa, no Porto, em todos os centros do paiz, tomando um caracter tumultuario e ameaçador.
>
> N'uma d'essas manifestações rompera a ideia vaga e indefinida d'uma Liga Patriotica. Era o cahos aspirando pela ordem, a massa amorpha procurando um orgão. No meio da tempestade incoherente, em que o paiz se debatia, essa ideia affigurou-se-me uma ancora salvadora. Era preciso tomar pé, entrar no rumo das soluções practicas. (...) Se havia, de facto, uma ancora, era preciso deital-a ao mar...
>
> (...)
>
> Tudo, porém, dependia da direcção superior, tudo dependia d'*um homem*. Era preciso que á frente d'essa Liga se pozesse uma consciencia absolutamente

[208] Anselmo de Andrade, "O sonho do poeta", in *Anthero de Quental – In Memoriam*, ed. cit., p.331.

[209] Antero de Quental, *Cartas I [1852] -1881*, ed. cit., p.486.

> pura e imaculada, um grande coração generoso e heroico, um nome que a todos inspirasse uma absoluta confiança e fosse já aureolado d'uma gloriosa popularidade. Pensei em Anthero (...). Mas acceitaria Anthero o encargo? (...)
>
> Fui a Villa do Conde (...). Expuz-lhe a situação (...). Achei-o em tudo d' accordo com os meus juizos e opiniões. O momento affigurava-se-lhe grave, e ao meu apello para a sua intervenção respondeu (...) annuindo a tomar sobre os hombros esse encargo, que para a sua saude, para o seu genio, para o seu espirito, constituia um sacrificio desmedido.[210]

Mas este último acto de intervenção política (que Antero considerou «um sagrado dever»[211] e em relação ao qual afirmou querer «sacrificar a vida [morrendo] contente se tiver vivido 6 meses ao menos da verdadeira vida de homem que é a da acção por uma grande causa»[212]) terminou num «inevitável fiasco.»[213] Em *Vício*, de resto, «a presidência da Liga Patriótica [é vista como] outra desilusão [porque se tratou de um] nado morto.»[214] De facto, «A Liga morreu (...) de pura inanição porque ninguém, no fundo, queria saber nem de colónias, nem de desforra, nem de reformas sociais.»[215] Mais do que isso, Antero acaba por concluir que

> Em Portugal não pode haver revolução, que mereça este nome, porque revolução pressupõe propósito, firmeza e força moral, o que aqui não há. Portugal é um país eunuco, que só vive duma vida inferior, para a vileza dos interesses materiais e para a intriga cobarde, que é o processo desses interesses. (...) a nação [está] adormecida no sono comatoso dos interesses materiais e de que só a fome brava a fará acordar, mas não para as ideias e a

[210] Luís de Magalhães, "A vida de Anthero", in *Anthero de Quental – In Memoriam*, ed. cit., pp.131-133.

[211] Antero de Quental, *Cartas II 1881-1891*, ed. cit., p.982.

[212] *Idem*, p.980.

[213] *Idem*, p.995.

[214] Paulo José Miranda, *op.* cit., ed. cit., pp.52-54.

[215] Antero de Quental, *Cartas II 1881-1891*, ed. cit., p.1001.

> consciência cívica, apenas para a anarquia cega da miséria e dos baixos ódios.[216]

Provavelmente, face a este grande revés pessoal e político (em relação ao qual Antero diz que «ficou [nele] um certo fermento de irritação e quase de cólera»[217]), começa a pensar seriamente na hipótese não só de sair de Vila do Conde, mas também de abandonar o Continente. Como se pode depreender pelo retrato pessimista traçado, para esta decisão terá igualmente contribuído a sua vontade de não ver de perto a ruína de um país que considera ter entrado «num período de depressão tanto política como económica, período cuja duração se não pode prever, mas com certeza será longo, visto que se não descortinam (...) elementos bastantes para uma transformação no sentido da restauração dos costumes políticos e da reforma das práticas administrativas.»[218] Aliás, já em 1889, numa carta a Vicente Machado de Faria e Maia, manifestara vontade de regressar a Ponta Delgada, fazendo depender o seu regresso apenas das duas jovens que adoptara:

> (...) Apeteço o sossego de que aí se goza, e o horizonte que se vai entrevindo para Portugal é tão melancólico que prefiro muito vê-lo a distância. Depois, o sentimento do *ninho paterno* é natural na velhice e eu caminho para velho. Só espero por que as minhas pupilas estejam um pouco mais crescidas e educadas e creio que dois anos bastarão para isso.[219]

---

[216] *Idem*, pp.1013-1014.

[217] *Idem*, p.1007.

[218] *Idem*, pp.1001-1002.

[219] *Idem*, p.976.

E quando Antero entende que Albertina e Beatriz Meireles (então com dezasseis e treze anos, respectivamente) devem abandonar o colégio de órfãs (onde eram internas desde Maio de 1885, na sequência da morte da mãe, «que morreu tísica [a 30 de Março de 1885], depois de longo padecer»[220]) e completar a sua educação agora em contacto com a sociedade, compreende igualmente que «para as installar no mundo, devia elle repenetrar no mundo. Pensava pois em voltar á sua ilha, a S. Miguel, como sendo um mundo mais sereno, mais puro, mais facil. [Até porque] Lisboa para Anthero era uma Ninive revôlta e sordida»[221] e Vila do Conde «a terra mais analfabeta que [tinha] visto.»[222]

Antero parte, então, para S. Miguel, no «paquete de 5 de Junho [de1891], deixando [em Lisboa] as pequenas, que irão depois, em [ele] tendo (...) casa alugada e pronta toda a instalação»,[223] com o «propósito de fixar aí residência definitiva»[224]. Mas nem tudo terá corrido exactamente como idealizara e disso mesmo encontramos *eco* em diversas passagens de *Vício*, quer tendo em conta as condições da própria Ilha de S. Miguel e a solidão que aí se sente, quer tendo em conta as dificuldades surgidas com a "família" que o poeta pretendia formar:

> A ilha acentua a minha solidão.[225]
>
> Ninguém. Ninguém à minha volta.[226]

---

[220] *Idem*, p.762.

[221] Eça de Queiroz, art. cit., *op.* cit., pp.521-522.

[222] Antero de Quental, *Cartas II 1881-1891*, ed. cit., p.1045.

[223] *Idem*, p.1024.

[224] *Idem*, p.1030.

[225] Paulo José Miranda, *op.* cit., ed. cit., p.59.

[226] *Idem*, p.81.

> Nesta ilha não se pode fazer mais nada senão morrer ou procriar (...)[227]
>
> E eu aqui continuo com o tempo todo em volta de mim, esforçando-me por conseguir reparti-lo com as pequenas e a minha irmã.[228]
>
> A minha saúde (...) não vê melhoras (...), isto vai de mal a pior (...) continuo a não encontrar forças para formar a família que ambicionava, com a minha irmã Ana e as órfãs do meu amigo Meireles (...) [até porque] as desavenças entre a minha irmã e as raparigas (...) leva-me a prever o pior.[229]
>
> (...) A desarmonia entre a minha irmã e as crianças não só se mantém como parece ter aumentado. Dentro de pouco mais de quinze dias estarão aqui, comigo. Não sei se terei forças para tanto. Já não sei mais o que pensar desta minha decisão de ter vindo para Ponta Delgada fazer de chefe de família.[230]
>
> A preocupação instala-se-me. Minha irmã e as pequenas são mundos separados.[231]

E assim, embora, inicialmente, julgando que «com as pequenas junto de [si], os dias de paz de Vila do Conde regressarão»,[232] o narrador-personagem acaba por concluir que «Quanto ao projecto de mudar de vida, talvez só com a morte»,[233] uma vez que quer «uma família e não [consegue, quer] um país e não [tem], não [tendo] sequer vontade de tê-lo.»[234]

---

[227] *Idem*, p.83.

[228] *Idem*, p.103.

[229] *Idem*, p.45.

[230] *Idem*, p.67.

[231] *Idem*, p.102.

[232] *Idem*, p.105.

[233] *Idem*, p.111.

[234] *Idem*, p.94.

De facto, fosse devido à solidão em que terá vivido nos primeiros tempos, ou graças às condições atmosféricas adversas ao seu débil estado de saúde, ou face aos problemas levantados por um relacionamento difícil entre a irmã Ana e as pupilas (particularmente Beatriz, a «mais nova e mais impaciente»[235]), o que é certo é que em 29 de Agosto escreve a Oliveira Martins, comunicando-lhe a resolução de «voltar para o Continente para aí [se] fixar com (...) [a] Irmã, em Lisboa»[236]. Quanto às duas jovens, que, ainda em Vila do Conde, fizera suas herdeiras legais, decidira deixá-las com «uma família pobre e honesta, mãe e 2 filhas que vivem do seu trabalho e que, mediante uma pequena mesada, as recebem em sua companhia para lhes darem a educação caseira indispensável, até que o tempo e as circunstâncias aconselhem o que se haverá de fazer.»[237]

Só que, *aquele* que em *Vício* diz de si próprio «Apaixonei-me pela morte»,[238] «Depois, uma tarde, (...) "concluindo que a vida lhe não convinha, sahiu d'ella voluntariamente"»,[239] assim terminando a vida do homem que

> possuia uma alma onde (...) *il faisait très-bon*, [do homem em quem os amigos tinham] um confortante orgulho, pois bem [sentiam] que esse homem tão simples, (...) sem posição nem fama, sempre ignorado pelo Estado (...) era o elo

[235] Antero de Quental, *Cartas II 1881-1891*, ed. cit., p.1050.

[236] *Idem*, p.1070.

[237] *Idem*, ib.

[238] Paulo José Miranda, *op.* cit., ed. cit., p.61.

[239] Eça de Queiroz, art. cit., *op.* cit., p.522.

> rijo, o mais rijo elo de fino oiro, que prendia Portugal ao mundo do pensamento.[240]

Pelo exposto, parece-nos ter ficado claro que a vida de Antero de Quental, sendo uma vida *rica* do ponto de vista intelectual, foi, no fundo, a vida de alguém que oscilou constantemente entre períodos em que ora suspirava pelo sossego, ora evidenciava uma necessidade imensa de movimento; períodos em que ora queria isolar-se do mundo, limitando a convivência a um círculo restrito de amigos que tivessem ideais comuns aos seus, ora sonhava correr aventuras que alimentassem a sua natureza expansiva, oposta ao convencionalismo da sociedade burguesa a que pertencia – no fundo, encontramos em Antero, provavelmente, o lado místico e o lado aventureiro, insatisfeito, dos seus ascendentes em permanente "actividade".

Mas esse homem viveu, sem dúvida, momentos de grande desespero e desânimo, como prova o seu espólio epistolar e como nos parece estar *claramente retratado* em *Vício.* Vejamos, a terminar, um documento da vida real (uma carta dirigida a Alberto Sampaio em 30 de Novembro de 1878) e um excerto da ficcional:

> Meu caro Alberto
>
> Tenho deixado passar tanto tempo sem te escrever, por esta inércia própria de quem vive, como eu, triste e desalentado. De saúde não vou pior; mas cada dia sinto mais o vazio da minha existência, a minha impotência, a minha inutilidade, de sorte que a vida se me tem tornado em extremo pesada. Olho para a morte como abrigo seguro, mas vejo-a tão longe ainda! e depois, por outro lado, é também muito amargo morrer sem se ter vivido como se *poderia* ter vivido![241]

[240] *Idem*, p.519.

[241] Antero de Quental, *Cartas I [1852] -1881*, ed. cit., p.454.

> É um passado miserável, como todos os passados, aquilo que nos traz à revelação de nós mesmos. (...) Quem viu alguém derramado numa cama, perdido, a precisar que o ajudem a fazer tudo, que lhe façam mesmo tudo, não pode esquecer essa imagem. A vida já foi, e ele continua ali. Alguém que continua para lá da vida, para lá da sua própria vida. E no entanto está ali. Queixa-se, sofre, fala, ingere alimentos, liberta fezes. É um bocado de espaço ainda com tempo, mas a vida já foi. E, esta imagem que se não esquece, contudo, não nos ensina o que quer que seja. Tem-se medo, mais nada. Medo de que aquele seja o nosso futuro, de que venhamos a ser nós.[242]

No nosso entender, não será difícil *fazer a correspondência* entre *aquele* que "sente cada vez mais o vazio da sua existência", o que o leva a "olhar a morte como um abrigo seguro", e *este* "alguém derramado numa cama", que se limita a ser "um bocado de espaço"; de resto, atrevemo-nos mesmo a dizer que *um* e *outro* fazem lembrar *o Antero de Quental* que Eça de Queirós visitou e encontrou «(...) estirado n'uma cama, no quarto mais remoto d'uma casa remota, quasi n'uma trapeira, para que não lhe chegassem os ruidos da cidade, morbidamente intoleraveis á sua supersensibilidade nervosa.»[243]

Mas este homem foi também, como pensamos ter ficado claro, alguém que, pela sua personalidade e individualidade, marcou de forma indiscutível o pensamento do século XIX português, podendo mesmo ver-se nele o embrião daquilo que veio a marcar profundamente o mundo literário do século XX – a heteronímia.

---

[242] Paulo José Miranda, *op.* cit., ed. cit., p.19.

[243] Eça de Queiroz, art. cit., *op.* cit., p.502.

Assim, com vista ao esclarecimento do que acabámos de afirmar, iremos agora reflectir um pouco acerca de uma certa *tendência heteronímica* em Antero de Quental, o que, no âmbito da intertextualidade, permitirá, uma vez mais, a aproximação ao narrador-personagem de *Vício*, na medida em que *o eu* que encontramos nesta obra acaba por ser, também ele, *alguém* que se desdobra de forma múltipla, "adquirindo" personalidades diversas, mesmo contraditórias, como é próprio da heteronímia.

2. TENDÊNCIA "HETERONÍMICA"

Quando Germano Meireles, concluídos os estudos em Coimbra, se fixa em Penafiel e aí funda, em Março de 1864, o bi-semanário *O Século XIX*, uma das colaborações mais assíduas com que contou foi, sem dúvida, a de Antero de Quental. Os seus artigos, publicados sob o título genérico *Correspondência de Coimbra*, eram, sobretudo, de crítica literária e ou saíam sem assinatura ou assinados por "O Bacharel José", sem que nada fizesse supor uma relação entre *este* e o próprio Antero de Quental. De resto, disso mesmo é prova o facto de Teófilo Braga e o seu editor desconhecerem por completo o "crítico de Penafiel" que na referida coluna publicara um artigo (bastante elogioso) a propósito de *Visão dos Tempos*.[244]

No mesmo jornal, publicou ainda "O Bacharel José" diversos artigos a propósito da obra de Antero de Quental, fosse sobre a *Defesa da carta encíclica*, fosse sobre a publicação próxima de *Odes Modernas*. Se a respeito da primeira era o seu autor considerado *ultramontano*, já a respeito da segunda afirmava "O Bacharel José" que «A poesia que o sr. A. agora publica é (segundo ouvi) a grande poesia, a poesia filosófica (...), [pelo que] certamente nos mostrará mais uma vez o quanto vale a sua arrojada e fertilíssima imaginação».[245] Por aqui nos parece ser possível deduzir que "O Bacharel José" evidenciava um distanciamento crítico em relação ao poeta, como se, de facto, se tratasse de duas individualidades distintas.

[244] Cf. José Bruno Carreiro, *op.* cit., vol.I, ed. cit., p.464.

[245] *Idem*, p.249.

O mesmo distanciamento está também presente numa carta que Antero de Quental envia a João Lobo de Moura em 1872 e na qual, a propósito da "autoria" dos sonetos "À Virgem Santíssima" e "Na floresta dos sonhos dia a dia" (II da série "Elogio da Morte"), cujos autógrafos enviava ao amigo nessa mesma carta, diz o seguinte:

> (...) O primeiro foi composto por um monge da Idade Média (aí pelo século 13.º), na solidão *soava-austera* do Monte Cassino, um contemporâneo talvez do autor misterioso da Imitação de Cristo (...) O [outro] podia simplesmente ter por autor algum solitário, discípulo de Buda, que há 2500 anos, se assentasse à sombra do Baobab, e imobilizando o espírito num ponto único (...) tivesse procurado fugir ao tormento supremo da consideração da contingência e fragilidade das coisas. É, porém, mais crível que o seu verdadeiro autor fosse algum filósofo alemão contemporâneo, que, desesperando de encontrar a *razão última do Ser* no insuficiente naturalismo da filosofia moderna, se lançasse nos sonhos insondáveis do sentimento religioso primitivo. O que nos leva a optar por esta segunda suposição é encontrarmos no mencionado Soneto certas alusões e aproximações, e uma lucidez racional, que destoam da simplicidade profunda e do *concretismo* dos videntes antigos, e só convêm à subtileza sábia dos neobudistas.[246]

Se, como dissemos, estas reflexões apontam para algum distanciamento do autor em relação a textos próprios, reflectindo-se aí diferentes estados de espírito, já quando, em 1869, *o primeiro Fradique Mendes* surge a público (com "obra feita" e obra futura anunciada, mas também com uma *individualidade* afirmada), poderemos dizer que surgia, também, o *embrião* daquilo que poderia vir a ser um verdadeiro heterónimo, embora colectivo. A publicação, no jornal *Revolução de Setembro* (em 29 de Agosto de 1869), dos primeiros quatro poemas do *poeta satânico* (dois de

[246] Antero de Quental, *Cartas I [1852] -1881*, ed. cit., pp.161-162.

Antero de Quental, um de Eça de Queirós e outro de Jaime Batalha Reis) é antecedida de "Folhetim", um texto de apresentação do novo *poeta*. Aí encontramos referências a uma identidade própria e autónoma em relação aos seus criadores, não só do ponto de vista biográfico, mas também ideológico e cultural, da qual resulta, naturalmente, uma *poética muito pessoal*. Ao relacionar Fradique Mendes com figuras cimeiras do mundo cultural da época (como seja o caso de Charles Baudelaire), mas também com outras completamente desconhecidas dos potenciais leitores, porque imaginárias (os *satanistas* do Norte, entre os quais se destacava Ulurus, também chamado Ulurug ou Hulurugh), os seus criadores dão-lhe existência real, accionando um processo de manipulação discursiva que nos parece ir além do sentido de verosimilhança. De facto, no nosso entender, essa manipulação discursiva encontra-se ao serviço daquilo que A. J. Greimas denominou por *contrato de veridicción*, aí considerando o «mecanismo o la serie de procedimientos linguístico-sociales que sostienen la "aspiración" de un discurso a ser un discurso *verdadero*.»[247] Segundo Greimas,

> si la verdad no es un efecto del sentido, se ve que su producción consiste en el ejercicio de un hacer particular, de un *hacer-parecer verdadero*; es dicir, en la construcción de un discurso cuya función no es decir la verdad, sino lo que parece verdad. Este parecer no persigue más, como es el caso de la verosimilitud, la adecuación con el referente, sino la adhesión de parte del destinatario al cual se dirige, buscando que éste lo lea como verdadero.[248]

[247] A. J. Greimas, "El contrato de veridicción", in *Linguística y Literatura*, Xalapa, Ver., Centro de Investigaciones Linguístico--Literarias/Universidad Veracruzana, 1978, p.33.

[248] *Idem*, ib.

E é isso mesmo que acontece com Fradique Mendes e com os *satanistas* – a recepção por parte do público vai muito além daquilo que os seus criadores, provavelmente, imaginaram e muitos foram os que, de imediato, se interessaram pelo *novo poeta* e procuraram conhecer melhor os *satanistas* do Norte, cuja *existência*, até então, lhes escapara... Vejamos o que, a este propósito, diz Batalha Reis:

> Os *Satanistas do Norte* foram assim inventados; os seus nomes, biographias, e obras, coordenadas. (...) O nome d'um d'esses monstruosos poetas era perigoso de pronunciar, produzia o vomito, tendo só consoantes: Hrldwzh. Mas o *grande artista* que mais acceitação teve em Lisboa foi Ulurug, citado, com respeito e louvor, em livros de Critica litteraria do tempo: Os livreiros, instados por alguns dos mais cultos litteratos portuguezes, durante muitos mezes encommendaram, para Paris, as *Obras completas*, d'este diabolico e phantastico author.[249]

Mas ao mesmo tempo que alguns "literatos" se deixavam inebriar por poesias e autores que desconheciam completamente (mas em cuja existência, apesar de falsa, acreditavam), um dos criadores de Fradique Mendes mantinha um grande sentido crítico e de distanciação em relação a esta "personalidade literária". De facto, aquando da publicação de *Poemas do Macadam* (ocorrida a 5 de Dezembro de 1869, no jornal *O Primeiro de Janeiro*), Antero de Quental, autor dos quatro poemas desta "segunda série", embora considerando que «O sr. Mendes é um dos poetas mais bem dotados da nova geração»,[250] manifesta claramente as suas reservas quanto aos assuntos por ele tratados. Dizendo que o *poeta* «pertence a

[249] Jaime Batalha Reis, "Annos de Lisboa (Algumas lembranças)", in *Anthero de Quental – In Memoriam*, ed. cit., pp.461-462.

[250] Joel Serrão, *O Primeiro Fradique Mendes*, Lisboa, Livros Horizonte, 1985, p.265.

uma grande escola, que por toda a Europa veio substituir em parte, e em parte opor-se à escola romântica»,[251] ressalva, no entanto, o facto de que «Ser uma grande tendência não quer dizer ser uma boa tendência.»[252] Antero de Quental demarca-se ainda do *satanismo*, que considera «ser o grito de agonia (...) sobre as ruínas da consciência moderna»,[253] defendendo que a missão da poesia é ser «a voz mais pura e mais íntima do coração: é mesmo nas vascas da morte, é sobretudo nas horas da provação, um hino (...)»[254]. Ao discordar das linhas de força que inspiraram os *Poemas de Macadam*, Antero de Quental distancia-se, de facto, no plano estético e ideológico, do *ser* de que fora co-criador. Deste modo, reconhecendo a Fradique Mendes o direito a uma existência e a uma poética próprias, acaba por provocar nos leitores um *efeito de real*.

Embora não nos parecendo que se possa falar propriamente de heteronímia no sentido em que a conhecemos através de Fernando Pessoa, somos, no entanto, levados a ver em todas estas manifestações aquilo a que chamaríamos uma certa *tendência heteronímica*, latente em Antero de Quental. A este propósito, convirá talvez recordar que Carlos Reis (1884) faz depender a existência de um heterónimo da concomitância de três factores:

> a determinação de um outro nome que aponta para uma outra identidade; a autonomização (em relação ao ortónimo e a outros possíveis heterónimos) dessa identidade, nos planos biográfico e ideológico-cultural, autonomização

[251] *Idem*, pp.265-266.

[252] *Idem*, p.266.

[253] *Idem*, ib.

[254] *Idem*, ib.

> susceptível de sustentar uma poética própria; decorrentemente, a configuração de uma especificidade discursiva traduzida em dominantes estilísticas precisas e entendida como projecção, no plano da *praxis* literária, dos dois factores antes enunciados.[255]

Neste sentido, se, de facto, como já referimos anteriormente, Fradique Mendes tem uma identidade e poética próprias, não nos parece, no entanto, que a sua reduzida obra poética atinja uma especificidade discursiva que, de forma definitiva, imponha a alteridade inerente a um heterónimo. De resto, convirá recordar que a este facto não será estranha a sua *paternidade tripla*, assim como as directrizes diversas que os seus mentores seguiram em termos pessoais e literários.

Diríamos então que, com a "criação" de Fradique Mendes, Antero de Quental, Eça de Queirós e Jaime Batalha Reis *lançaram* o que poderia ter vindo a inaugurar entre nós um processo cultural cujo ponto de verdadeira e efectiva consumação é a heteronímia pessoana, sendo que a "existência" do representante português dos *satanistas* do Norte "apenas" se assemelha à criação heteronímica.

No entanto, parece-nos ainda curioso fazer um paralelo entre as personalidades de Antero de Quental e de Fernando Pessoa, recordando para isso duas passagens do espólio epistolar de cada um dos poetas. A respeito da sua personalidade e da criação heteronímica, na célebre carta a Adolfo Casais Monteiro, afirmava Fernando Pessoa:

> Passo agora a responder à sua pergunta sobre a génese dos meus heterónimos. Vou ver se consigo responder-lhe completamente.

[255] Carlos Reis, "Fradique Mendes: origem e modernidade de um projecto heteronímico", in *Cadernos de Literatura*, nº18, Coimbra, INIC, 1984, pp.54-55.

> Começo pela parte psiquiátrica. A origem dos meus heterónimos é o fundo traço de histeria que existe em mim. Não sei se sou simplesmente histérico, se sou, mais propriamente, um histero-neurasténico. Tendo para esta segunda hipótese, porque há em mim fenómenos de abulia que a histeria (...) não enquadra no registo dos seus sintomas. Seja como for, a origem mental dos meus heterónimos está na minha tendência orgânica e constante para a despersonalização e para a simulação. Estes fenómenos (...) mentalizaram-se em mim (...), não se manifestam na minha vida prática, exterior e de contacto com os outros; fazem explosão para dentro e vivo-os eu a sós comigo. Se eu fosse mulher - na mulher os fenómenos histéricos rompem em ataques e coisas parecidas - cada poema de Álvaro de Campos (...) seria um alarme para a vizinhança. Mas sou homem - e nos homens a histeria assume principalmente aspectos mentais; assim tudo acaba em silêncio e poesia...[256]

Tentando reagir à doença e ao abatimento moral em que se encontrava desde há algum tempo, em Julho de 1877 Antero de Quental vai para Bellevue, onde o Dr. Charcot, «"le premier homme de France pour les maladies nerveuses", depois dos competentes interrogatórios e apalpões (...) [lhe diz]: "vous avez une maladie de femme, transportée dans un corps d'homme; c'est l'hystérisme."»[257]

Pelos testemunhos pessoais transcritos, parece-nos evidente haver entre os dois poetas uma certa semelhança de "estados psíquicos" que, eventualmente, poderia traduzir semelhanças a nível da criação literária. No entanto, afigura-se-nos evidente o facto de, apesar de tudo, Antero de Quental não ter conseguido *outrar-se*, como anos depois acontece com aquele que o considerou um dos seus *mestres*.

Em *Vício*, porém, esse acto de *desdobramento* do *eu* em personalidades diferentes ocorre de forma claramente assumida pelo narrador-personagem. É

[256] Fernando Pessoa, *Páginas de Doutrina Estética*, Lisboa, Editorial Inquérito, 2ªed., s/d, pp.197-198.

[257] Antero de Quental, *Cartas I [1852] -1881*, ed. cit., p.378.

através da obra *O Primo Basílio* que Paulo José Miranda estabelece a relação do *eu* com os seus *múltiplos*, com os seus *outros* e com os seus "vícios". Deste modo, através de algumas das personagens queirosianas – as "mais viciosas" de entre elas, curiosamente quase todas femininas – nasce em *Vício* a mais forte relação de intertextualidade, como tentaremos mostrar no capítulo que se segue, o último desta dissertação.

V
DO TEXTO AO INTERTEXTO

> Em (...) *O Primo Bazilio* o sr. Eça de Queiroz (...) pintou o vício repulsivo e nojento.
>
> C. Castelo Branco

A frase que aqui usámos como epígrafe sugere o estabelecimento de relações muito particulares entre *Vício* e *O Primo Basílio*. De resto, é um dado incontornável que desde a primeira leitura da obra alvo deste trabalho nos apercebemos, de imediato, da existência de um *diálogo textual* não só com a referida obra de Eça de Queirós, mas também com o espólio epistolar e com a estética anteriana e ainda, através do próprio título, com a *obra poética* de Fradique Mendes.

A nossa prioridade ao longo deste capítulo vai ser, de facto, proceder ao estudo das diversas relações que *Vício* estabelece no domínio da intertextualidade. Assim, debruçar-nos-emos, muito particularmente, sobre as relações entre o narrador-personagem desta obra e algumas das personagens de *O Primo Basílio*, assim como procederemos à análise de outras de que, no mesmo âmbito, haja repercussões em *Vício*.

Naturalmente, estas *relações dialógicas*, este *intercâmbio discursivo*, situam-se no domínio daquilo que Júlia Kristeva (1969) denominou *intertextualidade*, no sentido em que «tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est

absorption et transformation d'un autre texte.»[258] Assim, ao conceito de *intertextualidade* está associada a ideia de que qualquer texto literário (é este o domínio que agora nos interessa) tem uma concepção dinâmica, o que conduz a que o mesmo funcione como espaço de diálogo e de interpenetração com outros textos, noção que, como sabemos, advém de Mikhail Bakhtine (1975), para quem

> L' orientation dialogique du discours est, naturellement, un phénomène propre à tout discours. C' est la fixation naturelle de toute parole vivante. Sur toutes ses voies vers l' objet, dans toutes les directions, le discours en rencontre un autre, "étranger", et ne peut éviter une action vive et intense avec lui.[259]

Por aqui se conclui ser intrínseco a qualquer processo comunicativo um certo cariz interactivo, que nos conduz, de acordo com Carlos Reis (1995),

> ao conceito de **pluridiscursividade**, segundo o qual pode dizer-se que os textos literários (...) incorporam contributos discursivos autónomos e de proveniência diversa, acolhendo componentes sociais, políticos e ideológicos disseminados nos contextos que envolvem a enunciação.[260]

Na tentativa de sistematizar as diversas relações que ocorrem entre textos diferentes, Gerard Genette (1982) vai propor um termo bastante abrangente – o de *transtextualidade* ou «transcendence textuelle du texte»,[261] que define como sendo

---

[258] Júlia Kristeva, *Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, p.146.

[259] Mikhail Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Éditions Gallimard, 1978, p.102.

[260] Carlos Reis, *O Conhecimento da Literatura - Introdução aos estudos literários*, Coimbra, Almedina, 2ª ed., 2001, pp.185--186.

[261] Gerard Genette, *Palimpsestes - La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p.7.

«tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes.»[262] Distingue, de seguida, cinco tipos de relações transtextuais:

- a intertextualidade, que define «d'une manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes»[263] ;

- a paratextualidade, ou seja, a relação de um texto com outros que o enquadram, como sejam o título, o subtítulo, o prefácio, o posfácio, a epígrafe, entre outros;

- a metatextualidade («la relation (...) qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer»[264]), que tipicamente se associa à crítica e à análise literária;

- a hipertextualidade («toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*), sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire»[265]), que ocorre, por exemplo, com a *paródia* ;

- a arquitextualidade, que diz respeito, sobretudo, às relações do texto com determinadas normas de que ele pode ser tributário, como sejam, por exemplo, as que se situam no âmbito dos géneros literários.

De entre as cinco modalidades consideradas por G. Genette, interessa-nos muito particularmente a primeira, a intertextualidade, dentro da qual o autor distingue a *citação* («avec guillemets, avec ou sans référence précise»[266]), o *plágio* («un

[262] *Idem*, ib.

[263] *Idem*, p.8.

[264] *Idem*, p.10.

[265] *Idem*, pp.11-12.

[266] *Idem*, p.8.

emprunt non déclaré, mais encore littéral»[267]) e a *alusão* («un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable»[268]).

A intertextualidade pressupõe, então, que da parte do leitor haja a percepção das relações que se estabelecem entre determinada obra e outras que a precederam ou, eventualmente, se lhe seguiram. Poderemos assim dizer que na estruturação de um texto literário influi não só a *memória* de todos os outros textos, mas também os estereótipos discursivos que facilitam o processo de produção e de recepção do mesmo. Daqui se deduz que a nossa compreensão desses textos depende, em grande medida, da quantidade de informação que a nossa memória tem *armazenada*, e que abrange, naturalmente, outros textos semelhantes, com os quais tenhamos estabelecido qualquer contacto.

Assim, compreender um texto pressupõe, inevitavelmente, pô-lo em contacto com outro ou outros, activando a nossa competência textual ou discursiva, que resulta do armazenamento de informação relativa aos diferentes textos de diferentes géneros literários; do mesmo modo, produzir um texto pressupõe recuperar e seleccionar informação já existente na memória, de acordo com o plano global previamente estabelecido no acto de escrita. Neste sentido, recordemos Charles Baudelaire, para quem a nossa memória é «le palimpseste divin créé par Dieu»[269]:

---

[267] *Idem*, ib.

[268] *Idem*, ib.

[269] Charles Baudelaire, *Les paradis artificiels*, Paris, Garnier - Flammarion, 1966, p.145.

> Qu'est-ce le cerveau humain, sinon un palimpseste immense et naturel? Mon cerveau est un palimpseste et le vôtre aussi, lecteur. Des couches innombrables d'idées, d'images, de sentiments sont tombées successivement sur votre cerveau, aussi doucement que la lumière.[270]

Do que ficou dito, parece-nos que poderemos concluir que o texto literário acaba por ser um elo de uma imensa cadeia em que o diálogo é múltiplo e constante, sem que daí advenha qualquer desvalorização para o mesmo no domínio da originalidade, bem pelo contrário. Quando, por exemplo, Paulo José Miranda *usa* as personagens de *O Primo Basílio* em *Vício* estabelece-se aquilo que poderemos considerar uma dupla consagração: a do estilo e cosmovisão de Eça de Queirós e a do texto literário como prática intertextual inequívoca. Por outro lado, não se trata apenas de lermos no texto mais recente a projecção intertextual do *hipotexto*, mas também de, sob o signo da memória intertextual, reconstruirmos o texto mais antigo a partir e em função do *hipertexto* em que ele ecoa – até porque, se é certo que a prática intertextual pressupõe "absorção", naturalmente implica também "transformação".

E no caso concreto da prática intertextual, em *Vício* é exactamente a transformação que de imediato se destaca. Começando por considerar que *O Primo Basílio* deveria chamar-se *Vício*, o narrador-personagem defende ainda a ideia de que aquela obra deveria ser considerada uma Tragédia. E aponta as suas razões: por um lado, a temática central da obra é precisamente o "vício" nos seus mais

[270] *Idem*, ib.

diversos sentidos («Bem posso dizer que o meu querido amigo [Eça de Queirós] outra coisa não faz do que descrições de vícios, *generalidade do vício*»[271]), por outro

> Sempre entendi a Tragédia como uma forma afectada de poesia, porque não havia ainda compreendido que, para um homem, hoje, ela só alcança a sua verdadeira expressividade se for entendida enquanto prosa. Não há outra possibilidade de sabermos a Tragédia senão traduzi-la na medida formal do nosso tempo. (...) É que este (...) livro poderia muito bem (...) ser entendido (...) enquanto Tragédia.[272]

Assim, o narrador-personagem considera ainda que o «nosso Eça de Queirós (...) à revelia do que pretendia, [construiu uma obra em que] a crítica social é o que menos importa»[273] porque, no fundo, *O Primo Basílio* é uma "horta" «onde alguém se pôs a semear, e o que lá cresceu é que verdadeiramente importa.»[274] E o que "lá cresceu" foi, então, «Uma tragédia negra, sem dúvida, porque sem herói, mas uma tragédia. Nunca uma comédia.»[275] Se esta "tragédia" não tem um *herói físico* (embora Luísa e Juliana sejam entendidas como «personagens centrais»[276]), tem, no entanto, «um herói esconso em forma de acto de consciência: a vergonha que luta contra a omnipotência do vício.»[277]

Chegados aqui, percebemos que é em torno da dicotomia *vergonha/vício* que se situa o eixo central para o entendimento que o *eu* faz de *O Primo Basílio*, até

---

[271] Paulo José Miranda, *Vício*, ed. cit., p.30.

[272] *Idem*, p.25.

[273] *Idem*, p.26.

[274] *Idem*, p.27.

[275] *Idem*, pp.25-26.

[276] *Idem*, p.27.

[277] *Idem*, p.26.

porque se «Só a vergonha tem poder para destruir o vício»,[278] compreende-se então que a vergonha seja o «verdadeiro herói desta Tragédia».[279]

Sendo a *vergonha* o "herói" de *O Primo Basílio*, e se nem «A mediocridade da vida burguesa lisboeta [nem] tão pouco o adultério»[280] são as questões centrais da obra de Eça de Queirós, quais serão, afinal, as linhas de força desta "tragédia"? O narrador aponta-as de forma clara:

> O que vejo é a *supressão* de si mesmo por parte de cada uma das personagens centrais (Luísa e Juliana, a criada) através de um jogo de poder que começa logo nas primeiras páginas: «*Estou a tomar ódio a esta criatura, Jorge!*»; a distinção entre prazer e bem na economia da existência humana: «*Não te podem fazer feliz?*» [pergunta de Luísa a Leopoldina, acerca dos amantes desta] «*Está claro que não! - exclamou a outra - Mas ...* (...) *Divertem-me*»; e o confronto entre a arte e a sua imitação, através do confronto entre a própria narrativa e a peça de teatro de Ernesto Ledesma: «*Ah! esquecia-me dizer-lhe, sabe que lhe perdoei?* [Ernesto para Luísa, [...] referindo-se à peça que escrevia: um triângulo amoroso em que não se decidira ainda se o marido matava ou não o amante da mulher] [sic] (...) - *Sim, o marido perdoa-lhe, obtém uma embaixada, e vão viver no estrangeiro. É mais natural.*» Este «mais natural» é ao contrário da arte. (...) Vejo também a relação entre o conhecimento e o erro (...) o erro aqui é prático e não teórico, o erro é o *mal*.[281]

Estas quatro "linhas de força" vão ser alvo de entendimentos e tratamentos diversos, em função, naturalmente, da leitura que o *eu* faz de *O Primo Basílio*, mas também da *sua própria vida*. Deste modo, as duas primeiras ("a *supressão* de si mesmo" e "a distinção entre prazer e bem") ancoram em personagens da "tragédia",

[278] *Idem*, p.49.

[279] *Idem*, ib.

[280] *Idem*, p.27.

[281] *Idem*, pp.27-29.

em personagens que *vivem presas ao vício* (Luísa/Juliana e Luísa/Leopoldina, respectivamente), enquanto a terceira ("o confronto entre a arte e a sua imitação"), coloca a questão da «arte enquanto fundamento da vida, contrapondo-se à arte enquanto mimese da vida, em suma, o confronto entre o próprio Eça de Queirós e esta nossa arte contemporânea»[282]; finalmente, a quarta linha de leitura que o *eu* faz de *O Primo Basílio* («a relação entre o conhecimento e o erro, (...) [que] é o mal»[283]) aponta para o domínio da ética, pelo que permitirá que o seu entendimento se processe à luz das ideias que, sobre o assunto, transparecem da obra de Antero de Quental, já por nós referidas no capítulo IV.[284]

Como sabemos, em *O Primo Basílio* podemos distinguir duas intrigas, a do adultério e a da chantagem, que não só se ligam entre si constantemente como se interligam a uma terceira, mais secundária – a da crónica social lisboeta do final do século XIX. Sendo o enredo do romance aparentemente simples e verosímil (uma mulher que, tendo um amante, se verga à tirania de uma criada por forma a que o marido não descubra a sua "falta"), a estrutura da narrativa é marcadamente antitética, porque a antinomia Bem/Mal lhe está sempre subjacente e implícita. No fundo, são todos estes "ingredientes" que o narrador-personagem de *Vício* vai explorar; mas fá-lo, naturalmente, duma forma que diríamos não mimética, de tal modo que a relação estabelecida com o romance queirosiano é de efectiva transformação.

---

[282] *Idem*, pp.28-29.

[283] *Idem*, p.29.

[284] Cf. pp.82-83 desta dissertação.

Em *Vício* a construção do texto, bem como as relações intertextuais que vai permitir, encontra-se claramente condicionada quer pelo perfil específico das personagens envolvidas na(s) intriga(s), quer pela sua inserção no contexto da acção do romance de Eça de Queirós; neste, o que está em causa é a representação de uma situação colectiva de degradação a vários níveis, interligados entre si (social, económico, psicológico, entre outros), numa época de crise que afecta especialmente a "família". São estas as premissas que implicitamente se encontram presentes em *Vício*, projectando-se sobre o estado de espírito e reacções das três personagens consideradas «*perdedoras* do romance: Luísa, Leopoldina e Juliana.»[285]

Assim, partindo de citações de passagens diversas do romance queirosiano, estas personagens são caracterizadas não tanto pelos seus actos, mas sim pelos objectivos que perseguem ou pensam perseguir. Através delas, a aproximação entre as duas obras realiza-se pondo em destaque três aspectos reconhecíveis em *O Primo Basílio*: o pecado, a mediocridade e as fantasias ou devaneios.

A Luísa deste romance queirosiano é claramente a "burguesinha ociosa da Baixa", produto de uma educação muito deficiente, sem qualquer disciplina moral, a quem a ociosidade, o tédio e as leituras romanescas acabam por "conduzir" ao adultério com um verdadeiro *D. Juan*; em *Vício* ela surge como uma mulher que, tomando consciência da existência pecaminosa em que se deixara enredar, depois de ter caído nas mãos de Juliana, se torna uma pessoa melhor:

[285] Paulo José Miranda, *op.* cit., ed. cit., p.31.

> Luísa não é boa nem má, mas através do mal torna-se boa, pelo menos melhor do que era. Porque a inversão do poder permite a Luísa superar-se a si própria. A Luísa, já escrava, acede a um modo de ver radicalmente oposto ao da anterior Luísa. Basta ver com que olhos ela encara os velhos companheiros de serão numa noite em que já se encontra nas mãos de Juliana:
>
> «*Que alívio para Luísa quando eles saíram! O que ela sofrera, lá, por dentro, toda aquela noite! Que maçadores, que idiotas! (...)*
>
> A nova situação concedera-lhe a exacta medida daquilo que efectivamente eram os serões lá em casa, daquilo que era a sua vida, mas que jamais pudera ver, porque até aí sempre vivera adormecida (...). Mas (...) agora (...) desperta para a sua própria vida (...). Assim, e estranhamente, é com Juliana que Luísa se torna humana. E como se pode aceitar que o mal nos faça bem?[286]

Se nos recordarmos das circunstâncias particulares vividas pela personagem, verificamos que, de facto, é a partir do momento em que Juliana exerce sobre ela a sua "tirania" que Luísa «toma consciência da existência que (...) tem.»[287] Em *Vício* este facto remete para a superação do sofrimento, a qual, mesmo sendo ilusória, arrasta consigo uma notação de optimismo, ou, pelo menos, de conformismo e de uma certa aceitação da evidência:

> Miséria humana é a dor (...). A miséria da vida de Luísa é (...) *o estar nas mãos da criada*, o ter-se tornado sua *escrava*. (...) Por duas vezes se queixa Luísa da vida, em conexão com o seu *erro*, não deixando, contudo, de ver as coisas com clareza. É essa mesma clareza que acentua a sua miséria: *é que as coisas são mesmo assim*.[288]

---

[286] *Idem*, pp.36-37.

[287] *Idem*, p.34.

[288] *Idem*, p.35.

Por outro lado, a "clareza" com que Luísa vê agora a sua "miséria" permite-lhe ver também que «a sua miséria é a de todos: *não estamos a salvo de sermos assenhorados pelo desejo.*»[289] E é precisamente o "desejo" que, de acordo com o *eu*, nos leva à *perdição* porque «ele quer tudo, não admite deixar nada para trás (...), impele-nos a querer tudo o que queremos.»[290] Assim, foi o desejo que «acabou por conduzir [Luísa] à total inversão do poder estabelecido (...) [e a] tornar-se a criada da sua criada (...), a escrava de uma criada *má* (...), [a ficar] escrava de um monstro-senhora da casa. [Luísa] Não perde *só* a identidade, perde-a para aquela que representa a antítese dos valores humanos (...).»[291]

Juliana, a *criatura* que, logo desde o início de *O Primo Basílio*, Luísa diz odiar, surge em *Vício* duma forma bastante semelhante àquela como é "retratada" no romance queirosiano. De facto, esta «(...) criatura sem quaisquer princípios, recalcada da sua vida de sofrimento e de ausência de satisfação de quaisquer prazeres»,[292] está muito próxima daquela que sonha com a hipótese de apanhar um bom segredo que seja capaz de satisfazer a sua vingança sobre a sociedade, particularmente sobre as patroas, e de lhe garantir o "pão da velhice". Por isso, esta mulher de quarenta anos, doente, feia, sem qualquer esperança de realizar honestamente o sonho da sua vida (ter um negócio próprio que lhe permita "sustentar" as suas vaidades e vícios), refugia-se no ódio, no rancor, na curiosidade.

---

[289] *Idem*, ib.

[290] *Idem*, pp.39-40.

[291] *Idem*, pp.35-36.

[292] *Idem*, p.36.

Sendo os seus defeitos motivados pela situação de desespero em que está, Juliana transforma-se num «ser imerso no vício e na ansiedade, simultaneamente, (...) quando pressente que pode não ganhar nada com a chantagem sobre Luísa. [Isto porque] Ela quer ao mesmo tempo continuar, o vício exerce o seu poder sobre ela, e, por outro lado, não consegue ver como fazê-lo.»[293] E é esta ambição de poder que a vai "destruir", que a vai conduzir à «*supressão* de si»[294] mesma, mas curiosamente, como já vimos, vai também fazer com «que Luísa se [torne] humana (...), [ao tomar] consciência de que tem de cuidar de si, de resolver a situação em que se encontra.»[295] Juliana é, afinal, a "bruxa má" que permite que «a bela adormecida desperte para a sua própria vida.»[296]

Quem também pretende "despertar" para uma nova vida é Leopoldina, outra personagem *imersa no vício*, mas que tem a consciência da «distinção entre prazer e bem»,[297] na medida em que sabe que os amantes não a fazem feliz, apenas a divertem:

> Quem compreende que as suas sucessivas paixões não lhe trazem nenhum bem, mas tão-somente distracção; quem não pretende o bem, através do prazer, mas apenas não se aborrecer, apenas um esforço último para evitar o tédio; e quem sabe que, no fundo, as sucessivas paixões conduzi-lo-ão precisamente ao ponto de vista inicial, ao tédio; quem tudo isto, poderá então dizer como Leopoldina:

---

[293] *Idem*, p.64.

[294] *Idem*, p.27.

[295] *Idem*, p.37.

[296] *Idem*, ib.

[297] *Idem*, p.27.

«Sinto-me farta dos homens! Estava capaz de tentar Deus!
E, depois de escancarar a boca, num bocejo de fera engaiolada:
- Aborreço-me! Aborreço-me ... Oh Céus!»[298]

Leopoldina, a personagem que n' *O Primo Basílio* é conhecida em toda a cidade de Lisboa por fazer seguir um amante a outro, para além de odiar o marido e, pelo menos aparentemente, desprezar a instituição "casamento" (que considera ser uma prisão para a mulher), é alguém que reivindica a liberdade de assumir, como um homem, as sucessivas ligações amorosas em que se envolve. Por isso mesmo, porque procura sucessivas aventuras amorosas, na ânsia de experimentar novas sensações, aproxima-se, como mulher, do tipo libertina, papel, regra geral, associado ao homem; é, assim, uma criação inovadora por recusar a sua condição feminina, por ter um ímpeto inato para a aventura, por dela partir constantemente a iniciativa, donde resulta que a esta personagem esteja associada uma certa dose de virilidade, confirmada em *Vício*: «Leopoldina é o terrível destino dos homens. Ela, mesmo sabendo que o prazer não lhe traz nenhum bem, não pode evitá-lo. Evitá-lo seria ainda pior. Leopoldina é a infelicidade resignada. É o homem.»[299]

Curiosamente, o único homem que poderia "ombrear" com ela – Basílio –, em *Vício* é entendido como um «ingénuo do poder, que não passa de um hedonista (...) [porque o que há nele é] uma incapacidade de alcançar prazer, de [se satisfazer];

[298] *Idem*, p.41.

[299] *Idem*, p.42.

[vive num] contínuo estado de sofreguidão. [E] Aquele que não se detém, (...) vai morrendo numa aparência, de prazer.»[300]

Basílio, o *D. Juan* vulgar e rico do romance queirosiano, que transmite um falso requinte cosmopolita e evidencia certos toques de "fradiquismo" é, afinal, um narcisista «porque no fundo (...) só [pensa] em si, em mais ninguém; é um condenado à fraqueza mais próxima, nasce para si mesmo como uma flor para o fixo lugar onde despontou.»[301] Este homem mundano, viajado, com residência em Paris e que frequenta a alta sociedade de Saint-Germain, vive apenas para desempenhar o seu papel de sedutor; só que, ao contrário de Leopoldina, sai sempre impune de cada nova relação, o que resulta do facto de este *hedonista* não ter «consciência moral (...) e, por conseguinte, [estar] a salvo da vergonha, o que [lhe] há-de prolongar a vida. (...) Basílio (...) há-de viver para sempre.»[302]

Já no que respeita a Jorge, o marido puritano de temperamento prosaico, a sua vida pauta-se pela ausência: «O Jorge (...), ausente em quase todo o romance, 250 páginas de ausência, [está] ausente da [sua] própria vida.»[303] Por isso, e porque «sempre fora bom para [Luísa] e (...) estava disposto a perdoá-la»,[304] Jorge é a única personagem que não está imersa no vício: o seu era um «amor cuidadoso [e não um] amor aventuroso [como o] de Basílio.»[305]

---

[300] *Idem*, p.32.

[301] *Idem*, p.43.

[302] *Idem*, p.50.

[303] *Idem*, p.43.

[304] *Idem*, p.49.

[305] *Idem*, p.40.

E é este "amor aventuroso", este amor virado apenas para o prazer e não para a virtude, que conduz ao erro e à perdição. Estes, porém, só poderão ser superados pela vergonha: «Só a vergonha tem o poder para destruir o vício, e com ele a vida. [Por isso] É aqui que a vergonha se assume enquanto verdadeiro herói desta Tragédia.»[306]

Chegado a este ponto, o *eu* assume-se, também ele, como um ser vicioso e múltiplo, que concentra em si as piores características de todas estas personagens:

- o *narcisismo* de Basílio («porque no fundo todo aquele que escreve só pode pensar em si, em mais ninguém»[307]);

- o *tédio* de Leopoldina (que, tal como ela não consegue «afugentar (...), nem entregar[-se] de uma vez a Deus»[308]);

- a *fuga para a frente* de Juliana («porque também [anseia] pela libertação da vida que [tem], da vida enfim; é uma seta a indicar[-lhe] aquilo a que não [pode] fugir – querer continuamente ser o que não [é]»[309]);

- a *ausência da sua própria vida*, como Jorge.

Falta-lhe, apenas, conseguir identificar-se com Luísa, ou melhor, «Faltam[--lhe] ainda forças para ser Luísa»,[310] porque não consegue abdicar do vício, logo, porque não tem vergonha. Mas a partir do momento em que percebe que, «Tal

[306] *Idem*, p.49.

[307] *Idem*, p.43.

[308] *Idem*, ib.

[309] *Idem*, ib.

[310] *Idem*, p.51.

como Leopoldina, [perdeu] o interesse»,[311] tal como Juliana, conseguiu «fazer de [si] um monstro, um homem inexistente»,[312] começa a sentir-se cada vez mais

> perto da Luísa de *O Primo Basílio* (...)! [Porque] Também eu tenho agora o que desejei e sofro, não por tê-lo desejado, mas por tê-lo alcançado. Sofro por não ser antes do desejo satisfeito. E quão amargo é o sofrimento depois da satisfação. Mas também há compensação. (...) Antes a perdição do que a ambição do poder.[313]

Assim, quando, tal como o Paula de *O Primo Basílio*, percebeu que *«(...) tudo isto é (...) Um monte de estrume!»*,[314] a assumpção com Luísa é plena; e, tal como ela,

> *«Sentia então como um alívio doloroso, em ver o fim do seu longo martírio! Havia meses que ele durava. E pensando em tudo o que tinha feito e que tinha sofrido, as infâmias em que chafurdava e as humilhações a que descera, vinha-lhe um tédio de si mesma, um tédio da vida. (...) - Oh que estúpida que é a vida! Ainda bem que a deixava!»*[315]

Se, como afirma Carlos Reis, «a citação de um texto no corpo de outro constitui uma manifestação deliberada, por parte de quem o cita, de uma relação de dependência para com o texto citado (...)»,[316] a este nível, como nos parece ter ficado claro, são evidentes as afinidades entre *Vício* e *O Primo Basílio*.

---

[311] *Idem*, p.59.

[312] *Idem*, p.64.

[313] *Idem*, pp.106-107.

[314] *Idem*, p.113.

[315] *Idem*, p.114.

[316] Carlos Reis, *Construção da Leitura – Ensaios de metodologia e de crítica literária*, Coimbra, INIC/Centro de Literatura Portuguesa da U.C., 1982, p.67.

Mas outras há que importa igualmente considerar, nomeadamente as que se podem estabelecer entre esta obra de Paulo José Miranda e a *obra poética* de Carlos Fradique Mendes. No poema "Noites de Primavera no Boulevard" podemos ler:

.....
O Bem, o Mal, não têm o aspecto que usam ter...
O vício é formosura - o vício é poesia,
Parece a criação ter por lei a folia,
E sentidos, e alma e tudo, em confusão,
Bradam: - «O Universo, é filho da paixão!
Amai, vivei, clamai! rugi, se nos rugidos
Há uma força mais, que levante sentidos!
Se o Vício não bastar, no Crime pode haver
Magia e atracção e fonte de prazer! (...)»
.....
Sim! a Paixão governa e o Prazer é rei!
.....

Paris: Abril de 1867

[Antero de Quental][317]

Da leitura deste excerto do último poema de *Poemas do Macadam*, afiguram-se-nos mais do que evidentes as relações com *Vício*, a começar pela que se estabelece com o próprio título (já por nós abordado no primeiro capítulo deste trabalho). Mas também a dicotomia Bem/Mal, naturalmente associada à "vergonha" e ao "vício", de acordo com a leitura que anteriormente fizemos, é relevante; do mesmo modo, é igualmente notória uma certa visão de "insanidade" que perpassa pelo poema, no sentido em que "a criação tem por lei a folia", o que conduz, tal

[317] In Joel Serrão, *O Primeiro Fradique Mendes*, Lisboa, Livros Horizonte, 1985, pp.272-273.

como em *Vício*, a «um contínuo estado de sofreguidão»,[318] já que, também aqui, é "a Paixão quem governa e o Prazer o rei".

Num outro texto do *poeta satânico*, "As Flores do Asfalto", encontramos novamente a referência ao "vício", mas agora associado a um tipo específico de mulheres:

.....

Mas as flores nascidas sobre o asfalto
Dessas ruas, no pó e entre o bulício,
Sem ar, sem luz, sem um sorrir do alto,

Que têm elas, que assim nos endoidecem?
Têm o que as almas apetecem...
Têm o aroma irritante e acre do Vício!

Paris - 1867

[Antero de Quental][319]

O "vício", que aqui surge em referência às «estranhas musas da civilização do macadam»,[320] pode, como nos parece evidente, remeter também para as "mulheres de *Vício*" cuja «vida começa logo a perder-se (...) [em função do seu] próprio desejo.»[321]

Mas nesta obra de Paulo José Miranda, há ainda outras alusões que importa ter em conta e que permitem, como já vimos no capítulo anterior, uma aproximação

[318] Paulo José Miranda, *op.* cit., ed. cit.,p.32.

[319] In Joel Serrão, *op.* cit., ed. cit., p.271.

[320] *Idem*, p.228.

[321] Paulo José Miranda, *op.* cit., ed. cit., p.39.

entre factos da vida de Antero de Quental e *factos* referidos no *seu diário*. É esta a linha a que agora voltamos, seleccionando excertos que se julga reflectirem a "paisagem da alma" do poeta, uma vez que correspondem a algumas das situações existenciais por ele experimentadas e verificáveis quer pelo seu espólio epistolar, quer pelo testemunho de amigos.

Sendo vários os ecos da vida de Antero de Quental em *Vício*, no fundo do que se trata nesta obra é também de construir um discurso que mantém uma certa afinidade semântica com vivências do poeta, perfeitamente documentadas, como dissemos; respeitam-se, assim, os acontecimentos enunciados pelo próprio, embora se altere, naturalmente, a sua formulação. Poderemos, então, dizer que, no âmbito da intertextualidade, estamos agora no domínio da paráfrase, que, segundo Carlos Reis, «se institui como transformação formal de alcance restrito, na medida em que, aceitando-se, de um modo geral, a dinâmica dos eventos, ela é adaptada a circunstâncias particulares.»[322] Parece-nos claro ser este o caso na obra em análise.

Neste sentido, destaquemos, antes de mais, uma faceta muitas vezes ocultada quando se fala de Antero de Quental – a importância da Mulher e da paixão na sua vida. Em *Vício* encontramos esta "confissão":

> Eu mesmo estive próximo de me pôr fim, quando o projecto de união com a Baronesa ruiu, não fosse o meu querido Joaquim Pedro a tirar-me o revólver da mão. Por momentos, senti ser capaz de abdicar de tudo. Sentia vergonha aos olhos de mim mesmo. Vergonha de me ter iludido tanto.[323]

[322] Carlos Reis, *op.* cit., ed. cit., p.69.

[323] Paulo José Miranda, *op.* cit., ed. cit., p.50.

Embora saibamos que este «interesse pela Baronesa Seillière, nos idos finais de 70»[324] colocou o poeta na iminência de praticar o suicídio, este não deixou, no entanto, qualquer registo escrito alusivo a tal facto, e os amigos pouco disseram. É através do testemunho de Luís de Magalhães, obtido por José Bruno Carreiro, que ficamos a saber alguns pormenores sobre este episódio factual:

> «Numa das suas estadas em França (...) conheceu uma senhora francesa, pela qual violentamente se apaixonou. (...) Ignoro qualquer circunstância destes amores, que creio haverem sido os mais intensos, talvez mesmo os únicos reais e verdadeiramente humanos da sua vida. Sei, todavia, que eles o iam levando ao suicídio, aqui, em Portugal. Referiu-mo o Oliveira Martins, contando que um dia, julgo que em sua casa, lhe tirou das mãos o revólver com que tentava pôr termo à vida.»[325]

Também as dificuldades de relacionamento entre a irmã Ana e as órfãs de Germano Meireles, claramente referidas, por exemplo, numa carta que, em 16 de Junho de 1891, Antero de Quental dirige àquela, ecoam em *Vício*:

> Ponta Delgada, 16 de Junho
>
> Minha querida Irmã:
>
> (...) À Beatriz, como mais nova e mais impaciente, faço particularmente estas recomendações, desejando que as tenha sempre presentes (...).[326]

[324] *Idem*, p.47.

[325] José Bruno Carreiro, *Antero de Quental – Subsídios para a sua Biografia*, ed. cit., pp.201-202.

[326] Antero de Quental, *Cartas II 1881-1891*, ed. cit., p.1050.

23 de Junho de 1891

(...) mas as contínuas desavenças entre minha irmã e as raparigas, especialmente Beatriz, a mais nova, que é muito insubordinada, levam-me a prever o pior.[327]

Destaque-se ainda a correspondência entre algumas datas, nomeadamente a da chegada do poeta ou a da irmã, com Albertina e Beatriz Meireles, à ilha natal, facilmente verificáveis, por exemplo, pelos registos das cartas trocadas com os amigos:

Lisboa, 2 de Junho

Meu caro Gustavo

Estou com o pé no estribo, parto depois de amanhã, envio-lhe um abraço de despedida (...)[328]

8 de Junho de 1891

Cheguei hoje a Ponta Delgada, após três dias de viagem.[329]

Ponta Delgada, 30 de Julho

Meu caro Amigo

Obrigado, do coração, por tudo. Minha irmã teve excelente viagem (...)[330]

24 de Julho de 1891

A minha gentinha chegou hoje.[331]

---

[327] Paulo José Miranda, *op.* cit., ed. cit., p. 45.

[328] Antero de Quental, *Cartas II 1881-1891*, ed. cit., p.1046.

[329] Paulo José Miranda, *op.* cit., ed. cit., p.9.

[330] Antero de Quental, *Cartas II 1881-1891*, ed. cit., p.1061.

[331] Paulo José Miranda, *op.* cit., ed. cit., p.100.

Outra ainda se destaca, por nos permitir comprovar que a construção deste suposto diário que é *Vício* seguiu, de facto, muitos dos referentes anterianos. Na entrada de *31 de Julho de 1891* lê-se o seguinte: «Ontem, voltei a importunar com mesquinhices o meu amigo Oliveira Martins. Não pude evitar pedir-lhe que se ocupasse de um assunto de partilhas pendente em Lisboa (...).»[332] No segundo volume das *Cartas* de Antero de Quental, na já referida carta com data de 30 de Julho, dirigida a Oliveira Martins, podemos ler o seguinte:

> Ponta Delgada, 30 de Julho
>
> Meu caro Amigo
>
> (....)
>
> Quanto aos negócios da partilha, o que há é que ficou ela tratada entre mim e o procurador da Sr.ª Calado, em conformidade com o plano que consta do documento maior que minha irmã lhe deixou. (...) Não poderá V. (...) fazer pressão sobre o tal Gentil para o obrigar a cumprir com o seu dever e (...) liquidar quanto antes o dito imposto? (...) Repugnou-me ir ocupá-lo com mais esta miséria. Mas, uma vez que minha irmã (...) o constituiu seu procurador, resolvo-me a pedir-lhe mais isto.»[333]

Refira-se, para terminar, uma última particularidade da obra alvo deste trabalho – a leitura de *Vício* faz-nos lembrar constantemente o *estilo* de Antero de Quental, ou seja, remete-nos para uma espécie de linguagem matriz que é a do discurso anteriano, de tal maneira que, muitas vezes, quase não temos consciência de que estamos perante uma autobiografia fictícia. É evidente que, quer parecer-nos, tal facto resulta da dependência que existe entre «toda a narrativa em 1.ª

[332] *Idem*, p.103.

[333] Antero de Quental, *Cartas II 1881-1891*, ed. cit., pp.1061-1062.

pessoa [e a] *mimesis formal.*»[334] Nesse sentido, convém recordar que «as *memórias fictícias*, cuja característica essencial é a semelhança do texto a uma forma de expressão extraliterária»,[335] podem situar-se no domínio do *pastiche*, o que implica a utilização ou o recurso ao estilo de outrem, procurando-se, deste modo, «atingir (...) a evocação do autor imitado e, naturalmente, da sua cosmovisão e do seu universo poético.»[336]

Como pensamos ter ficado claro no capítulo anterior, quando nos debruçámos sobre a "figura" de Antero de Quental, são várias as circunstâncias extraliterárias que, relacionadas com uma certa concepção de *homem*, com um determinado envolvimento histórico e social ou com a dinâmica de evolução cultural e intelectual (incluindo nessa dinâmica componentes ideológicas indisfarçáveis), contribuem para a configuração de uma imagem do poeta-filósofo que em *Vício* vai sendo delineada logo desde o início. Cria-se, assim, uma atmosfera íntima que, aliada a uma certa afinidade estilística, nos leva a dizer que no texto de Paulo José Miranda sobrevive a "herança" de Antero de Quental.

Assim, se nos recordarmos que, como pensamos ter mostrado, *Vício* não se furta a algumas referências ao *real*, que o seu estatuto de discurso estético lhe permite, poderemos concluir que o autor conseguiu introduzir no seu discurso o *efeito de real* de que falava Roland Barthes, daí resultando que esta pseudo--autobiografia se torne um caso paradigmático da literatura do *eu* e, mais do que isso, da literatura diarística .

---

[334] Maria de Fátima Marinho, *O Romance Histórico em Portugal*, ed.cit., p.215.

[335] *Idem*,ib.

[336] Carlos Reis, *op.* cit., ed. cit., p.69.

CONCLUSÃO

A leitura de *Vício* que aqui propusemos alicerçou-se na noção de que o sentido de um texto se constrói a partir dele próprio, pelo que a abordagem realizada se direccionou na descoberta de possíveis linhas de leitura que, obviamente, não são únicas nem definitivas.

Por se tratar do *suposto diário* dos últimos meses de vida de Antero de Quental, *Vício* situa-se claramente nos limites entre a História e a ficção, entre o documento verídico, referencialista e a elaboração literária, ficcional; tal facto possibilita, naturalmente, uma *nova actualização*, uma *nova construção* da realidade, dentro de uma família textual em que fantasia e realidade se misturam, e que é, sem dúvida, a do romance histórico da pós-modernidade.

A História surge, assim, ao serviço de uma vontade de consignar factos e dados verosímeis, que podem ou não ser verídicos, e onde a imaginação livremente consentida se reconhece na combinação de uns e outros. Deste modo, as convenções de veracidade e de ficcionalidade fundem-se e completam-se numa mescla de fictício e histórico. Apesar da "distância" que há entre o discurso histórico e o ficcional, há igualmente, entre os dois, afinidades incontestáveis; sobretudo se tivermos em conta que os limites entre o real e o fictício, entre a verdade e o verosímil variam de época para época – basta pensar nas sucessivas variações sofridas pelo texto histórico e pelo narrativo a partir do tronco comum de que derivam: a epopeia.

Porque *Vício* é um texto pseudo-autobiográfico, logo, de *memórias fictícias*, nele encontramos *um certo percurso do eu*, mas também referências diversas a uma época e a episódios múltiplos, muitas vezes íntimos, ocorridos, de facto, ao longo da

vida do poeta (versando questões políticas, sociais, culturais e literárias), assim como encontramos retratos individualizados de grandes vultos que o mesmo conheceu. Esta galeria de retratos, bem como o registo de factos *vivenciados* pelo *eu*, dá corpo à vertente memorialística do livro, fazendo dele um interessantíssimo documento.

A tudo isto alia-se ainda o facto de em *Vício* ser possível detectar a sugestiva imagem do palimpsesto, presente em diversas reflexões teóricas sobre a intertextualidade. Esta imagem refere-se, naturalmente, à possibilidade de descortinarmos sob um determinado texto inscrições de textos anteriores, umas vezes de forma clara, outras vezes quase desvanecidas, mas recuperáveis através de uma leitura atenta.

Desempenhando a intertextualidade, quer na produção, quer na recepção literárias, uma função relevante, ela

> correlaciona-se (...) com a capacidade de o texto literário produzir, diacrónica e sincronicamente, múltiplos e novos significados, com a singular riqueza formal e semântica da *memória* do sistema semiótico literário (uma memória indissoluvelmente vincada à memória do sistema linguístico, com tudo o que isso implica relativamente à modelização dos *realia*).[337]

Assim, entretecendo-se a intertextualidade pelo diálogo de vários textos, de várias vozes e de várias consciências, ela ganha, então, uma dinâmica hetero--autoral. Nesse sentido, em *Vício* as relações estabelecidas são, antes de mais, e de forma muito clara, com *O Primo Basílio*, mas também com a *obra poética* do *primeiro*

[337] Vítor Manuel Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, Coimbra, Livraria Almedina, 1983, 5ª ed., p.628.

Fradique Mendes e ainda, embora de forma mais difusa, com o percurso ético, estético e pessoal do próprio Antero de Quental.

Por tudo isto, poderemos dizer que *Vício* é, no fundo, um texto estilhaçado, não só por se tratar de um diário, mas também por ser um texto onde, através de um *jogo de embutidos*, se repercutem uma infinidade de marcas do domínio da intertextualidade que permitem, como é óbvio, leituras diversificadas, logo, muito enriquecedoras.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA ACTIVA

✧ MIRANDA, Paulo José, *A Voz que nos Trai*, Lisboa, Edições Cotovia, 1997.

✱ *Um Prego no Coração*, Lisboa, Edições Cotovia, 1997.

✱ *A Arma do Rosto*, Lisboa, Edições Cotovia, 1998.

✱ *O Corpo de Helena*, Lisboa, Edições Cotovia, 1998.

✱ *Natureza Morta*, Lisboa, Edições Cotovia, 1998.

✱ *Vício*, Lisboa, Edições Cotovia, 2001.

✱ *O Mal*, Lisboa, Edições Cotovia, 2002.

✱ *O Tabaco de Deus*, Lisboa, Edições Cotovia, 2002.

BIBLIOGRAFIA PASSIVA

- BARBAS, Helena, "A sombra de Helena", *in Expresso* de 31 de Outubro de 1998.
- BARBAS, Helena, "Esquecer a morte", *in Expresso* de 22 de Fevereiro de 1999.
- BARBAS, Helena, "Da Literatura e do vício de estar vivo", *in Expresso* de 11 de Agosto de 2001.
- DUARTE, Rita Taborda, "Uma redefinição do quotidiano", *in Público* de 31 de Maio de 1997.
- DUARTE, Rita Taborda, "Escrever como quem respira", *in Público* de 28 de Novembro de 1998.
- GOMES, Manuel João, "O teatro da Guerra", *in Público* de 28 de Novembro de 1998.
- LEME, Carlos Câmara e LISBOA, Marta, "Um mundo ficcional próprio", *in Público*, de 9 de Outubro de 1999.
- MEXIA, Pedro, "Uma Carta a Cesário", *in Diário de Notícias* de 25 de Abril de 1998.
- MEXIA, Pedro, "Requiem", *in Diário de Notícias* de 27 de Fevereiro de 1999.
- MEXIA, Pedro, "Miséria da literatura", *in Diário de Notícias* de 28 de Agosto de 2001.

- MEXIA, Pedro, "Portugal não existe", *in Diário de Notícias* de 14 de Dezembro de 2002.
- RODRIGUES, Fátima, "Marginalizado pela elite", *in Expresso* de 3 de Junho de 2000.
- SEPÚLVEDA, Torcato, "O acto da criação", *in O Independente* de 26 de Fevereiro de 1999.
- SILVA, José Mário, "Teoria geral do Abandono", *in Diário de Notícias* de 21 de Novembro de 1998.
- TRINDADE, Jorge Martins, "E daqui para onde", *in Público* de 28 de Novembro de 1998.
- VITÓRIA, Ana, "José Saramago nome de prémio", *in Jornal de Notícias* de 9 de Outubro de 1999.

BIBLIOGRAFIA CRÍTICA CITADA

- AA.VV., *Afecto às Letras – Homenagem da Literatura Portuguesa Contemporânea a Jacinto Prado Coelho*, Lisboa, IN-CM, 1984.
- AA.VV., *Antero de Quental e o Destino de uma Geração*, org. e coord. de Isabel Pires de Lima, Porto, Edições Asa, 1994.
- AA.VV., *Anthero de Quental – In Memoriam*, pref. de Ana Maria Almeida Martins, Lisboa, Editorial Presença e Casa dos Açores, 2ª ed., 1993 (1ª ed. 1896).
- AA.VV., *Cento e Cinquenta Anos com Antero / Colóquio-Letras*, nº123/124 dedicado a Antero de Quental, Lisboa, Janº / Junº 1992.
- AA.VV., *Dicionário de Literatura*, dir. de Jacinto do Prado Coelho, Porto, Figueirinhas, 3ª ed., 1987.
- AA.VV., *Eça de Queiroz – In Memoriam*, org. por Eloy do Amaral e Cardoso Martha, Coimbra, Atlântida, 2ª ed., 1947 (1ª ed. 1922).
- AA.VV., *Estética de la recepción*, org. José Antonio Mayoral, Madrid, Arco, Libros S.A.,1987.
- AA.VV., *La invención del pasado – La novela histórica en el marco de la posmodernidad*, ed. Karl Kohut, Madrid, Iberoamericana, 1997.

✧ AA.VV., *Linguística y Literatura*, ed. R. Prada Oropeza, Xalapa, Ver., Centro de Investigaciones Linguístico-Literarias/Universidad Veracruzana, 1978.

✧ AMARAL, Fernando Pinto do, *O Mosaico Fluido*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1991.

✧ BAKHTINE, Mikhail, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, préface de Michel Aucouturier, Paris, Éditions Gallimard, 1978 (Moscou 1975).

✧ BAL, Mieke, *Narratologie – Les instances du récit*, Paris, Editions Klincksieck, 1977.

✧ BARBERO, Jesús Martín, "Modernidad, posmodernidad, modernidades : discursos sobre la crisis y la diferencia", in *Praxis Filosófica*, Cali, Universidad del Valle, 1992.

✧ BARROS, António, *Em redor de Antero*, Porto, ed. do autor, 1991.

✧ BARTHES, Roland, "O Efeito de Real", in *Literatura e Semiologia*, Petrópolis, Vozes, 1971 (*Communications*, nº 11, Paris, 1968).

✧ BOOTH, Wayne C., *A retórica da ficção*, trad. de Maria Teresa H. Guerreiro, Lisboa, Arcádia, 1980.

✧ BOURNEUF, Roland e OUELLET, Réal, *L'univers du roman*, s/l, Presses Universitaires de France, 2ª ed., 1975 (1ª ed. 1972).

✧ BURGELIN, Claude, "Bilan littéraire d'une décennie", in *Le croquant*, nº8, 1991.

✧ CARREIRO, José Bruno, *Antero de Quental – Subsídios para a sua Biografia*, Braga, Instituto Cultural de Ponta Delgada / Livraria Editora Pax, 2 vols., 2ª ed., 1981 (1ª ed. 1948).

✧ CARVALHO, Joaquim, *Evolução Espiritual de Antero de Quental e outros escritos*, Angra do Heroísmo, Antília – Secretaria Regional da Educação e Cultura, 1983.

✧ CIDADE, Hernâni, *Antero de Quental – A Obra e o Homem*, Lisboa, Editorial Presença, 2ª ed., 1988.

✧ DE MAN, Paul, "Autobiography as De-Facement", in *Rhetoric of Romanticism*, Nova Iorque, Columbia University Press, 1984.

✧ DIDIER, Béatrice, *Le Journal Intime*, Paris, P.U.F., 1976.

✧ FERNÁNDEZ PRIETO, Celia, *Historia Y Novela: Poética de la Novela Histórica*, Pamplona, EUNSA-Ediciones Universidad de Navarra, S.A., 1998.

✧ FERREIRA, Alberto, *Perspectiva do Romantismo Português*, Porto, Litexa Editora, 4ª ed., s/d (1ª ed. 1971).

✧ FERREIRA, Alberto e MARINHO, Maria José, *Antologia de textos da "Questão Coimbrã"*, Lisboa, Moraes Editores, 1980.

✧ GENETTE, Gérard, *Palimpsestes – La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

✱ *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.

✱ *Fiction et Diction*, Paris, Éditions du Seuil, 1991.

✧ GUIMARÃES, Fernando, *Os Problemas da Modernidade*, Lisboa, Editorial Presença, 1994.

✧ GUSDORF, Georges, *Les écritures du moi – Lignes de vie 1*, Paris, Éditions Odile Jacobe, 1991.

✱ *Auto-bio-graphie – Lignes de vie 2*, Paris, Éditions Odile Jacobe, 1991.

✧ JIMENEZ, Jesús García, *La imagem narrativa*, Madrid, Editorial Paraninfo, 1995.

✧ JOURDE, Pierre e TORTONESE, Paolo, *Visages du double – Un thème littéraire,* Issoudun, Éditions Nathan, 1996.

✧ KRISTEVA, Júlia, *Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.

✧ KUPISZ, K., et alii, *Le Portrait littéraire*, s/l, Presses Universitaires de Lyon, 1988.

✧ LEJEUNE, Philippe, "Le pacte autobiographique", in *Poétique*, nº14, 1973.

✱ *Je est un autre – L'autobiografie, de la littérature au médias*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.

✱ *Moi aussi*, Paris, Éditions du Seuil, 1986.

✧ LIPOVETSKY, Gilles, *L'ère du vide*, Paris, Gallimard, 1983.

✧ LOPES, Óscar, *Álbum de Família – Ensaios sobre Autores Portugueses do Século XIX*, Lisboa, Editorial Caminho, 1984.

✧ LOURENÇO, Eduardo, *O Labirinto da Saudade*, Lisboa, Gradiva, 2ª ed., 2001 (1ª ed. 1978).

✱ *Poesia e Metafísica – Camões, Antero, Pessoa*, Lisboa, Sá da Costa, 1983.

✧ MACHADO, Álvaro Manuel, *A Geração de 70 – Uma Revolução Cultural e Literária*, Lisboa, Biblioteca Breve, ICLP, 3ª ed., 1986 (1ª ed. 1977).

✧ MAGALHÃES, José Tomás Calvet de, *Antero de Quental*, Lisboa, Edições S N I, 1948.

✧ MARINHO, Maria de Fátima, *O Romance Histórico em Portugal*, Porto, Campo das Letras, 1999.

✧ MARTIN, Wallace, *Recent Theories of Narrative*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1994 (1ª ed. 1986).

✧ MAY, Georges, *L'autobiographie*, Paris, P.U.F., 1979.

✧ MOSER, Gerald, "O Mito de Fradique Mendes – Eça e Doudan", in *Livro do Centenário de Eça de Queirós*, Lisboa, org. por L. Miguel Pereira e Câmara Reis, Lisboa – Rio de Janeiro, Edições "Dois Mundos", 1945.

✧ MOURA, Helena Cidade, "A Correspondência de Fradique Mendes", in *Colóquio*, nº 40, Lisboa, Outubro, 1966.

✧ OMMUNDSEN, Wenche, *Metafictions? – Reflexivity in Contemporary Texts*, s/l, Melbourne University Press, 1993.

✧ PESSOA, Fernando, *Páginas de Doutrina Estética*, sel., pref. e notas de Jorge de Sena, Lisboa, Editorial Inquérito, 2ª ed., s/d (1ª ed. 1946).

✱ *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, textos estabelecidos e prefaciados por G. Rudolf Lind e J. do Prado Coelho, Lisboa, Edições Ática, s/d.

✧ PIRES, A. M. B. Machado, *Antero de Quental*, Angra do Heroísmo, Direcção Regional dos Assuntos Culturais – Secretaria Regional de Educação e Cultura, 1987.

✧ RAMOS, Feliciano, *A Expressão da Liberdade em Antero e os «Vencidos da Vida»*, Lisboa, Editorial Império, 1942.

✧ REIS, Carlos, *Construção da Leitura – Ensaios de metodologia e de crítica literária*, Coimbra, Instituto Nacional de Investigação Científica – Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra, 1982.

✱ *Estatuto e Perspectivas do Narrador na Ficção de Eça de Queirós*, Coimbra, Livraria Almedina, 3ª ed., 1984.

✱ "Fradique Mendes: origem e modernidade de um projecto heteronímico", in *Cadernos de Literatura*, nº18, Coimbra, INIC, 1984.

✱ *As Conferências do Casino*, Lisboa, Alfa, 1990.

✱ *O Conhecimento da Literatura – Introdução aos Estudos Literários*, Coimbra, Almedina, 2ª ed., 2001 (1ª ed. 1995).

✧ REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina, *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Almedina, 3ª ed., 1991 (1ª ed. 1987).

✧ REIS, Carlos e PIRES, Maria da Natividade, *História Crítica da Literatura Portuguesa [O Romantismo]*, Vol.V, Lisboa, Editorial Verbo, 1993.

✧ REIS, Carlos e RIBEIRO, Maria Aparecida, *História Crítica da Literatura Portuguesa [Realismo e Naturalismo]*, Vol.VI, Lisboa, Editorial Verbo, 1994.

✧ RICOEUR, Paul, *Temps et récit – I*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.

✱ *Temps et récit – II*, Paris, Éditions du Seuil, 1984.

✱ *Temps et récit – III*, Paris, Éditions du Seuil, 1985.

✱ *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.

✧ ROCHA, Andrée, *A Epistolografia em Portugal*, Lisboa, IN-CM, 2ª ed., 1985.

✧ ROCHA, Clara, *Máscaras de Narciso – Estudos sobre a Literatura Autobiográfica em Portugal*, Coimbra, Almedina, 1992.

✧ RODRIGUES, Ana Maria Moog, *Antero de Quental*, Lisboa / São Paulo, Editorial Verbo, 1990.

✧ SÁ, Victor de, *Antero de Quental*, Porto, Limiar, 2ª ed. (revista), 1977 (1ª ed. 1963).

✧ SALGADO JÚNIOR, António, *História das Conferências do Casino*, Lisboa, s/ed., 1930.

✧ SANTANA, Francisco e LEITÃO, Maria Ilda, *Dicionário das Personagens de Eça de Queirós*, Lisboa, Editorial O Livro, 1987.

✧ SANTOS, Leonel Ribeiro, *Antero de Quental – Uma Visão Moral do Mundo*, Lisboa, IN-CM, 2002.

✧ SARAIVA, António José, *A Tertúlia Ocidental: estudos sobre Antero de Quental, Oliveira Martins, Eça de Queiroz e outros*, Lisboa, Gradiva, 1990.

✧ SARAIVA, António José e LOPES, Óscar, *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora, 12ª ed. corrigida e actualizada, 1982 (1ª ed. 1955).

✧ SERRÃO, Joel, *O Primeiro Fradique Mendes*, Lisboa, Livros Horizonte, 1985.

✧ SILVA, Lúcio Craveiro da, *Antero de Quental – Evolução do seu Pensamento Filosófico*, Braga, Livraria Cruz, 1959.

✧ SILVA, Vítor Manuel Aguiar e, *Teoria da Literatura*, Coimbra, Livraria Almedina, 5ª ed., 1983 (1ª ed. 1967).

✧ SIMÕES, João Gaspar, *Vida e Obra de Eça de Queirós*, Lisboa, Bertrand Editora, 3ª ed., 1980.

✱ *Antero de Quental e a Ruína do seu Programa (1871-1875)*, Lisboa, Livros Horizonte, 1988.

✧ VILLANUEVA, Dario, *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Valencia, Bello, 1977.

✧ WELLMER, Albrecht, *The Persistence of Modernity – Essays on Aesthetics, Ethics and Postmodernism*, translated by David Midgley, Cambridge, Polity Press, 1991 (Frankfurt 1985).

OUTRAS OBRAS CITADAS

✧ AA.VV., *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea*, Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa e Fundação Calouste Gulbenkian, Editorial Verbo, 2001.

✧ BAUDELAIRE, Charles, *Les paradis artificiels*, Paris, Garnier – – Flammarion, 1966.

✧ CARRANO, Patrizia, *Iluminada*, trad. de Maria Nóvoa, Lisboa, Círculo de Leitores, 2003.

✧ FERNANDES, José Pedro, *Autobiografia de Carlos Fradique Mendes*, Lisboa, Editorial Notícias, 2002.

✧ FUENTES, Carlos, *Gabo – Memórias da Memória*, Lisboa, Edições Dom Quixote, 2003.

✧ MARTINS, Ana Maria Almeida, *Antero de Quental – Dicionário de Citações* Lisboa, Editorial Presença, 2003.

✧ MENDES, Carlos Fradique, *Versos*, recolha, pref. e notas de Pedro da Silveira, Lisboa, Edições 70, 1973.

✧ QUEIROZ, Eça de, *O Primo Bazilio*, Lisboa, Edição «Livros do Brasil», s/d, de acordo com a 2ª ed. (1878).

✱ *O Primo Basílio*, int. por Maria Ema Tarracha Ferreira, s/l, Editora Ulisseia, col. Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses, 2002.

✱ *Uma Campanha Alegre de "As Farpas"*, Lisboa, Edições «Livros do Brasil», s/d, ed. precedida de uma advertência do autor, em Outubro de 1890.

✱ *A Correspondência de Fradique Mendes*, Lisboa, Edições «Livros do Brasil», s/d, de acordo com a 1ª ed. (1900).

✱ *Prosas Bárbaras*, Lisboa, Edições «Livros do Brasil», s/d, "Introdução" de acordo com o texto revisto pelo seu autor (J. Batalha Reis) em 1922.

✱ *Correspondência*, leitura, coord. e notas de Guilherme de Castilho, Lisboa, IN-CM, 1983.

✧ QUEIRÓS, Eça e ORTIGÃO, Ramalho, *O Mistério da Estrada de Sintra. Cartas ao "Diário de Notícias"*, Porto, Lello, 1967.

✧ QUENTAL, Antero de, *Bom-senso e bom-gosto – carta ao excellentissimo senhor Antonio Feliciano de Castilho*, Coimbra Imprensa Literária, 1865.

✱ *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares*, intr. de Delfim de Brito, Lisboa, Guimarães Editores, 2001 (1ª ed. 1871).

✱ *Primaveras Românticas: Versos dos Vinte anos (1861-1864)*, Sintra, Colares Editora, 2001 (1ª ed. 1872).

✱ *A Poesia na actualidade*, pref. de Júlio Henriques, Lisboa, Fenda Edições, 1988 (1ª ed. 1881).

✱ *Tesouro Poético da Infância,* coligido e ordenado por Antero de Quental, Porto, Lello & Irmão Editores, 1983 (1ª ed. 1883).

✱ *Tesouro Poético da Infância: antologia*, Lisboa, Dom Quixote, 2003 (1ª ed. 1883).

* *Tendências Gerais da Filosofia na Segunda Metade do Século XIX*, org., apres. e notas de Leonel Ribeiro dos Santos, Lisboa, Editorial Comunicação, 1989 (1ª ed. 1890).

* *Tendências Gerais da Filosofia na Segunda Metade do Século XIX*, estudo de Joel Serrão, leitura de Ana Maria Almeida Martins, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1991 (1ª ed. 1890).

* *Tendências Gerais da Filosofia na Segunda Metade do Século XIX*, apres. e comentários da obra por Leonel Ribeiro dos Santos, Lisboa, Editorial Presença, 2ª ed., 1999 (1ª ed.1890).

* *Raios de extinta luz*, pref. de Joaquim de Carvalho, Porto, Livraria Chardron, 1985 (1ª ed. 1890).

* *Raios de extinta luz: poesias ineditas (1859-1863) com outras pela primeira vez colligidas precedidas de um escorso biographico por Teophilo Braga*, Lisboa, M. Gomes, 1892.

* *Prosas: opusculos publicados nos annos de 1893-1897*, Barcelos, Editor R.V., 2 vols., 1897.

* *Cartas de Vila do Conde*, int., org. e notas de Ana Maria Almeida Martins, Porto, Lello & Irmão Editores, 1981.

* *Prosas da Época de Coimbra*, ed. crít. org. por António Salgado Júnior, Lisboa, IN-CM, 2ª ed., 1982 (1ª ed. 1973).

* *As Prosas*, sel., pref. e notas de Victor de Sá, Braga, Edições Futuro, s/d.

* *Sonetos*, edição org., pref. e anotada por António Sérgio, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 7ª ed., 1984 (1ª ed. 1943).

* *Cartas I [1852]-1881* e *Cartas II 1881-1891*, org., intr. e notas de Ana Maria Almeida Martins, Lisboa, Universidade dos Açores/Editorial Comunicação, 1989.

* *Filosofia*, org., intr. e notas de Joel Serrão, Lisboa, Editorial Comunicação, 1991.

* *13 Sonetos de Vila do Conde*, Vila do Conde, Brasília, 1991.

* *Poesia Completa 1842-1891*, org. e pref. de Fernando Pinto do Amaral, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2001.