

Eça de Queirós e a catástrofe redentora

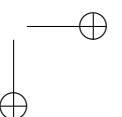
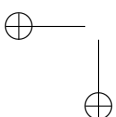
Ana Luísa Vilela

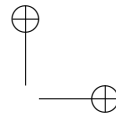
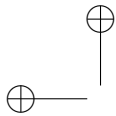
Centro de Estudos em Letras/ Universidade de Évora

1. A miragem ideológica da catástrofe redentora (materializada no motivo simbólico de uma invasão, talvez espanhola) data, em Eça de Queirós, pelo menos do tempo da colaboração no *Distrito de Évora*, no fim da década de 1860. Tudo se passa como se, por diversas vezes e por diversos modos, Eça tivesse ambígua e longamente desejado (e invocado) uma *catástrofe iminente*, espécie de dilúvio, de purificação e refundação nacionais.

Intimamente ligada à crítica social, a miragem da catástrofe integra, desde as primícias da vida literária de Eça, uma série simbólica de representações da sociedade, caracterizada pela inversão, falsificação e artificialidade dos valores e referências coletivas: isto é, pela *perda ontológica*. Trata-se da óbvia permeabilidade ao mito da *decadência*, a grande metanarrativa da geração de 70. Alan Freeland lembra que este mito – um modo *orgânico* de pensar a História – surge, em Eça, na sequência de um modelo de História de Portugal inspirado nas ideias de Alexandre Herculano. Traduzindo os longos ciclos de crescimento e de declínio em termos de morte e de regeneração da Pátria, aparecerá igualmente nos discursos de Antero de Quental, Oliveira Martins ou Teófilo Braga¹.

¹ Cf. Alan Freeland, “Imagined Endings: National Catastrophe in the Fiction of Eça de Queirós”, in *Portuguese Studies*, vol. 15 (1999), Leeds/ London/ Philadelphia, W.S. Maney & Son Ltd for Modern Humanities Research Association, 1999, pp. 105-118 (105).





A decadência é um mito histórico e literário, tipicamente ocidental e moderno, cujo paradigma seria a queda dos impérios grego e romano e que eclodiria ciclicamente, parecendo revivescer em períodos sucessivos de crise e refluxo². Como aliás nos mostra Marc Angenot³, esta consciência da decadência poderá caracterizar, no Ocidente, a atmosfera angustiada de grande parte dos discursos sociais do fim do século – que vemos já anunciada por Eça na década de 60. Inquieto e ressentido, este discurso (e a mitologia cultural em que se enraizaria) processaria duas noções básicas: a noção de que o curso da História está infletido por uma falsificação ou uma fratura, uma perversão ou uma desagregação irreparáveis; e a noção da aproximação assintótica de uma catástrofe, que está sempre iminente mas que nunca mais chega:

Com efeito, nós chegámos àqueles tempo de decadência, de abaixamento, de corrupção, de infâmia, de vileza, que um grande e terrível facto deve vir. Nas sociedades democráticas de hoje não sei o que virá limpar a corrupção; nos tempos bíblicos foi um dilúvio [...].⁴

Onze anos mais tarde, depois do conflito franco-prussiano de 1870-71, Eça parece estar disposto a ficcionalizar essa catástrofe, como modo de despertar a auto-consciência da nação: “E simplesmente o que eu quero fazer, é dar um grande choque eléctrico ao enorme porco adormecido (refiro-me à Pátria)”⁵. É o tempo de um projeto malogrado: o de *A Batalha do Caia*.

A possível publicação desta futura obra, narrativa de uma invasão espanhola a Portugal, teria sido, ela própria, catastrófica. Não nos deteremos nela, até porque essa obra nunca chegou a existir. Eça nunca a escreveu. Há provas da intenção da sua escrita, em duas folhas que Marie-Hélène Piwnik⁶ data de entre 1878 e 1881. Mas Eça de Queirós

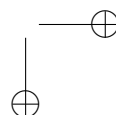
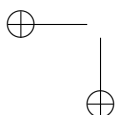
² Cf. Claude Gerthofert, “Le mythe de la décadence”, in Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, Paris, Du Rocher, 1988, pp. 407-408.

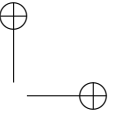
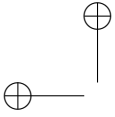
³ Cf. Marc Angenot, *Le cru et le faisandé. Sexe, discours social et littérature à la Belle Époque*, 1986, Paris, Labor.

⁴ Eça de Queirós, *Eça de Queiroz. Prosas esquecidas*, II vol., Alberto Machado da Rosa (org.), Lisboa, Presença, 1965, p. 311.

⁵ Eça de Queirós, *Cartas e Outros Escritos*, Lisboa, Livros do Brasil, s.d., p. 50.

⁶ Marie-Hélène Piwnik, “Introdução” a Eça de Queirós, *Contos II*, edição crítica por Marie-Hélène Piwnik, Lisboa, IN-CM, 2003, pp. 15-60 (23).





abandonou esse projeto, que o psicanalista Pedro Luzes curiosamente apelida de “matricida”⁷.

A catástrofe redentora será depois, contudo, ficcionada numa narrativa breve, *A Catástrofe*, nunca publicada pelo autor, e cuja data de produção é insegura. O filho do escritor afirma que *A Catástrofe* foi escrita em 1878, descrevendo o texto deste modo:

[...] é esse pequeno conto [o] primeiro pensamento dum romance estranho que devia ter por título *A Batalha do Caia*, e do qual, infelizmente, não existem outros vestígios além do pano inicial do livro. O conto é pouco mais do que esse plano amplificado: é a preparação do romance – como aquele outro conto, *A [sic] Civilização*, era já uma primeira forma da [sic] *Cidade e as Serras*.⁸

N’*A Catástrofe*, porém, nenhum elemento textual nos autoriza a identificar como espanhol o “inimigo” que ocupa então Lisboa e o resto do país⁹. Supõe-se que a proximidade temática desse conto com o malogrado projeto do romance *A Batalha do Caia* terá induzido essa interpretação. Marie-Hélène Piwnik, por seu turno, não hesita em considerar *A Catástrofe* como uma narrativa acabada e autónoma, ao contrário do que tradicionalmente se afirma¹⁰.

Dez anos mais tarde, em *Os Maias*, será ao incorrigível João da Ega que caberá apresentar, durante o jantar que oferece em honra de Cohen no hotel Central, a invasão por Espanha como o meio privilegiado para a regeneração do país, para:

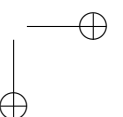
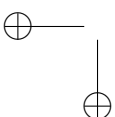
[o] ressuscitar do espírito público e do génio português! Sovados, humilhados, arrasados, escalavrados, tínhamos de fazer um esforço desesperado para viver. [...] estávamos novos em folha, limpos, escarrolados, como se nunca tivéssemos servido. E recomeçava-se uma história nova, um outro Portugal, um Portugal sério e inteligente, forte e decente, estudando, pensando, fazendo civilização como outrora ...Meninos, nada regenera uma nação como uma medonha

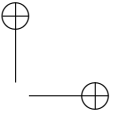
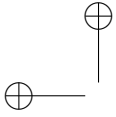
⁷ Pedro Luzes, “Psicanálise de Eça de Queirós”, *Revista Camões*, n.º 9/10, Lisboa, Instituto Camões, 2000, pp. 58-66 (66).

⁸ José Maria Eça de Queirós, *apud* Marie-Hélène Piwnik, *op. cit.*, p. 24.

⁹ Marie-Hélène Piwnik, *op. cit.*, p. 27.

¹⁰ *Idem, ibidem*, p. 16.





tareia... Oh! Deus de Ourique, manda-nos o castelhano! E você, Cohen, passe-me o St. Émilion.¹¹

Fantasia e frívola (note-se a coexistência entre a provocação política e a circunstância gastronómica), a proposta de Eça desencadeia nos convivas uma reação divertida. Só Dâmaso, Alencar e Cohen o levam a sério. Mas Eça tivera o bom-senso de ressaltar: “[...] invasão não significa perda absoluta de independência. Um receio tão estúpido é digno só de uma sociedade tão estúpida como a do Primeiro de Dezembro”¹². Esta passagem célebre d’*Os Maias* parece, na verdade, uma espécie de autocaricatura – mas não tão completa que não tome as suas precauções: quer para que seja entendida como frívola, quer para que seja, ainda assim, expressa e plausível. Ou seja: a sua inclusão n’*Os Maias* revela que ela teria algum *significado* ainda, em 1888, para Eça como uma fantasia muito antiga e funda (recalcada?), que só se autoriza a exprimir através da ironia cuidadosamente doseada.

Talvez eco remoto da memória histórica das invasões francesas, sofridas pela geração anterior; talvez reminiscência do arquétipo do dilúvio – parece-nos inequívoco que a figura da catástrofe purificadora (através, ou não, da invasão espanhola) está, em Eça, explicitamente ao serviço do reforço da auto-imagem nacional; integrará possivelmente o reservatório de imagens que, no autor, estruturam o processo identitário, “maintaining a sense of selfhood across time”¹³.

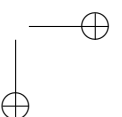
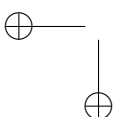
O certo é que a orientação ideológica deste ambíguo desejo queiro-siano pela catástrofe nacional – entre o mítico, o parodístico e o literário – parece ter, no conto *A Catástrofe*, visos de um particular anti-messianismo. É justamente essa a ideia que tentarei desenvolver aqui.

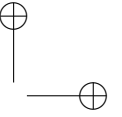
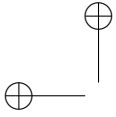
2. Voltemos pois ao conto *A Catástrofe*, que Eça escreveu mas que nunca publicou. O manuscrito deste conto breve, encontrado junto ao de *O Conde d’Abranhos* (deixado igualmente inédito pelo autor), compõe-se

¹¹ Eça de Queirós, *Os Maias*, Lisboa, Livros do Brasil, s.d., p. 168.

¹² *Idem, ibidem*, p. 167.

¹³ Joep Leerssen, “Imagology: History and method”, in Manfred Beller e Joep Leerssen (eds.), *Imagology. The cultural construction and literary representation of national characters*, Amsterdam et New York, Rodopi, 2007, pp. 17-32 (29).





de 17 folhas autógrafas, de pequeno formato, escritas a lápis de ambos os lados, sem margem nem parágrafos. Não apresenta nenhum título (o título ter-lhe-á sido atribuído por um filho de Eça, primeiro editor da obra) nem assinatura. Marie-Hélène Piwnik, que lhe fez a edição crítica, sublinha que a caligrafia é regular e as páginas terão sido numeradas por um filho do romancista, mas que as rasuras e as correções foram feitas pelo autor. E acrescenta: “Tudo indica que se trata de um primeiro esboço”¹⁴.

A primeira edição de *A Catástrofe* data de 1925, por Chardron, de Lello & Irmão, juntamente com a de *O Conde d’Abranhos*. Mas esta é uma edição “viciada”, pois o manuscrito foi muito alterado pelo filho do escritor que, além de “reelaborar o manuscrito paterno, de uma ponta à outra e de mil e uma maneiras”, lhe parece censurar, talvez por prudência política, algumas tiradas anticlericais¹⁵.

Além disso, revela Piwnik¹⁶, mesmo em edições que tiveram por base a transcrição do manuscrito, o texto editado está incompleto, surgindo amputado das suas duas últimas linhas. Na realidade, essas duas pequenas linhas, constantes no verso da última página, têm uma importância singular: conferem à narrativa um fecho explícito e permitem considerá-la “como uma narrativa acabada, uma *história*, a de um patriota, e não como um fragmento incompleto”¹⁷.

E, assim, a editora crítica distingue resolutamente *A Batalha do Caia* de *A Catástrofe*, apontando a data de produção do conto como bastante posterior à do abortado projeto de romance. Situa-a entre 1885 e 1890, certamente antes do Ultimatum, porque, n’*A Catástrofe*, a Inglaterra é ainda aludida como possível protetora de Portugal¹⁸.

Alan Freeland, num interessante e talvez pouco conhecido ensaio, afirma pertencer este conto queirosiano ao género *futur-war fiction*, muito prolífico na Europa entre a guerra franco-prussiana de 1870-71 e o advento da 1ª Guerra Mundial. O protótipo do género é *The Battle of Dorking*, de Georges Chesney, publicado em 1871, que ficcionaliza prospectivamente a invasão da Inglaterra, a guerra e as condições da queda

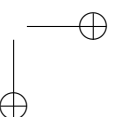
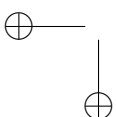
¹⁴ Marie-Hélène Piwnik, *op. cit.*, p. 18.

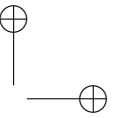
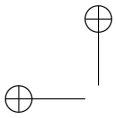
¹⁵ *Idem, ibidem*, pp. 31-32.

¹⁶ *Idem, ibidem*, p. 17.

¹⁷ *Idem, ibidem*, p. 19.

¹⁸ *Idem, ibidem*, pp. 29-30.





do império britânico. Como n' *A Catástrofe*, o narrador de *The Battle of Dorking* é autodiegético e antigo soldado voluntário. Todavia, para além de notórias divergências ideológicas entre ambas as obras, enquanto na narrativa inglesa é dada muita importância aos relatos da guerra, n' *A Catástrofe* esse relato é proporcionalmente menor e menos importante do que a reflexão sobre a lição coletiva representada pela guerra e pela invasão de Portugal¹⁹.

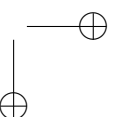
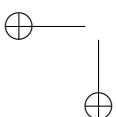
3. *A Catástrofe* tem, na realidade, uma intriga particularmente esquemática. Concebido como uma série de cenas fortemente simbólicas, tem a estrutura lógica de uma *forma simples*. Na sua brevidade e concentração algo tensa e violenta, o conto efetivamente recupera alguma coisa da matriz narrativa do mito, parecendo, como ele, constituir um relato bastante seco, suscetível de organizar, segundo uma lei de rápida consecução ou *do caminho mais curto*, acontecimentos breves e contrastados²⁰. No entanto, esta relativa *secura* desenvolve coabita com uma narração autodiegética e cogitativa, de timbre estilístico curiosamente velado e sóbrio.

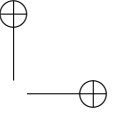
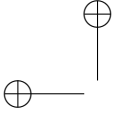
Basicamente, representa-se aqui um mundo possível: uma Lisboa invadida, sem soberania, sob o jugo opressor do inimigo. Esta linearidade exemplar é assistida, contudo, por uma concatenação sofisticada de episódios e de tempos, habilmente interligados e reconstituindo uma narrativa sucessivamente retrospectiva. Na verdade, poderíamos definir este conto como uma justaposição de cenas fortes e contrastadas, cronológica e tematicamente articuladas, conglobadas pela narração meditativa e discreta produzida por uma testemunha. Aqui, é sem dúvida mais importante a reflexão do que a ação, funcionando esta como uma ilustração e um tópico para aquela.

No conto, podemos identificar três tempos da ação, correspondendo a cinco partes da narrativa (que, no texto, surgem sem qualquer indicação externa, como se, efetivamente, o conto tivesse sido escrito de um jato, ou acompanhasse o *continuum* discursivo da memória e da consciência do narrador). Esses três tempos são, esquematicamente: em primeiro lugar, o

¹⁹ Cf. Alan Freeland, *op. cit.*, pp. 107-108.

²⁰ Colette Astier, "Interférences et coïncidences des narrations littéraire et mythologique", in Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, Paris, Du Rocher, 1988, p. 1080.





pós-catástrofe, que constitui o *presente* da narração e emoldura a narrativa, diretamente representado no início (1ª parte) e no final (5ª parte); em segundo lugar, o tempo da catástrofe e da guerra, dividido pelo momento mais remoto (o do anúncio da invasão, constituindo a 2ª parte), e o momento imediatamente seguinte (a 3ª parte, descrevendo a batalha em que o narrador participou e o seu regresso a Lisboa); em terceiro lugar, o tempo pré-catástrofe, coincidente com o tempo da produção do conto e, portanto, com o presente empírico e *factual* do autor (4ª parte).

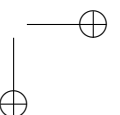
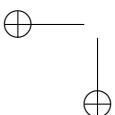
3.1 Na primeira parte, representa-se-nos uma Lisboa invadida, dominada pela tutela da bandeira estrangeira e por um céu cuja cor azul parece já ter algo de “bruma londrina”²¹. Sublinhem-se desde já dois ou três elementos importantes: a recorrência notável dos motivos da casa, da bandeira e do horizonte espacial (o céu ou o firmamento), investidos de valores simbólicos interessantes: sem dúvida símbolos dos poderes formal ou informalmente instituídos (próprios ou invasores), funcionam sobretudo como a referência a entidades agregadoras, seres tutelares que presidem aos cenários, conglobam os elementos e metaforizam o ambiente.

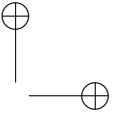
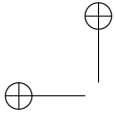
Este horizonte é captado pela perspectiva de um narrador, representante do burguês médio da Baixa, pessoa avisada e de posses, cuja casa se situa num “triste segundo andar do largo do Pelourinho defronte do Arsenal”²². A sua casa – *topos* a partir do qual começa e termina a narrativa – é um posto de mira privilegiado sobre o coração da cidade e, desgraçadamente, também sobre a sentinela inimiga do Arsenal, perpetuamente presente e vigilante. Sendo o estrangeiro invasor personificado por essa sentinela, que ocupa um lugar que dantes era o da sentinela portuguesa, a autocrítica contrastada é arrasadora:

[...] há sobretudo um tipo de soldado que me indigna, é o rapagão robusto, sólido, bem plantado sobre as pernas, de cara decidida, e olho reluzente. Digo sempre: foi este que nos venceu; e não sei por que, lembrando-me do nosso próprio soldado, bisonho, sujo, encolhido, enfarado, enfezado do mau ar dos quartéis e da insalubridade

²¹ Eça de Queirós, “A Catástrofe”, in *Contos II*, ed. cit, p. 64.

²² *Idem, ibidem*, p. 63.





dos ranchos, – vejo nessa superioridade de tipo e de raça toda a explicação da catástrofe.²³

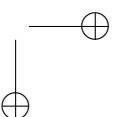
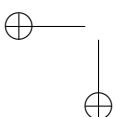
Parece retomar-se, aqui, a representação acerba da degeneração racial e espiritual da sociedade portuguesa, aproximando esta narrativa de típicas orientações queirosianas, desde *As Farpas* até, talvez, *A Ilustre Casa de Ramires*. Se, nesta tirada, se identifica o estafado argumento da raça, coadjuvado pelas adversas condições de vida dos militares, como justificando a derrota militar, umas linhas abaixo o argumentário diversifica-se, generaliza-se e, sobretudo, adquire uma feição psicológica, espiritual e ética:

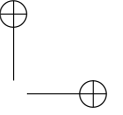
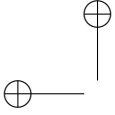
E desta visão do soldado parece-me então alargar-se, e abranger toda a cidade, todo o país: foi esta sonolência lúgubre, este tédio, esta falta de decisão, de energia, esta indiferença cínica, este relaxamento da energia e da vontade, creio que nos perderam... Às vezes, soam-me ao ouvido as acusações tantas vezes repetidas do tempo da luta: não tínhamos nem exército, nem quadros, nem artilharia, nem defesa, nem armas... Qual! O que não tínhamos eram almas... era isso que estava morto, apagado, adormecido, desnacionalizado, incerto... Ora num Estado em que as almas estão envelhecidas e gastas – o que resta pouco vale.²⁴

Ou seja, neste conto, as razões para a catástrofe – a perda de soberania – vão centrar-se numa noção de índole espiritual: a “alma”. A falta de “alma” (termo cujas ocorrências são frequentes no conto) da sociedade portuguesa do pré-guerra seria a razão maior do desastre nacional. O sintoma maior dessa *falta de alma* seria a absoluta incapacidade, por parte do povo português, de reagir autonomamente, tomando iniciativas racionais, conseqüentes e eficazes; por exemplo, durante a catastrófica batalha, são literalmente esmagadas algumas heróicas iniciativas, individuais e isoladas. Essa incapacidade de reação consciente e organizada está inextricavelmente associada ao hábito secular da excessiva dependência do Estado. Desse modo, a mentalidade coletiva e a própria geração do narrador são explicitamente responsabilizadas pela desgraça. Tanto a inércia

²³ *Idem, ibidem*, p. 56.

²⁴ *Idem, ibidem*, p. 66.





longamente instalada na sociedade portuguesa como a sua crítica estéril e, no fundo, cúmplice são os fatores centrais da catástrofe nacional.

3.2 A segunda parte é ligada à primeira através do motivo da sentinela. Em analepse, é representada a noite em que se soube em Lisboa a notícia da invasão.

Numa casa lisboeta (a do Nunes, que fazia anos), a reação dos presentes à derrota salda-se pela sensação de impotência e pelos pequenos temores inspirados pelo egoísmo material – perder o emprego, os rendimentos²⁵. Entretanto, surge uma manifestação de um grupo de jovens estudantes no Rossio, apelando à defesa da independência. E, dentro de casa, para “sacudir o torpor apavorado das senhoras”²⁶, um alferes recita, lânguido, a uma assembleia de amigos singularmente passiva e amodorrada, um poema que fala sobre uma *sentinela* romântica: “Dorme, que eu velo, sedutora imagem...”²⁷ (trata-se de um verso célebre de “A Judia”, de Tomás Ribeiro). É resposta da sociedade a uma corajosa, mas isolada e fugaz, iniciativa emocional. O canto dos manifestantes acaba por se abater e extinguir, como uma bandeira a que falta a força para se erguer no mastro²⁸. A resposta ao apelo às armas é a plangente voz do erotismo romântico. E, “[j]á a essa hora, o exército inimigo pisava o solo da pátria”²⁹. De certo modo, pode sentir-se aqui a representação subtil da misoginia anti-romântica, assente na oposição proudhoniana ente a mulher (sedução e passividade) e o homem (racionalidade e ação).

3.3 A representação desta lírica *sentinela* é elo de ligação com a parte e o momento seguinte da narrativa: ainda em *flash-back*, na terceira parte o narrador relata a sua experiência direta da guerra e dos seus horrores. E percebe-se neste relato uma configuração algo apocalíptica, funcionando a guerra como uma cesura veemente da ordem social, já anunciada nos ajuntamentos do Rossio.

Trata-se de um relato de elevada projeção subjetiva, com contornos de pesadelo, alucinação e incompreensão. Representa-se um agudo so-

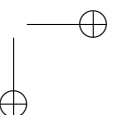
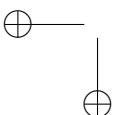
²⁵ *Idem, ibidem*, pp. 66-69.

²⁶ *Idem, ibidem.*, p. 70.

²⁷ *Idem, ibidem*, pp. 69-70.

²⁸ *Idem, ibidem*, p. 69.

²⁹ *Idem, ibidem*, p. 70.



frimento físico, permeado de desorientação e desamparo, num ambiente de espera indecisa e confusa. Perceciona-se, sem ser possível ao narrador mapeá-los claramente, um casebre, uma colina, um aglomerado de árvores. Novamente o motivo da casa (neste passo, o precário miserável que serve de albergue aos feridos) recupera simbolicamente uma *fisionomia* humana e coletiva: estúpida, negligente, ou miserável.

Sob a chuva torrencial, o cansaço e a fome extremos, o grupo de milicianos não sabe onde está, ou onde estão os inimigos; o narrador e os seus companheiros não veem nada nem ninguém, além das sombras, da lama, da névoa parda. É um cenário de pesadelo indefinido, em que é mais aguda a sensação física e o terror³⁰.

Em contraste com a massa dos milicianos, confundida com o espaço coletivo, destaca-se, irreconhecível, a figura do alferes, o mesmo que recitava languidamente “A judia” no recente serão lisboeta. Heróico afinal, comanda no teatro da guerra a milícia mal vestida, mal alimentada e mal treinada; e termina sendo mortalmente atingido por súbita fuzilaria, pedindo aos seus que lhe acabem a agonia. Porém, é o momento da fuga desordenada e em pânico. Outro oficial, tentando deter a debandada, acaba cegamente espezinhado pela multidão em fuga³¹. Um e outro constituem talvez figuras sacrificiais, exemplos falhados de Messias da *celeritas* voluntarista, com a vocação do fracasso³².

Depois, o regresso do narrador a Lisboa permite-lhe a visão da aglomeração no Rossio do povo em fuga, “uma massa brutal e apavorada, redemoinhando sobre si mesma, gritando por pão, sob a chuva implacável”³³. Os levantamentos são caóticos, quer devocionais, quer agressivos, “ora arrojando-se às igrejas, ora pedindo armas”, e o narrador resume-os: são “os horrores da demagogia”³⁴. Nesta representação, como na da batalha, não poderemos deixar de identificar elementos simbólicos, partilhados quer pelos mitos do dilúvio, quer pelos do apocalipse: um cataclismo, em que a violência se acompanha de chuva catastrófica, abala a ordem

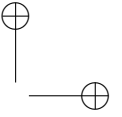
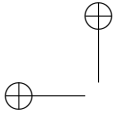
³⁰ *Idem, ibidem*, pp. 70-71.

³¹ *Idem, ibidem*, p. 71.

³² Cf. François Laplantine, *Les trois voix de l'imaginaire. Le messianisme, la possession, et l'utopie*, Paris, Editions Universitaires, 1974.

³³ Eça de Queirós, “A Catástrofe”, in *Contos II*, ed. cit., p. 73.

³⁴ *Idem, ibidem*, p. 73.



instituída e instala o regresso ao caos. A ele se seguirá, tipicamente, um tempo de permanência numa espécie de “reino da morte” – do qual, depois da prova terrível e purificadora, os sobreviventes deverão sair regenerados³⁵. Ao serviço de uma requintada economia narrativa, esta remissibilidade aos motivos míticos e à sua temporalidade cíclica alia-se neste ponto ao sumário e eclipse (“Como entrei em Lisboa, e me achei em casa – realmente não me lembro”³⁶), e contribui para a criação, na narrativa, de um efeito de unidade temporal, que de algum modo estabiliza, conferindo-lhe concentração e linearidade.

3.4 O segmento textual consagrado ao momento da guerra ocupa no conto um lugar central. O regresso do narrador a Lisboa permite ligar esse episódio cruel ao tempo mais vasto, indefinido e pavoroso, anterior ao desastre. É a quarta e penúltima parte da narrativa, que corresponde a um *regresso* ao tempo anterior, aquele que criou condições e de algum modo traduziu o sentimento latente, mas inerme, da catástrofe iminente: o tempo de Eça. Trata-se do momento central e mais remoto do tempo intradieético, mas que coincide com o presente extradiegético – o presente da produção do conto: “E pensar que durante anos nos podíamos ter preparado”. É nesses “anos” (a época em que o texto é produzido) que é possível rastrear esse ambíguo e ocioso desejo de catástrofe, de sensação de inviabilidade do país e da sua queda próxima, e mesmo da sua invasão (“Isto está caindo tudo entre as mãos dos outros...”³⁷).

Teria sido útil ter formado um corpo de voluntários “à maneira da Inglaterra”³⁸, com disciplina, orgulho da farda, equipamento, etc.. Mas, sobretudo, a causa da derrota era o abatimento e a inércia: “Tínhamos caído na indiferença, num cepticismo imbecil, num desdém de toda a ideia, numa repugnância de todo o esforço, numa anulação da vontade. Estávamos caquéticos.”³⁹. Os desgraçados hábitos de dependência (da Igreja, do Estado) foram, eles sim, os culpados da catástrofe:

Quando um país abdica assim nas mãos dum governo toda a sua

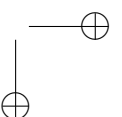
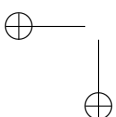
³⁵ Cf. Couffignal, in Pierre Brunel (dir.), *op. cit.*, p. 430.

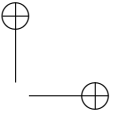
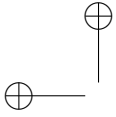
³⁶ Eça de Queirós, “A Catástrofe”, in *ed. cit.*, p. 73.

³⁷ *Idem, ibidem*, p. 75.

³⁸ *Idem, ibidem*, p. 73.

³⁹ *Idem, ibidem*, p. 73.





iniciativa – cruza os braços, e espera que a civilização lhe caia feita das secretarias, como a luz lhe vem do sol – este país está mal; as almas perdem o vigor; os braços o hábito do trabalho; a consciência perde a regra, o cérebro perde a acção. E como o governo está lá para fazer tudo – o país estira-se ao sol, acomoda-se para dormir bem. Acorda, como nós acordámos, com uma sentinela estrangeira à porta do Arsenal. Ah, se nós tivéssemos sabido!⁴⁰

Neste conto assistimos, pois, a uma justaposição textual das representações das causas remotas e das consequências da nefanda atitude da sociedade portuguesa. Segue-se-lhe uma literal retratação da crítica feroz e estéril, ou, mesmo, do *vencidismo* precoce da elite burguesa de Lisboa:

Íamos para os cafés, para o Grémio, traçar a perna, e entre duas fumaças, dizer indolentemente:
– Isto é uma choldra! Isto está perdido! Este é um país ignóbil!... Isto está caindo entre as mãos dos outros...
E em lugar de nos esforçarmos por salvar isto – pedíamos mais cognac, e partíamos para o lupanar. Ah geração covarde, foste bem castigada!⁴¹

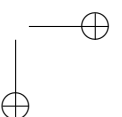
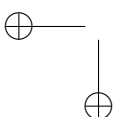
Assim, através da particular montagem anisocrónica da narrativa (diretamente relacionada com a narração autodiegética, e consequente adoção de estratégias como as do *telling* e de extensões reflexivas das cenas rememoradas), a penúltima e a última partes do conto contrastam vivamente entre si – tanto quanto contrastam a realidade referencial (a contemporaneidade do autor, fazendo prever a ruína) e aquela que lhe sucederá (a ruína e a consequente regeneração): “Mas agora esta geração é outra gente: esta não diz que isto está perdido: cala-se e espera; se não está animada, está concentrada...”⁴².

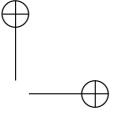
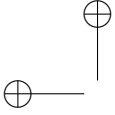
3.5 O final do conto retoma, pois, o “agora” do início, mas a uma nova luz: a da diferença e da esperança. Mesmo sendo, neste conto, marcante e maioritário o tom crítico e autocrítico, próprio de quem faz um exame

⁴⁰ *Idem, ibidem*, p. 74.

⁴¹ *Idem, ibidem*, p. 75.

⁴² *Idem, ibidem*, p. 75.





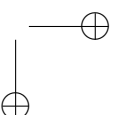
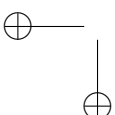
coletivo de consciência, e conclui que a atitude mental de todos foi a responsável pelo cataclismo, o conto não termina sem a caracterização de uma nova época, feita de gente renovada.

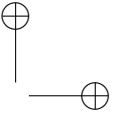
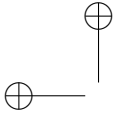
Agora, quase não importam *os outros*, os inimigos, figurados por antonomásia pela constante sentinela do Arsenal; agora importam sobretudo, e de outra maneira, *os nós*, os que aprenderam a lição, os descendentes da geração perdida, a comunidade clandestina e vasta dos conspiradores. É notável, em *A Catástrofe*, a importância consagrada e a confiança depositada nos filhos da geração exterminada. É o tempo da germinação como que *pós-diluviana*: as tarefas da regeneração incluem explicitamente a da procriação (“as mulheres parecem ter sentido a sua responsabilidade e são mães, porque têm o dever de propagar [?] cidadãos”⁴³). Coagida à reserva e à interioridade, a sociedade encerra-se na organização, no trabalho e no estudo. Descreve-se a organização forte da família, concentrada na educação dos filhos no amor à liberdade e à pátria. Refugiada em si própria e, mais uma vez, no círculo íntimo das suas casas, essa vida *latente* e solidária resiste, prepara-se e busca, como no interior da arca sob o dilúvio, os sinais luminosos do futuro. E eles existem – mesmo que modestamente contidos no “fogo contido mas valente” de cada olhar, ou na luz que brilha “por detrás de cada vidraça”⁴⁴.

Deste modo se progride nas *linhas de mira* do horizonte narrativo: do olhar vertical, de baixo para cima, perscrutando, como os sobreviventes na arca de Noé, o largo céu, a chuva, o firmamento, o sol, ou a lua melancólica, as personagens passam a fitar, pelo contrário, o *baixo* e o íntimo: a luz do candeeiro familiar, da casa, de todas as casas, do rosto de cada um e de todos os membros da comunidade. Já não se olha o horizonte vago e imponderável do céu: olha-se horizontalmente, fraternalmente o vizinho; olha-se prospetivamente o grande momento da desforra; e olha-se a sentinela estrangeira, igualmente vizinha, para avivar profílicamente o ódio e a força da esperança. A imagem obsidiante do grande Outro, o inimigo robusto e atlético, é, neste sentido, indispensável e coesiva: serve simultaneamente à comunidade, no final, como um estímulo e como um *repoussoir*; é uma espécie de figura do Pai ou do Super-Ego malévol,

⁴³ *Idem, ibidem*, p.74.

⁴⁴ *Idem, ibidem*, p. 74.





memento da sua fraqueza e da catástrofe que ela gerou – mas também do acicate e da emulação.

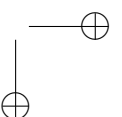
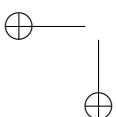
A comunidade reprimida consola-se assim com as suas meditações e celebrações secretas, rituais que inventa para fortalecer os seus vínculos e incitar ao culto da nação. Mesmo a bandeira nacional, tão amada agora (“as quinas de que nós nos ríamos, e que agora nos enternecem”⁴⁵) baixou ao refúgio do culto caseiro. E essa mesma migração acentua a tonalidade centrípeta e interiorizante do próprio relato: como uma viagem iniciática ao inconsciente, ou uma morte simbólica, condição preambular da redenção.

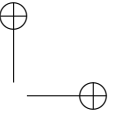
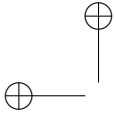
4. Notamos, pois, que o escalonamento de tempos n’*A Catástrofe* é concebido de forma muito hábil, produzindo, nomeadamente, duas ordens de efeitos de leitura. Por um lado, o contraste gerado pela contiguidade das duas partes finais, representando os comportamentos sociais no passado mais remoto (antes da guerra) e no presente (após a guerra) condensa o essencial do sentido ideológico do conto. Por outro lado, a progressão subtil entre *incipit* e *explicit* – ambos centrados no presente pós-guerra da narração – abre a narrativa à projeção de um futuro que, sendo remoto e incerto, confere no entanto à narrativa um fecho preciso e um sentido claramente esperançoso.

No mesmo sentido se observa neste conto uma particular subversão do modelo clássico da figura da *catástrofe*, enquanto desenlace trágico. Começando a narrativa pelos *days after*, a representação do *pathos* e da *catástrofe*, não apenas indiciada, mas concretizada desde o início, é temperada pela narrativa em apaziguante *flash-back* e permite antecipar novo (embora longínquo) *clímax*, invertendo o sentido profundo do elemento catastrófico.

Do mesmo modo, a narração autodiegética constrói, com delicadeza, uma especialíssima figura de narrador. Significativamente anónimo, ele é talvez literalmente um *tipo*. O seu anonimato não prejudica a sua espécie particular de referencialidade nacional, talvez universal: representando condição e atributos *típicos* (os do comum *burguês*), é esse anonimato que convida à sua generalização e refiguração pelo leitor. O anonimato

⁴⁵ *Idem, ibidem*, p. 75.



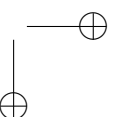
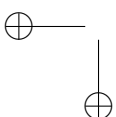


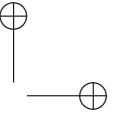
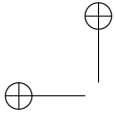
acentua, além disso, a natureza paradigmática dos acontecimentos narrados. Numa retrospeção que é uma introspeção, o narrador d'*A Catástrofe* exibe uma exemplaridade e centralidade cruciais. Ele é, no conto, materialmente *medial*. A absoluta prevalência do seu ponto de vista pessoal, privilegiado pela localização espacial da sua casa, pela experiência da guerra, pela sua pertença burguesa, proporciona uma perspetiva frequentemente panorâmica, em picado (sobre o Rossio) e em contrapicado (na cena de guerra), reforçando a impressão de centralidade e universalidade.

Complementarmente aos efeitos do anonimato do narrador, atua a organicidade indefinida, mas difusa, da representação das personagens do conto, muitas delas coletivas, anónimas ou usando uma espécie de *não-nomes* (como o exemplar Nunes...). E corresponde-lhe a moderação – quase um empobrecimento – do discurso final do narrador. Com uma sugestão de ternura, curiosamente anticarismático e em surdina (tão em surdina que as duas linhas finais do conto, constantes do verso do manuscrito, só foram realmente descobertas em 2003), o seu tom contido, como a meia-voz, permite que a mistura de ambiente opressivo e desconforto ontológico coexista com a vaga esperança comum e a aspiração de todos a um futuro feliz. Afinal, foi conquistado por todos, através da dor e da anomia, esse vital *suplemento de alma*, que será também a reconquista coletiva da soberania e da identidade nacionais. O narrador d'*A Catástrofe* é, afinal, apenas um *modelo* absolutamente mediano de testemunha, cuja exemplaridade o funde na multidão.

Ernesto Rodrigues evoca Bernardo Soares⁴⁶, a propósito do narrador d'*A Catástrofe*. Compreende-se (embora mal) que ele lhe recorde esse semi-heterónimo pessoano que, desassossegado, insone e entorpecido, se recusa a si mesmo um rosto, e em quem Pessoa se reconhece no cansaço e na mutilação. Mas, se assim é, o narrador d'*A Catástrofe* é um semi-heterónimo-anónimo de Eça. Neste conto, a laxidão deliberada das diferenças entre a figuração individual e a coletiva, apagando os valores da heroicidade pessoal, sublinha os regenerados valores da emoção patriótica partilhada, da consciência, do carácter e do sentido solidário da comunidade em vias de salvação. Este narrador é, afinal, um anti-Bernardo

⁴⁶ Ernesto Rodrigues, Prefácio a *Eça de Queiroz. A Catástrofe e Outros Contos*, Lisboa, Rolim, 1986, p. 39.





Soares. Se, como diz Robert Bréchon, Bernardo Soares é “o nada que Pessoa descobre em si mesmo quando para de fingir”⁴⁷, o narrador d’*A Catástrofe* é o tudo que o povo português descobre em si mesmo quando para de dormir.

5. *Acordar* – é o desígnio fundamental desta narrativa. Despertar a consciência coletiva de uma nação apática e degenerescente para a importância da responsabilidade, do esforço e do amor-próprio; mas também para o valor do sentido da comunidade organizada, do sentimento de nação e de cidadania. Repare-se que nunca é nomeada a nacionalidade do invasor. Bloqueada a hipótese de, por exemplo, acusar os espanhóis, o povo português encontra-se igualmente sem a tradicional proteção britânica – e isso pode reforçar a importância da sua ação autónoma⁴⁸. Note-se, além disso, que os tradicionais heróis da *celeritas* – jovens, voluntaristas, violentos e fundadores – são aqui substituídos pelos pacatos heróis da *gravitas*: paternais, educadores, meditativos, sobretudo discretos e pacientes: “esta geração (...) cala-se e espera”⁴⁹.

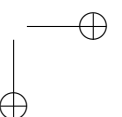
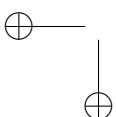
Observe-se, ainda, que a “comoção” que a publicação desta obra (como a da fracassada *A Batalha do Caia*) teria querido desencadear pode ser atribuída a um ideal ético e cívico – com origem num “republicanismo ideal” que Rui Ramos considera inspirado na interpretação da história da república romana – que terá sido perseguido pelas figuras da geração de 70⁵⁰. Trata-se da ideia latina da *virtus*, a força viril e justa, associada ao sentido da dignidade coletiva, da integridade cívica e da honra patriótica. O recentramento dos últimos anos na interrogação mais ampla sobre a identidade nacional e o sentido da cultura europeia pode pois constituir, por parte de Eça, a recuperação mais nítida, pelo viés simbólico, da elementaridade de um ideal ético-político de raiz clássica, presente desde muito cedo na sua formação.

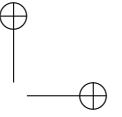
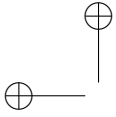
⁴⁷ Robert Bréchon. *Estranho Estrangeiro – Uma biografia de Fernando Pessoa*, Lisboa, Quetzal, 1996, p. 515 (versão eletrónica, consultada a 6 de maio de 2014 em <http://pessoana.blogspot.pt/search/label/Bernardo%20Soares>).

⁴⁸ Cf. Alan Freeland, *op. cit.*, pp. 115-116.

⁴⁹ Eça de Queirós, “A Catástrofe”, in ed. cit., p. 75.

⁵⁰ Cf. Rui Ramos, *A Segunda Fundação (1890-1926)*, in José Mattoso (dir.), *História de Portugal*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1994, vol. VI, pp. 62-63.





Este conto “de tese” consiste pois numa esquematização *modelar* da identidade social portuguesa – uma característica temática de certo modo extensível à obra queirosiana como um todo: justamente aqui se faz a retratação de um *vencidismo* precoce e ocioso, típico das pseudo-elites da capital (que Eça integra certamente no momento da sua produção).

A simplificação e distorção exemplares, a imprecisão referencial e histórica, a tensão que elas engendram, criam nesta narrativa uma intemporalidade larga, fixada no típico – isto é, no *presente-padrão*. Trata-se de um mito pedagógico. Ele conta, como o mito do Apocalipse, a desapareição convulsiva dum mundo, a rutura radical com a sua ordem contínua e histórica, a que se seguirá uma salvação final.

Porém, ao contrário da narrativa apocalíptica, essa salvação não liga o fim do mundo à transcendência nem à esperança messiânica. A salvação não está no *outro*, em qualquer *outro*, mas no *mesmo* e nos seus iguais, no coletivo coeso – em cada um, em todos, e na consciência da sua coesão. É uma espécie de messianismo antimessiânico: não assenta no carisma do chefe salvador, mas na preparação anónima e solidária, pacífica e interior e, sobretudo, na educação das crianças. Quando o narrador aponta ao filho a atlética sentinela que os guarda – representando o invasor odiado – não lhe indica um messias: assinala-lhe um modelo de virilidade, autodeterminação e disciplina que ele, e só ele, generalizado à cultura do país, poderá evitar a derrocada e a humilhação coletivas.

Na verdade, *A Catástrofe* diz-nos que o importante é que os desastres sejam interpretados como um estímulo à educação autónoma e solidária. Metanarrativas, as linhas finais do manuscrito, só recentemente recuperadas, acentuam a ancestral função do conto, a sua função aglutinadora, moralizante e pedagógica, fomentando a partilha comunitária de valores e de crenças.

Dizem-nos essas linhas: “como um curso de história nacional, conto aos meus rapazes esta história, dum patriota”⁵¹. Os seus “rapazes”, os narratários, os descendentes, somos nós.

⁵¹ Eça de Queirós, “A Catástrofe”, *in ed. cit.*, p. 75.

