

STENDHAL EM PORTUGAL: ENSINO E RECEPÇÃO

Ofélia Paiva Monteiro
Universidade de Coimbra

Não são com certeza muito óbvias as razões do tema que me propus desenvolver neste encontro que, ao ser consagrado ao papel da Universidade no intercâmbio cultural entre o nosso País e a França, tão justamente homenageia a fecundante actuação do Prof. Ferreira de Brito na Faculdade de Letras do Porto. Esse tema que elegi – o estudo de Stendhal na Faculdade de Letras de Coimbra e, a acompanhar a questão, alguns dados relativos à recepção portuguesa do escritor – proveio fundamentalmente de ter o romancista polarizado, na década de 60, na leccionação conimbricense da literatura francesa, algumas perspectivas das que então mudavam profundamente o estudo da literatura, e em particular da narrativa, sob um impulso que sobremaneira nos chegava de França. Peço vénia para os elementos autobiográficos que aduzirei.

Andava eu pelos dezoito anos – estava-se em 1953 ou 54 – e frequentava Filologia Românica em Coimbra quando li pela primeira vez Stendhal, mais concretamente *Le Rouge et le Noir*, não porque os programas de Literatura Francesa mo pedissem, mas porque a curiosidade me movera a seleccionar este romance, que constantemente encontrava referido, para preparação de um dos exames finais – três ao longo da licenciatura – da disciplina então chamada “Curso Prático de Língua Francesa”. Um só leitor se encarregava dela para a totalidade dos alunos que seguiam Filologia Românica (uns 90); era um leitor colocado na Faculdade de Letras pelo Governo francês, a cujos quadros de ensino pertencia, um leitor a quem oficialmente cabia, pois, o papel de se tornar um agente dinâmico do ensino e da difusão da língua e da cultura francesas, que gozavam ainda entre nós de muito prestígio; no cumprimento desta missão, esse leitor – Jean Girodon¹ – era uma figura nuclear da vida do

¹ A Jean Girodon se devem trabalhos sobre o ensino do francês e ecos de autores franceses em escritores portugueses, particularmente Eça de Queirós, de quem traduziu *O Crime do Padre Amaro* (*Le Crime du Padre Amaro*, Paris, Éditions de la Différence,

então e ainda hoje chamado Instituto de Estudos Franceses (que Eugénio de Castro havia criado na década de 30), órgão que a Embaixada Francesa e os seus Serviços Culturais entendiam – saudosos tempos! – como um verdadeiro centro representativo e fomentador da cultura do seu País no lato domínio das ciências humanas. Daí o apoio notável que lhe davam: através da Embaixada, a biblioteca do Instituto recebia regularmente contingentes de livros que a mantinham actualizada, beneficiava da assinatura de numerosas revistas, enriquecia-se de material audiovisual, acolhia, para conferências ou concertos, personalidades francesas de vulto e premiava com algumas bolsas de estudo jovens investigadores ou alunos que se tivessem distinguido. Por tudo isto, o Instituto de Estudos Franceses era um espaço que toda a Faculdade de Letras, professores e estudantes (mas também os havia de outras Faculdades), frequentava para ler e conversar um pouco, um espaço onde se respirava com algum desafogo no meio do fechamento que então pesava no País e tanto se reflectia na Universidade: onde mais se encontrariam, por exemplo, a *Nouvelle Revue Française*, *Esprit* ou *Les Temps Modernes*? Poderoso agente do intercâmbio entre a França e Portugal foi assim este núcleo de cultura francesa que dava apoio a investigadores e professores do ensino superior e do ensino secundário e que ajudava a despertar para a aventura intelectual e estética os jovens com alguma sensibilidade e capacidade interrogante.

Homem de cultura abrangente e bom conhecedor das nossas coisas, o Leitor que recordei era exigente, como, aliás, o sistema escolar enquadrante. Preparar o exame final da disciplina que regia representava um esforço apreciável, já que implicava, para além do domínio das matérias e dos textos estudados nas aulas, o conhecimento de assuntos que não tinham sido leccionados, mas tão-só combinados entre o professor e cada aluno para serem alvo de prova oral: um naipe de assuntos de geografia e história de França, a tradução para francês de um texto de autor português razoavelmente longo (um conto de Eça, por exemplo) e, finalmente, o estudo de três obras literárias francesas seleccionadas pelo candidato – uma obra poética (lembro-me de ter escolhido num ano as *Cinq Prières* de Péguy), uma obra dramática (lembro-me de ter estudado, por exemplo,

1985). Citem-se entre os seus estudos: “Eça de Queirós, Flaubert et Anatole France”, in *Bulletin des Études Portugaises*, 20, 1957, pp. 152-207; “O *Egypto* et *Le Nil* de Maxime du Camp”, *ibid.*, 22, 1959-1960, pp.129-186; “Fiches queirosiennes”, *ibid.*, 27, 1966, pp. 189-219.

Antigone de Anouilh), uma obra narrativa (e foi assim que preparei *Le Rouge et le Noir*); o aluno devia ser capaz de realizar uma exposição de um quarto de hora a partir de um tema proposto pelo professor sobre qualquer das obras que tivesse eleito. Como se poderá concluir, este sistema que me compraz evocar, tão grande é o contraste que oferece ao que hoje se passa, impunha beneficentemente aos estudantes um trabalho pessoal árduo mas compensador, que não só lhes desenvolvia a capacidade de pesquisa, a elaboração do pensamento e do discurso e o domínio do Francês, mas também lhes alargava o âmbito do que aprendiam nas duas disciplinas anuais de Literatura Francesa que o curriculum comportava, uma fundamentalmente consagrada ao século XVI – os poetas da “Pléiade” constituíam o seu núcleo forte –, a segunda centrada nas Luzes e no dealbar do Romantismo, tendo por protagonistas Voltaire e Chateaubriand. A França mais moderna chegava-nos assim através do Curso Prático de Francês, quer pelos assuntos e textos trabalhados sistematizada nas aulas, quer pela matéria que preparávamos sozinhos; mas as disciplinas de Literatura, a cargo de professores portugueses que, não sendo especialistas da área francesa, procuravam aproximar os conteúdos programáticos de campos da sua pesquisa e do seu interesse, não deixavam de ser motivadoras e formativas, quer pelos temas que propunham, quer pelas perspectivas comparatistas que frequentemente insinuavam, convocando, por exemplo, paralelismos com a nossa história cultural e literária.

Voltando a Stendhal, recorro a reacção compósita que *Le Rouge et le Noir* me provocou: lembro-me de ter admirado a representação histórica oferecida pelo romance, de ter ficado perplexa com o perfil de algumas personagens, sobretudo daquele Julien Sorel tão sensível e tão calculista, de me ter causado estranheza uma escrita narrativa de incisiva secura, a que não estava habituada. Mas o romance conquistou-me e por isso continuei lendo Stendhal – *La Chartreuse de Parme*, *Lucien Leuwen*, as obras autobiográficas, etc. – nos anos que se foram somando até me tornar eu própria, galgada a dificultosa mas tão formativa barreira que era o exame final de Licenciatura e a apresentação da tese exigida pela obtenção do Grau, docente na Faculdade de Letras de Coimbra, encarregada da leccionação da cadeira de Literatura Francesa II, a tal que me tinha oferecido Chateaubriand e Voltaire. Decorria então a problemática década de 60 e eu desejava ir renovando a pouco e pouco o âmbito da disciplina: pelo menos, fazer chegar o programa a épocas mais avançadas de Oitocentos

e comportar autores que não só dessem representação, em obras poética e humanamente ricas, a fulcrais conjunturas ideológicas e estéticas da cultura francesa, mas também propiciassem o lançamento de pontes para uma modernidade mais próxima e se prestassem exemplarmente à convocação de questões colocadas pelas renovadoras orientações críticas que vinham sobretudo de França, então agitada pela “nouvelle critique”, depois de o ter sido, na década anterior, pelo “nouveau roman”². Foi no cumprimento desse voto de oferecer aos alunos um percurso rendoso, cujo saldo pedagógico reunisse o melhor conhecimento de um dado devir literário-cultural e um contacto reflexivo e fruidor com a literatura “tout court”, que decidi introduzir Stendhal na cadeira a meu cargo, com *Le Rouge et le Noir* e *La Chartreuse de Parme* como pilares da leccionação.

Limitar-me-ei a indicar brevemente algumas das perspectivas que o romancista me levou a concitar no campo da questionação da literatura. Essa década de 60 e o início da imediata trouxeram neste domínio, como todos sabem, a forte contestação da historiografia lansoniana e, com ela, não só o desenvolvimento de formalismos de vária índole – alguns exacerbadamente estruturalistas – mas também a deslocação do interesse crítico das questões ligadas ao autor e à dinâmica do acto criativo para as da leitura e da recepção³. A polémica entre Raymond Picard e Roland Barthes, em 1965, foi um dos episódios significativos das discussões que então se travaram entre estudiosos da literatura, discussões que não podiam deixar de atingir quem, como eu, se formara na tradição historiográfica e filológica tão forte em Coimbra, embora sentindo-lhe, e com algum azedume, as limitações; das relutâncias e das anuências que as questionações e terminologias novas me causaram, terá resultado, creio poder pensá-lo, um saldo positivo, que me abriu a mais polifacetada e penetrante abordagem dos textos; e concluo que Stendhal contribuiu para que me equilibrasse entre o choque das orientações, ajudando-me a

² Lembro só que *Les Gommès* e *La Jalousie*, de Robbe-Grillet, datam respectivamente de 53 e 57, sendo este último ano também o de *La Modification* de Butor.

³ Data de 62 *Forme et Signification* de Rousset, de 65 a tradução por Todorov da *Théorie de la Littérature* dos formalistas russos, de 66 *Critique et Vérité* de Roland Barthes, do mesmo ano os dois primeiros volumes e de 72 o terceiro das *Figures* de G. Genette, de 68 o artigo de Barthes *La Mort de l'Auteur*, de 69 a conferência de Foucault *Qu'est-ce qu'un Auteur?*. Procurando recopilar e avaliar as sendas que se abriam, Georges Poulet publicava em 68 *Les Chemins actuels de la Critique*.

constituir as traves-mestras de um credo estético-crítico a que me tenho mantido mais ou menos fiel. Rapidamente explicarei porquê.

Simplificando muito as posições mais relevantes da “nova crítica”, pode dizer-se em lugar primeiro que, reclamando uma perscrutação da obra literária concentrada no que Jakobson tinha designado por “literariedade”, advogou um “fechamento” do texto pelo qual se estudasse o funcionamento do sistema de estruturas que lhe dá corpo, obliterando a sua dimensão de representação, de expressão, ou de intencionalidade. Os formalismos mais drásticos, hoje ultrapassados, tenderam, pois, a colocar fora do campo dos estudos literários a figura do autor e a ponderação da história circunstante ao acto de criação, em proveito de uma atenção à “escrita” que teve o seu lado fecundo no impulso dado à prospecção dos processos que fabricam a configuração do objecto orgânico que é uma obra; e daí o novo surto da retórica ou o desenvolvimento da chamada narratologia.

Ora Stendhal contribuiu para que eu assumisse, nesta ordem de problemas, um eclectismo que continuo a ter por salutar. Mesmo aceitando a distância que vai do autor empírico de uma obra à instância textual que é o seu autor implícito, seria legítimo – perguntava-me – evacuar o homem que se chamou Henri Beyle do estudo da sua produção romanesca, fechando os olhos para as concordâncias que ela apresenta com a sua vasta produção autobiográfica? Não constituiria a totalidade da obra stendhaliana um verdadeiro “espaço autobiográfico”, como Philippe Lejeune considerou a de Gide (Lejeune, 1975)? Ao definir-me pela recusa de eliminar a remissão ao autor no estudo de *Le Rouge et le Noir* ou de *La Chartreuse*, o que me assistia era a convicção, que mantenho, de que a compreensão da essência ficcional da obra literária se enriquece com a sua ancoragem no processo existencial de um Sujeito imerso num dado mundo. Os considerandos sobre a “cristalização” amorosa em *De l'Amour* ou os paradoxos íntimos recordados em *La Vie de Henry Brulard* ou *Souvenirs d'Égotisme* não iluminariam os conflitos e comportamentos paradoxais dos heróis stendhalianos? E o recorte dado à representação histórica em *Le Rouge et le Noir* ou *La Chartreuse* não se entenderia melhor conhecendo a reacção do autor a esse seu tempo, pós-napoleónico e “épicier”, da Restauração e da Monarquia de Julho?

A par desta ordem de questões, ler e estudar Stendhal demandava, porém, com nitidez idêntica, uma abordagem que esclarecesse a complexa organização interna dos seus romances, tão diversa da que na época

era canônica, e atentasse no seu modo peculiar de instaurar personagens e de representar ambientes e situações. Relembro só, a título de exemplo, como um Sorel ou um Fabrice se erigem para o leitor ora porque este assiste ao seu actuar, ora porque penetra no seu mundo íntimo através de monólogos, ora porque vê o que os olhos deles vêem, ora porque conhece o que deles pensam outras personagens ou esse “eu” autoral que tanto se intromete na narração. E não se impunha – particularmente na leitura da enigmática *Chartreuse*, romance picaresco poético, no dizer de Maurice Bardèche (Bardèche, 1969: 396) – a tentativa de preencher as elipses que fragmentam tão modernamente a diegese, à procura de uma coerência narrativa que correlacionasse, por exemplo, o exórdio e o remate, nos explicasse o rendimento de tanto episódio à primeira vista aleatório, ou nos desse para o título uma razão mais profunda do que a ida de Fabrice para a Cartuxa de Parma, rapidamente relatada nas páginas quase finais do romance? Do que digo, penso poder deduzir-se que Stendhal me orientou, no que à pesquisa formal diz respeito, para uma detecção de processos e estruturas posta ao serviço da busca de sentido, nesse esforço de “interpretação” resultante da cumplicidade entre o autor – a consciência estruturante sem a qual não há estrutura, como acentuava Starobinski – e o crítico que lhe interroga a obra, respeitando-a, mas forçosamente imiscuindo nesse acto a sua subjectividade e as preocupações do tempo que é o seu.

Estes considerandos dão-me o elo para uma última ordem de questões que, muito acentuadas pelas orientações críticas então recentes, também o estudo de Stendhal me colocava vivamente: a atenção dirigida para a instância “leitor”, quer se tratasse do leitor “implícito” ou do leitor “ideal”, inscritos na própria conformação de uma obra por a vectorizarem estrategicamente para o acto de leitura e a conquista de certas adesões, quer se tratasse desse leitor-crítico que “concretiza” com a sua historicidade e a sua estesia os “pontos de indeterminação” que todo o texto literário possui (Ingarden, 1973: 269). Lembro as interpelações frequentes que os romances stendhalianos dirigem ao leitor; mas o que agora me importa mais recordar é a aguda consciência que o escritor teve do que é ler e das questões de “legibilidade” que as suas obras colocariam, pela matéria e pela forma. Pertencem à *Vie de Henry Brulard* estas palavras de tão grande modernidade: “Un roman, c’est comme un archet, la caisse du violon qui rend les sons c’est l’âme du lecteur” (Stendhal, 1955: 184); e quem não recorda o célebre “envoi” que termina a *Chartreuse* – “To the

happy few” – ou a afirmação do romancista, igualmente famosa, de escrever para o leitor de 1880, ele, que faleceu em 42?⁴

Não é de estranhar que, instigada pelo próprio Stendhal, me interessasse pois por conhecer um pouco a recepção que em França fora colhendo e que alargasse a Portugal idêntica curiosidade. Sendo o tempo de que disponho muito escasso para desenvolver o que pude concluir, tão esclarecedoramente documentativo da pertinência do que se designa, nas questões de recepção, por “horizonte de expectativa”, limito-me a confirmar a justeza das previsões do romancista, evocando a incapacidade que os seus contemporâneos – um Mérimée ou um Balzac – mostraram de detectar a substância mais intimamente “beyliste” dos seus romances: elogiando a sátira política e social, a análise psicológica e a nitidez incisiva do estilo, censuraram a construção narrativa confusa e fragmentária, sobretudo em *La Chartreuse*, bem como o “cinismo” cruel e amoral de muitas personagens-chave, não tendo olhos que soubessem ver, nos verdadeiros heróis stendhalianos, quase sempre jovens, o idealismo, a delicadeza e a emotividade magoados pela grosseria ambiente, a disposição para o entusiasmo e a sede de felicidade meiga, alegre e simples – essa que Mme de Rênal oferece a Julien Sorel. Entre o fim do século XIX e os anos 40 do século XX, irrompeu, porém, em França, um verdadeiro fervor stendhaliano que congregou artistas e críticos das mais diversas orientações ideológicas e estéticas, de Bourget, Barrès, Léon Blum, a Alain, Gide, Valéry. Circunstâncias várias se haviam reunido para criar novas capacidades de leitura, um outro horizonte de expectativa: tinham sido conhecidas as obras autobiográficas de Stendhal, dera-se, em conexão com desaires da história, uma renovação espiritualista frequentemente repassada de angústia metafísica e de afirmações individualistas de conotações divergentes, Bergson e Freud tinham sublinhado a complexidade do eu, pusera-se generalizadamente em causa a verosimilhança realista, na “razoabilidade” da sua epistemologia e do seu modo de narrar. Não advogava Jacques Rivière em 1913, na *Nouvelle Revue Française*, o “roman d’aventure”, ou seja, aquele cuja credibilidade estivesse na razão directa da imagem que oferecesse da contingência e da complexidade do real, através de um tecido textual aparentemente desordenado – o romance

⁴ No início de *Souvenirs d’Égotisme*, de 1832, afirma Stendhal que os leitores que o viriam a apreciar teriam então dez ou doze anos (Stendhal, 1955: 1427); em *La Vie de Henry Brulard* (Stendhal, 1955: 43), é ao leitor de 1880 que Stendhal se dirige.

que Dostoievsky, Proust, mas também o Stendhal da *Chartreuse*, podiam documentar?

Entre nós, a reacção à obra stendhaliana não deixa de acompanhar genericamente o movimento que em França conheceu. O nome do romancista começa a surgir, modicamente, na segunda metade de Oitocentos – Camilo ou Pinheiro Chagas são dos primeiros a citá-lo cerca dos anos 60 –, em juízos que, invocando sobretudo *De l'Amour*, o apresentam como um dos escritores que defendem a observação rigorosa e se mostram agudos analistas da paixão. No último quartel do século, com a geração positivista-naturalista (Teófilo Braga, Júlio Lourenço Pinto, Moniz Barreto), alarga-se um pouco o interesse pelo romancista, também de um modo geral situado, mas agora com maior relevo e mais lato conhecimento da obra, entre os “realistas psicologistas”. É só, porém, a partir das décadas medianas do século XX que a obra stendhaliana adquire maior projecção, polifacetando-se notoriamente quando reapreciada à luz de critérios ideológicos e estéticos bem diversos, em juízos onde ecoam as inovadoras leituras que tinham surgido em França desde as primeiras décadas de Novecentos. Então aparecem, enfim, as traduções, levadas, aliás, a cabo por escritores notáveis: José Rodrigues Miguéis traduz em 1935 *L'Abbesse de Castro*, José Marinho e Branquinho da Fonseca, nos anos 40, *Le Rouge et le Noir*, Casais Monteiro a *Chartreuse* em 57, Gaspar Simões, em 62, *Lucien Leuwen*, Luísa Neto Jorge e Ramos Rosa, em 71, *La Vie de Henry Brulard*.

Termino esta rapidíssima ronda parando um pouco mais num dos nossos maiores escritores, Eça de Queirós, por julgar rara e perspicaz, pelo final de Oitocentos, a sua reacção à leitura de Stendhal, a estarem correctas as suposições que vou propor. A originalidade dessa reacção não está, como se pode inferir do que ficou já dito, em ver o autor de *Os Maias* colocá-lo, a par de Balzac, entre os precursores da arte naturalista e apontá-lo como modelo de estilo enxuto, pouco cotado entre nós, como se lê no prefácio em francês aposto em 1884 a *O Mandarin*: “Si par hasard on lisait en Portugal Stendhal, on ne pourrait jamais le goûter; ce qui chez lui est exactitude, nous le considérerions stérilité”. O que efectivamente me surpreendeu foi poder colocar a hipótese, a partir de bases textuais, de que Eça tivesse “descoberto” em Stendhal, com particular argúcia, aspectos que não foram vistos ou foram mal acolhidos no seu tempo. Um deles tem a ver com a razão “poética” que, sobretudo na *Chartreuse*, preside à demora em episódios que não servem a sátira política

nem a progressão da acção, mas tão-só recriam para o leitor a qualidade de uma alma fresca e idealista como a de Fabrice, alheia à mesquinhez ambiente. Entre os passos mais belos do romance, justificados por essa “razão poética”, estão as páginas que nos evocam os momentos maravilhosos que o jovem passa, escondido, no campanário da igreja de Grianta, exaltado pela altura que o afasta das ambições vulgares, pela larga e fresca paisagem que abarca, pelas lembranças da sua infância ligada àqueles sítios, pelos sons que lhe chegam da festa popular de “saint Giovita”, com sinos a dobrar, procissão e “mortaretti”⁵. Sobreviverá algum eco desse bem stendhaliano “sublime” no sortilégio da noite maravilhosa que transporta Gonçalo Ramires ao cimo da torre da sua casa secular, depois de eleito deputado, para reconhecer, sob o efeito exaltante da altura, da vastidão da paisagem e dos sons alegres da festa aldeã comemorativa da vitória, a inanidade da vida que o espera?⁶ Outro aspecto da arte stendhaliana que Eça terá surpreendentemente bem captado será o recurso à focalização restritiva que permite ao leitor conhecer de modo vivo a índole de uma personagem. O mais conhecido e ousado trecho exemplificativo desse processo é sem dúvida o que nos faz assistir no capítulo III de *La Chartreuse*, em grande parte pelos olhos do Fabrice adolescente, a episódios da batalha de Waterloo, apreendidos pelo inexperiencede moço como um caótico suceder de lances que ele mal sabe interpretar, perdido na desordem das tropas francesas em que se alistara por devoção ao Napoleão heróico. Cito alguns passos:

À ce moment, un boulet donna dans une ligne de saules, qu'il prit de biais, et Fabrice eut le curieux spectacle de toutes ces petites branches volant de côté et d'autre comme rasées par un coup de

⁵ *La Chartreuse de Parme*, cap. IX. Cito um pequeno passo:

«Tout à fait sous le clocher, une quantité de jeunes filles vêtues de blanc et divisées en différentes troupes étaient occupées à tracer des dessins avec des fleurs rouges, bleues et jaunes sur le sol des rues où devait passer la procession. Mais il y avait un spectacle qui parlait plus vivement à l'âme de Fabrice: du clocher, ses regards plongeaient sur les deux branches du lac à une distance de plusieurs lieues, et cette vue sublime lui fit bientôt oublier toutes les autres; elle réveillait chez lui les sentiments les plus élevés. Tous les souvenirs de son enfance vinrent en foule assiéger sa pensée; et cette journée passée en prison dans un clocher fut peut-être l'une des plus heureuses de sa vie.

Le bonheur le porta à une hauteur de pensée assez étrangère à son caractère».

⁶ *A Ilustre casa de Ramires*, páginas finais do cap. XI.

faux (...) Fabrice était encore dans l'enchantement de ce spectacle curieux, lorsqu'une troupe de généraux, suivis d'une vingtaine de hussards, traversèrent au galop un des angles de la vaste prairie au bord de laquelle il était arrêté: son cheval hennit, se cabra deux ou trois fois de suite, puis donna des coups de tête violents contre la bride qui le retenait. Eh bien, soit! se dit Fabrice.

Le cheval, laissé à lui-même, partit ventre à terre et alla rejoindre l'escorte qui suivait les généraux. Fabrice compta quatre chapeaux bordés. Un quart d'heure après, par quelques mots que dit un hussard son voisin, Fabrice comprit qu'un de ces généraux était le célèbre maréchal Ney. Son bonheur fut au comble; toutefois il ne put deviner lequel des quatre généraux était le maréchal Ney. (...)

L'escorte prit le galop; on traversait une grande pièce de terre labourée, située au delà du canal, et ce champ était jonché de cadavres.

– Les habits rouges! les habits rouges! criaient avec joie les hussards de l'escorte. Et d'abord Fabrice ne comprenait pas; enfin il remarqua qu'en effet presque tous les cadavres étaient vêtus de rouge. Une circonstance lui donna un frisson d'horreur: il remarqua que beaucoup de ces malheureux habits rouges vivaient encore; (...)

Tout à coup on partit au grand galop. Quelques instants après, Fabrice vit, à vingt pas en avant, une terre labourée qui était remuée d'une façon singulière. Le fond des sillons était plein d'eau, et la terre fort humide qui formait la crête de ces sillons, volait en petits fragments noirs lancés à trois ou quatre pieds de haut. Fabrice remarqua en passant cet effet singulier; puis sa pensée se remit à songer à la gloire du maréchal. Il entendit un cri sec auprès de lui: c'étaient deux hussards qui tombaient atteints par des boulets; et, lorsqu'il les regarda, ils étaient déjà à vingt pas de l'escorte.

Pois releiam-se agora algumas das páginas de *A Catástrofe*, a breve narrativa que Eça deixou inédita e que talvez viesse a integrar-se no projecto gorado do romance que se intitularia *A Batalha do Caia*⁷: o “eu” nar-

⁷ *A Catástrofe* surgiu postumamente, em 1925, juntamente com *O Conde de Abranhos*. A partir de elementos colhidos na correspondência de Eça, pode concluir-se que o romance *A Batalha do Caia* estaria delineado já por 1878, tendo como eixo temático uma invasão espanhola que penetraria facilmente no País, moral e materialmente exangue. Lembre-se que, n'Os *Maias*, Eça proclama, na ceia do Hotel Central em que se discute a miséria portuguesa, que não é de reformas que Portugal precisa, mas, sim,

rador também se vê no meio de uma guerra de que nada entende, por ocasião da invasão estrangeira que assola Portugal, caído na mais funda inércia; ele e alguns companheiros da milícia nacional, esfarrapados todos, seguem, sob uma torrencial chuva de Abril, à procura do combate:

Parece que se estava dando uma grande batalha, mas não sabíamos nada. Encontrávamo-nos ali, a meia encosta duma colina que nos escondia a vista da frente, ao pé dum casebre abandonado. Ali permanecíamos havia duas horas, com lama pelos joelhos, encharcados, depois de termos marchado toda a noite, idiotas de fadiga, esfomeados, encostando-nos uns aos outros para não adormecer. (...) A distância, a artilharia troava; outras vezes eram descargas secas, que pareciam o rasgar repentino duma grande peça de seda; mas nem víamos o fumo, naquela névoa de ar e de chuva. Nem sei onde estávamos, nem o que defendíamos. (...)

De repente, um ruído surdo: era uma bateria de artilharia, galopando, a tomar posições: passou como um turbilhão, aos berros, na névoa, na chuva e na lama (...).

Subitamente, à nossa direita, rompe uma fuzilaria; agora sentimos o silvar das balas. Instintivamente abaixamo-nos, num recuo covarde de milícia bisonha... (...)

Diante de mim, um soldado abate-se como um fardo, sobre a lama... e fica imóvel, morto... Agora vemos nuvenzinhas de fumo pardo, que a chuva abala e o vento sacode... O alferes, de repente, cambaleia, cai sobre o joelho (...). (Queirós, s.d.: 414-16)

Sob a diversidade dos textos, que põem em cena protagonistas de índole profundamente distinta – só a inexperiência os aproxima –, integradas em contextos diegéticos que nada têm de comum, não deixa de se sentir, a meu ver, a similitude do processo narrativo adoptado, singular e eficaz⁸.

da invasão espanhola. N' *A Catástrofe* – fragmento ou quem sabe se até o núcleo do romance –, a invasão triunfante e profundamente humilhadora, conduz efectivamente a um acordar do ânimo nacional, traduzido na vontade de resistência.

⁸ À recepção de Stendhal e à acuidade com que ele definiu os leitores que entenderiam a sua obra dediquei o estudo "*To the happy few – Réflexions autour du lecteur-modèle de Stendhal*", Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1984 (sep. de *L'Enseignement et l'Expansion de la Littérature Française au Portugal – Actes du Colloque*, Paris, 21-23 novembre 1983).

Urge terminar, agradecendo ao Prof. Ferreira de Brito ter-nos tão estimuladamente ajudado a “ler” autores franceses e a sondar o eco fecundante que muitos tiveram na nossa cultura; e fazer votos tenazes por que se não perca, nos tempos de mutação que vivemos, a corrente de “simpatia” que, ao longo da história, tanto nos ligou a França.

Referências bibliográficas

- M. BARDÈCHE (1969), *Stendhal Romancier*, Paris, La Table Ronde [1947].
- INGARDEN, R. (1973), *A Obra de Arte Literária* (trad. de *Das literarische Kunstwerk*), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- LEJEUNE, Philippe (1975), *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil.
- QUEIRÓS, Eça de (s.d.), “A Catástrofe”, *Obras de Eça de Queiroz*, Porto, Lello & Irmão-Editores, vol. III.
- STENDHAL (1955), *Oeuvres Intimes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.