
O DISCURSO AMOROSO DE C. FRADIQUE MENDES

M. CARMO CASTELO BRANCO

Falar do discurso amoroso de Fradique não implica, necessariamente, falar da problemática de Fradique, enquanto criação de um grupo, ou só de Eça, mas implica, por um lado, formular algumas considerações restritivas e, por outro, colocar alguns problemas de ordem teórica, nomeadamente no âmbito periodológico e estético, dos quais depende, em grande parte, o desenvolvimento das considerações que vou tecer.

Em relação às restrições, e dada a temática que cerca e consubstancia este discurso, não irei discutir, neste momento, o problema da heteronímia de Fradique, nem como heterónimo de grupo, nem como heterónimo de algum dos seus criadores, seja Eça, seja Antero. Referir-me-ei essencialmente (embora não só exclusivamente) ao que se costuma chamar, depois de Joel Serrão, o 2º Fradique - Fradique de total inspiração queirosiana.

No entanto, falar do discurso desta figura obriga-me, desde logo, a reflectir sobre "os lugares comuns" da linguagem amorosa em geral e, também, a repensar o caso da pluralidade (porque derivada de estéticas diferenciadas) do discurso pseudo-amoroso das personagens que cercam e constroem o romance queirosiano em geral, tentando nele situar a linguagem amorosa de Fradique.

Roland Barthes, ao tratar dos *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, utilizou como ponto de referência básica o grande manual da escrita romântica, o *Werther* de Goethe (embora, como ele próprio afirma, acrescido de outras leituras como os *Lieder* alemães, *O Banquete* de Platão, a literatura mística ou a Filosofia de Nietzsche), porque o grande mito romântico, segundo o mesmo autor, se pode reproduzir na frase: "Escreverei uma obra imortal escrevendo a minha paixão".

Falar em Fradique Mendes não pode ser só, porém, falar da escrita de uma paixão (não é ela, de facto, que molda o fradiquismo, nem foi ela que imortalizou a "sua" obra), mas,

O DISCURSO AMOROSO DE C. FRADIQUE MENDES

igualmente, falar da figura do *amador*, e isto obriga-nos a recuar (mesmo que episodicamente) ao 1º Fradique (1869), e, conseqüentemente, a ter em consideração o contexto em que esta figura satânica foi criada, isto é, a actividade da Geração de 70 nos seus primórdios fantasistas de Lisboa.

Em relação a Eça, não podemos afastar a ideia dessa criação dos seus primeiros escritos: *As Prosas Bárbaras* (1866 /1867), a criação a dois d'*O Mistério da Estrada de Sintra* (1870) e o seu múltiplo papel de jornalista no *Distrito de Évora...* isto é, falar do tempo em que "o romantismo ainda andava na sua alma" e o discurso amoroso se moldava por esta estética.

66

Nas *Prosas Bárbaras*, e por influência de Heine, a linguagem amorosa adopta as grandes linhas do discurso tradicional, em fragmentos que Roland Barthes não desdenharia adoptar e onde as frases "são matrizes de figuras" reconhecidas pela memória e filtradas num intertexto Heiniano. Poderemos, assim, falar da *atopia* atrofiante da *fala* amorosa, das contingências que danificam, interrompem e mancham a visão da felicidade, da voluptuosidade plena que se condensa e excede, da necessidade de exílio do Imaginário, através da perda irremediável da amada ou da sua imagem ou o do que dela restava enquanto verdade ou clarividência.

Sempre estas figuras, porém, surgem dentro de um discurso trasladado, como acontece, paradigmaticamente, nas "Notas Marginais", onde o poeta anónimo apenas preenche a periferia (as margens), deixando a velha cantiga da separação dos amantes como pano dinâmico de fundo:

"... Na margem do papel marcado, onde se viam ainda estes restos duma velha cantiga, alguém escreveu estas notas desordenadas e estranhas:

I

Ó doce cantiga dos namorados da beira do rio, tu és uma verdade sempre nova! Ainda hoje o triste anda penando nas águas escuras; e os teus olhos, ó serena rapariga, são eternamente falsos!

Não era assim que eu pensava no tempo daqueles nossos amores, ó nome que eu não escrevo! daqueles amores tão doces como a suavidade das nossas noites de Outono, - tão coloridos e vagos como aquelas nuvens, que sempre no ar andávamos formando e desmanchando!

II

Ó voluptuosidade! tu és a imagem do Oceano nos teus caprichos. Agora embalas-te, docemente dourada com os últimos raios do sol: depois dormes tranquila, aos sabores silenciosos: por fim, agitas-te, cheia de tempestades.

III

E, quando eu te via, não via mais as flores, nem as pombas, nem as estrelas: mas, quando pensava em ti, via-te delicada como todas as flores, voluptuosa como todas as pombas, luminosa como todas as estrelas.

IV

Às vezes, solitário e silencioso, via passar na sombra, diante de mim, como uma legião de inspirações rapsódicas, os teus olhos húmidos, como violetas debaixo de água - depois os teus braços da cor do mármore - depois os teus cabelos negros e flutuantes... Enfim, sobre um fundo maravilhoso, tu aparecias superiormente serena, perfeita e luminosa.

(...)

VI

Quando te vejo, despertam no meu pobre coração as melodias e as doces melancolias de amor, como na Primavera se reanimam as aves e desabrocham as violetas.

Quando me falas, tudo se alumia com constelações apaixonadas, e parece que passam dentro de mim todos os aromas das magnólias.

Mas se me dizes que *me queres muito*, sinto que vem logo um estranho Inverno descorar-me as faces, desfolhar-me a alma de todas as emoções, e cobrir de geada todos os loucos desejos.

Oh! nunca me digas que *me queres muito!*

(...)

IX

Oh! minha bem-amada! eu já vi os teus olhos brilharem dolorosamente como duas estrelas negras de melancolia: tinhas tu então rasgado um véu de papoula, que te cobria. ..."

No entanto, desde que, a partir de 1871, inicia um trajecto dito realista/naturalista, a história amorosa que cobre e apaga o discurso tende a converter-se no reverso destes fragmentos, num contra-discurso do discurso romântico, num contra-registo dos grandes temas que configuravam a voz da língua amorosa, tornada agora repensada e reflexiva e reconstruída literariamente através de uma linguagem nova e crítica:

. **o conflito entre o par de amantes e os pais** transfigura-se na caricatura dramática da paixão de Pedro por Maria Monforte;

68

. **o velho triângulo amoroso** traveste-se no triângulo burlesco de Carlos/ Maria Eduarda e Dâmaso Salcede, ou, noutra variante, Carlos / M. Eduarda/ condessa de Gouvarinho, ou, ainda, mudadas inteiramente as personagens, mas dentro do mesmo universo, Ega / Raquel e o banqueiro Cohen;

. **o amor utópico, idealizado e impossível** veste a pele do *José Matias*, eternamente apaixonado pela "suave e lamartiniana" Elisa Miranda, e que, não pretendendo nunca a materialidade do casamento, prefere, mergulhado na sombra de um sujo portal, contemplar eternamente a sua amada (que, afinal, recusara)... ou a do *Poeta Lírico* Korriscosso que transfórma em odes desesperadas o amor não correspondido pela "roliça". Fanny, "criada de todo o serviço em Charing Cross" e que desprezando "aquele poeta ao seu lado" ama um *policeman*, "uma montanha de carne eriçada de uma floresta de barbas"; mantendo-o fiel à custa de "quartilhos de gin, de brañde, de genebra, que à noite lhe levava em copinhos debaixo do avental". É ainda o caso do pobre Artur d' *A Capital* eternamente preso à imagem fugidia da "senhora vestida de xadrez", ou do infeliz Macário apaixonado por uma ladra que se lhe apresentara como "uma fina, fresca, rapariga, loura como uma vinheta inglesa"...

. o tema da **sedutora diabólica** surge burlescamente representado na infiel Cândida d' *O Mandarim* ou na morena Raquel Cowen d' *Os Maias* ou na impetuosa Maria Monforte;

. finalmente, **o tema da honra conjugal perdida pelo adultério** surge ficcionalmente em esquema irónico no conto *O Moinho*, n' *O Primo Basílio*, ou no divertido *Alves & Companhia*...

Este mesmo tema espraia-se em algumas divertidas *Farpas*, como a de Outubro de 1872, onde, cobrindo de ironia a velha

questão do marido enganado (que afirma ter feito ferver a imprensa francesa e onde Alexandre Dumas teria, na discussão, um importantíssimo papel), acaba por a reduzir a esta divertida síntese:

"A conclusão da questão era estranha: tratava-se de decidir, a sangue-frio, com argumentos e boa gramática - se os maridos deviam matar suas mulheres. O Sr. Dumas tinha dito com o charuto na boca, folheando a Bíblia - *Mata-a!* Outros, fechando a navalha no bolso, diziam generosamente: *Não a mates.* Alguns *vaudevillistas* ensinavam entre um bock e uma pilhéria: *vai-a matando sempre!* E outros acrescentavam, expondo que era necessário estudar mais a questão e consultar dicionários: *por ora não a mates!*

E, no entanto, de faca na mão, os maridos esperam."

Enfim, a criação de mundos passa a obedecer a uma tese prévia, explicativa e crítica do social; o "sentimento" racionaliza-se, torna-se funcional e subsidiário de uma visão pedagógica da literatura; os grandes amorosos são transformados em tipos saturados de índices demarcativos, surgindo como amplas estruturas de significação programática; e, ao substituir o "romancista" pelo "observador" indiferente e implacável ou ao delegar em determinadas personagens a substância crítica, reduz-se o romantismo aos esquemas mais burlescos, onde o discurso amoroso se dilui, dando origem ao funcional estereótipo.

Dentro desta visão cirúrgica e experimental, a linguagem amorosa fica submersa e pervertida, abafada pela fria análise dos temperamentos, por uma estratégia lógica de acções, fundamentando uma tese, que, com Eça, pode ser esta:

"A mulher ama não o homem de quem se torna amante, mas unicamente a quantidade de mistério, de interesse, de ocupação romanesca que ele dá à sua existência"; engana o marido só para ter "pequeninhas afazeres", "escrever cartas às escondidas, tremer e ter susto". No fundo, o adultério "é uma ocupação de pessoa desocupada".

Logo, é fácil o remédio, como ele defende na mesma Farpa: "procurando dar uma ocupação ao espírito disponível da mulher, impede-se que ela procure a ocupação do amor"

Fradique, pelo contrário, recupera o discurso amoroso e traduz-lo na sua forma mais mística e simbólica: a forma epistolar, a *carta de amor*.

Falar do seu discurso é, como dissemos, falar também no homem reconstruído e mantido pelo seu biógrafo. Se o seu satanismo inicial se foi alquimicamente transformando, ele continuou, no entanto, no mistério das coisas plurais, como ironicamente o vê Junqueiro:

70

"Deus um dia agarrou num bocado de Henri Heine, noutro de Chateaubriand; noutro de Brummel, em pedaços ardentes de aventureiros da Renascença, e em fragmentos ressequidos de sábios do Instituto de França, entornou-lhe por cima champanhe e tinta de imprensa, amassou tudo nas suas mãos onnipotentes, modelou à pressa Fradique, e arrojando-o à Terra, disse: Vai e veste-te no Poole!".

Daquele "génio com escritos", como o considerava Carlos Mayer, só restaram, porém - sumido que foi o seu espólio na arca para sempre fechada - a reprodução das suas ideias e as cartas, algumas delas, de amor.

No entanto o discurso epistolar amoroso do autor das *Lapidarias* obriga-nos a algumas considerações prévias, porque uma coisa é a configuração discursiva do amor e outra as suas reflexões sobre a matéria, onde a doutrina mais marialva se assume sob uma nomenclatura naturalista... doutrina que o seu biógrafo e amigo nos dá a conhecer no Prólogo da *Correspondência*.

Segundo este, Fradique (para quem sempre "o efémero feminino" foi de uma influência suprema) considerava a mulher um "organismo divinamente complicado" que ele gostava de dissecar "fibra a fibra", nos intervalos do seu natural relacionamento amoroso de "Fauno para Ninfa" (esse, claro, sem dissecação mental nem doutrina...).

Essa paixão que ele cultivava, intervalarmente, pela análise, levava-o a reduzir o "divino organismo" a duas espécies naturalmente opostas, e como tal, exigindo comportamentos igualmente opostos por parte do homem:

"Havia a *mulher do exterior*, flor de luxo e de mundanismo culto; e havia a *mulher de interior*, a que guarda o lar, diante da qual, qualquer que fosse o seu brilho, Fradique conservava

um tom penetrado de respeito, excluindo toda a investigação experimental. "Estou em presença destas (escreve ele a *Madame* de Jouarre), como em face duma carta alheia fechada com sinete e lacre".

Na presença, porém, daquelas que se "exteriorizam" e vivem todas no ruído e na fantasia, Fradique achava-se tão livre e tão irresponsável como perante um volume impresso. "Folhear" o livro (diz ele ainda a *Madame* de Jouarre), anotá-lo nas margens acetinadas, criticá-lo em voz alta com independência e veia, levá-lo no cupé para ler à noite em casa, aconselhá-lo a um amigo, atirá-lo para um canto percorridas as melhores páginas - é bem permitido, creio eu, segundo a Cartilha e o Código".

Dentro desta doutrina, dificilmente poderemos classificar as duas mulheres que mais espaço terão ocupado na correspondência (e, portanto, na vida) de Fradique: a efémera mas "absoluta" Clara e a fiel companheira e amante *Madame* Lobrinska - a meiga e inteligente *Libuska*.

Exceptuamos desse espaço a amiga *Madame* de Jouarre, simples confidente e canal de comunicação, tanto para tecer as considerações mais díspares e, dessa forma, auxiliar o biógrafo a traçar e confirmar um perfil (de facto, há seis cartas para esta senhora, entre as 21 que constituem o espólio), como para estabelecer aquele elo que muito antes, n' *O Distrito de Évora*, Eça considerava assim, em código geográfico:

"Quando um homem ama uma mulher e não acha meio de corresponder-se com ela, o homem é uma *ilha*.

Se encontra um primo que o aproxima da ninfa, então forma uma *península* e o tal primo, que é a porção de terra que o liga ao continente, é o *istmo*...."

Libuska, a "radiante tirana" que sempre o acompanha e a quem ele confia todos os seus papéis depois da morte, é a fiel garantia do silêncio sobre os seus escritos, sepultados para sempre "nas suas vastas propriedades russas de Starobelski, no governo de Kardoff", deixando que o texto "ausente" idealize o perfil do artista.

Na sua discricção, aproxima-se bem mais da "mulher do interior", serena e firme, como convém às ditas cartas

"fechadas com sinete e lacre" e permanecendo sabiamente oculta, sob um discurso que não pode, nem deve fixar-se nela...

72

Pelo contrário, Clara (possivelmente "do exterior") merece-lhe quatro belas cartas de amor - amplamente abertas ao público - que na sua unidade e sequencialidade constroem uma autêntica narrativa, estabelecida naquela categoria complicada de narração que Gérard Genette designa por *intercalada*, isto é, onde a carta é, simultaneamente, processo narrativo e processo de intriga, numa conjugação celular do directo e do diferido, interessando-nos tanto como discurso de amor (onde a redundância prevalece e onde o EU se coloca como substância / objecto), quanto como história que se vai construindo e tecendo a velha fábula do "amor eterno que tão pouco dura"...

As cartas de amor de Fradique Mendes tornam-se, de facto, uma espécie de "navio fantasma" (para utilizarmos a expressiva metáfora de Roland Barthes): não são inteiramente redundantes e semanticamente inócuas, não são só "aquela relação que põe em contacto duas imagens", mas dinamizam-se, criando a história de um donjuanismo romântico, história que continuamente implica a caminhada para "outro mundo", numa procura da Mulher, sempre que, em cada caso, ela deixe progressivamente de "cintilar". Exigem a vagabundagem, a continuação da jornada. Na sua limitação e brevidade do discurso, indiciadora de um processo igualmente rápido, parecem, afinal, dizer, no seu conjunto dramaticamente cómico, o que afirmará ainda aquele autor:

"O holandês maldito está condenado a errar no mar enquanto não encontrar uma mulher de fidelidade eterna. Sou esse homem volante; não posso deixar de errar devido a uma antiga marca que (...) me leva a dizer: *Amo-te* de porto em porto, até que algum outro recolha esta palavra e ma devolva..."

Através dessas cartas, vamos, realmente, assistindo a todo o acelerado trajecto da paixão, até ao seu fim anunciado.

Num primeiro momento, manifesta-se diferida e indirectamente, num espaço alheio, de outrem. Mais precisamente, em cartas a *Madame* de Jouarre, ora pedindo informações sobre a desconhecida "de olhos finos e lânguidos" (onde se adivinha "a graça altiva e ligeira de Deusa, de ave", e onde se misturam o equilíbrio da Madona de Montaigne, com a mulher elegíaca de Chateaubriand e com a mulher racional do século

XVIII) a quem não teria querido ser apresentado para, como diz, *retardar*, "tomar o caminho mais longo para chegar à felicidade"; ora para esboçar o primeiro discurso da paixão, ainda sustido por uma certa racionalidade que lhe permite analisar os erros da toilette...

É o registo de grau zero do programa que vai ser percorrido, mas cujos primeiros sintomas da paixão incipiente são, de imediato, enunciados: "ando vago e sem-sabor (...), nem muito vibrante, nem muito agudo, nem muito impulsivo: não sei que *rêverie* indecisa me prende, me enleia por vezes, dando-me aquele langor espiritual que os primeiros calores de Maio dão ao corpo (...) De resto tenho fumado inúmeras *cigarettes* e relido Musset..."

Depois sucedem-se duas cartas para Clara onde a exaltação amorosa segue o seu crescente ritmo, primeiro, como afirma, "procurando conhecer através da Forma a Essência e (pois que a Beleza é o esplendor da Verdade) deduzir das perfeições do seu Corpo as superioridades da sua alma"; depois, tentando, através do papel, estar ainda com ela, repetindo os lugares da felicidade amorosa ("longe da tua presença, cesso de viver, as coisas para mim cessam de ser - e fico como um morto jazendo no meio de um mundo morto")...

Mais duas cartas e o programa está cumprido...

Na penúltima, envolvida em retórica redundante e transparente, lá está a desculpa pelo atraso da correspondência, onde já cabem, sepultando o discurso amoroso (nesse vazio da paixão em declínio), a leitura de Fernão Lopes e os prefácios do Sr. Renan...

Depois, uma notável carta de despedida que não desmerece, em nada, a carta de despedida de Fernando Pessoa a Ofélia. Também, como ele, poderia dizer:

"... O Tempo, que envelhece as faces e os cabelos, envelhece também mais depressa ainda, as afeições violentas..."

Di-lo de outra forma, antes do "envelhecimento" completo dessa "afeição tão rapidamente violenta", tão inocentemente vivida como se fosse eterna:

"*Minha amiga*. - É verdade que eu parto, e para uma viagem muito longa e muito remota, que será como um desaparecimento. E é verdade ainda que a empreendo assim

bruscamente, não por curiosidade de um espírito que já não tem curiosidades - mas para findar do modo mais condigno e mais belo uma ligação que, como a nossa, não devia nunca ser maculada por uma agonia tormentosa e lenta.

74

Decerto, agora que eu sei dolorosamente que, sobre o nosso tão viçoso e forte amor, se vai em breve exercer a lei universal de perecimento e fim das coisas - eu poderia, poderíamos ambos, tentar, por um esforço destro e delicado do coração e da inteligência, o seu prolongamento fictício. Mas seria essa tentativa digna de si, de mim, da nossa lealdade - e da nossa paixão? Não! Só nos prepararíamos, assim, um arrastado tormento, sem a beleza dos tormentos que a alma apetece e aceita...", etc, etc...

Regressemos a Roland Barthes, mas para o contrariar:

"... O amor que acaba afasta-se para outro mundo, à maneira de uma nave espacial que deixa de cintilar: o ser amado ecoava como uma vozeria, ei-lo subitamente *inaudível* (o outro nunca desaparece quando e como se espera). Este fenómeno resulta de uma limitação do discurso de amor: não sou poeta (declamante) senão para o começo..." (*Fragmentos de um discurso amoroso*)

Fradique Mendes quis, contudo, ser poeta também até "ao fim".