

EÇA DE QUEIRÓS E A APRENDIZAGEM DA ESCRITA FICCIONAL

Carlos Reis

1. Apaŕentemente, a indagação do processo de aprendizagem da escrita (escrita literária, entenda-se; escrita ficcional, no caso que aqui interessa) constitui um domínio de reflexão que convida a um desenvolvimento em clave biografista. E contudo, se falamos de Eça de Queirós, havemos de convir que tratamos de um escritor que, neste aspecto, dificilmente se compatibiliza com esse registro biografista, sobretudo se ele for contemplado em termos exclusivos. Eça pensou muito a escrita literária e em particular a escrita da narrativa; fê-lo, contudo, muitas vezes de forma enviesada, quer em testemunhos de propensão autobiográfica (em que, todavia, o discurso autobiográfico escassamente se assumia como tal¹), quer em textos doutrinários de variada configuração e motivação, quer até em textos ficcionais. *A Ilustre Casa de Ramires* — romance que não cabe no horizonte desta análise² — atesta-o eloquentemente.

Esclareça-se que nos ocupamos aqui da aprendizagem da escrita ficcional em Eça, sobretudo tendo em atenção um lapso temporal que vai dos inícios da sua vida literária, em meados dos anos 1860 até ao final dos anos 1870, quando o romancista prepara e publica a terceira versão d’*O Crime do Padre Amaro* (1880). É esse o período crucial em que, por assim dizer, Eça aprende a ser romancista; um período que, no que às primícias da escrita literária queiroiana diz respeito, se encontra sugestivamente ilustrado pela conhecida evocação de Jaime Batalha Reis, escrita para servir de introdução às *Prosas Bárbaras*: “Na primeira fase da vida literária de Eça de Queirós”.

A imagem que desse testemunho se colhe é a de um jovem que parece cultivar uma escrita que tem tanto de ágil e espontâneo, como de inovador e surpreendente; se a isto juntarmos o culto de uma série de rituais (nos gestos e na indumentária) quase risíveis, teremos o retrato sucinto mas elucidativo de um jovem escritor ainda fortemente seduzido pelas encenações e pelos protocolos institucionais cultivados pelo artista romântico. O texto “Uma

Carta (A Carlos Mayer)”, referindo-se aos anos de Coimbra, escrito no tempo das *Prosas Bárbaras* e postumamente integrado no volume respectivo, confirma diversos aspectos do que fica dito.

2. Pode dizer-se, pois, que o jovem Eça cultiva, nesses tempos de iniciação, uma escrita (literária e paraliterária) entendida não só como subversão, mas também como fator de dissolução da autoria. Refiro-me aqui também à prática do jornalismo, concretizada no tempo d’*O Distrito de Évora*, quando Eça laboriosamente redige e edita um jornal de província, trabalho de encomenda que o obriga a uma dispersão por múltiplas tarefas e mesmo a uma espécie de experiência de alteridade: a “Correspondência do Reino”, de fato *escrita por Eça*, surge como colaboração enviada de Lisboa *por um outro*, um tal A. Z., que chega a esboçar um discurso dialógico com o redator principal do jornal, isto é, com Eça ele-mesmo. Com razão, Joel Serrão valorizou este momento da biografia literária queirosiana: “Assim, muito mais complicado que em Pirandello, em vez de cinco personagens à procura de um autor, era *um* autor-ator à procura de personagens”; e mais adiante: “Terá sido, na verdade, uma experiência fundamental na aprendizagem daquilo que viria a ser o seu ofício de escritor. Escrever, escrever, escrever... Viver para escrever... Escrever para viver... Transformar a vida em garatujas febrilmente lançadas ao papel...”³

Não é só, contudo, a propósito d’*O Distrito de Évora* que parece legítimo falar em dissolução da autoria e em exercício de alteridade. O chamado “primeiro Fradique” atesta tendências semelhantes: decorrendo de um processo de criação coletiva (levada a cabo pelo trio Antero, Batalha e Eça), a constituição desse primeiro Fradique sujeita-se a estratégias de veridicção que vão apontando, difusamente, mas também muito significativamente, para uma configuração proto-heteronímica. As palavras que Batalha Reis consagrou a este episódio são notáveis de lucidez, quando relidas em função do que hoje se sabe sobre a teoria do fingimento e a prática da heteronímia:

Essas poesias [de Fradique Mendes] eram supostas artificialmente escritas (...) colocando-se os verdadeiros autores, de propósito, num ponto de vista estranho. Não estou porém inteiramente certo que o Antero de Quental (...) não pusesse às vezes, com sinceridade, sentimentos próprios no que Carlos Fradique Mendes assinava.⁴

Curiosamente, um outro episódio de aprendizagem literária do jovem Eça passa ainda pelo registro da apocrifia que caracterizava já o caso-Fradique. Refiro-me à escrita e publicação d’*O Mistério da Estrada de Sintra*, de parceria com Ramalho Ortigão, redundando numa das mais ousadas provocações que a nossa história literária já conheceu.

A par disso, *O Mistério da Estrada de Sintra* vem a ser uma verdadeira espiral de mistificações endereçadas aos leitores do *Diário de Notícias* que em 1870 leram o que depois se soube ser um romance: em primeira instância o leitor era convocado para a leitura de cartas; essas cartas apareciam como documentos autênticos; o processo de leitura desenvolvia-se num enquadra-

mento específico que era o de um jornal já conceituado; finalmente, conforme confessaram os autores numa última carta assinada com os seus nomes, tudo era ficção: os fatos relatados e os autores das cartas. Restava, por fim, apenas o seguinte: que aqueles textos eram *formalmente* cartas — mas cartas apócrifas — e que o jornal continuava obviamente a sê-lo, como necessário era, aliás, para que a paródia funcionasse como funcionou. Por outras palavras: publicar a história de um crime misterioso num jornal era meio caminho andado para que plenamente se ativassem estratégias de veridicção em que, nalguns aspectos, ecoam os procedimentos utilizados quando do aparecimento do primeiro Fradique.⁵

Curiosamente, o próprio Fradique colabora no processo de afirmação de uma “verdade” sem convalidação empírica. De fato, esse que, em 1870, para muitos seria ainda um poeta satânico revelado no ano anterior, aparece numa das cartas (“A Confissão Dela”), como que confirmando com a sua presença “autêntica” a “autenticidade” da carta. Fâ-lo, também, por via de afirmação discursiva, quer dizer, enunciando um discurso que pelo seu vigor quase abjeccionista autonomiza uma identidade *diferente* e *outra*:

Eram dez horas. Carlos Fradique, com uma voz impassível, quase lânguida, contava as situações monstruosas de uma paixão mística que tivera por uma negra antropófaga. A sua veia, naquele dia, era toda grotesca.

— A pobre criatura — dizia ele — untava os cabelos com um óleo ascoroso. Eu seguia-a pelo cheiro. Um dia, exaltado de amor, aproximei-me dela, arregacei a manga e apresentei-lhe o braço nu. Queria fazer-lhe aquele mimo! Ela cheirou, deu uma dentada, levou um pedaço longo de carne, mastigou, lambeu os beiços e pediu mais. Eu tremia de amor, fascinado, feliz em sofrer por ela. Sufoquei a dor, e estendi-lhe outra vez o braço...

— Oh! Sr. Fradique! — gritaram todos, escandalizados com a invenção monstruosa.

— Comeu mais — continuou ele gravemente — gostou e pediu outra vez.⁶

Assim se aprofunda a dissolução da autoria e o exercício da alteridade: numa carta atribuída a uma *outra* identidade abre-se um segundo nível de alteridade, que é o da afirmação (reafirmação, se nos lembrarmos do episódio-Fradique de 1869) desse poeta satânico de quem se diz até que “fora amigo de Carlos Baudelaire”.

3. Parece tardar a afirmação de Eça de Queirós como escritor e romancista plena e individualmente assumido como tal. Até agora. Eça escreveu folhetins, dirigiu um jornal, redigiu textos de imprensa de variada natureza, engendrou criptônimos, colaborou na invenção de Fradique Mendes, compôs em co-autoria o que depois se soube ser um romance epistolar de bizarra conformação — mas ainda se não instituiu como romancista de plena, inteira e exclusiva estatura literária.

Tudo o que Eça até agora fez assume a dimensão de um processo de aprendizagem laborioso e algo tortuoso, processo que inclui até uma relação de discipulato ideológico com alguém que, por seu lado, nunca foi romancista: Antero de Quental⁷. Mesmo a empresa d'*As Farpas* — que é praticamente contemporânea da verdadeira iniciação de Eça como romancista — é de novo compartilhada com Ramalho Ortigão. O que quer dizer que Eça vai apreendendo e elaborando os temas da sua futura prática de romancista ao lado (ou à sombra) de alguém que sobre ele detinha o ascendente da idade e da condição de antigo professor.

Como se isto não bastasse, logo que publica o seu primeiro romance Eça vê-se quase de imediato acusado de plágio, ou seja, de escrever a partir de um outro. Acontece isto quando, na sequência das Conferências do Cassino e das afirmações programáticas que ali profere, Eça procura adotar o romance e a escrita ficcional como método para disciplinadamente reformar costumes e mentalidades. Para chegar lá, um Eça aparentemente afetado por uma *síndrome do plágio* terá ainda que se libertar disso a que Harold Bloom sugestivamente chamou “ansiedade da influência”.

4. Se escritor existe, na nossa Literatura, perseguido pela traumática acusação de plágio, esse escritor é, sem dúvida, Eça de Queirós. Pode mesmo dizer-se que, poucos anos passados sobre a sua morte, este problema inspirou, na totalidade ou parcialmente, os primeiros estudos de certo fôlego que lhe foram consagrados. Sirva como exemplo a biografia elaborada por Antonio Cabral, publicada pela primeira vez em 1916 e integrando um capítulo sobre “os plágios de Eça de Queirós”⁸, sintomaticamente, nesse estudo em certos aspectos fundador, a síndrome do plágio aparece referida como algo que teria afetado o escritor desde os seus primeiros escritos, isto é, os das *Prosas Bárbaras* e os d'*O Distrito de Évora*: episódio desde logo significativo é o da breve polémica entre o *O Distrito de Évora* e a *Folha do Sul*, a propósito de uma expressão utilizada pelo jovem Eça, em que ecoa um passo de *Les Misérables* de Victor Hugo, fato que de imediato desencadeia veementes acusações de plágio⁹. Acusações que, diga-se de passagem, não se comparam com aquilo que *O Crime do Padre Amaro* viria a desencadear.

Não trato agora de analisar, com uma minúcia que neste momento seria desajustada das circunstâncias, a recepção queirosiana de Zola, análise que reservo para outro local mais adequado, que é a introdução à edição crítica do romance. Adiantarei, entretanto e desde já, que essa análise não envolve apenas (como até agora tem sido feito) *La Faute de l'Abbé Mouret*, mas também um outro romance de Zola pouco (ou nada) mencionado a este propósito: *La Conquête de Plassans*¹⁰.

Por agora, julgo conveniente recordar que a atividade literária queirosiana desenrolou-se numa época em que o conceito de *autoria* (e com ela o de originalidade e o de propriedade literária) aparecia diretamente associado à reivindicação, pelo escritor, de prerrogativas econômicas facultadas pela publicação da sua obra; esta surgia cada vez mais, a partir de finais do século XVIII, não apenas como uma realização estritamente artística, mas também

como uma fonte de rendimento, um verdadeiro *bem simbólico*, na expressão consagrada por Pierre Bourdieu¹¹, capaz de propiciar aquilo que cem anos antes seria dificilmente concebível: a profissionalização do escritor, possível porque o considerável crescimento do público e a industrialização da produção do livro concorriam também nesse sentido. Eça de Queirós não se encontra exatamente nessa situação, mas não anda longe dela, de tal modo eram importantes, para a sua sobrevivência econômica, os proventos advindos da sua atividade como escritor.¹²

De um modo geral, pode dizer-se que a questão do plágio envolve três planos de apreciação, cuja delimitação e interação se tornaram visíveis sobretudo desde meados do século XVIII, época em que entrava em crise o prestígio dos clássicos como matriz de emulação¹³. Se bem que muitas vezes interligados, esses três planos aparecem representados de forma desigual o caso da relação d'*O Crime do Padre Amaro* com *La Faute de l'Abbé Mouret* de Zola: um plano *jurídico* (que é aquele em que, em parte, se inserem os problemas acima esboçados), relativo ao direito de propriedade do escritor sobre a sua obra, à sua capacidade para os negociar e aos proventos econômicos daí eventualmente decorrentes; um *plano ético-moral*, atinente à relação do escritor com os seus confrades e com o público a que se dirige: se o escritor tem, em princípio, a obrigação de facultar ao seu público uma criação literária que é supostamente um trabalho da sua estrita autoria (e portanto algo novo, relativamente ao que esse público pode já ter lido, o que significa que a questão da originalidade interfere neste âmbito), ele tem também a obrigação de respeitar o trabalho alheio, não o apresentando como seu; um plano *estético-literário*, que é aquele em que o conceito de originalidade revela um peso específico mais notório: fortemente valorizado desde os primórdios do Romantismo, o conceito de originalidade diz respeito à maior ou menor capacidade que o escritor possui para afirmar a sua individualidade artística, superando a herança literária que lhe foi legada¹⁴.

Destes três planos de apreciação e tendo já em conta o que se deduz de uma confrontação entre as duas obras que agora estão em questão, pode dizer-se que o primeiro é praticamente irrelevante: Zola não reclamou judicialmente os seus direitos de propriedade, já que nem a segunda nem a terceira versão d'*O Crime do Padre Amaro* (as que foram publicadas depois do aparecimento de *La Faute de l'Abbé Mouret*) contêm base material de confrontação, que seja suficientemente impressiva para dela poder deduzir-se uma acusação incontestável¹⁵.

5. Como quer que seja, vem a ser também por causa das acusações de plágio que Eça praticamente inaugura com *O Crime do Padre Amaro* — que o mesmo é dizer: desde que começa, de fato, a ser romancista — processos de trabalho literário que não mais abandonará. Decorrem esses processos de um sentido de exigência estética e de uma quase obsessiva ética da criação literária, obrigando à frequente reescrita do que já fora publicado; o que transcendia em muito o trabalho do estilo e levaria (não só no caso d'*O Crime do Padre Amaro*) ao aparecimento de novas versões de textos que a publicação em letra de forma, afinal, não encerrara.

Doutro ponto de vista, pode entender-se também que o processo de laboriosa reescrita d'*O Crime do Padre Amaro* faz parte ainda da árdua aprendizagem de um método de trabalho que tinha no romance o seu instrumento fundamental e na observação crítica um decisivo estágio de constituição; isso mesmo ressalta de conhecidas cartas de Eça a destacadas figuras do seu tempo: a Teófilo Braga, em 12 de março de 1878, e a Rodrigues de Freitas, a 30 de março do mesmo ano. Em ambas as cartas, o que se afirma, num registro de clara reflexão programática, é não apenas o vigor crítico do Realismo-Naturalismo, mas também, mesmo que de forma implícita, uma concepção da escrita narrativa como procedimento e veículo de análise já consolidado¹⁶.

E contudo, não muito depois destas cartas, uma outra, desta vez a Ramalho Ortigão, vem manifestar uma espécie de fissura já visível, no metódico e disciplinado edifício do Realismo-Naturalismo e do romance de crítica social. Note-se que, desta vez, não é só (ou não é tanto) o propósito programático que ressalta da carta de Eça: escrevendo a Ramalho, a 8 de abril de 1878, Eça revelava a um amigo e confidente literário de toda a vida, efetivas dificuldades operatórias, no limiar de uma crise de confiança no método adotado nos romances até então publicados: *O Primo Basílio* e a segunda versão d'*O Crime do Padre Amaro*. Recordem-se as bem conhecidas palavras de Eça:

Longe do grande solo de observação, em lugar de passar para os livros, pelos meios experimentais, um perfeito resumo social, vou descrevendo, por processos puramente literários e *a priori*, uma sociedade de convenção, talhada de memória.¹⁷

Passa-se isto numa altura decisiva do processo de maturação literária de Eça de Queirós: concretamente, quando o escritor trabalha na nova versão (a terceira) d'*O Crime do Padre Amaro*, amenizado já no que a alguns excessos naturalistas diz respeito; e passa-se isto também depois de ter o romancista lido e digerido a crítica de Machado de Assis à segunda versão do *Crime* e a *O Primo Basílio*¹⁸.

O texto "Idealismo e Realismo" — em princípio escrito (em 1879) para responder à crítica machadiana — reveste-se, no presente contexto, de um duplo significado; por aquilo que *quis dizer* e finalmente pelo fato de o *não ter dito publicamente*. Nele propõe-se Eça afirmar, com um vigor polêmico algo desequilibrado, a bondade de um método observacional e experimental, sintetizado nesta "fórmula geral: que fora da observação dos fatos, e da experiência dos fenômenos, o espírito não pode obter nenhuma soma de verdade"¹⁹, mas tendo-se embora pronunciado com esta clareza, Eça acabou por deixar o texto inédito, dele aproveitando apenas um fragmento (pouco mais de duas páginas respeitantes à questão do plágio), que apareceu em 1880 como "Nota da Segunda Edição" (terceira versão).

Ao lermos este texto, a impressão que se colhe é a de que Eça investe nele a energia argumentativa de alguém que domina, no plano doutrinário, os aspectos fundamentais da estética naturalista: não é apenas Zola que aqui surge invocado, como um dos patronos do Naturalismo; é também Claude

Bernard, o autor da *Introduction à l'Étude de la Médecine Expérimentale*, obra mencionada por Zola como referente metodológico, logo a abrir a série de artigos “Le Roman Expérimental”, publicados nesse mesmo ano de 1879. Para além disso, a própria exemplificação aduzida por Eça — o pintor que há-de pintar Napoleão e o novelista que há-de descrever a burguesia da baixa — bate certo com conhecimento de técnicas de representação observacionais e experimentais²⁰.

E contudo, o texto ficou por publicar. Se é difícil saber com segurança por que razão isso aconteceu, é possível avançar pelo menos duas hipóteses de explicação, a segunda das quais se reveste de alguma relevância no presente contexto. Primeiro: impelido pelo talento de um polemista nato, o texto assume uma vivacidade que apareceria como excessiva, contrastando com o tom sisudo da crítica a que procurava responder, assinada por um escritor (Machado de Assis) que Eça de Queirós, no fundo, respeitava (é isso que se infere de uma carta de Eça a Machado, de 29 de junho de 1878); por outro lado, se é certo que o autor d’*O Crime do Padre Amaro* dominava agora, com minúcia e fundamentação, os princípios doutrinários do Naturalismo, tal não seria já suficiente para refrear um princípio de cepticismo relativamente a excessos que a segunda versão do seu romance cometera e que a terceira tratava, justamente, de amenizar. Que é como quem diz: este texto, enquanto texto polémico, mas sobretudo enquanto projeto de prefácio (que afinal não chegou a ser) não convinha já ao romance que deveria acompanhar; ao cancelar o prefácio, Eça reafirmava, pela via dessa omissão, a *prioridade estética* do novo estado do romance que era a terceira versão d’*O Crime do Padre Amaro*. Noutros termos (e concluindo): calando esse texto inegavelmente afirmativo e aparentemente convicto que é “Idealismo e Realismo”, Eça anuncia, sem a dizer, uma melancólica mensagem de silenciamento e suspensão: o silenciamento e a suspensão de um método e de um projeto que se lhe afigurariam ideologicamente consistentes, mas cada vez menos atraentes no plano estético. E entre o apelo da ideologia e o chamamento da estética, um grande escritor sempre optaria pelo sentido e pela exigência da arte.

Notas

1. Exemplo paradigmático: o texto “Um Génio Que Era Um Santo”, inserido no *In Memoriam* de Antero (1896) e mais tarde integrado na *Notas Contemporâneas*.
2. Ocupamo-nos dele a este propósito em “Escrita literária e posteridade cultural. Sobre a edição crítica das obras de Eça de Queirós”, in *Actas do 4º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*; org. e coord. de M. de Fátima Viegas Brauer-Figueiredo; Lisboa-Porto-Coimbra: Lidel, 1995, pp. 993-802.
3. SERÃO, Joel. *O Primeiro Fradique Mendes*. Lisboa: Livros Horizonte, 1985, pp. 116-117.
4. Cf. “Anos de Lisboa (algumas lembranças)”, *Antero de Quental, In Memoriam*. Porto: Mathieu Lugan Editor, 1896, p. 562.
5. O jornal colaborou, evidentemente, na mistificação. A nota que anuncia a primeira carta vem a ser um depoimento em que habilmente se hesita acerca da natureza ambígua (ficcional ou não ficcional, literária ou não literária) dessa carta: “O interesse que esta narração desperta, a forma literária que a reveste e o crime que parece revelar nos obrigam a não buscar resumi-la, e a dá-la na íntegra aos nossos leitores. Não podemos, porém, inseri-la sem eliminar o folheto, e substituí-lo por esse escrito, o que faremos em a nossa folha de domingo” (*Diário de Notícias*,

- sábado, 23 de julho de 1870). Sobre esta aventura literária, veja-se o estudo de Ofélia Paiva Monteiro, “um jogo humorístico com a verossimilhança romanesca: “O Mistério da Estrada de Sintra”, in *Colóquio/Letras*, 97 e 98, 1987, pp. 5-18 e 38-51
6. *O Mistério da Estrada de Sintra*, Lisboa: Lello & Irmão, 1967, pp. 234.
 7. Refiro-me aqui, como é óbvio, às bem conhecidas revelações de Eça no texto “Um Gênio Que Era Um Santo”.
 8. Cf. A. Cabral, *Eça de Queirós. A Sua Vida e a Sua Obra — Cartas e Documentos Inéditos*. 2ª ed., Lisboa/Rio de Janeiro: Portugal-Brasil Lda., Soc. Editora, 1920, pp. 333-368; *id.*, *Camilo e Eça de Queirós*, Coimbra: Coimbra Ed., 1924, pp. 211-252. Um dos defensores de Eça contra a acusação de plagiato foi Cláudio Basto, em obra contemporânea das de A. Cabral (cf. *Foi Eça de Queirós um plagiador?*, Porto: Marãnus, 1924).
 9. Alberto Machado da Rosa fez a revisão crítica deste episódio em *Prosas Esquecidas I*, Lisboa: Presença, 1965, pp. 397-413.
 10. Foi um importante romancista espanhol da primeira metade deste século, Ramón Pérez de Ayala, quem chamou a atenção para isto mesmo: “*Se acusó a Eça de Queiroz de haber plagiado su novela de otra de Zola, La Faute de l’Abbé Mouret. Era una ineptia la acusación. Apesar de la similitud del título, ninguna otra cosa tienen de semejante ambos libros. (...) Pero lo probable, lo cierto es que el libro de Eça de Queiroz no se hubiera escrito sin la existencia previa de otra novela de Zola, La Conquête de Plassans, costumbres clericales en una ciudad provinciana. La inspiración de Eça de Queiroz en Zola es evidente*” (*Más Divergencias Literarias, Obras Completas*, IV, Madrid, Aguilar, 1969, p. 1181). Noutros casos, a crítica espanhola procurou associar *La Regenta* de Clarín aos romances de Eça e de Zola; “*Amaro es tan ambicioso como el cura de Plassans y como lo será el Magistral de Vetusta*” (G. Sobejano, *Clarín en Su Obra Ejemplar*, Madrid, Castalia, 1985, p. 138); cf. também a introdução de Juan Oleza a *La Regenta* (7ª ed. Madrid, Castalia, 1993, I vol., pp. 97-98).
 11. Pierre Bourdieu nota que, no contexto de um mercado de bens simbólicos, “a ruptura dos vínculos de dependência em relação a um patrão ou a um mecenas e, de um modo geral, em relação às encomendas directas (...), propicia ao escritor e ao artista, uma liberdade que logo se lhes revela formal”; de facto, essa liberdade é “apenas a condição da sua submissão às leis do mercado de bens simbólicos, vale dizer, a uma demanda que, feita sempre com atraso em relação à oferta, surge através dos índices de venda e das pressões, explícitas ou difusas, dos detentores dos instrumentos de difusão, editoras, directores de teatro, *marchands* de quadros” (P. Bourdieu. *A Economia das Trocas Simbólicas*, 2ª ed., São Paulo: Perspectiva, 192, pp. 103-104).
 12. Trata-se de uma questão longamente atestada, como se sabe, em cartas de Eça aos amigos e sobretudo aos seus editores e a directores de jornais. Cite-se, como significativo por todos, o delicado episódio da escrita e (não) publicação d’*A Batalha do Caia*, episódio que gerou um desagradável incidente com Ramalho Ortigão, pela “mercantilização” da criação literária que Eça deixa transparecer, de mistura com alguma propensão chantagista (cf. *Correspondência*, ed. cit. 1ª vol., pp. 160-175); sobre a situação económica dos escritores em Portugal, no século XIX, cf. Fernando Guedes. *O Livro e a Leitura em Portugal*. Lisboa: Ed. Verbo, 187; Maria de Lourdes Lima dos Santos. *Intelectuais Portugueses na Primeira Metade de Oitocentos*. Lisboa: Presença, 1988, pp. 143 ss.
 13. Numa obra capital sobre esta matéria, Thomas Mallon cita a intervenção de Samuel Johnson, no processo de condenação do plágio. Em 1753, “*Johnson once again took up the subject, this time in Adventurer 95. He places plagiarism near the middle of iniquity’s spectrum: “one of the most reproachful, through, perhaps, not the most atrocious of literary crimes”* (Th. Mallon, *Stolen Words, Forays into the Origins and Ravages of Plagiarism*. New York: Tickner & Fields, 1989, pp. 10-11).
 14. De acordo com Thomas Mallon, “*originality — not just innocence of plagiarism but the making of something really and truly new — set itself down as a cardinal literary virtue sometime in the middle of the eighteenth century and has never since gotten up (...). When the demand for novelty meets the sensitive writer’s normal worship of the great literary past, how does he feel? Nervous and depressed. And in order to overcome what Harold Bloom calls ‘the anxiety of influence’, the poet performs the neat trick of deliberately misreading his precursors in order to ‘clear imaginative space’ for himself*” (T. Mallon, *Stolen Words*, ed. cit. p. 24). Sobre esta matéria cf. também M. Augusta Babo. *A Escrita do Livro*. Lisboa: Vega, 1993, pp. 103 ss.
 15. Para além disso, convém ainda lembrar que a Convenção de Berna sobre a internacionalização dos direitos de autor foi assinada apenas em 1886.

16. Cf. E. de Queirós, *Correspondência*: recolha, coordenação, prefácio e notas de Guilherme de Castilho. Lisboa: Imp. Nacional-Casa da Moeda, 1983, 1 vol., pp. 133-137 e 140-142.
17. QUEIRÓS, E. de. *Correspondência*. Ed. cit., I, p. 144.
18. Sobre este decisivo episódio polémico, cf. o livro clássico de Alberto Machado da Rosa, *Eça, Discípulo de Machado?*, ed. rev. e actualizada. Lisboa: Presença, s/d.
19. Cf. "Idealismo e Realismo" (a propósito da 2ª edição de *O Crime do Padre Amaro*, in *Cartas Inéditas de Fradique Mendes e Mais Páginas Esquecidas*. Porto: Lello & Irmão, 1965, p. 178. Confrontamos o texto citado pelo manuscrito autógrafa, cuja transcrição pelo editor José Maria d'Eça de Queirós está longe de ser fiel ao original.
20. Os artigos de Zola que constituem o conjunto intitulado *Le Roman Expérimental* apareceram primeiro em russo, n' *O Mensageiro da Europa* de S. Petersburgo, e em *Le Voltaire* de Paris, a partir de 16 de outubro desse ano de 1879, ocorrendo a publicação em volume em 1880; não era impossível, portanto, que Eça tivesse conhecido os textos de Zola, antes de escrever aquele que agora nos ocupa.