oficina
raquel

A relíquia do mandarim

Ana Marcia Alves Siqueira
José Carlos Siqueira de Souza
(orgs.)

A relíquia do mandarim

Ana Marcia Alves Siqueira
José Carlos Siqueira de Souza
(Orgs.)

© Ana Marcia Alves Siqueira e José Carlos Siqueira de Souza (orgs.), 2019
© Oficina Raquel, 2020

COMISSÃO EDITORIAL DA OBRA

Aparecida de Fátima Bueno (Universidade de São Paulo)
Benjamin Abdala Junior (Universidade de São Paulo)
Cid Ottoni Bylaardt (Universidade Federal do Ceará)
Elza Miné (Universidade de São Paulo)
Fátima Freitas Morna (Universidade de Lisboa, Portugal)
Geraldo Augusto Fernandes (Universidade Federal do Ceará)
Mônica Figueiredo (Universidade Federal do Rio de Janeiro)
Paulo Fernando da Motta de Oliveira (Universidade de São Paulo)
Pedro Schacht Pereira (The Ohio State University, Estados Unidos da América)
Raquel dos Santos Madanêlo Souza (Universidade Federal de Minas Gerais)
Sérgio Nazar David (Universidade do Estado do Rio de Janeiro)

EDITORES

Raquel Menezes
Luis Maffei

REVISÃO

Oficina Raquel

CAPA, PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO

Julio Baptista (jcbaptista@gmail.com)

Dados internacionais de catalogação na publicação (CIP)

R382 A Relíquia do Mandarim / organizado por Ana Marcia Alves Siqueira e José Carlos Siqueira de Souza. – Rio de Janeiro : Oficina Raquel, 2020.

346 p. ; 21 cm.
ISBN 978-65-86280-32-6

1. Literatura portuguesa (Crítica e interpretação) 2. Queiroz, Eça de, 1845-1900 I. Siqueira, Ana Marcia Alves II. Souza, José Carlos Siqueira de.

CDD 869.09
CDU 821.134.3.09

oficina
www.oficinaraquel.com
oficina@oficinaraquel.com
facebook.com/Editora-Oficina-Raquel

Sumário

Além de *A relíquia* e *O mandarim*

Eça de Queiroz e a epistemologia do olhar 19
Carlos Reis

Entre dizer, desdizer e não dizer: as tramas enunciativas de Teodoro e Teodorico 37
Ana Marcia Alves Siqueira

Teodorico Raposo e outros 53
Maria Eduarda Vassallo Pereira

Os manifestos pós-realistas de Eça de Queiroz: *O mandarim* e *A relíquia* 65
José Carlos Siqueira

A relíquia e *O Egito*: virada realista pela história 77
Márcio Ricardo Coelho Muniz

O insólito Eça: A figura diabólica em "O senhor Diabo" e *O mandarim* 92
Jean Carlos Carniel

Recepção

A relíquia de Eça de Queiroz em França: receção, aventuras e desventuras da sua tradução 115
Maria Cristina Pais Simon

"Onde está ali a verdade?" *O mandarim* e *A relíquia* examinados pela crítica coeva 128
António Apolinário Lourenço

Raposão no divã – *A relíquia* lida em 1945 143
Breno Góes

Ecos mineiros: *O mandarim* e *A relíquia* no Suplemento Literário de Minas Gerais 154
Cristiane Navarrete Tolomei

O mandarim

Teodoro, pecador português 171
Ana Luísa Vilela

O fantasma chinês: *O mandarim*, de Eça de Queiroz 179
Giuliano Lellis Ito Santos

O mandarim e A hora do diabo 197
Patrícia da Silva Cardoso

A brecha das almas: a primeira tentação de Teodoro 213
Alana de O. Freitas El Fahl

O fantástico queirosiano em *O mandarim*: a crítica ao romantismo, mas também às bases ideológicas do realismo 225
Luciene Marie Pavanelo

O colonialismo mandado ao diabo em *O mandarim*, de Eça de Queiroz 239
José Leite Jr.

A relíquia

A relíquia no pincel de Paula Rego: género e poder 255
Isabel Pires de Lima

A fábula do "Grande Raposo": sobre a construção da masculinidade em *A relíquia* 279
Henrique Marques Samyn

Sobre as sinceridades de Teodorico Raposo 290
Antonio Augusto Nery

A dimensão paródica em *A relíquia* 303
Eduino José de Macedo Orione

Jogos discursivos como instrumentos de ironia no discurso de Teodorico Raposo 314
Marcio Jean Fialho de Sousa

Herança, viagem e condição de classe 327
Danilo Silvério

Anexo

"A propos du 'Mandarim'", de 1884 341
Tradução de José Carlos Siqueira

Sobre os autores 345

Nota explicativa dos organizadores

Por se tratar de uma coletânea de caráter internacional, este livro contempla artigos de pesquisadores de várias procedências. Por essa razão, optamos por manter a grafia e idiomatismos conforme a modalidade de português falado pelos autores, sem adequar os textos ao português do Brasil. O mesmo acontece com as citações dentro dos artigos, que muitas vezes se reportam a edições antigas e em português europeu. Com isso preservamos as características autorais e também o sabor da diversidade linguística existente em nossa comunidade de fala.

Apresentação

Ana Marcia Alves Siqueira
José Carlos Siqueira de Souza

O livro aqui apresentado constitui a concretização de pesquisas e discussões, realizadas ao longo de dois anos, acerca de *A relíquia* e *O mandarim*, de Eça de Queirós, promovidas pelo Grupo Eça, registrado no Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico — CNPq. Fundado em 2003, o grupo cresceu com a participação de alunos de graduação e pós-graduação da Universidade de São Paulo e, a partir de 2013, tornou-se interinstitucional contando com a participação de professores e pesquisadores de diversas universidades brasileiras e atingiu a internacionalização, em 2016, com a participação de pesquisadores portugueses ligados a diferentes universidades em Portugal, França e Estados Unidos.

A primeira publicação de ensaios resultantes de pesquisas dos integrantes do grupo veio a público em forma digital (http://ge.fflch.usp.br), em 2015, sob o título *A obra de Eça de Queirós por leitores brasileiros*. Entretanto, a proposta de tratar separadamente os romances de Eça de Queirós — e outras obras –, a cada dois anos, teve início, em 2014 na Universidade de São Paulo, com a realização do I Encontro do Grupo Eça: a primeira versão de *O crime do padre Amaro*. Conforme enuncia o título do evento, as discussões estiveram voltadas ao estudo do primeiro romance publicado em vida pelo autor e suas edições posteriores. Duas foram as diretrizes daquele projeto: publicar uma edição em livro da primeira versão completa desse romance somente impresso na *Revista Ocidental*, em 1875 — visto que sofreu profundas reformulações em 1876 e 1880 — e elaborar estudos cujo foco recaísse sobre versão original. Produto desse encontro, a coletânea intitulada *O crime do padre Amaro — Eça de Queirós — texto da primeira versão e ensaios* saiu pela Editora da Universidade Estadual de Maringá (EDUEM), em

2019. No mesmo ano, foi publicado o livro *Novas leituras queirosianas*: *O primo Basílio e outras produções*, resultante dos trabalhos de pesquisa apresentados no II Encontro Internacional do Grupo Eça: *O primo Basílio* e outros ensaios, realizado na Casa de Portugal, na cidade de São Paulo, em 2016.

Dando continuidade à produção investigativa do Grupo, *A relíquia do mandarim* constitui a terceira obra coletiva, congregando o produto das pesquisas apresentadas durante o terceiro evento do grupo. O **III Encontro Internacional do Grupo Eça: O Mandarim, A Relíquia e suas Fricções** inovou ao sair de São Paulo, origem do Grupo, sendo realizado em duas etapas: a primeira, organizada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e pelo Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará (UFC), teve lugar nos dias 29, 30 e 31 de outubro de 2018, no Centro de Humanidades da UFC, em Fortaleza; a segunda, numa parceria entre o Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra, a Fundação Eça de Queiroz, a Universidade de São Paulo (USP) e a Universidade Federal do Ceará (UFC), aconteceu nos dias 26 e 27 de novembro de 2018, nas dependências da Fundação Eça de Queiroz, em Santa Cruz do Douro, Portugal. O apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), por meio do PAEP, possibilitou a participação em Fortaleza dos principais nomes da crítica queirosiana espalhados por universidades do Brasil e da Europa.

A importância de *O mandarim* e de *A relíquia* na obra de Eça de Queirós

Se justificativas para estudos sobre os dois primeiros romances de Eça, obras inovadoras e provocativas, são prescindíveis, já uma investigação sobre as duas novelas seguintes do escritor português, *O mandarim* e de *A relíquia*, publicadas respectivamente em 1880 e 1887, merece algumas considerações.

Reputadas desde seu lançamento como obras menores do nosso autor, as duas narrativas têm recebido um tratamento menos entusiasmado por parte da crítica a partir de então, sendo ainda hoje vistas por muitos como obras falhadas (Antonio Candido, por exemplo, declara que *A relíquia não passa de uma* "indigesta pantomima"). No entanto, mesmo entre os contemporâneos, personalidades importantes do meio cultural foram contundentes em declarar que se trata de textos admiráveis e com propostas originais. É o caso da monumental romancista espanhola Emilia Pardo Bazán, introdutora do Naturalismo em seu país, que afirmava em 1889 que "*A reliquia* es — en mi opinión — de las obras más singulares que ha producido la reciente literatura".

Hodiernamente, ambas novelas de Eça têm recebido uma avaliação bem diferente daquela que a crítica tradicional, em geral, vinha oferecendo. Para continuarmos no exemplo de *A relíquia*, o crítico estadunidense Harold Bloom escolheu essa obra para abrir a seção dedicada a Eça de Queirós como um dos gênios da literatura ocidental (vide seu livro *Genius*, 2002). Depois da citação de uma passagem da novela, Bloom adverte que *A relíquia* é uma obra prima cômica que merece ser redescoberta. E, continua, afirmando ser um romance de absoluta genialidade jocosa, uma invenção provocadora e de risadas ultrajantes.

Em razão de tais qualidades literárias e críticas, tornou-se imperativo aos pesquisadores do Grupo Eça realizar novas e criativas análises sobre *O mandarim* e *A relíquia*, aproveitando-se tanto de novos avanços no campo dos estudos literários quanto da assunção de temáticas antes desprezadas ou, no mínimo, ignoradas por gerações passadas de estudiosos, como se verá a seguir nos ensaios deste volume.

No entanto, para além do talento estético e da agudeza crítica presentes nos textos sob estudo, há ainda outra questão que torna urgente a reflexão rigorosa dedicada a eles. Algo que (perceba-se o paradoxo representado por certo desprezo dos seus contemporâneos) não deixou de ser aventado por alguns críticos mais sagazes daquele momento, como a supracitada Emilia Bazán que, ao concluir sua avaliação de *A relíquia*, apontou para novos rumos ensejados pela obra eciana ao gênero romance. As duas novelas, portanto, seriam uma espécie de experimento literário de Eça, revelando mudanças no repertório realista ao qual o romancista havia se filiado inicialmente.

O sentido dessa mudança e os novos princípios estético-literários, abraçados então por nosso escritor, nunca foram por ele explicitados, fazendo com que suas produções posteriores acabassem vítimas de disputas políticas e ideológicas que ainda perduram em Portugal e alhures. É dever dos novos pesquisadores se debruçar sobre esse momento de inflexão na estética queirosiana e procurar dar respostas ou, ao menos, pistas para melhor compreender a fase final da produção de Eça de Queirós.

Acreditamos serem essas as contribuições dos artigos e ensaios presentes neste volume.

Estrutura da coletânea

O grande número de participações no **III Encontro Internacional do Grupo Eça: O mandarim, A relíquia e suas fricções** resultou em vinte e dois ensaios que compõem esta coletânea dividida em quatro seções. A primeira, nomeada

"Além de *A relíquia* e *O mandarim*", reúne seis estudos voltados para as duas obras ou sua comparação com outras obras queirosianas; a segunda, conforme enuncia o título "Recepção" conjuga quatro ensaios sobre o tema; a terceira apresenta seis trabalhos sobre "*A relíquia*", enquanto a quarta parte reúne outros seis estudos que enfocam "*O mandarim*". Encerrando a coletânea, o volume traz em anexo a tradução de José Carlos Siqueira da apresentação feita por Eça de Queirós à edição francesa de *O mandarim,* para a *Revue Universelle*, *d*e 1884, intitulada "A propos du 'Mandarim'".

Destarte, no ensaio "Eça de Queirós e a epistemologia do olhar", Carlos Reis abre a primeira seção relativa à leitura de *A relíquia* e de *O mandarim* discutindo procedimentos de representação que decorrem do olhar, dos narradores instituídos e das personagens, como instrumento e critério de conhecimento do mundo e dos outros. Para Reis, a modelação do mundo ficcional implica, nestas obras, em uma fenomenologia da visualização e da visualidade entrecruzada à estética e à ideologia do realismo. A seguir, Ana Marcia Siqueira, em "Entre dizer, desdizer e não dizer: as tramas enunciativas de Teodoro e Teodorico", analisa as estratégias de enunciação utilizadas pelos narradores-personagens das obras em foco, para delinear o modo pelo qual os manejos discursivos presentes e a utilização de outros recursos estéticos, como a ironia e a paródia, contribuem para a ambiguidade dialógica das narrações. Por sua vez, Maria Eduarda Vassallo Pereira, em "Teodorico Raposo e Outros", discute como as funções do narrador, Teodorico, de *A relíquia*, assemelha-se a outros narradores queirosianos, particularmente àqueles que manifestam dificuldades de interpretação dos fatos narrados, em razão dessa inabilidade, constroem juízos de valor equivocados. Já em "Os manifestos pós-realistas de Eça de Queirós: *O mandarim* e *A relíquia*", José Carlos Siqueira parte da premissa de que estes livros conformam uma só obra, em duas partes que, embora apresentem autonomia, só podem ser plenamente compreendidas no jogo dialético com o todo. O ensaio apresenta a perspectiva de que a fricção entre as duas ficções faz surgir um manifesto de uma possível estética pós-realista. A seguir, Márcio Ricardo Coelho Muniz, em "*A relíquia* e *O Egito*: virada realista pela história" parte da proposição de que, na narrativa de viagem *O Egito,* observa-se um aguçamento do olhar social de Eça despertado pelo contato com a realidade social de egípcios e palestinos, para discutir esse 'aguçamento do olhar social de Eça' à luz das relações entre Literatura e História. Finalizando a primeira seção, Jean Carlos Carniel em "O insólito Eça: A figura diabólica em 'O senhor Diabo' e *O mandarim*" propõe algumas reflexões enfocando a figura diabólica presente nas duas narrativas, buscando discutir como Eça de Queirós utiliza elementos ligados ao fantástico e ao insólito, ao longo de toda sua produção, como recursos para fazer crítica social.

A segunda seção do livro trata da recepção das obras em enfoque sob diferentes perspectivas. Assim, no capítulo "A relíquia de Eça de Queirós em França: receção, aventuras e desventuras da sua tradução", Maria Cristina Pais Simon analisa a recepção e a tradução de Georges Raeders, de 1941, retomada em 1992 por Bernard Emery que procede a um misto de revisão e de reescrita. Em seguida, António Apolinário Lourenço, no ensaio "'Onde está ali a verdade?' *O mandarim* e *A relíquia* examinados pela crítica coeva", parte da consideração de Maria Amália Vaz de Carvalho de que Eça era como um *visionário* e um *fantasista* doutrinariamente sufocado, durante um período, pelo rigor analítico do realismo e do naturalismo literários, para refletir sobre a perplexidade da crítica contemporânea ao autor diante da publicação alternada de obras consideradas fantasistas ou realistas. Por outra perspectiva, Breno Góes, em "Raposão no divã — *A relíquia* lida em 1945" procura investigar o impacto da psicanálise na leitura do citado romance feita por João Gaspar Simões na biografia de Eça, como também discutir as proposições do biógrafo, considerando o contexto histórico do salazarismo em que a biografia foi produzida. Encerra a seção o artigo "Ecos mineiros: *O mandarim* e *A relíquia* no Suplemento Literário de Minas Gerais", no qual Cristiane Navarrete Tolomei examina as publicações acerca das supracitadas obras na seção "Ensaio", do *Suplemento Literário de Minas Gerais*, entre os anos de 1966 e 2016, verificando de que forma a crítica literária jornalística mineira dialogou ou rompeu com a crítica queirosiana estabelecida no período.

A terceira seção, relativa a *O mandarim,* tem início com o ensaio "Teodoro, pecador português", de Ana Luísa Vilela, que analisa a personagem Teodoro sob duplo viés: como uma estrutura textual imersa num universo ficcional mesclado de representações realista, estereotípica, irónica e fantástica; e como uma figura fortemente investida de valores simbólicos, sociais, filosóficos e antropológicos. Por outro lado, Giuliano Lellis Ito Santos em "O fantasma chinês: *O mandarim*, de Eça de Queirós" discute como a figura do mandarim constitui um estereótipo do chinês por meio do qual a obra salienta a problemática das relações comerciais, seja entre Teodoro, seu trabalho e sua senhoria, seja entre Portugal e as colônias. Já o ensaio "*O mandarim* e *A hora do diabo*", de Patrícia da Silva Cardoso, parte da distinção entre as categorias "literatura séria" e "de entretenimento", para analisar *O mandarim* queirosiano e *A hora do diabo*, de Fernando Pessoa, e perspectivar a frequente associação entre a presença do insólito no texto literário e o descompromisso com a seriedade. Alana de O. Freitas El Fahl com "A brecha das almas: a primeira tentação de Teodoro" examina os mecanismos de sedução utilizados pelo diabo para conseguir uma brecha na alma do amanuense Teodoro, através de elementos indiciadores de *status quo* da sociedade burguesa, ao passo

que Luciene Marie Pavanelo, em "O fantástico queirosiano em *O mandarim*: a crítica ao romantismo, mas também às bases ideológicas do realismo", reflete sobre os aspectos fantásticos e sobrenaturais da obra considerando a crítica que o autor faz à literatura em voga na época, não apenas ao romantismo, mas também aos pressupostos relacionados à estética realista, como o racionalismo e o positivismo. Fecha a seção o ensaio "O colonialismo mandado ao diabo em *O mandarim*, de Eça de Queirós", de José Leite Júnior, que examina a estratégia enunciativa de fazer o corpo do colonizador mergulhar no inferno colonial chinês, na figura do diabo estrangeiro. A análise apreende o fundo ideológico anticolonial desse movimentado texto queirosiano sob o simulacro ao mesmo tempo alegórico e parodístico de uma ficção de aventura.

A quarta e última seção dedicada ao romance *A relíquia* tem início com o ensaio de Isabel Pires de Lima intitulado "A relíquia no pincel de Paula Rego: género e poder". A autora parte do diálogo entre o romance e uma série de oito pastéis de Paula Rego inspirados nesta obra, especialmente cinco pinturas relativas a cenas domésticas, para realizar, no quadro de uma relação intermedial, uma renovada análise das relações de poder e de gênero na obra de Eça de Queirós e de Paula Rego. A perspectiva de gênero também está presente em "A fábula do 'Grande Raposo': sobre a construção da masculinidade em *A relíquia*", de Henrique Marques Samyn, que pontua algumas questões em torno da construção da masculinidade do protagonista da obra, apoiando-se em repertório conceitual acerca da masculinidade, em articulação com a percepção do 'processo de generificação de corpos e de sujeitos na sociedade portuguesa oitocentista'. O terceiro ensaio deste conjunto, "Sobre as sinceridades de Teodorico Raposo", de Antonio Augusto Nery, examina o comportamento contraditório e questionável do protagonista, por meio de seus discursos irônicos e falaciosos, para salientar a camada mais profunda da narração irônica, e revelar uma crítica ferina e categórica presente. Por seu turno, Eduino José de Macedo Orione, em "A dimensão paródica em *A relíquia*", parte da concepção de que o romance constrói registros paródicos, por exemplo, de relatos bíblicos para discutir como o percurso de Teodorico pode ser lido como paródia de novelas de cavalaria, em especial, de relatos místico-guerreiros de busca de um objeto sagrado. Marcio Jean Fialho de Sousa analisa, a seguir, em "Jogos discursivos como instrumentos de ironia no discurso de Teodorico Raposo", como Eça de Queirós articula a enunciação memorialista a jogos discursivos para estabelecer um "pacto fiduciário" entre narrador e leitor, sob o qual são entrelaçadas ironias e estratégias narrativas que funcionam como instrumentos de crítica à burguesia liberal. Danilo Silvério finaliza esta seção com o ensaio "Herança, Viagem e Condição de Classe", cujo enfoque se apoia na propo-

sição de que burguesia emulava e valorizava o éthos aristocrático, para examinar como esse processo se apresenta em *A relíquia*, especialmente entre Teodorico e D. Patrocínio, e, então, tecer considerações sobre relação entre condição de classe e instrumentalização da moral cristã e suas implicações em relação à herança e à viagem de Raposão à Terra Santa.

Esperamos, enfim, que o presente livro, além de meio de divulgação de pesquisas sobre a obra de Eça de Queirós, seja também instrumento de estímulo a um olhar renovado para esta produção literária riquíssima, apesar da significativa fortuna crítica existente — visto que a arte é fonte inesgotável de sentidos e as possibilidades interpretativas e comparativas não se exaurem quando frutos de reflexão teórica consistente e de um espírito crítico livre de amarras.

Agradecemos à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo apoio financeiro concedido para esta publicação e para a organização do **III Encontro Internacional do Grupo Eça: O mandarim, A relíquia e suas fricções**, no qual foram discutidas as versões preliminares dos textos aqui apresentados de forma aprimorada.

As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas nos textos presentes neste livro são de responsabilidade dos seus respectivos autores, e não necessariamente refletem a visão da CAPES e dos organizadores do volume.

Além de *A relíquia* e *O mandarim*

Eça de Queiroz e a epistemologia do olhar

Carlos Reis[1]

1. O ponto de partida para esta análise pode ser formulado assim: em Eça de Queiroz, a modelação do mundo ficcional implica uma fenomenologia da visualização que se conjuga com a estética e com a ideologia do realismo. Mas aquela modelação vai além disso e envolve as personagens, participantes privilegiados numa dinâmica de intermedialidade; essa dinâmica envolve os *media* da imagem que marcaram decisivamente a cultura dos séculos XIX e XX e que, nalguns casos, a ficção narrativa queirosiana parece antecipar.

Falo, então, numa fenomenologia da visualidade e procedo, desde já, a uma redução fenomenológica que se caracteriza assim: está aqui em causa a experiência individual de pessoas (de personagens) cujo processo de conhecimento do mundo gera efeitos perceptivos e cognitivos que têm como eixo de referência aquela experiência individual. O olhar é o ponto fulcral desse processo de conhecimento; não ignoro, todavia, a relevância assumida por esquemas mentais, por rotinas recetivas e por experiências adquiridas que aprofundam a instância do olhar; é por ela que agora me interesso, seguindo o fluxo de uma tradição que vai, pelo menos, de Camões a Alberto Caeiro e que passa, de forma decisiva, pelo realismo oitocentista. A obra de Eça de Queiroz constitui um momento marcante do que designo como epistemologia do olhar.

A título de exemplificação, realço brevemente dois testemunhos que atestam a chamada epistemologia do olhar e que provêm dos autores mencionados. Primeiro: em Camões e num passo d'*Os Lusíadas*, lemos o início do que será uma

[1] Professor da Universidade de Coimbra; Investigador do Centro de Literatura Portuguesa.

vasta revolução assente no valor da observação e da experimentação, obrigando a realçar os fenómenos vistos, em detrimento do saber adquirido por especulação ("Os casos vi, que os rudos marinheiros, / Que têm por mestra a longa experiência, / Contam por certos sempre e verdadeiros (…)"; (Camões, 1972, p. 127). Segundo: em Alberto Caeiro, a definição do sujeito corresponde à caracterização de um processo cognoscível centrado no olhar:

> Sou fácil de definir.
> Vi como um danado.
> Amei as coisas sem sentimentalidade nenhuma.
> Nunca tive um desejo que não pudesse realizar, porque nunca ceguei.
> Mesmo ouvir nunca foi para mim senão um acompanhamento de ver.
> Compreendi que as coisas são reais e todas diferentes umas das outras;
> Compreendi isto com os olhos, nunca com o pensamento.
> Compreender isto com o pensamento seria achá-las todas iguais. (Pessoa, 2015, p. 84).

O salto qualitativo que desejo dar, a partir daqui e já com Eça de Queiroz, estabelece um arco de ligação que vai da epistemologia do olhar e do conhecimento que ele propicia a dinâmicas de representação assentes no princípio da intermedialidade, assim caracterizado: "O processo de interação estabelecido entre discursos de *media* autónomos, compreendendo vários âmbitos e permitindo desenvolver relações funcionais entre diversas linguagens, em diferentes suportes e contextos comunicativos" (Reis, 2018, p. 218). Assim e em termos genéricos, a "'intermedialidade' designa todo o tipo de relações entre diferentes *media*" (Wolf, 2005, p. 84); num sentido mais estrito, está em causa todo o "fenómeno intercomposicional observável em ou característico de um artefacto ou de um grupo de artefactos" (Wolf, 1999, p. 36). Por exemplo, a musicalização da ficção, pela tematização narrativa de conceitos ou de componentes estéticos da música: sinfonia, quarteto, tocata, etc.

2. Passo, então, a Eça e abro com *A relíquia*. O episódio é aquele em que Teodorico protagoniza um momento burlesco de *voyeurismo*, na sua primeira noite em Jerusalém. O objeto desse *voyeurismo* é uma esplendorosa mulher antes vista no refeitório do hotel e agora reencontrada – ou apenas adivinhada – no quarto ao lado de Teodorico:

> Suspirei, amoroso e moído: e abria os lençóis bocejando – quando distintamente, através do tabique fino, senti um ruído de água despejada numa banheira. Escutei, alvoroçado: e logo nesse silêncio negro e magoado que

> sempre envolve Jerusalém, me chegou, percetível, o som leve de uma esponja arremessada na água. Corri, colei a face contra o papel de ramagens azuis. Passos brandos e nus pisavam a esteira que recobria o ladrilho de tijolo; e a água rumorejou, como agitada por um doce braço despido que lhe experimentava o calor. Então, abrasado, fui ouvindo todos os rumores íntimos de um longo, lento, lânguido banho: o espremer da esponja; o fofo esfregar da mão cheia de espuma de sabão; o suspiro lasso e consolado do corpo que se estira sob a carícia da água tépida, tocada de uma gota de perfume… A testa, túmida de sangue, latejava-me: e percorria desesperadamente o tabique, procurando um buraco, uma fenda. Tentei verrumá-lo com a tesoura; as pontas finas quebravam se na espessura da caliça… Outra vez a água cantou, escoando da esponja – e eu, tremendo todo, julgava ver as gotas vagarosas a escorrer entre o rego desses seios duros e brancos que faziam estalar o vestido de sarja… (Queirós, s.d., p. 99)

Até a este ponto, Teodorico não vê, apenas ouve. É com base na audição que se configura a imagem de um banho feminino; essa imagem é, por certo, conformada pelo capital de conhecimento que a personagem detém e que sugestivamente se desdobra em pormenores e em gestos carregados do erotismo que um banho feminino traz consigo. A intensidade (mas também a precariedade) das sensações auditivas e do seu poder evocativo resolvem-se numa aliteração – os "rumores íntimos de um longo, lento, lânguido banho" – que discretamente insinua, em jeito intermediático, a representação sonora da experiência que os olhos não atingem.

O défice de um olhar bloqueado é apenas compensado pela imaginação – Teodorico "*julgava ver* as gotas vagarosas a escorrer" entre os seios; itálico meu –, o que explica a tentativa de superação que ocorre no momento seguinte:

> Não resisti: descalço, em ceroulas, saí ao corredor adormecido; e cravei à fechadura da sua porta um olho tão esbugalhado, tão ardente – que quase receava feri-la com a devorante chama do seu raio sanguíneo… Enxerguei num círculo de claridade uma toalha caída na esteira, um roupão vermelho, uma nesga do alvo cortinado do seu leito. E assim agachado, com bagas de suor no pescoço, esperava que ela atravessasse, nua e esplêndida, esse disco escasso de luz – quando senti de repente, por trás, uma porta ranger, um clarão banhar a parede. Era o barbaças, em mangas de camisa, com o seu castiçal na mão! E eu, misérrimo Raposo, não podia escapar. De um lado, estava ele, enorme. Do outro, o topo do corredor, maciço. (Queirós, s.d., p. 99-100).

O olhar não alcança o objeto de desejo que o sensual Teodorico persegue. E uma vez que ele falta, a representação fica reduzida às sugestões auditivas que, por outro lado, fazem deste admirável passo um dos momentos mais talentosos do culto queirosiano do erotismo. Entretanto, a frustração do movimento representacional não é apenas compensada por aquelas sugestões auditivas; fica por cumprir a posse simbólica da mulher, que só o olhar poderia consumar.

Por fim (e por agora), note-se o seguinte: no episódio que comentei, o conhecimento precário que a personagem vive – isto é, o facto de ela ficar limitada à audição – traz consigo a refutação da epistemologia da omnisciência que o realismo e também o naturalismo cultivaram amplamente. Ao mesmo tempo, a precariedade que assinalei gera a comicidade deduzida do comportamento ansioso de um Teodorico que nada vê, algo ouve, mas muito deseja.

3. Antes d'*A relíquia* e no mesmo espaço por onde Teodorico viajou, Eça de Queiroz protagonizara uma experiência impressivamente alimentada pelos sentidos do observador atento; na sua ativação, como fator de conhecimento, percebemos incursões intermediáticas que traduzem uma tendência a confirmar nalguma ficção da maturidade. É a chegada a Jafa que motiva esta descrição do jovem Eça:

> Avistámos Jafa como uma colina escura de casas; o sol aparecia por trás e dava à cidade um fundo de nuvens, colorindo-a violentamente. (…) Há um cheiro infecto, um silêncio e uma solidão tristes. O que vale é a luz, a doce luz que tudo aclara, pinta, alegra. // De vez em quando uma das ruas mais elevadas deixa passar a vista por um espaço vazio de casas para os campos vizinhos e uma admirável vegetação, inesperada, aparece (Queirós, 1966, p. 21-22).

Tenha-se em atenção que a visão do cenário sustenta não apenas uma impressão de intensa luminosidade, mas também a imediata alusão à pintura: "A doce luz que tudo aclara, pinta, alegra". E recorde-se que a tendência queirosiana para completar a visão e a representação verbal do espaço com um *medium* da imagem tem antecedentes ilustres.

Não me refiro, neste momento, à ilustre coorte de escritores (Chateaubriand, Nerval e Théophile Gautier, por exemplo) que, ainda em tempo de romântica atração pelo Oriente exótico e berço do Cristianismo, fizeram aquele trajeto. Penso sobretudo em Flaubert, modelo de referência que Eça nunca negou, e na sua viagem de 1849 a 1851, pelo Egito e pelo Nilo, pela Palestina, pela Turquia e pela

Grécia, na companhia de Maxime Du Camp. Resultaram dela textos e também imagens, porque Du Camp registou o que viu em fotografias divulgadas num álbum editado em 1852: *Egypte, Nubie, Palestine et Syrie*, com 125 imagens que deram ao autor uma notoriedade apreciável; pelo seu lado, o jovem Flaubert procurou narrar a viagem num texto que, afinal, deixou inédito. Foi em em 1881, depois da morte do genial autor de *Madame Bovary*, que essa versão verbal daquilo que as fotografias de Du Camp haviam fixado viu a luz da publicidade, numa edição "expurgada" e, como tal, lacunar[2]. Para todos os efeitos e sejam quais as razões que levaram Flaubert a deixar o seu texto inédito, essa espécie de ato falhado pode ser entendido como um défice da palavra escrita, em favor do nascente *medium* da imagem que era a fotografia. Decididamente, fixar imagens do que fora visto começava a ser mais apelativo do que tentar, por palavras, registar o que fora observado[3]. Noutros termos: um outro *medium* estava cada vez mais em condições de estabelecer um diálogo intermediático com a literatura, na sequência daquele que a pintura, muito antes, estabelecera com ela.

4. A lógica e os efeitos da observação como fator de conhecimento em contexto ficcional estão diretamente ligados, em Eça de Queiroz, ao projeto realista e às consequências reformistas que esse projeto deveria atingir. Por outro lado, devido às suas vinculações periodológicas e a inerentes dinâmicas epistemológicas, o romance do tempo de Eça convida a uma leitura que aprofunde os sentidos implicados no recurso ao olhar; é isso que é confirmado, quando se dá atenção a uma categoria narrativa que aquele romance cultivou e refinou: a perspetiva narrativa[4].

Trata-se, assim, de particularizar o movimento e o alcance do olhar, sobretudo o das personagens, antes ainda de o cinema inscrever este dispositivo narrativo no seu elenco de procedimentos representacionais. Aliás, passa pela reflexão e pela voz dos ficcionistas uma parte importante do debate que esta questão suscita. Um caso muito elucidativo: Henry James, revelando uma consciência aguda da importância

---

[2] Só em 1991 surgiu uma edição fidedigna da *Voyage en Égypte*, preparada por Pierre-Marc de Biasi e publicada pela editora Grasset.

[3] A biografia literária de Flaubert confirma a desconfiança do romancista em relação à imagem, quando ela procurava associar-se à palavra: em carta a Ernest Duplan, de 12 de junho de 1862, o romancista afirma: "Nunca, sendo eu vivo, me ilustrarão. A partir do momento em que um tipo é fixado pelo lápis, ele perde o caráter de generalidade, a concordância com mil objetos comuns que fazem dizer ao leitor: 'Eu vi isso' ou 'isso deve ser'" (em https://flaubert.univ-rouen.fr/article.php?id=11; acesso a 23.3.2019)

[4] Consagrei a esta matéria um estudo sobre Eça de Queiroz, em que, em grande parte, ainda me revejo (Reis, 1982).

da perspetiva na construção do romance e expressando-a por meio de uma imagem depois consagrada em *Rear Window* (1954), de Hitchcock: "A casa da ficção", diz James, "tem, em suma, não uma janela, mas um milhão, quer dizer, um número incalculável de possíveis janelas; cada uma delas foi penetrada, ou pode sê-lo, na sua vasta fachada, pela necessidade da visão individual e pela pressão da vontade individual" (*apud* Allott, 1966, p. 169). De certa forma, é naquela "vontade individual" que pensa Uri Margolin, um dos mais destacados estudiosos desta matéria, na atualidade, ao sublinhar que "toda a focalização humana é ativa e transformacional, contendo um elemento de interpretação" (Margolin, 2009, p. 49). Interpretação do mundo e das pessoas, acrescento eu, dos valores e da realidade contingente.[5]

A alusão jamesiana à "visão individual" convoca a imagem como instância de desenvolvimento do olhar que penetra a janela ou que se ativa a partir dela, demarcando o que ela permite ver (como no referido filme de Hitchcock). Em Eça e antes do cinema, está a imagem da pintura, num plano de referência que é, pelo menos, duplo: primeiro, a pintura como arte de que Eça se serviu para expressar o seu pensamento artístico; segundo, a pintura como sequência e alternativa intermediática, em termos de transposição da narrativa literária para outra arte.[6]

Porque o presente contexto o justifica, evocarei brevemente quatro testemunhos de Eça sobre este tema. Dois deles são, por assim dizer, precários; os outros dois encontram-se em cartas de 1878, depois da publicação d'*O primo Basílio* e por causa dele. Em primeiro lugar: na conferência do Casino, em 1871, é precária a menção alegadamente feita por Eça à pintura, a Courbet e a Jacques-Louis David, não só porque não dispomos do texto dessa conferência, mas também porque, nessa altura, o jovem escritor não conhecia *de visu* os quadros de que terá falado, fundando-se provavelmente na leitura de Proudhon. Ainda assim, parece certo que Eça prefere Courbet a David, por intuir naquele o resultado de uma estética do olhar, ou seja, o significado epistemológico de uma representação em que se valorizava o que era visto e não o que, com forte deformação idealista, era apenas imaginado (cf. Reis, 1990, p. 139-141).

---

[5] Um estudo de Ana Margarida Dinis Vieira (Vieira, 2008) revela algumas afinidades tangenciais com questões aqui consideradas, mas é prejudicado por adotar uma abordagem tendencialmente descritiva do olhar das personagens, muitas vezes limitado ao plano fisionómico e à caracterização do sentimento o amoroso.

[6] No que diz respeito à ficção queirosiana e à sua fortuna transliterária, este tem sido um campo de análise por várias vezes explorado, como atestam estudos de, entre outros, Garcês da Silva, Isabel Pires de Lima e Ruth Rosengarten. Outro domínio, também já amplamente analisado, é o das adaptações ao cinema e à televisão, em estudos de Kyldes Batista Vicente, Suely Flory e Lúcia Miranda Moreira, Paula Salazar Jacober e Tânia Regina Scoparo, entre outros.

O segundo texto a que chamei precário (porque foi apenas esboçado e não terminado) deveria ser a resposta de Eça a Machado de Assis, motivada pela conhecida crítica que o grande romancista brasileiro fizera à segunda versão d'*O crime do padre Amaro* e a *O primo Basílio.* Deixo agora de lado conjeturas sobre as razões pelas quais Eça não terminou nem publicou esse seu texto[7], durante muito tempo lido como se tivesse sido "acabado" e apenas deixado inédito[8]; fixo-me, assim, tão-só num passo dele e detenho-me, com as cautelas necessárias, nas palavras em que o escritor congemina o modo de descrever a "menina Virgínia que mora ali defronte". Diferentemente da idealização levada a cabo pelo novelista romântico, "o romancista realista que a vai pintar (…) começa pela [*sic*] ir ver" (Queirós, 2011, p. 357) e só depois a descreve.

Note-se: para expressar o seu pensamento, Eça apoia-se na lógica da pintura, como se ela evidenciasse, mais poderosamente do que a literatura (e, de facto, podemos aceitar que assim seja), a necessidade de *ver, claramente* visto; é com base nessa hipótese de imagem pintada (ou seja: postulada em termos intermediáticos) que o escritor passa do plano sensorial às suas consequências epistemológicas e filosóficas. Deste modo, ao observar a menina Virgínia, o escritor-pintor deduz desse ato "uma revolução na Arte" que é "toda a filosofia Cartesiana", significando isto que "só a observação dos fenómenos dá a ciência das coisas" (Queirós, 2011, p. 357).

As duas cartas a mencionar, pouco anteriores ao texto inacabado que citei, são bem conhecidas e interessam-me só pelo aspeto que estou a considerar. Assim, na que escreveu a Teófilo Braga, a 12 de março de 1878, Eça afirma: "A minha ambição seria pintar a Sociedade portuguesa, tal qual a fez o Constitucionalismo desde 1830" (Queirós, 2008, p. 183); naquela que endereça a Rodrigues de Freitas, a 30 do mesmo mês e ano, o romancista responde à pergunta que ele mesmo formulara: "O que queremos nós com o Realismo?" A resposta vem logo a seguir e confirma a vocação queirosiana para fazer dialogar a literatura com os *media* da imagem: trata-se de "fazer o quadro do mundo moderno, nas feições em que ele é mau", mas também de "fazer a fotografia, ia quase a dizer caricatura do velho mundo burguês, sentimental, devoto, católico, explorador, aristocrático, etc." (Queirós, 2008, p. 188). E assim, graças a uma translação muito clara, liberta-se a literatura dos seus limites verbais e abre-se caminho a configurações intermediáticas em que a epistemologia do olhar se afirma, pela aliança à pintura e à fotografia, como procedimento decisivo.

---

[7] Tratei desta questão num ensaio intitulado "Os silêncios de Eça" (cf. Reis, 2002).

[8] É assim que ele aparece, devidamente "corrigido", na versão preparada pelo filho do escritor e inserta em *Cartas inédita de Fradique Mendes e mais Páginas esquecidas* (1929).

5. Alguns relatos queirosianos, compostos e publicados quando o realismo e eventualmente o naturalismo eram, para o escritor, marcos efetivos de referência literária, incluem episódios e descrições que antecipam o que veremos n'*Os Maias,* no plano das sugestões intermediáticas.

No conto de iniciação realista *Singularidades de uma rapariga loura*, o aparecimento de duas figuras femininas reitera a importância do olhar que as vê, no caso em apreço, um olhar balizado por uma janela. É quando o jovem Macário, encontrando-se "no primeiro andar por cima do armazém, ao pé de uma varanda", observa, desse privilegiado ponto focal, "aquela mulher com o cabelo preto solto e anelado, um *chambre* branco e braços nus, chegar-se a uma pequena janela de peitoril, a sacudir um vestido" (Queirós, 2009, p. 171). Repare-se: aquilo que Macário vê é, antes de mais, uma imagem emoldurada pela janela; incluem-se nela pormenores que, na época, tinham uma certa carga erótica (o cabelo solto, os braços nus), deixando em aberto o desejo de conhecimento da figura brevemente "retratada".

Esse desejo parece cumprir-se no dia seguinte: o quadro refaz-se, no momento em que Macário, no mesmo local de observação, "sentiu defronte correr-se a vidraça; eram decerto os cabelos pretos. Mas apareceram uns cabelos loiros." Logo depois, configura-se a imagem introduzida pela metonímia dos cabelos:

> E Macário veio logo salientemente para a varanda aparar um lápis. Era uma rapariga de vinte anos, talvez, fina, fresca, loira como uma vinheta inglesa: a brancura da pele tinha alguma coisa da transparência das velhas porcelanas, e havia no seu perfil uma linha pura como de uma medalha antiga, e os velhos poetas pitorescos ter lhe iam chamado – pomba, arminho, neve e oiro. (Queirós, 2009, p. 172).

Como se percebe, sucedem-se neste passo as referências àquilo que deve ser visto e plasticamente modelado, em vez de apenas verbalmente representado. Não por acaso, a linguagem dos "velhos poetas pitorescos" é como que desqualificada, porque estereotipada, em favor daquelas referências visuais: a vinheta inglesa, a brancura da pele, a transparência da porcelana, a linha desenhada de uma medalha. E assim, o narrador como que propõe uma representação que intermediaticamente pode ir além da convencionalidade de um discurso poético obsoleto.

N'*O crime do padre Amaro*, o fugaz aparecimento de uma personagem com potencial determinista (conforme queria a *doxa* naturalista) confere prioridade à respetiva imagem, no sentido próprio do termo: no início do capítulo III, quando estabelece condicionamentos hereditários do jovem Amaro (a sensualidade, de-

signadamente), o narrador declara que ele "possuía também um daguerreótipo de sua mãe: era uma mulher forte, de sobrancelhas cerradas, a boca larga e sensualmente fendida, e uma cor ardente" (Queirós, 2000, p. 135). Isto é exatamente o que pode ser visto[9], como se aquela imagem, nos primórdios da fotografia, encerrasse uma capacidade representacional que sustenta a descrição verbal: neste caso, adota-se um trajeto intermediático como que regressivo, que parte da imagem observada até à palavra que a descreve.

6. O aprofundamento da epistemologia do olhar num romance com a complexidade e com a extensão d'*Os Maias* suscita questões também mais exigentes. Desde logo, veremos como a epistemologia do olhar dá lugar a uma verdadeira fenomenologia do olhar, ou seja, à incorporação, na esfera individual e vivencial, de atos percetivos que implicam as volições, as valorações e as experiências cognitivas de figuras inscritas no devir da história. A partir dessas experiências, esboçam-se movimentos intermediáticos, sobretudo associados à pintura.

Curiosamente, é num episódio algo burlesco que está insinuada a relevância da fenomenologia do olhar, como se essa feição burlesca mais expressivamente desse a entender a redução do olhar à esfera das conformações subjetivas de quem o protagoniza. Noutros termos: a fenomenologia do olhar, inscrita na esfera da personagem, contraria, de forma irreparável, a suposta e sempre falhada objetividade de uma narrativa de focalização omnisciente. É no episódio do jantar do Hotel Central que uma intervenção inflamada de João da Ega torna evidentes aquelas conformações subjetivas: segundo Ega, um caso por ele testemunhado e visto suporta o argumento de que a invasão espanhola esmagará um Portugal decadente. Recordemos o argumento:

> A mais miserável raça da Europa! continuava ele a berrar. E que exército! (…) Com seus olhos tinha ele visto, no dia da abertura das Cortes, um marujo sueco, um rapagão do Norte, fazer debandar, a socos, uma

[9] Na segunda versão do romance, estava explícito o sentido da visão: "Tinha também uma miniatura de sua mãe, um pouco desbotada; mas viam-se as suas sobrancelhas cerradas, a boca larga e sensualmente fendida, uma cor trigueira e ardente" (Queirós, 2000, p. 134). De acordo com a lição de Claude Bernard, seguida por Zola em *Le roman expérimental*, a visão do observador aspira a um conhecimento que atinge o que de mais recôndito existe na natureza: "Dá-se o nome de observador àquele que aplica os processos de investigações simples ou complexas ao estudo de fenómenos invariáveis, que ele recolhe, por conseguinte, tais como a natureza os oferece" (Zola, *Le roman experimental.* 5ªa ed. Paris: G. Charpentier, 1881 em https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/67128/mod_resource/content/1/Zola%20-%20Le%20roman%20exp%C3%A9rimental.pdf; acesso a 23.3.2019).

> companhia de soldados; as praças tinham literalmente largado a fugir, com a patrona a bater-lhes os rins; e o oficial, enfiado de terror, meteu-se para uma escada, a vomitar!…
>
> Todos protestaram. Não, não era possível… Mas se ele tinha visto, que diabo!… Pois sim, talvez, mas com os olhos falazes da fantasia… (Queirós, 2017, p. 211)

Para João da Ega, o ato de ver "com seus olhos" basta como razão ideológica para atestar, sem reservas, a decadência da "mais miserável raça da Europa". Mas a reação dos companheiros de jantar obriga a uma redução epistemológica: o conhecimento atingido pela instância do olhar é, afinal, relativo e falacioso. Os ditos companheiros estarão, por certo, motivados por um patriotismo (ou, quem sabe, por um *patrioteirismo*…) que lhes retira sentido crítico. Em todo o caso, é pela refutação da posição de Ega, mesmo que fundada no que terá sido visto, que se abre lugar ao diálogo entre o olhar da personagem e outros olhares que com ele interagem. Por exemplo: o olhar (e também a técnica, claro) do pintor que fixou a imagem da figura que é vista, imagem que integra a narrativa como elemento necessário ao seu avanço e à representação de sentidos dele deduzidos.

7. N'*Os Maias*, a pintura vista por personagens, as suas conformações estéticas e os seus protocolos de representação não se restringem ao quadro (ou ao retrato) pintado propriamente dito. Para além da sua específica condição mediática, a pintura é mencionada metaforicamente em situações que lhe são homologáveis; decorrem daí efeitos que, em vários aspetos, reiteram a relevância da imagem n'*Os Maias*.

Um cenário com significativo potencial intermediático é o que se vê do terraço do Ramalhete. Recorde-se: este é um lugar frequentado por Afonso da Maia e, bem mais tarde, revisitado por Carlos e por João da Ega, quando regressam a Lisboa e ao Ramalhete. Atente-se na primeira dessas duas ocorrências, ainda no início do romance:

> O que desconsolara Afonso, ao princípio, fora a vista do terraço – donde outrora, decerto, se abrangia até ao mar. Mas as casas edificadas em redor, nos últimos anos, tinham tapado esse horizonte esplêndido. Agora, uma estreita tira de água e monte que se avistava entre dois prédios de cinco andares, separados por um corte de rua, formava toda a paisagem defronte do Ramalhete. E, todavia, Afonso terminou por lhe descobrir um encanto íntimo. Era como uma tela marinha, encaixilhada em can-

> tarias brancas, suspensa do céu azul em face do terraço, mostrando, nas variedades infinitas de cor e luz, os episódios fugitivos de uma pacata vida de rio (…) (Queirós, 2017, p. 66).

O desconsolo de Afonso da Maia provém da privação da visão, como se essa privação anunciasse uma diminuição de prerrogativas da família. E assim é, de facto: os prédios construídos em torno do Ramalhete como que ferem, no plano arquitetónico e urbanístico, um poder agora menorizado (por alguma razão, na fachada do palacete, o escudo de armas fora dispensado e em seu lugar fora colocado um painel com um ramo de girassóis). A compensação para a limitação do olhar que já não alcança a amplidão do espaço é algo que lembra a pintura: aquela "tela marinha, encaixilhada em cantarias brancas, suspensa do céu azul" diz-nos, sem o explicitar, que a história dos Maias vai cruzar-se com a pintura; não o sendo exatamente, esta "pintura" induzida pelo espaço assume uma função representacional importante, no relato que está a começar.

Assim será, como de seguida veremos. Antes disso, note-se como o final do romance confirma a propensão intermediática, quando reaparece a tal "tela marinha" espartilhada entre os dois prédios:

> Ega sentara-se também no parapeito, ambos se esqueceram num silêncio (…). Depois ao fundo, encaixilhada como uma tela marinha nas cantarias dos dois altos prédios, a curta paisagem do Ramalhete, um pedaço de Tejo e monte, tomava naquele fim de tarde um tom mais pensativo e triste. (Queirós, 2017, p. 691).

Neste fim de tarde vivido por dois amigos em melancólica visita carregada de amargura, a família está a caminho da extinção. E assim, a "curta paisagem" observada e homologada de novo à pintura recebe, por hipálage, o "tom mais pensativo e triste" que é o das duas personagens em cena.

8. Os retratos pintados de personagens, enquanto representações de figuras nativas na ficção[10], aparecem n'*Os Maias* como uma forma de trazer o passado ao

[10] São estas apenas que me interessam agora; deixo, por isso, de lado outras representações que entendo como migrantes na ficção (mas não destituídas de significado, porque em Eça tudo significa…). Por exemplo, a pintura de Rubens, que inclui uma sua ninfa, termo de comparação para a "soberba criatura de cabelos de ouro fulvo" (Queirós, 2017, p. 143) que era Madame Rughel; e antes desta, aquele "quadro atribuído a Rubens, antiga relíquia da casa, um Cristo na cruz, destacando a sua nudez de atleta sobre um céu de poente revolto e rubro" (Queirós, 2017, p. 65).

presente; e assim, eles servem de objeto de contemplação ao olhar de outras personagens, resultando desse diálogo (porque o retratado como que olha de volta quem o vê) uma temporalidade narrativa que resulta de dois movimentos combinados: o da personagem que, no tempo presente, contempla o retrato; e o da figura retratada, vinda de um passado afinal não extinto até chegar ao aqui e agora da história em curso. Como se assim, para além da dinâmica da intermedialidade consubstanciada na conjugação da imagem com o relato verbal, uma outra dinâmica, porventura menos evidente, se insinuasse: a da transmedialidade como significação narrativa alargada que é atribuída a um objeto (o retrato pintado), em princípio, estático. [11]

Como se sabe, existe no Ramalhete um retrato da condessa de Runa por John Constable. É essa tela que, ao trazer ao tempo de Carlos e de Maria Eduarda uma figura do passado, tende a narrativizar o espaço (a casa do Ramalhete) onde o quadro se encontra, em articulação com o trajeto da família que o ocupa:

> No salão nobre, raramente usado, todo em brocados de veludo cor de musgo de outono, havia uma bela tela de Constable, o retrato da sogra de Afonso, a condessa de Runa, de tricorne de plumas e vestido escarlate de caçadora inglesa, sobre um fundo de paisagem enevoada. (Queirós, 2017, p. 64).

Seguramente não por acaso, passa-se nesse mesmo salão nobre e perante o olhar pintado da condessa de Runa, o dramático encontro de Carlos da Maia com Castro Gomes. É este quem, temporalizando o espaço sem disso se aperceber, contempla o retrato, imediatamente antes do tenso diálogo com Carlos:

> No salão nobre, forrado de brocados cor de musgo de outono, Castro Gomes examinava curiosamente, com um joelho apoiado à borda do sofá, a esplêndida tela de Constable, o retrato da condessa de Runa, bela e forte no seu vestido de veludo escarlate de caçadora inglesa. Ao rumor dos passos de Carlos sobre o tapete, voltou-se, de chapéu branco na mão, sorrindo, pedindo perdão de estar assim a pasmar familiarmente para aquele soberbo Constable... (Queirós, 2017, p. 484).

[11] A transmedialidade é objeto de atenção da chamada *narratologia transmediática.* Esta toma como referência central o reconhecimento da narratividade em diferentes *media* e contextos, de acordo com a noção de que "teoricamente a narrativa é um tipo de significação que transcende cada *medium* particular"; o que não impede que se diga que "a narrativa tem um *medium* de eleição que é a linguagem" (Ryan, 2004, p. 13).

Aquilo que, para Castro Gomes, parece ser uma mera curiosidade estética ("examinava curiosamente") é, afinal, uma parte (e uma personagem) da história da família Maia; uma história dinamizada pelo potencial narrativo da pintura, confirmado quando o brasileiro se desculpa por estar a "pasmar familiarmente" para quem é isso mesmo, isto é, família que ele ignora que o seja. Quer dizer: a condessa de Runa, bisavó de Maria Eduarda pelo lado materno. E assim, numa expressão cuja inocência (que é também a de Carlos e a de todos os demais, evidentemente) encerra profundos significados trágicos, o olhar de Castro Gomes contribui, de forma involuntária, para reconstituir o xadrez da família Maia. Noutros termos: Castro Gomes não traz ao Ramalhete apenas a revelação de que Maria Eduarda não é sua mulher; mais do que isso, ele dá um passo para reconduzir Maria Eduarda aonde ela pertence, ou seja, a família dos Maias. O retrato da bisavó olhado por Castro Gomes é a testemunha qualificada para que comecem a vir à superfície o absurdo e o sentido trágico da ação d'*Os Maias*.

É claro que o potencial narrativo do retrato fica por cumprir se, na instância da leitura, não formos capazes de o associar, bem como à expressão "familiarmente", a outros indícios que n'*Os Maias* vão sendo acumulados. Noutros termos: só por si, a pintura não relata, apenas reforça uma narrativa predisposta a colher dela uma difusa sugestão de narratividade.

A cooperação da leitura, como fator de narratividade, torna-se necessária mais uma vez, na última aparição da condessa de Runa, em forma de retrato (o mesmo e de certa forma já outro). É num momento epilogal do romance que isso acontece, quando Carlos e Ega visitam o Ramalhete abandonado e quase em ruínas; no meio delas, reaparece o retrato que já conhecemos:

> E no chão, na tela de Constable, encostada à parede, a condessa de Runa, erguendo o seu vestido escarlate de caçadora inglesa, parecia ir dar um passo, sair do caixilho dourado, para partir também, consumar a dispersão da sua raça... (Queirós, 2017, p. 689).

O epílogo da trágica história dos Maias corresponde à extinção da família, tal como é sugerida pelo movimento da figura pintada, parecendo claro que esse movimento é induzido pelos olhares cúmplices de quem vê, ou seja, o de Carlos e o de João da Ega. Como efeito deles, opera-se uma espécie de translação mediática, apontando para outro *medium* ainda por aparecer, o que é reforçado pelo esboço de metalepse (a personagem pintada parece passar de um nível representacional para outro): o passo que a condessa de Runa aparenta querer dar, ao fazer menção

de "sair do caixilho dourado", anuncia uma representação da imagem em que o movimento é decisivo: o cinema que Eça não conhecia, mas que lhe era necessário e justificado, naquele contexto.

9. O outro retrato significativo que se encontra n'*Os Maias* é o de Pedro da Maia. Trata-se de uma tela que traz consigo a pesada responsabilidade de representar um passado mal conhecido (e até, em parte, desconhecido) por Carlos da Maia. Reduzido a um conhecimento precário e tardio desse passado, o protagonista observa o tal retrato com um olhar como que insuficiente:

> Mas não conhecera seu pai: tudo o que possuía dele e da sua memória, para amar, era uma fria tela mal pintada, pendurada no quarto de vestir, representando um moço moreno, de grandes olhos, com luvas de camurça amarelas e um chicote na mão... De sua mãe não ficara nem um daguerreótipo, nem sequer um contorno a lápis. (Queirós, 2017, p. 223).

Repare-se na precariedade narrativa que aqui fica evidente. A "tela mal pintada" é incapaz de recuperar um passado a que, para mais, falta uma personagem: aquela de quem não ficou "nem um daguerreótipo, nem sequer um contorno a lápis", como se a representação iconográfica fosse condição necessária para a permanência, na linha temporal do relato, de uma figura ausente. Para Carlos, aparentemente confortável com o cancelamento do passado, aquela figura não é tanto do pai, mas sim e incompletamente a de "um moço moreno, de grandes olhos". Parece evidente, deste modo, que o défice de informação narrativa pode ser associado à síndrome da omissão do passado, uma omissão que, todavia, não impede, no momento próprio, a tragédia do incesto.

E, contudo, o retrato está lá para ser visto e para motivar evocações, por parte de quem sabe olhar. Essas evocações conduzem a um conhecimento alternativo que, compensando a deficiência informacional da pintura, vai além do que é visto e permite que se insista na "leitura" do retrato, fazendo-se dele, mesmo que por via sinuosa, um complemento importante do relato verbal. É o que acontece, quando Maria Eduarda, em visita ao Ramalhete, observa o dito retrato:

> Depois reparou no retrato de Pedro da Maia: e interessou-se, ficou a contemplar aquela face descorada, que o tempo fizera lívida, e onde pareciam mais tristes os grandes olhos de árabe, negros e lânguidos. (Queirós, 2017, p. 477).

A seguir, Maria Eduarda olha de perto: "Não achava que Carlos se parecesse com ele". E conclui: "Sabes tu com quem te pareces às vezes?... É extraordinário, mas é verdade. Pareces-te com minha mãe!" (Queirós, 2017, p. 478). E assim, ao olhar de perto, Maria Eduarda revela o que não se vê, dando um passo mais na reconstituição da verdade da família, com o suporte intermediático da pintura: a sua mãe e a de Carlos são a mesma pessoa.

10. Por fim, um episódio em que a pintura e a imagem são não apenas sugestões intermediáticas, mas também motivo de uma alusão artística mais específica. Estamos agora no capítulo VIII d'*Os Maias,* em Sintra, quando um certo cenário desperta em três personagens, Carlos, Alencar e Cruges, reações cognitivas diferentes. Passa-se isto no contexto de uma interação de volições e de evocações também distintas: Carlos quer encontrar (mas não encontra) Maria Eduarda, Alencar identifica-se com os estereótipos românticos de Sintra, Cruges contacta com aquele espaço praticamente pela primeira vez, mas não de forma inocente. Eis o bem conhecido passo a que me refiro:

> – Agora, Cruges, filho, repara tu naquela tela sublime.
>
> O maestro embasbacou. No vão do arco, como dentro de uma pesada moldura de pedra, brilhava, à luz rica da tarde, um quadro maravilhoso, de uma composição quási fantástica, como a ilustração de uma bela lenda de cavalaria e de amor. Era no primeiro plano o terreiro, deserto e verdejando, todo salpicado de botões amarelos; ao fundo, o renque cerrado de antigas árvores, com hera nos troncos, fazendo ao longo da grade uma muralha de folhagem reluzente; e emergindo abruptamente dessa copada linha de bosque assoalhado, subia no pleno resplendor do dia, destacando vigorosamente num relevo nítido sobre o fundo do céu azul-claro, o cume airoso da serra, toda cor de violeta escura, coroada pelo Castelo da Pena, romântico e solitário no alto, com o seu parque sombrio aos pés, a torre esbelta perdida no ar, e as cúpulas brilhando ao Sol como se fossem feitas de ouro... (Queirós, 2017, p. 273-274).

O olhar de Cruges é, antes de mais, um olhar enquadrado pelo "vão do arco", isto é, delimitado por uma "moldura de pedra", virtualmente dando lugar à contemplação de um "quadro maravilhoso". Isto é: trata-se de algo mais do que uma paisagem em si mesma. Além disso, aquela "composição" (quase) pictórica poderia ser uma ilustração do que se imagina ser um relato romântico: "uma bela lenda de cavalaria e de amor". Como quem diz, a descrição não dispensa a ima-

gem pintada e esta lembra intermediaticamente o relato, no caso por meio da tal "lenda de cavalaria e de amor". E não só isso, uma vez que a reação do maestro motiva uma comparação que é bem sugestiva: "Cruges achou aquele quadro digno de Gustavo Doré" (Queirós, 2017, p. 274).

Já o disse antes e insisto agora: nada está aqui por acaso e a evocação de Doré por Cruges bem o evidencia. Trata-se, como é sabido, do mais conhecido artista de gravura do romantismo europeu, autor de famosas estampas que, na época, ilustraram alguns dos clássicos da literatura mundial; estava-se, então, nos inícios de uma tendência editorial que associava a literatura (e sobretudo a literatura narrativa) ao poder da imagem e às suas virtualidades narrativas, enquanto complemento do relato verbal. Como se fosse tão (ou mais) importante ver a imagem como, em paralelo, ler o texto. Ou melhor: como se a compreensão narrativa fosse inexpressiva e deficitária, sem a cooperação intermediática da imagem. Assim foi cada vez mais, desde que a evolução técnica da reprodução e das artes gráficas permitiu edições exuberantemente ilustradas de grandes escritores: Cervantes, Walter Scott, Balzac, Charles Dickens, Gustave Flaubert, Leopoldo Alas Clarín e tantos outros entraram, por essa via, em casa da burguesia razoavelmente aculturada, com o poder de compra capaz de sustentar o pequeno luxo de ter na sala uma daquelas edições.[12]

11. Se as circunstâncias o permitissem, a presente reflexão poderia ser alargada às imagens em movimento que ocasionalmente se insinuam n'*Os Maias*. Falo do cinema, claro, mesmo sendo sabido que ele dava os primeiro passos experimentais, ainda em vida de Eça de Queiroz. Mas isso não impede que se afirme o seguinte: naquele romance (e porventura noutros), podemos surpreender abundantes movimentos homologáveis aos de uma câmara e, em geral, à dinâmica da representação cinematográfica.

Fico-me apenas, para o confirmar, por um passo do episódio final, já no *explicit* do relato: é quando, após a comovente visita ao Ramalhete, Carlos da Maia lança um derradeiro olhar ao Ramalhete abandonado:

> Depois na rua Carlos parou, deu um longo olhar ao sombrio casarão, que naquela primeira penumbra tomava um aspeto mais carregado

[12] Na sala da casa de Jorge e Luísa, podemos ver, além de algumas gravuras, "as encadernações escarlates dos dois vastos volumes do Dante de G. Doré" (Queirós, s.d., p. 25); e mais adiante, num delicioso episódio em que participam Julião Zuzarte e Dona Felicidade, o primeiro conta "a história triste de Paulo e Francesca de Rimini" (Queirós, s.d., p. 296), servindo-se das ilustrações daquela edição, naquela circunstância apenas vista e não lida pela digna senhora.

> de residência eclesiástica, com as suas paredes severas, a sua fila de janelinhas fechadas, as grades dos postigos térreos cheias de treva, mudo, para sempre desabitado, cobrindo-se já de tons de ruína.
>
> Uma comoção passou-lhe na alma, murmurou, travando do braço do Ega:
>
> – É curioso! Só vivi dois anos nesta casa, e é nela que me parece estar metida a minha vida inteira! (Queiroz, 2017, p. 694)

Não é só pelo poder da palavra que verdadeiramente apreendemos o que aqui se passa. O *medium* que é a linguagem verbal convoca o movimento de uma câmara que desliza sobre a fachada da casa do Ramalhete, para regressar ao gesto de Carlos, em confidência a Ega, o amigo de sempre.

Aquilo que, por fim, a personagem vê, quase cinematograficamente, não é só um "sombrio casarão", mas muito mais do que isso: é a história que aquele espaço visto pode contar. Apetece dizer: como se fosse um filme. Por fim, o distraído e muitas vezes desatento Carlos da Maia aprendeu a ver, ou seja, a transformar o olhar em conhecimento e em autoconhecimento narrativo. Noutros termos: a deduzir sentidos, em forma narrativa, daquilo que os seus olhos alcançam.

São esses olhos amadurecidos pela tragédia familiar que interiorizam um espaço onde a personagem surpreende os "tons de ruína" de que nos fala o texto. Neles está escrito o epílogo de uma história que só relatada e, em certos momentos, olhada faz sentido. Nesse olhar estão potencialmente embutidas outras artes e outros meios de representação, que captam o espaço, as pessoas, o movimento e tudo aquilo que nele cabe. E contudo, esses outros meios de representação – pintura ou cinema – sempre serão precários e deficitários, se neles não couber a "vida inteira" que uma personagem traz consigo.

Referências bibliográficas

ALLOTT, Miriam. *Los novelistas y la novela*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1966.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Leitura, prefácio e notas de Álvaro Júlio da Costa Pimpão. Lisboa: Instituto de Alta Cultura, 1972.

MARGOLIN, Uri. "Focalization: where do we go from here?" In: Peter Hühn *et alii* (eds.), *Point of view, perspective, and focalization. Modeling mediation in narrative*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, pp. 41-57, 2009.

PESSOA, Fernando. *Poemas de Alberto Caeiro*. Edição de Ivo Castro. Lisboa: INCM, 2015.

QUEIRÓS, Eça de. *Folhas soltas. Palestina, Alta Síria, Sir Galahad, Os Santos. Porto:* Lello & Irmão Editores, 1966.

QUEIRÓS, Eça de. *O crime do padre Amaro. Edição* de Carlos Reis e Maria do Rosário Cunha. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000.

QUEIRÓS, Eça de. Corresp*ondência*. Organização e anotações de A. Campos Matos. Lisboa: Caminho, vol. I, 2008.

QUEIRÓS, Eça de. *Contos I*. Edição de Marie-Hélène Piwnik. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009.

QUEIRÓS, Eça de. *Almanaques e outros dispersos*. Edição de Irene Fialho. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2011.

QUEIRÓS, Eça de. *Os Maias. Episódios da vida romântica*. Edição de Carlos Reis e Maria do Rosário Cunha, 2017.

QUEIRÓS, Eça de. *O primo Basilio. Episódio doméstico.* Lisboa: Livros do Brasil, s.d.

QUEIRÓS, Eça de. *A relíquia.* Lisboa: Livros do Brasil, s.d.

REIS, Carlos. *Estatuto e perspectivas do narrador na ficção de Eça de Queiroz*. 3ª ed. Coimbra: Almedina, 1982.

REIS, Carlos. *As Conferências do Casino*. Lisboa: Publicações Alfa, 1990.

REIS, Carlos. Os silêncios de Eça, in R. Zilberman et alii, *Eça e outros: diálogos com a ficção de Eça de Queiroz.* Porto Alegre: EDIPUCRS, pp. 21-35, 2002.

REIS, Carlos. *Dicionário de Estudos Narrativos*. Coimbra: Almedina, 2018.

VIEIRA, Ana Margarida Dinis. *As vertentes do olhar na ficção queirosiana*. Lisboa: Vega, 2008.

WOLF, Werner. *The Musicalization of Fiction. A study in the theory and history of intermediality*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 1999.

WOLF, Werner. "Metalepsis as a transgeneric and transmedial phenomenon. A case study of the possibilities of 'exporting' narratological concepts", in J. Meister *et alii* (eds.), *Narratology beyond criticism*. Mediality, Disciplinarity. Berlin: Walter de Gruyter, pp. 83-107, 2005.

ZOLA, Émile. *Le roman experimental.* 5ª ed. Paris: G. Charpentier. Em https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/67128/mod_resource/content/1/Zola%20-%20Le%20roman%20exp%C3%A9rimental.pdf (acesso a 24.3.2019), 1881.

Entre dizer, desdizer e não dizer: as tramas enunciativas de Teodoro e Teodorico

Ana Marcia Alves Siqueira[1]

Tanto *O mandarim*, de 1880, quanto *A relíquia*, de 1887, têm desafiado a crítica queirosiana devido à engenhosidade de mescla entre recursos estilísticos utilizados na construção de narrativas autobiográficas instigantes, como também por apresentarem o fantástico como recurso importante na organização dessas arquiteturas.

Dentre as várias semelhanças entre as obras, interessa-nos as enunciações narrativas autobiográficas com intuito moralista realizada por narradores maduros e experientes que enunciam um ensinamento a partir de suas vivências. Os manejos discursivos utilizados intensificam o jogo dicotômico entre realidade e fantasia, maximizado com outras oposições – o dito e o não dito, a aparência e a essência, o presente e o passado, o explícito e o implícito – de modo a carregar na ambiguidade, resultando em obras de característica agudeza crítica na análise da sociedade portuguesa, representada pelos protagonistas, sob uma forma mais sutil e matizada.

Embora o encaminhamento explícito do discurso narrativo – enunciado no prólogo e na epígrafe – aparentemente discorra sobre o aprendizado de fundamento moral, que busca demonstrar como as aventuras vividas, os percalços e os sofrimentos revelam as consequências da mentira, do crime e da hipocrisia, a subversão paródica da lição moral ao final das narrativas desvela argutamente outras possibilidades.

---

[1] Professora Associada do Departamento de Literatura e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará – UFC.

2. O jogo entre dizer e não dizer para desdizer

A narrativa autobiográfica constitui um jogo entre a voz enunciativa – o narrador que rememora o passado vivido quando jovem – e ele mesmo, a personagem vivendo as ações. A despeito de parecer que a voz é da personagem, ela é emprestada deste narrador experiente e mais velho que busca criar uma imagem pessoal por meio da narração.

O processo ficcional é intensificado com esta estratégia de lançar mão ao recurso criativo da memória humana, constituída por um complexo sistema que não permite precisão, por ser reconstrução de lembranças organizadas de certo modo, conforme uma necessidade; envolve também esquecimentos, distorções, omissões, parcialidades e hesitações. Segundo Ecléa Bosi (1994, p. 55), "Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e idéias de hoje, as experiências do passado." No caso dos narradores em estudo, esse refazer criativo da própria história passa pelo crivo do discurso memorialista organizado com um interesse "moral" do presente enunciativo.

Outra característica importante desse tipo de enunciação é o tom intimista e confessional que aproxima o narrador do leitor e resulta na conquista da benevolência deste último. Esse recurso é manejado pelos dois narradores em análise, mas de maneira diferente.

A narração de Teodoro tem início com uma pequena apresentação pessoal, das crenças, da rotina e da situação econômica vivida na modesta pensão onde morava antes de herdar a fortuna do mandarim. Essa rememoração é favorecida pelo modo evocativo simulando certo saudosismo do tempo passado. O uso de verbos no pretérito imperfeito, assim como a adjetivação positiva, modaliza a narração e cria a impressão de que ele apreciava aquela vida e era feliz:

> Nesse tempo *vivia* eu à Travessa da Conceição nº. 106, na casa de hóspedes de D. Augusta, *a esplêndida D. Augusta*, [...] A minha existência *era bem equilibrada e suave*. [...] Aos domingos *repousava* [...] Esta hora, sobretudo no verão *era deliciosa*... (Queirós, 1992, p. 81 – grifos nossos).

Todavia, esse clima é quebrado logo em seguida quando surge a primeira das muitas contradições desse relato: "não posso negar, porém, que nesse tempo eu era ambicioso". Apesar de afirmar que nunca fora "excessivamente infeliz", deixa entrever os desejos remoídos nos suspiros que lhe feriam o peito, "como uma frecha que se crava num tronco, e fica muito tempo vibrando!" (ibidem, p. 81).

Esse pequeno indício não chama muita atenção inicialmente, mas outros irão se acumulando e fornecendo base para uma leitura implícita salientada pela intertextualidade com a tradição literária da expressão "Matar o mandarim" (Guinzburg, 2001), em voga na segunda metade de Oitocentos, que discutia justamente os limites éticos e a questão da consciência diante da possibilidade de enriquecimento criminoso com a certeza da impunidade.

A oposição entre esse passado ingênuo, agradável, quase "feliz" e a situação de atual descrença e desprezo em relação à sociedade – a ser relatado mais adiante – intensificam a impressão de arrependimento, especialmente quando são detalhados os esforços empreendidos pela personagem para "reparar" seu crime e aplacar a consciência. No entanto, a oposição entre o que quer parecer com seu discurso e o que é narrado revela uma situação mais ambígua.

Por sua vez, Teodorico Raposo também narra uma autobiografia composta por ambiguidades, ironia, disfarces e falsas revelações. O nome da personagem, criado sete anos após Teodoro, aponta uma clara semelhança entre os dois protagonistas. Embora o nome do segundo pareça um diminutivo do outro, as origens dos nomes são distintas: enquanto Teodoro, originado do grego, significa "presente divino", Teodorico tem origem germânica composta pela união das palavras *thiuda* – "povo" e *rik* – "príncipe" e significa "príncipe do povo" (*Dicionário de nomes próprios*, 2018). Simbolicamente podemos pensar que Teodoro é definido pela dádiva divina/diabólica, pelo apreço ao dinheiro simbolizado pelo pacto de matar o mandarim em troca da fortuna deste, enquanto Teodorico representa um povo, um tipo social dividido, como discutiremos adiante, entre a subserviência ao conservadorismo rentista ou ao capital industrial. A semelhança não deixa de ser clara, tanto um quanto outro narram histórias dedicadas ao enriquecimento. O sobrenome de Teodorico – Raposo – constitui ainda um diferencial conotativo de sua habilidade matreira e astuciosa.

De acordo com esta habilidade, Teodorico narrador enuncia suas memórias de modo galhofeiro; a estratégia de confissão intimista, diferentemente do outro, parte de reflexões realizadas num contexto de satisfação e tranquilidade de comendador e proprietário que lhe permite "neste século, tão consumido pelas incertezas da Inteligência e angustiado pelos tormentos do Dinheiro" apresentar, "penso eu e pensa meu cunhado Crispim, uma lição lúcida e forte." (Queirós, 1951, p. 5).

Em seguida, o narrador informa resumidamente a viagem à Palestina e a mudança acontecida após o retorno para discorrer sobre seu relato de viagem, escrito por "motivos peculiarmente espirituais" em oposição a outros, como o do Dr. Topsius, companheiro acidental daquela aventura, a quem refuta a referência errônea sobre o conteúdo dos pacotes levados durante a viagem. Dizer que Teodo-

rico carregava os ossos dos antepassados fidalgos, é um "desprazer e desconvir", não porque ele se preocupasse com a opinião da Igreja, mas, porque a afirmação o desacreditava perante a burguesia liberal: "e só da burguesia liberal, onipresente e onipotente, se alcançam, nestes tempos de semitismo e de capitalismo, as cousas boas da vida, desde empregos nos bancos até as comendas da Conceição. Eu tenho filhos, tenho ambições". (Queirós, 1951, p. 11).

Este trecho irônico e jocoso relaciona duas qualidades tradicionalmente atribuídas a Deus – onipotência e onipresença – à burguesia liberal, indiciando claramente a subserviência ao capital à maneira de um culto, e também apresenta o mote para que o narrador revele, a partir de suas aventuras, as oscilações deste sujeito entre o que diz e o que quer dizer, o jogo entre o discurso aparente e o discurso velado pela paródia. A viagem o transformara; portanto, irá narrar fatos relevantes para esse processo, como também, a verdade sobre tudo, e conclui relacionando o conteúdo dos embrulhos e a narração memorialista: "nestas páginas de repouso e de férias, onde a realidade sempre vive, ora embaraçada e tropeçando nas pesadas roupagens da História, ora mais livre e saltando sob a caraça vistosa da Farsa!" (Queirós, 1951, p. 12). Assim, a "História" é colocada em oposição à "Farsa" como um percurso a ser seguido pela enunciação maliciosamente construída por esse narrador experiente que, não por acaso, faz referência aos embrulhos. Somente ao final, depois de todas as peripécias vividas pelo Teodorico jovem, o leitor toma conhecimento do verdadeiro conteúdo.

Após esse pequeno preâmbulo, a narração comenta a história familiar, a infância, as circunstâncias de desamparo em que chegara à casa da tia Patrocínio e posterior convivência para situar a personagem e a constituição de seu caráter; mas, principalmente, porque a enunciação rica em detalhes ardilosamente informa como foi direcionado para a submissão e a encenação diante da tia – obedecer e agradar a titi – sempre fora o conselho ouvido, resultando, posteriormente, em uma vida dúplice de fingimento e falsidade.

A estratégia de organização dicotômica do discurso que brinca com verdade e o fingimento, a ação e a encenação, não objetiva construir uma imagem melhor de si mesmo, já que revela todas as espertezas e falcatruas realizadas desde jovem; mas, organizar uma construção complexa, plena de intertextualidade[2] que, por um lado, relata sua história pessoal de crescimento e aprendizagem enquanto su-

[2] Conforme explica Affonso Romano Sant´Anna (1985, p. 12), a paródia se define por meio do jogo intertextual de duas formas, quando o autor relaciona sua recriação com textos de outros autores realiza a intertextualidade e quando retoma suas próprias obras, produz a intratextualidade. Eça de Queiroz, em *A relíquia*, faz os dois processos: parodia os relatos de viagem populares no século XIX, as peregrinações à terra santa, o cientificismo, o Evangelho de São João e dialoga com sua própria viagem ao Egito e à Palestina.

jeito instado a alcançar a herança da tia beata, por outro, descreve o seu percurso de aprendiz no jogo de forças empreendido pelas classes sociais dominantes no contexto português.

Essa duplicidade de caminhos é refletida em toda a enunciação, geralmente de modo cômico, em especial quando opõe a inclinação à sensualidade às práticas religiosas. O trecho em que a perspectiva infantil mistura oração, imaginação criativa e sensualismo é um exemplo:

> No meu leito de ferro, desperto pelo barulho das seges, eu pensava nela, rezando Ave-Marias. Nunca roçara corpo tão belo, dum perfume tão penetrante: ela era cheia de graça, o Senhor estava com ela, e passava, bendita entre as mulheres, com um rumor de sedas claras... (Queirós, 1951, p. 18)

A comicidade paródica do trecho não permite perder de vista que o narrador filtra as lembranças e empresta a voz a Teodorico criança. Por meio desse relato, essa voz desvela seu interesse pelas mulheres desde muito cedo, antes mesmo de viver com a tia extremamente beata e reativa a qualquer forma de sentimento ou amor. Lança mão, pois, ao discurso paródico como forma assumidamente contestadora. Segundo observa Linda Hutcheon (1985, 17), "...o que é mais notável na paródia moderna é o seu âmbito intencional do irônico e jocoso ao desdenhoso ridicularizador". Assim, a ironia constitui outra estratégia de enunciação utilizada por Teodorico para zombar, atacar e ridicularizar o cotidiano absurdamente repressor em que vivia com a tia Patrocínio e, assim, conquistar a simpatia do leitor. Por isso ela é retratada de forma caricata e desagradável: "lentamente, a custo, ela baixou o carão chupado e esverdinhado, eu senti um beijo vago, duma frialdade de pedra: e logo a titi recuou enojada. [...] Está bem! – rosnou a titi secamente." (Queirós, 1951, p. 19-20).

Em contrapartida, o caráter sensualista, hipócrita e matreiro é apresentado, logo que vai estudar em Coimbra, como uma alegre rebeldia contra a opressão, preparando o leitor para novas artimanhas: "Passei então para a divertida hospedagem das Pimentas – e conheci logo, sem moderação, todas as independências, e as fortes delícias da vida. Nunca mais rosnei a delambida oração a S. Luís Gonzaga, nem dobrei o meu joelho viril diante de imagem benta [...]" (Queirós, 1951, p. 27).

O processo cômico utilizado pelo narrador é variado, ora utiliza a "comicidade de palavras", explicado por Henri Bergson, (1987) como o jogo de sentidos dos termos, visto no trecho da oração em que as palavras misturam significados imprevistos na perspectiva infantil, ora a "comicidade de situação" percebida nas

peripécias e dramatizações do jogo de máscaras entre o beato Teodorico e o libertino Raposão, como quando Teodorico se cobre de incenso para cheirar "a santo" ao vir da casa da amante, ou andar de joelhos simulando penitências.

O tom de troça e galhofa domina toda a narrativa, principalmente a paródica peregrinação às terras santas, onde é mais bem delineada a confusão entre ser e parecer, entre não crer, mas praticar: "...confiei-lhe que desejava sem tardança, ir rezar e ir amar. Rezar por intenção da tia Patrocínio, que me recomendara [...] Amar por necessidade do meu coração..." (Queirós, 1951, p. 46). O excerto demonstra como mesmo não sendo vigiado pela tia, Teodorico automaticamente atende às ações exigidas por ela.

Nesse espaço de distanciamento e liberdade, de encontro entre a fantasia e a realidade, o narrador realizará a subversão da história cristã por meio da recriação paródica dos dias finais de Cristo; no entanto, antes desse longo sonho, outro mais breve salienta a mescla entre tradição religiosa e subversão satírica na mente desse intrigante protagonista, porque permite o encontro com o diabo na crucificação, momento chave, anterior ao Cristianismo e à atuação desta figura no imaginário ocidental, como também possibilita que o narrador apresente sua versão desta história para colocar em xeque a religiosidade portuguesa representada pela tia beata e o universo de parasitas a seu redor.

O diabo de Teodorico assemelha-se fisicamente ao aspecto horripilante criado pela tradição medieval; entretanto, é satirizado também: atrapalhado, enrosca seus cornos nos galhos, cospe grosseiramente antes de falar. A intenção da conversa é evocar a tradição religiosa para recontá-la de modo oposto e subversivo, valorizando o riso. O narrador constrói um mundo carnavalizado, segundo os preceitos de Bakhtin[3] (1987), a história é invertida em relação aos Evangelhos, a ironia queirosiana propõe uma leitura às avessas: o diabo não é vencido e narra sua versão sem nenhum temor, pelo contrário, Jesus é visto como mais um deus, fundador de outra religião.

O discurso desenvolvido afirma que o Cristianismo, com sua ortodoxia exclusivista e vigilante, estabeleceu uma religião triste e mortificadora, ao exigir a continência, a abstenção dos prazeres e o sofrimento dos homens. Por não reconhecer esse direito, o diabo sente-se injustiçado. O primeiro rebelde da história cristã é aqui utilizado como símbolo do espírito de Oitocentos, defensor dos ide-

[3] A carnavalização, segundo Bakhtin (1987), é conceito derivado da visão de mundo carnavalesca, oriunda da cultura popular medieval e renascentista, e transposto para obras literárias. Congrega categorias importantes para sua composição, como o riso, a máscara, a alegria coletiva e a inversão. Por conta dessa complexidade não pode ser simplificado somente em inversão de hierarquias.

ais individualistas e incrédulo diante das delimitações doutrinárias e sociais impostas. Ou seja, como estratégia discursiva paródica, o diabo simboliza os desejos individualistas de riqueza e autonomia de Teodorico – e também de Teodoro – em oposição à situação de dependência e pobreza (Cf. NERY, 2010).

Com efeito, em *O mandarim*, o encontro entre o diabo e Teodoro acontece quando este último se depara com o desafio de matar ou não o mandarim, tocando a campainha para lhe herdar a fortuna. Toda a conversa gira em torno dos prazeres proporcionados pelo dinheiro, levando o protagonista a tilintar a campainha. Não há testemunhas desse encontro diabólico, o narrador em primeira pessoa propõe a dúvida sobre o fato: sonho ou realidade? Ele prefere acreditar que tudo não passara de um sonho, somente depois de trinta dias, quando recebe a ordem de pagamento dos milhões, passa a acreditar no ocorrido, mas não no diabo, atribui a herança a um fenômeno sem explicação.

Diferentemente de Teodorico que acorda e dissipa o manto da fantasia para incrementar o efeito cômico e farsesco de sua história, na argumentação de Teodoro, o embate entre fantasia e realidade permanece. Apesar do alegado racionalismo, o fantástico é instaurado quando o diabo atende aos desejos do protagonista. O discurso direto utilizado indica tratar-se da voz da personagem revelando sua visão à época; todavia, essa voz é emprestada pelo narrador, há uma ambiguidade maior, já que este é mais experiente e sagaz e está diretamente implicado na imagem que quer construir com seu relato. Os indícios e contradições da argumentação criam uma personalidade duvidosa, suspeita e maleável, digna de pouca credibilidade logo no início de sua história.

Embora afirme acreditar que a conversa com o diabo fora um sonho, ironicamente chamado de "Tentação da Montanha", age de modo resoluto ao receber o funcionário do banco e, com naturalidade, inventa rapidamente uma mentira para justificar o recebimento da fortuna: "– Está bem! O Mandarim... esse Mandarim que disse portou-se com cavalheirismo. Eu sei do que se trata: é uma questão de família. Deixe aí os papéis... Bons dias" (Queirós, 1992, p. 103).

É interessante notar que ao receber a notícia, Teodoro não se preocupa com o fato de ter praticado um crime. Como tudo acontecera em seu quarto e não tinha havido contato com o corpo morto, esse distanciamento[4] tem o efeito de afastar o personagem da ideia de crime; reforça a questão o fato de a conversa diabólica ter ocorrido em particular, longe do cerceamento coletivo imposto pelo meio social, ninguém testemunhara o desafio ou a ação de tocar a campainha, levando-o a seguir uma lógica amoral e particular voltada inteiramente para o meio de realizar suas ambições.

[4] Para mais informações sobre este processo, ver Carlo Guinzburg (2001).

Nesse momento, o discurso direto e as ações revelam outra face de Teodoro até então disfarçada na narração das ações modestas de um amanuense. A personalidade da personagem, sabendo-se milionário e cheio de si, emerge com todo o seu talento para a mentira e o disfarce. O caráter corrupto e demoníaco é desvelado em seu pensamento: "De ora em diante cabia-me a impassibilidade de um Deus – ou de um Demónio..." (Queirós, 1992, p. 103).

Com a fortuna, ele passa a ter o poder do capital, é notabilizado e observado e, portanto, começa a agir como qualquer português de classe abastada. A representação é aceita porque está presente na sociedade, por isso a ausência de estranhamento por parte de outras personagens. O modo de tratamento "Vossa Excelência" e os elogios ditos por Silvestre, Juliano & C.ª, como também de toda a sociedade que passa a respeitá-lo e lisonjeá-lo. Em razão dessa subserviência ao dinheiro, aflora a face arrogante e agressiva de Teodoro: primeiramente é ríspido com Madame Marques e, no dia seguinte, com funcionários diversos: "berrei, ao cocheiro", "respondi com brutalidade". Sua satisfação é tanta, segundo a voz narrativa, que "bestializado num gozo de Nababo", passa a ostentar e a agir excentricamente (Queirós, 1992, p. 111). A narração espraia-se no exagero cômico da descrição da satisfação em relação à fortuna ou à subserviência da sociedade:

> Atulhei as algibeiras devagar, aos punhados: e na rua, ajoujado, icei-me para uma caleche. Sentia-me gordo, sentia-me obeso, tinha na boca um sabor de oiro [...] Enfim, atirando o chapéu para a nuca, estirando a perna, empinando o ventre, arrotei formidavelmente de flatulência ricaça... (Queirós, 1992, p. 109).
>
> Em casa despejei oiro sobre o leito, e rolei-me por cima dele, muito tempo grunhindo num gozo surdo. (Queirós, 1992, p. 109, 111).
>
> Pouco a pouco o rumor das minhas riquezas foi passando os confins da Monarquia. [...] Quando o meu intestino se aliviava com estampido – a Humanidade sabia-o pelas gazetas. (Queirós, 1992, p. 109, 117).

A voz narrativa, transposta pelo discurso direto e utilizando os verbos no pretérito perfeito na primeira pessoa, expõe as próprias características, ridiculariza-se e, principalmente, debocha do servilismo e da bajulação por parte da sociedade. Porém, essa representação irônica da personagem é criada para produzir o efeito de distanciamento entre ela e o narrador, como se não fossem a mesma pessoa. Esta é outra estratégia de enunciação, o narrador adota uma máscara satírica de moralidade que narra com ironia para parecer que não tem nada a ver com as situações descritas. Por exemplo, quando Teodoro se dobra ao diretor-geral

apesar de já estar milionário, o narrador arrogante e superior julga cinicamente a atitude: "Era o hábito da dependência: os meus milhões não me tinham dado ainda a verticalidade à espinha..." (Queirós, 1992, p. 111) – os verbos nas formas do pretérito imperfeito possibilitam o distanciamento entre as duas instâncias.

Essa ironia que exige uma participação atenta do leitor apresenta-se também na oposição entre o que diz o narrador e o que faz. Teodoro critica ironicamente a sociedade portuguesa e suas instituições, devido à subserviência ao poder e ao dinheiro, como se não se reconhecesse como igual; entretanto, essa é uma estratégia para se afigurar diferente, embora a ação de matar o mandarim o explicite como igual.

Esse jogo entre dizer e desdizer percorre toda a narrativa e é mais bem entrevisto em relação à ambiguidade maior da história: o diabo. Segundo Nery (2010, p. 174), a figura diabólica humanizada dessa obra representa a recusa ao autoritarismo religioso em favor dos desejos e prazeres individuais, "congrega em si as forças obscuras" e sentimentos "moralmente reprováveis que todo ser humano pode ter". Concordamos com esse simbolismo e o consideramos uma projeção das ambições do protagonista, sem descartarmos a presença do elemento fantástico em sua aparição. O modo como Teodoro reflete sobre o fato e as conjecturas a respeito são significativas para tanto, visto que a aparência e vestimentas dele são burguesas: "Não tinha nada de fantástico. Parecia tão contemporâneo, tão regular, tão classe média como se viesse da minha repartição..." (Queirós, 1992, p. 89).

Também intensificam essa ambiguidade as contradições da personagem que reza para N. S. das Dores, mas não acredita; julga-se racionalista e burguês, mas aceita fazer o pacto. O acordo com o diabo pode ser relacionado à constatação de que na ausência de um milagre, ou fato extraordinário, Teodoro seria capaz de agir obscuramente para enriquecer. Por sua vez, em sua reflexão, a alternância entre o pretérito perfeito e o presente do indicativo desvela que o Teodoro narrador não é muito diferente do Teodoro jovem quanto à ambição:

> Veio-me à ideia de repente que tinha diante de mim o Diabo: mas logo todo o meu raciocínio se insurgiu resolutamente contra esta imaginação. Eu nunca *acreditei* no Diabo [...] Não, não *acredito*! Céu e Inferno são concepções sociais para uso da plebe – e eu pertenço à classe média. (Queirós, 1992, p. 89 – grifo nosso).

Esse narrador quer demonstrar ter sido um ingênuo manipulado pelo diabo, quer traçar sua história e justificar seu arrependimento, mas deixa transparecer ambiguidades e incoerências tornando a argumentação duvidosa. Por isso seu

argumento será negado mais adiante, embora se afirme arrependido. Na verdade, o uso do presente possibilita a percepção do não dito, mas implícito: a culpa é do próprio burguês capaz de fazer qualquer ação para possuir os milhões.

Essa nota dissonante é reforçada pelo uso da ironia, do exagero satírico em relação às ações da personagem, implicando um discurso moral parodiado. A imagem do mandarim é um incômodo, gera sofrimento, mas não impede que ele desfrute da riqueza adquirida. As aparições descritas como imagens imateriais diáfanas facilmente dissolvidas no ar constituem outro indício para desconfiarmos da profundidade do arrependimento alegado por Teodoro narrador. Não parece ser muito intenso esse remorso, embora ele queira investir a sua história de uma aura moral e pedagógica, pequenos comentários, a inconstância e a comicidade no exagero das descrições indiciam a falta de convicção dessa proposição ao longo de toda a narração. Inicialmente, pela revolta violenta: "Preciso matar este morto!" (Queirós, 1992, p. 119). Em seguida, porque o exagero na descrição de angústias e práticas religiosas se dissolve em orgia: "Para esquecer este tormento complicado, entreguei-me à orgia. [...] Dava festas à Trimalcião", e em animalização: "...tomado de um ódio contra o Pensante e o Consciente, atirava-me ao chão a quatro patas e zurrava formidavelmente de burro... (Queirós, 1992, p. 127, 129).

A comicidade e a ironia satírica funcionam como estratégias subversivas de questionamento crítico das ações de Teodoro. A ridicularização das ações praticadas e o exagero levam o leitor a desconfiar do sofrimento alegado e da sinceridade do narrador. De modo semelhante, o exagero cômico da descrição do fanatismo religioso da D. Patrocínio revela uma crítica à religiosidade superficial da classe abastada que se diz cristã, mas não age caridosamente nem demonstra qualquer piedade pelo outro.

Como nada extermina a lembrança do crime, Teodoro decide reparar o mal cometido à família do mandarim; porém, não pretende se desfazer da riqueza: "Partiria para Pequim; descobriria a família de Ti-Chin-Fú; esposando uma das senhoras, legitimaria a posse *dos meus milhões*; daria àquela casa letrada a antiga posse da prosperidade..." (Queirós, 1992, p. 129). O uso do pronome possessivo revela a verdadeira opinião do protagonista sobre o dinheiro, que será reforçada após todas as atribulações sofridas na China: "Quando me punha a pensar que viera desde os confins do Ocidente para trazer a uma província chinesa a abundância *dos meus milhões*, e que apenas lá chegara fora saqueado [...] Retirar-me com os *meus milhões* era a desforra mais prática [...] Além disso, Ti-Chin-Fú e seu papagaio continuavam invisíveis [...] e já o aplacamento do remorso visível diminuíra em mim singularmente o desejo de expiação..." (Queirós, 1992, p. 175).

A viagem à China, na verdade, era somente uma estratégia para legitimar o que considera seu. Mal a imagem deixa de incomodá-lo, Teodoro distrai-se tendo um relacionamento com a "generala", sem se importar em trair seu anfitrião; depois, desiste de expiar sua ação, já que não sente mais culpa e deseja estar "tranquilo e livre, no pacífico gozo do meu oiro" (Queirós, 1992, p. 175). Ou seja, o discurso do narrador aos poucos deslinda seu caráter egoísta enquanto personagem daquela aventura e também a peculiaridade de seu remorso oscilante. Parece-nos que esta é outra idiossincrasia de Teodoro, apesar de não acreditar em Deus, seu relato organiza-se como uma confissão, um meio de alcançar o alívio da culpa e a misericórdia divina, segundo a concepção católica (Catecismo, 2019), já que não fora capaz de expiar esse pecado na viagem. Constitui um meio de acalmar a consciência quando a velhice indica o fim próximo e, possivelmente, uma estratégia para prevenir um eventual julgamento após a morte, à maneira da vela para Nossa Senhora das Dores.

3. A inversão dos discursos

Reforça a ambiguidade deste personagem o fato de não conseguir voltar a viver modestamente quando a figura do mandarim volta a incomodá-lo. Como Teodoro não é mais o mesmo amanuense do início da história, não consegue suportar a vida sem riqueza e sofrer o desprezo de todos. A revolta contra os maus tratos sofridos depõe contra o arrependimento, porque ele não suporta a punição do desprezo de todos. A despeito do sofrimento alegado, Teodoro prefere ser rico, ser reconhecido e respeitado. Já não suporta voltar ao anonimato e à situação subalterna. Essa atitude revela a verdade disfarçada até então pelo narrador. Isto é, o discurso ardilosamente construído reforça o não dito, diretamente, mas presente na seguinte afirmação: "Mas *um sofrimento maior* veio amargurar os meus dias." (Queirós, 1992, p. 189 – grifo nosso) – ou seja, ser pobre é um sofrimento mais intenso, é pior que o incômodo da consciência.

Daí segue-se a ironia maior, a negação de todo o discurso moral construído com a narrativa. A rememoração parece ser construída como uma forma de confissão, de exemplo; no entanto, ao final, ao não se reconhecer verdadeiramente responsável por seu crime e atribuí-lo à fraqueza humana, à matéria inferior de que é feito, o narrador com astúcia desloca não somente a culpa, mas também toda a história moralista, que deixa de ser um ato de contrição e arrependimento para constituir uma constatação – pessimista e, principalmente, cínica. Transparece, então, a ironia mais refinada: conhecer o luxo, os prazeres e o poder propor-

cionados pela riqueza leva à saciedade e à descrença em relação ao homem, às instituições e à sociedade; contudo, não conduz ao arrependimento profundo ou à renúncia desse conforto.

Segundo Hélder Garmes (2016, p. 53-54), Teodoro narrador quer deixar um registro de que é errado matar o mandarim, embora saiba da inutilidade disso, devido ao pessimismo em relação à natureza humana. Para o pesquisador, Eça de Queiroz,

> Desde *O mandarim*, deixa evidente a ideia de que a realidade se regia por princípios materiais, ditados pelo capital, incompatíveis com a ética de base cristã, que poderia ser uma referência para o comportamento dos homens, mas jamais uma realidade na sociedade capitalista em que vivia. (Garmes, 2016, p. 55)

Com efeito, engenhosamente as referências ao materialismo burguês alegado por Teodoro durante toda narrativa aglutinam-se em prol de sua descrença: como não acredita em Deus, não crê no perdão divino nem na capacidade de regeneração do homem, embora contraditoriamente busque se proteger dessa possibilidade. A fortuna havia transformado o desejoso Teodoro em satisfeito, o ingênuo em experiente, também trouxera os dissabores da constatação da bajulação, da falsidade, do amor interesseiro, o estorvo da consciência e a certeza cínica da falha humana. Por isso ele não acredita no arrependimento, embora queira. Ele tenta lidar com esse valor humanista, mas sua constituição e sua experiência essencialmente burguesas o impossibilitam de acreditar na força espiritual do bem e também de abdicar da fortuna.

Essa confissão, na verdade, revela a solidão do indivíduo que se percebe como uma peça descartável no mecanismo capitalista, o homem não importa, somente o capital. Embora a posse da fortuna tenha modificado sua situação anterior de subalternidade e de "enguiço", o comportamento interesseiro de vários seguimentos da sociedade, inclusive de sua primeira amante, Cândida, levam-no a se perceber como um sujeito despido de interesse, fadado a não receber afeto verdadeiro. Daí a descrença no homem, o ceticismo em relação a tudo e o vazio da saciedade proporcionada pelos bens materiais. Sintomaticamente, Teodoro não tem família, sobrenome ou relações de amizade. A solidão alimenta o tédio, a ociosidade e o niilismo existencial.

Essa visão pessimista está presente em toda a produção de Eça de Queiroz. Preocupado com o avanço do capitalismo em Portugal e cônscio de que o realismo não constituía o único meio de criticar o direcionamento equivocado tomado pela burguesia, Eça organiza um refinado discurso permeado pela ironia, pelo cô-

mico e pela fantasia a partir da questão de matar o mandarim para refletir sobre os limites da consciência nesse contexto.

Alguns anos após a publicação do prefácio à edição francesa desta obra que esclarece a opção pela fantasia, Eça de Queiroz publicou *A relíquia*. Lançando mão de recursos semelhantes, Teodorico narra seu aprendizado nesse contexto de mudanças em Portugal. O choque entre o desejo de riqueza da personagem e as exigências da tia beata resultam também em uma vida dúplice e enganosa.

A partir do episódio farsesco da troca de embrulhos – um com a coroa de espinhos, relíquia para a tia, outro com a camisola da amante – Teodorico é desmascarado e expulso. Assim, precisa sobreviver de outra maneira, deixar a máscara do beato para aprender a ser um comerciante de relíquias, isto é, um sujeito que manipula a crença das pessoas, conforme as palavras de Topsius: "– As relíquias, D. Raposo, não valem pela autenticidade que possuem, mas pela fé que inspiram." (Queirós, 1951, p. 277). Essa percepção de que é capaz de criar uma relíquia e levar as pessoas a acreditar leva a personagem a outro patamar no teatro de enganos das relações sociais.

Ao receber o óculo da tia Patrocínio como única herança, Teodorico dialoga com a própria consciência refletida na imagem do crucifixo. Começa a compreender que perdera a herança porque não havia conseguido, no momento decisivo de queda das máscaras, ultrapassar os limites da encenação. Faltara-lhe coragem para criar outra fantasia que cobrisse a verdade de maneira convincente. O embate com a própria consciência leva-o a perceber como deve ser a ação do indivíduo bem sucedido no jogo social de interesses: conhecer-se enquanto sujeito para lidar melhor com a alternância de máscaras e saber agir diante da adversidade. Assim, saber avaliar melhor a situação faz com que ele não minta para Crispim e consiga um aliado, mas não descarta a necessidade de máscaras. Pelo contrário, o jogo dicotômico entre dizer uma coisa para significar outra permanece e reforça a ambiguidade do discurso apresentado.

3. A negação afirmada: conclusão da moralidade

Destarte, o mesmo individualismo ambicioso e materialista compartilhado pelos dois narradores toma caminhos diferentes, embora apresentem discursos carregados de estratégias discursivas que resultam em ambiguidade reforçada pela inversão da moralidade ao final de cada narração.

O recurso de dizer uma coisa para significar outra também é utilizado por Teodoro, como vimos. Porém, ao final, na moralidade apresentada por meio

de um jogo de contrariedades, o desdito é transformado em verdade: Teodoro narrador defende que o amanuense ingênuo e ambicioso mudou. Realmente, é outro: experiente, cético e farto. Entretanto, essas mudanças não são fruto de uma consciência atormentada pelo remorso, constrangida pelo sofrimento, certamente, mas, principalmente descrente e entediada. Consideramos que essa infelicidade do narrador, além de fruto do ceticismo e da culpa, é semelhante ao mesmo mal que atormentava Jacinto e outros personagens abastados da produção queirosiana: o tédio, a falta de um sentido cotidiano que justifique uma motivação para a ação e para a vida. Sem esta motivação a vida de Teodoro é apenas a certeza de um imenso tédio que esvai o prazer vazio e interesseiro advindo da fortuna.

Por sua vez, a lição importante que Teodorico enuncia ao final de suas memórias é ambígua, parece dizer que a hipocrisia é inútil, já que a mentira é sempre descoberta, então, é preciso ter coragem para dizer "uma" verdade conveniente. Ou seja, a coragem, "*esse descarado heroísmo de afirmar*, que, batendo na Terra com pé forte, ou palidamente elevando os olhos ao Céu – cria, através da universal ilusão, Ciências e Religiões" (Queirós, 1951, p. 348 – grifo nosso). Defende, pois, a conveniência da hipocrisia, os jogos de aparência e comportamentos sociais utilizados pela burguesia liberal. A farsa resulta na subversão final do discurso moralista: ele não está infeliz – diferentemente de Teodoro –, pelo contrário, está estabelecido de acordo com a perspectiva burguesa, satisfeito com a própria vida e consciente de que é preciso ser hipócrita, é preciso renovar os métodos e deixar a herança conservadora e religiosa para acompanhar as ações e modificações da burguesia liberal, mas não se pode abandonar a hipocrisia, arma maior para estabelecer/criar verdades.

Em suma, Teodorico, rico e satisfeito, constrói um discurso paródico permeado pela carnavalização e crítica à religiosidade conservadora, porque, apesar do insucesso com a tia, aprendeu, auxiliado por suas reflexões e pelo amigo Crispim, a lidar com o jogo de interesses que domina a sociedade. Está em consonância com esta perspectiva e feliz por ter filhos e ambições. Levando-nos a propor que representa um tipo de burguês mais arguto e matreiro, como uma raposa, e adaptado ao contexto finissecular. Como não cometeu nenhum crime e aprendeu a lidar ardilosamente com a adversidade, alcançou o *status* pretendido por um casamento de conveniência perpetuando a lógica capitalista. Essa solução oportunista da personagem pode ser entendido como uma referência ao embate entre a burguesia rentista e conservadora e a burguesia liberal.

A despeito da utilização do fantástico, recurso estranho ao enredo crítico realista, as estratégias discursivas e estilísticas analisadas revelam que *O mandarim*

e *A relíquia* são enunciações organizadas em torno dessa reflexão crítica sobre a burguesia e o processo capitalista; porém, de modo mais complexo, ambíguo e inovador em um momento no qual a associação do escritor ao estilo realista já demonstrava claro arrefecimento. A escolha do embate entre fantasia e realidade parece subverter a avaliação crítica mais explícita no romance de tese; não obstante, desvela o refinamento e a articulação mais matizada da produção queirosiana, sem descuidar da análise arguta da sociedade.

Eça de Queiroz apura a técnica narrativa e a arquitetura enunciativa: o uso específico da enunciação em primeira pessoa e o aprofundamento da ironia, aliada ao discurso paródico, resultam no delineamento da manipulação desses recursos com vista a conduzir o leitor. A criação de narradores astutos capazes de iludir o leitor e (quase) levá-lo a concordar com a generalização da máxima burguesa que sobrevaloriza o capital dissimula esta perspectiva como senso comum. A engenhosidade do discurso de cada um desses narradores simula a fala do outro – como uma verdade universal, um senso comum – para criar uma "verdade", remetendo ao conceito de polifonia de Bakhtin (2008) e exigindo uma leitura atenta e reflexiva. Assim, enquanto os narradores constroem discursos que valorizam os próprios percursos e esperteza por conquistar riqueza e *status* social burguês, a ironia presente salienta a crítica implícita a esta classe social hipócrita e interesseira, capaz de qualquer ato torpe pelo dinheiro.

Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de Fraçois Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec/ Unb, 1987.

_____. *Problemas da poética de Dostoièvski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BERGSON, Henri. *O riso*: ensaio sobre a significação do cômico. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade* – lembranças de velhos. 3ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA. Sacramento da penitência e reconciliação. Disponível em: http://www.vatican.va/archive/cathechism_po/index_new/p2s2cap1_1420-1532_po.html. Consulta em 10 de março de 2019.

DICIONÁRIO DE NOMES PRÓPRIOS. Disponível em: ttps://www.dicionariodenomesproprios.com.br. Consulta em 02 de julho de 2018.

GARMES, Hélder. O irrealismo em Eça e Machado. *Todas as Letras*. São Paulo, Edição Especial, p. 49-56, 2016.

GUINZBURG, Carlo. Matar um mandarim chinês. As implicações morais da distância. In: ___. *Olhos de madeira:* nove reflexões sobre a distância. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 199-218.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*: ensinamentos das formas de arte do século XX. Tradução Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

NERY, Antônio Augusto. *Diabos (diálogos) intermitentes:* individualismo e crítica à instituição religiosa em obras de Eça de Queiroz. Tese. (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

QUEIRÓS, Eça de. *O mandarim*. Edição de Beatriz Berrini. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1992.

_____. *A relíquia*. Porto: Lello & Irmão, 1951.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. 7ª. ed. São Paulo: Ática, 2003.

Teodorico Raposo e Outros

Maria Eduarda Vassallo Pereira[1]

Para Maria Vilardouro e Joaquim de Oliveira Paiva
Amigos de sempre, leitores de *A relíquia*

I

Em *As ideias de Eça de Queiroz*, António José Saraiva descreve o conto queirosiano como uma fantasia armada sobre uma tese e a personagem principal que nele se mostra como um títere que não tem um movimento livre para a esquerda ou para a direita porque existe apenas em função de uma demonstração: o protagonista tem existência para que a tese do conto seja demonstrável. Esta é oriunda de um sistema de ideias aceite pelo autor; as narrativas breves que produz como que o exemplificam (Saraiva, 1947, p. 11ss).

Saraiva inclui *O mandarim* e *A relíquia* na categoria de conto e aponta a primeira obra como um exemplo acabado do processo queirosiano nessa arte particular que é a da narrativa breve. Teodoro, o protagonista de *O mandarim*, é esse títere em relação ao qual o autor não tem qualquer intenção criativa que não seja, primeiro, a de o fazer viver a aventura de cujo enredo sai uma lição moral e, segundo, de o fazer enunciar essa moral.

A tese que sustenta o conto é encontrada pelo ensaísta através de uma pergunta e da resposta que suscita. Assim: sofrerá um homem que pratique um acto reprovável as consequências do seu acto? A resposta é afirmativa: sofrerá, sim, porque,

[1] Doutora em Literatura Portuguesa pela Universidade de Lisboa

qualquer que seja o resultado exterior desse seu acto, a sua consciência se encarregará de o punir. A viagem à China para procurar e ressarcir os herdeiros do mandarim é o meio encontrado por Teodoro para aplacar essa consciência que o acusa de ter morto um velho e lançado na miséria a família que este deixara ao apropriar-se da herança que lhe pertenceria. Do ponto de vista artístico, a mesma viagem é, pelas descrições que proporciona, o pretexto para a exibição de um estilo fantasioso e rico. Assim esse estilo cobre a tese; assim a tese é a armadura do estilo.

Em relação a *O mandarim*, Saraiva não encontra entraves à demonstração da *sua* tese: a apreciação que faz do conto é sustentada sem aparente dificuldade. Noutros casos, é menos afortunado. Curiosamente, no que respeita a *A relíquia*, a dificuldade é reconhecida pelo próprio ensaísta, que afirma que no meio da "fantasia" se inserem páginas de intenção e resultado "realista" (Saraiva, 1947, p. 14).

A figura da tia Patrocínio das Neves, e as que a rodeiam, e o ambiente em que se movem são imagens de reportagem, de documentário, inseridas num filme de desenhos animados. A fantasia nasce de um estilo rico e opulento e sustenta-se dele; fantasia e estilo são a substância da narração da viagem à Terra Santa; esta constitui o filme de desenhos animados. A casa da tia Patrocínio e os que lá vivem, ou aqueles que por lá passam, são o objecto da reportagem "realista". O documentário é sobre a Lisboa da pequena burguesia, ou pelo menos sobre uma parte dela, no ano do Senhor de 1875.

II

De acordo com Saraiva, a descrição da vida levada por Teodorico Raposo em Lisboa faz parte, pois, da reportagem realista. Teodorico, porque vive em casa da tia Patrocínio, pertence ao contexto social e religioso que rodeia a velha senhora. Tal contexto cria uma dependência que, de material, se transforma em social e emocional. Teodorico depende financeiramente da titi e espera dela uma herança, uma fortuna que o fará feliz porque o tornará independente. Mas como poderá Teodorico obter essa herança ou, antes que efectivamente chegue, ao menos a certeza de que lhe virá às mãos? Na resposta a esta pergunta se revela o que é talvez o aspecto mais interessante de *A relíquia* e aquilo que fará da narrativa que desenvolve uma polifonia romanesca.

Na narrativa das aventuras de Teodorico, alguma coisa ocorre que fica fora da determinação de espaço, tempo e fisiologia que as condições da sua vida em Lisboa manifestam. Estas são transformadas por acontecimentos que aquele que narra (o próprio Teodorico) considera extraordinários. A charneira, o ponto de

ligação entre a "fantasia" (o filme de desenhos animados onde se dão esses acontecimentos) e a "reportagem realista" (o documentário sobre a vida em Lisboa) é a personagem de Teodorico Raposo que figura em ambos porque protagoniza, quer a viagem ao Egipto e à Terra Santa, quer o incidente que liga essa viagem às transformações que se operam na vida que conduz na cidade-capital como sobrinho e presuntivo herdeiro de D. Patrocínio das Neves.

Teodorico é o autor manifesto e afirmado de dois relatos, o da viagem à Terra Santa e o da sua vida em Lisboa, quer da anterior a essa viagem, quer da que temporalmente lhe sucede. Cria um relato único com factores de antecedência e consequência, assim unindo aquilo que Saraiva considera as duas partes contrastantes de *A relíquia*. Ora o relato de Teodorico é feito a partir de um tempo posterior em muito aos sucessos que narra; e é feito em circunstâncias que vai explicar e que são diferentes das que antecipara e quisera preparar quando viajara para a Terra Santa.

Os dois tempos – aquele em que Teodorico escreve e aquele sobre o qual escreve – são apresentados pelo autor num prólogo em que se afirma a autoria:

> Decidi compor... as memórias da minha vida – que neste século, tão consumido pelas incertezas da Inteligência e tão angustiado pelos tormentos do Dinheiro, encerra, penso eu e pensa meu cunhado Crispim, uma lição lúcida e forte. (Queiroz, s.d., p. 5)

A vida que se narra, o interesse que contém e a lição que dela se pode tirar ficam circunscritos por Teodorico ao tempo de 1875 e àquilo que nele se passou: o seu *envio* em romagem a Jerusalém; dentro das muralhas santas da cidade santa, o testemunho miraculoso de escandalosos sucessos; e o regresso a Lisboa, momento em que se produz uma "grande mudança" nos seus *bens* e na sua *moral*. O protagonista e narrador diz dos acontecimentos a que se refere que, na sua "existência de bacharel", estes são "espaçados e altos" como "em campo de erva ceifada, fortes e ramalhosos sobreiros cheios de sol e murmúrio", para concluir: "Essa jornada à terra do Egipto e à Palestina ficará sempre como a glória superior da minha carreira". (Queiroz, s.d., p. 5)

A mudança nos bens e na fortuna social de Teodorico Raposo que se relaciona com a viagem à Terra Santa é produzida por uma troca de embrulhos. Estes são, no exterior, em tudo semelhantes. Sucede, porém, que um deles contém uma relíquia religiosa, o outro uma relíquia de amor profano.

Na Terra Santa, Teodorico obtém – ou, mais exactamente, fabrica, contrafaz – um vestígio material da vida de Cristo, uma relíquia sagrada, a coroa de

espinhos, e embrulha-a em papel pardo seguro por um nastro encarnado. Antes desses vários achados – da árvore de que sairá a coroa de espinhos e dos materiais que permitirão a execução do embrulho –, Mary, que Teodorico encontrara em Alexandria, dera-lhe, como lembrança de amor, uma camisa. Oferecendo-lha, dedicara-a e embrulhara-a. As suas mãos hábeis de luveira tinham envolvido a camisa em papel pardo e atado este com um nastro encarnado. As mesmas mãos tinham escrito em belas letras "largas, impetuosas e francas como o seu amor" um bilhete, que pregara na camisa. Dizia este: "Ao meu Teodorico, meu portuguesinho possante, em lembrança do muito que gozámos!" (Queiroz, s.d., p. 80).

Teodorico pensa que a oferta de uma relíquia religiosa a D. Patrocínio, no regresso de Jerusalém a Lisboa, garantirá a passagem às suas mãos da avultada fortuna do comendador G. Godinho que está nas da titi. Entre a herança como possibilidade e a herança efectivada interpõe-se o fanatismo religioso de D. Patrocínio. Teodorico sabe que é o presuntivo herdeiro da titi enquanto puder sustentar que é tão devoto quanto ela e que como ela recusa todo o amor humano e, portanto, carnal: enquanto puder sustentar que não se mete com saias. A troca dos embrulhos produz a exibição, sobre o altar do oratório da tia Patrocínio, não da coroa de espinhos, mas da camisa de Mary (Queiroz, s.d., p. 80). Quando *um* embrulho é aberto sobre o altar do oratório e se revela o seu conteúdo, o leitor, que já tem indicação de que os dois pacotes podem, pela sua semelhança, ser confundidos, fica a saber da existência do bilhete/dedicatória e que este está assinado pelas iniciais "M. M.". (Queiroz, s.d., p. 80).

A expulsão de casa da titi na sequência deste incidente constitui a primeira reversão da fortuna que Teodorico experimenta. Depois desse mal encaminhado regresso a Lisboa, conhece outras, que sucessivamente narra. Teodorico é o *pícaro* e a sua narração é a dessas reviravoltas da fortuna que na sua vida se sucedem, e a da viagem extraordinária que a todas dá início. A epopeia que escreve não é a da fome, mas a da lubricidade e da cobiça (Guerra Da Cal, 1971, p. 21). Nela se inscrevem uma travessia no espaço – a viagem ao Egipto e à Terra Santa – e uma transposição mágica, "miraculosa", no tempo. Nesta segunda, ocorre um fenómeno de fé.

Teodorico encontra-se colocado na Jerusalém contemporânea de Jesus Cristo e nela assiste à morte que lhe é dada. O pícaro que é viaja magicamente no tempo e, conservando a inteligência das coisas que é a sua, a do século XIX a que pertence, assiste ao julgamento e à morte de Cristo. O relato de tais acontecimentos é consequente com o narrador e, assim, segue a ciência dos historiadores críticos de Jesus. Sucede, porém, que, num momento da sequência que aqueles constituem, Teodorico compreenda que está a assistir à Paixão do seu Senhor e assim por um momento participe do Mistério porque o *actualiza*.

É esta a definição do fenómeno religioso – a presentificação do Mistério, a *actualização* do acontecimento que historicamente é passado. O acontecimento não é um símbolo, é a *realidade*: é aquilo que advém.

Esta observação é oriunda de Óscar Lopes que a refere a Søren Kierkegaard:

> …Teodorico passa por vários arroubos de fé devota, … na primeira reunião em casa de Gamaliel, que é uma sumidade bíblica – Teodorico, de súbito, se compenetra da sua identidade de católico 19 séculos mais tarde, mas, cumulativamente, se sente também na iminência de testemunhar a paixão do seu próprio deus encarnado. (Lopes, 1994, p. 71)

O ensaísta continua:

> … os breves instantes em que Raposo se sente contemporâneo da Paixão correspondem àquela noção das *Migalhas Filosóficas* de Kierkegaard segundo a qual a fé consiste, precisamente, se autêntica, no paradoxo dessa contemporaneidade instantânea a um mistério eterno … (ibidem)

Teodorico Raposo é, em Lisboa, um devoto forçado e na Terra Santa um peregrino forçado – um peregrino sem devoção que viaja entre lugares sagrados, um observador obrigado de "coisas de religião" de que se despede com alívio. Deixando a Palestina, Topsius, companheiro de jornada, diz com emoção: "Adeus, adeus para sempre terra da Palestina!". Teodorico, ao contrário, comenta: "Adeusinho, adeusinho, coisas de religião!" Este é, contraditoriamente, o mesmo Teodorico a quem é atribuída a experiência da fé.

A viagem mágica no tempo permite ao pícaro que Teodorico é tal experiência. O acontecimento é possível ao cristão que Teodorico também é e dá-se nele para além das limitações do seu viver religioso que é cerceado, por um lado, pela hipocrisia social, por outro pela degradação da Igreja Católica Romana, a instituição religiosa que Teodorico conhece e a que pertence.

Afirma Óscar Lopes que "entre as mais árduas incumbências da narrativa [*A relíquia*] encontra-se a de articular numa só intriga alguns dos mais obsessivos temas queirosianos." (Lopes, 1994, p. 68) O ensaísta faz a lista desses temas: o da sátira anti-clerical, o da viagem ao Egipto e à Terra Santa, o da hipocrisia, da auto-intrujice e dos condicionamentos sociais da sinceridade. A estes acrescenta o da ressurreição histórica e aquele que fica "associado ao nome religioso tradicional de Jesus" (ibidem).

Estes dois últimos ligam-se, sendo servidos pela transposição mágica no tempo de que Teodorico é simultaneamente objecto e sujeito. Na ligação dos dois temas, e na sua inscrição nessa transposição mágica, se cria a possibilidade da presença *real* de Teodorico na Jerusalém que viu crucificar Jesus. Nessa realidade mágica, conhece a experiência da fé, e esta acontece no cristão do século XIX que Teodorico é para além da crítica anti-clerical, para além da hipocrisia, para além do conhecimento que tem do trabalho dos historiadores críticos de Jesus. A fé permanece em Teodorico e *acontece* nele. O pícaro é cristão, mesmo que contra si próprio.

III

A "lição lúcida e forte" que a vida de Teodorico encerra é oferecida ao leitor como a moral de que fala Saraiva. Há, porém, diversas possibilidades de a estabelecer: há mais do que uma moral a tirar da vida de Teodorico Raposo tal como ele a conta, comenta e interpreta. O mesmo sucede ao próprio Teodorico: porque a vida do pícaro se enrola e desenrola e, desenrolando-se, se inverte e reverte, a lição que este tira dos acontecimentos que viveu vai variando conforme o momento em que os considera.

Há pelo menos ainda uma outra moral a tirar da história, uma lição que Teodorico não formula mas é acessível ao leitor. É uma moral negativa, semelhante à que Machado de Assis estabelece para *O primo Basílio* quando comenta as intenções de educação do romance realista e o seu falhanço nesta obra em que comparecem personagens inconsequentes:

> Se o autor … inventou [sic] dar no seu romance [OPB] algum ensinamento ou demonstrar com ele alguma tese, força é confessar que o não conseguiu, a menos de supor que a tese ou ensinamento seja isto: – a boa escolha dos fâmulos é uma condição de paz no adultério. (Rosa, 1964, p. 218)

A moral de *A relíquia* poderia, à maneira de Machado de Assis, ser formulada nos seguintes termos: "Para a preservação da harmonia familiar e dos bens materiais que dela advêm, todo o cuidado é pouco com os embrulhos." É, como disse, uma moral negativa e fica limitada ao incidente maior que inverte a fortuna de Teodorico. Este tem, para os seus males, outras interpretações.

A primeira lição recebida pelo protagonista e por ele reconhecida fica expressa pelo Cristo crucificado que Teodorico interpela e acusa das suas múltiplas infelicidades – a expulsão de casa da titi, a perda da herança, a penúria em que

se encontra (Queiroz, s.d., p. 264-268). Teodorico recebe da imagem suspensa da parede a lição da imanência. Esta pode ser parafraseada nos seguintes termos: "Eu, Cristo crucificado, não sou um ser transcendente. Sou-te imanente porque tu és um ser humano. Sou a tua consciência. É aos teus actos que deves pedir explicação pela situação em que te encontras. Esses actos são da tua responsabilidade. Eu sou a tua consciência que te acusa." É esta, afinal, a lição também de *O mandarim*, que Teodoro formula.

Dela tirando todas as ilações, Teodorico vai adoptar um comportamento exemplar, renunciando por um tempo à hipocrisia que finalmente o perdera. Expulso da casa da titi, vende relíquias até que a saturação do mercado lhe destrua o negócio. Encontra então Crispim, antigo camarada de estudos que se agrada dele pela sua franqueza de homem de bem. A renúncia à hipocrisia tem como consequência que Teodorico caia nas boas graças de Crispim e assim se torne empregado da firma deste e, subsequentemente, cunhado do amigo que o socorrera.

A segunda lição explícita é tirada num momento posterior ao primeiro que descrevi. A roda da fortuna voltou a girar, as circunstâncias de Teodorico foram mais uma vez alteradas. Instalado de novo numa situação material confortável, Teodorico pode voltar a rir-se da Consciência e estabelecer para o seu percalço uma diferente razão.

Essa nova razão é a hesitação ou a cobardia. Teodorico pensa que perdeu tudo aquilo a que almejava porque lhe faltou o "descarado heroísmo de afirmar" que teria transformado a camisinha de Mary num testemunho de amor, mas de um amor celestial entre ele próprio e Santa Maria Madalena, encontrada no deserto. Tal farsa seria sustentada pela assinatura aposta ao bilhete, M. M., iniciais de Mary mas também da santa mulher:

> Quando, em vez de uma coroa de martírio, aparecera sobre o altar da titi uma camisa de pecado – eu deveria ter gritado, com segurança: "Eis aí a relíquia! Quis fazer a surpresa… Não é a coroa de espinhos. É melhor! É a camisa de Santa Maria Madalena!... Deu-ma ela no deserto…" (Queiroz, s.d., p. 273)

As implicações do raciocínio de Teodorico são que as religiões surgem de actos de afirmação e que o amor de uma mulher por Jesus Cristo criou o facto da ressurreição. O bacharel Teodorico conhece os elementos da divulgação científica do seu século XIX e as consequências filosóficas e teológicas que dela são tiradas, servindo-se desse conhecimento comum para justificar o acto que *não* praticou, aquele que poderia ter remediado as consequências da troca dos embrulhos.

IV

O pícaro é autor da sua história: conta-a e escreve-a. Teodorico pertence, por direito próprio, a uma linhagem de narradores queirosianos que contam aventuras de viagens, aventuras da escrita e aventuras intelectuais. Gonçalo Mendes Ramires, protagonista e herói de *A ilustre casa de Ramires*, tem como primeira ocupação escrever um romance histórico pelo processo simples de pôr em prosa um poema de um tio. A linhagem em que Teodorico Raposo se inscreve é, porém, a dos narradores na primeira pessoa que tomam uma função de testemunha em relação à his**t**ória de um amigo que intentam contar.

Em *A relíquia*, o leitor encontra um Teodorico desdobrado em observador e observado, em narrador e personagem. Tal desdobramento é acompanhado pelo lapso temporal entre o tempo da história que o narrador-personagem conta e aquele em que a conta; ambos criam a possibilidade da variação da interpretação que Teodorico faz do incidente maior da sua vida, que acima referi.

A história que os outros narradores testemunhais contam é proporcionada por uma amizade entre dois homens; frequentemente, estes fazem parte de um grupo mais vasto, através do qual cada um se relaciona com outros homens que entre si mantêm uma relação da mesma natureza. São grupos de amigos; a amizade que une os vários elementos do grupo é estabelecida e vivida no contexto de uma relação social e afectiva definida pelos parâmetros da cultura de oitocentos, e beneficia de uma partilha intelectual que simultaneamente a estabelece e a define. A exclusão das mulheres desse mundo ocupado pelos homens não significa que não tenham um lugar na vida de cada um desses homens. Tal lugar está igualmente estabelecido, mas é outro.

O texto de "Memórias e Notas" precede a publicação das cartas de Fradique Mendes e explica-a, contextualizando-a. Um narrador anónimo dá nele o seu testemunho sobre o conhecimento que teve de Fradique e simultaneamente escreve a biografia do homem cujas cartas apresenta. Tal narrador perfeitamente descreve essas amizades entre homens que tentei caracterizar quando as põe em contraste com os amores de Fradique, entendendo eu aqui "amores" por "amores por mulheres":

> A sua conduta para com as mulheres era governada conjuntamente por devoções de espiritualista, por curiosidades de crítico, e por exigências de sanguíneo. … Creio, pois, que Fradique foi profundamente amado, e que magnificamente o mereceu. As mulheres encontravam nele esse ser, raro entre os homens – um Homem. E para elas Fradique

> possuía essa qualidade inestimável, quase única na nossa geração – uma alma extremamente sensível, servida por um corpo extremamente forte.
> …
> De maior duração e intensidade que os seus amores foram todavia as amizades que Fradique a si atraiu pela sua excelência moral. (Queiroz, 1983, p. 88, 90)

A relação do narrador com Fradique não se estabelece através de "um corpo extremamente forte" que revele "uma alma extremamente sensível": estabelece-se através da "sua excelência moral". Do corpo de Fradique o narrador conhece apenas a manifestação exterior; da alma, apenas aquilo que dela transparece através do exercício da inteligência:

> … não se abrindo [Fradique], não se oferecendo todo senão nas funções da inteligência. Por isso talvez, mais que nenhum outro homem, ele exerceu sobre mim império e sedução. (Queiroz, 1983, p. 60)

São reconhecíveis os pares de amigos criados por textos testemunhais: este narrador anónimo de "Memórias e Notas" e Fradique Mendes; em *A cidade e as serras*, José Fernandes e Jacinto; e o professor de filosofia e José Matias, no conto que toma como título o nome da personagem.

João Gaspar Simões afirma que Eça de Queiroz criou em Portugal um género, o da biografia intelectual, que por então estava a nascer em Inglaterra, referindo "Memórias e Notas" e as próprias "Cartas de Fradique Mendes" como o marco do aparecimento desse género. De facto, é possível recuar o marco à publicação de *A relíquia*.

Um dos autores que Gaspar Simões refere é Walter Pater, autor de *Marius the Epicurean*, publicado em 1885. O romance passa-se na Roma imperial e conta a história de um jovem que progressivamente se aproxima do cristianismo. Nesse movimento, Marius arrisca a vida. De facto, é inesperadamente colhido pela morte que definitivamente suspende aquele movimento.

Toda a acção apresentada no romance é a de uma inquirição intelectual e moral. A personagem existe para conduzir uma reflexão. Os seus movimentos espaciais, entre o campo e a cidade, estão ao serviço de uma ideia que necessita deles para se desenvolver. O julgamento que Marius faz de Roma, e a sua inquirição sobre o cristianismo, reflectem a mundividência do século XIX. A vida de Marius é o espelho das ideias que este debate; a sua biografia coloca na Roma imperial uma inquietação intelectual que pertence ao século XIX.

É possível pensar como biografia a história desses heróis queirosianos que são apresentados pelos seus amigos. A biografia contém por vezes um lado autobiográfico: se Teodorico conta a história da sua vida, o narrador anónimo de "Memórias e Notas" relata aquela parte da sua em que entra Fradique. O homem que é testemunha do viver do seu amigo, e o relata, conta igualmente o que consigo se passa; e, mais do que isso, revela-se quando interpreta o amigo e os factos da história que conta.

As amizades entre homens que assim são contadas passam-se, como acima disse, no domínio das relações sociais e intelectuais. Eça de Queiroz parece ter descoberto o filão da biografia intelectual; concomitantemente, parece ter encontrado uma resposta para a crítica que lhe é feita quando da publicação de *Os Maias*: a de que todas as suas personagens se parecem umas com as outras.

Curiosamente, na réplica directa que faz ao que lhe é dito, o romancista reduz às personagens masculinas o leque das figuras que criou, dizendo que é facto que estas se assemelham porque pinta a partir da realidade e, consequentemente, *a realidade*. Não há mais diferença a encontrar entre cada um dos homens portugueses de um certo meio e uma certa classe e todos os outros que o feitio do nariz. O romancista não pode mostrar cada desses homens como uma personalidade original e forte porque nenhum deles o é [2].

Nos textos subsequentes a *Os Maias* (e, como venho sugerindo, já em *A relíquia*), Eça parece ter dado um passo em frente na caracterização de tais homens: os heróis, e aqueles que os mostram, são, não só pouco perspicazes, como um pouco tontos.

A biografia intelectual tem a referir produções de imitação (Gonçalo Mendes Ramires, em *A ilustre casa de Ramires*) ou a ausência de obra e a redução do fazer da personagem a frases acrescentadas por frases que são comentário de amigos às primeiras, como é o caso de Fradique Mendes (Pereira, 1996, p. 56-57). Mostra-se também a tentativa sucessivamente frustrada de entender a personagem, de compreender e explicar o amigo de que se conta a história e

[2] Refiro-me às afirmações contidas numa carta a Fialho de Almeida, datada de Bristol em 8 de Agosto de 1888, que cito: "Assim, diz V. que os meus personagens são copiados uns dos outros. Mas, querido amigo, uma obra que pretende ser a reprodução duma sociedade uniforme, nivelada, chata, sem relevo, e sem saliências (como a nossa incontestavelmente é) – como queria V., a menos que eu falseasse a pintura, que os meus tipos tivessem o destaque, a dissemelhança, a forte e crespa individualidade, a possante e destacante *pessoalidade*, que podem ter, e têm, os tipos duma vigorosa civilização como a de Paris ou de Londres? V. distingue os homens de Lisboa uns dos outros? V., nos rapazes do Chiado, acha outras diferenças que não sejam o nome e o feitio do nariz?" (184. A Fialho de Almeida; Bristol, 8/8/1888; *Correspondência*, Vol. 1°, p. 495).

que, ou não se entende (o professor de filosofia não consegue interpretar José Matias), ou do qual se espera uma acção que é a oposta da que ele efectivamente persegue e executa, como sucede a José Fernandes em relação a Jacinto e à sua estadia na serra.

A biografia de um homem é inserida num tempo histórico e a tentativa de compreender a personagem é feita de encontro a um cenário de acontecimentos e ideias que a deve construir e explicar. Este objectivo nobre, tentado na ficção sofisticada que concebe a personagem de Marius, é sistematicamente desfeito por Eça de Queiroz, que, criando uma plêiade de narradores que parecem não compreender a história que estão a contar (Tamen, 2015 [2001], p. 105), paralelamente cria uma galeria de personagens nulas que oscilam entre o patético e a patetice. No melhor dos casos, o de José Matias, há ainda uma espécie de glória, a que lhe é oferecida pelo seu delírio. Num momento desse delírio, quando José Matias contempla Elisa através dos jardins em flor e a divina mulher, casada em segundas núpcias com Torres Nogueira, assiste o marido na doença que o levará à morte, a caracterização que lhe dá o narrador é a de "miserável" e esta parece ser a mais lúcida de todas as que consegue.

É facto que o jogo irónico cria estes efeitos e estas personagens. Nos anos de publicação de *A relíquia* e de "Memórias e Notas", no final da década de oitenta do século XIX, Eça de Queiroz continua a pedir ao seu leitor que leia e interprete e, consequentemente, reconheça a ironia e, com ela, o carácter dos narradores e das personagens que lhe apresenta. A exigência de leitura estabelecida em *As farpas* e o pacto celebrado com o leitor em 1871-72 estão de pé; apenas sucede que tal pacto fica implícito, não sendo já afirmado pela explicação.

Esses heróis queirosianos que constituem pares e são os narradores testemunhais e as personagens que criam podem reunir-se sob uma semelhante descrição. Teodorico Raposo, o herói de *A relíquia*, o narrador da sua própria história, o pícaro e o viajante, inicia a linhagem.

Referências bibliográficas

GUERRA DA CAL, Ernesto. *A relíquia – Romance picaresco e cervantesco*. Lisboa: Grémio Literário, 1971.

KIERKEGAARD, Søren. *Migalhas filosóficas*. Tradução, introdução e notas de José Miranda Justo. Lisboa: Relógio D' Água, 2012.

LOPES, Óscar. *A busca de sentido – Questões de literatura portuguesa*. Lisboa: Caminho, 1994.

MACHADO DA ROSA, Alberto. *Eça discípulo de Machado?*. Lisboa: Presença, s.d.

PATER, Walter. *Marius the Epicurean*. Edited by Michael Levey with Introduction and Notes, Harmondsworth: Penguin Classics, 1985.

QUEIROZ, Eça de. *A Cidade e as serras*. Fixação do texto e notas de Helena Cidade Moura, Lisboa: Livros do Brasil, s.d.

QUEIROZ, Eça de. *A correspondência de Fradique Mendes* (*CFM*), Fixação do texto e notas de Helena Cidade Moura, Lisboa: Livros do Brasil, s.d.

QUEIROZ, Eça de. *A ilustre casa de Ramires*. Fixação do texto e notas de Helena Cidade Moura, Lisboa: Livros do Brasil, s.d.

QUEIROZ, Eça de. *A relíquia*. Fixação do texto e notas de Helena Cidade Moura, Lisboa: Livros do Brasil, s.d.

QUEIROZ, Eça de. *As farpas – crónica mensal da política, das letras e dos costumes,* 1871 e 1872. Lisboa: Tipografia Universal de Tomás Quintino Antunes.

QUEIROZ, Eça de. *Contos*. Fixação do texto e notas de Helena Cidade Moura, Lisboa: Livros do Brasil, s.d.

QUEIROZ, Eça de. *Correspondência*. 1º Volume, Leitura, Coordenação, Prefácio e Notas de Guilherme de Castilho, Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1983.

QUEIROZ, Eça de. *O mandarim*. Fixação do texto e notas de Helena Cidade Moura, Lisboa: Livros do Brasil, s.d.

QUEIROZ, Eça de. *O primo Basílio. Episódio doméstico*. Fixação do texto e notas de Helena Cidade Moura, Lisboa: Livros do Brasil, s.d.

SARAIVA, António José. *As ideias de Eça de Queiroz*. Lisboa: Centro Bibliográfico, s.d. [1947].

SIMÕES, João Gaspar. *Vida e obra de Eça de Queiroz*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1980.

TAMEN, Miguel. *Artigos portugueses*. Lisboa: Documenta, 2015.

VASSALO PEREIRA, Maria Eduarda. *A constituição da ficcionalidade em Eça de Queiroz*. Dissertação de Doutoramento apresentada à Universidade de Lisboa, 1996.

Os manifestos pós-realistas de Eça de Queiroz: *O mandarim* e *A relíquia*

José Carlos Siqueira[1]

> *O leitor atingido pelo texto, em vez de mendigar de mãos vazias o sentido ao autor, deve retrucar e refletir por si próprio. Só o leitor que paga na mesma moeda é um leitor maduro, e é emancipatório apenas o texto parafraseado pelo leitor de acordo com seus interesses.*
> **Dolf Oehler**

Na historiografia dedicada a Eça de Queiroz há uma rubrica curiosa chamada "A crise de 1878" (ver o verbete correspondente em Campos Matos, 2000), em que Eça se questiona sobre sua competência como romancista e, em particular, como escritor realista-naturalista de corte *a la* Zola. O autor mesmo chamou a isso de "crise intelectual" numa carta a Ramalho Ortigão em 8 de abril de 1878 (Queirós, 2000, p. 123). Nessa correspondência ele procura formular um entendimento de sua crise:

> Eu trabalho nas *Cenas Portuguesas,* mas sob a influência do desalento. Convenci-me que um artista não pode trabalhar longe do meio em que está a sua matéria artística: Balzac (*si licitus est*... etc.) não poderia escre-

[1] Professor adjunto de Literatura Portuguesa da Universidade Federal do Ceará (UFC).

> ver a *Comédia Humana* em Manchester, e Zola não lograria fazer uma linha dos *Rougon* em Cardiff: eu não posso pintar Portugal em Newcastle. Para escrever qualquer página, qualquer linha tenho de fazer dois violentos esforços: — desprender-me inteiramente da impressão que me dá a sociedade que me cerca — e evocar, por um retesamento da reminiscência a sociedade que está longe. Isto faz que os meus personagens sejam cada vez menos portugueses — sem por isso serem mais ingleses: começam a ser convencionais; vão-se tornando *uma maneira.* Longe do grande solo de observação — em lugar de passar para os livros, pelos meios experimentais, um perfeito resumo social — vou escrevendo, por processos puramente literários e *a priori,* uma sociedade de convenção, talhada de memória. — De modo que estou nesta crise intelectual: — ou tenho de me recolher ao meio onde posso produzir, por processos experimentais — isto é ir para Portugal; ou tenho de me entregar à literatura puramente fantástica e humorística. Resta saber se eu tenho ou não — um cérebro artístico: se não tenho, então posso continuar a ser, nestas longes terras, um representante dos meus concidadãos que importam carvão: se tenho, então devo ter o que Taine chama o respeito, a dignidade, e a *higiene* do talento — e em lugar de me estragar aqui ir educar-me para aí. Que lhe parece? (Ibid., grifos do autor.)

Eça agrega então uma saborosa relação de outros motivos para a sua "crise": a falta de amigos, as dívidas, a insatisfatória vida amorosa, a necessidade de uma esposa etc. etc. E ele ainda oferece mais uma avaliação do que seria sua prosa naquela época: "uma prosa forçada, arrancada das névoas da reminiscência, construída como um mosaico, em que a observação é *hipotética* e a lógica *conjectural*" (ibid., p. 124, grifos do autor).

Muito já se especulou sobre as verdadeiras causas da crise e de sua essência. Alberto Machado da Rosa acreditava que tudo se originara na crítica devastadora de Machado de Assis a *O primo Basílio*, que levou Eça a adotar uma forma mais dramática em suas obras posteriores (cf. Rosa, 1979). Pedro Luzes, no verbete mencionado acima, explica a crise a partir de problemas edipianos mal resolvidos do escritor (in Campos Matos, 2000, p. 123-8). Enquanto o nosso Antonio Candido analisa que a culpa é da "ambígua civilização portuguesa, incapaz de libertar-se do peso do passado e de forjar com estilos tradicionais uma síntese moderna de vida", o que "criou para Eça de Queiroz um impasse literário que ele resolveu pelo abandono da *linha* urbana" (Candido, 1964, p. 51, grifos do autor).

A choradeira do nosso autor na carta mencionada há pouco (nas próprias palavras de Eça: "Esta carta é uma choradeira" — Queirós, 2000, p. 125) nos leva a pensar em outras possibilidades. O tom da correspondência e seu tema principal lembram de perto um dos contos mais importantes de Machado de Assis, "Um homem célebre" (Assis, 1985b, p. 497-504). Nessa obra, Pestana um talentoso e bem-sucedido compositor carioca de polcas e outras músicas de caráter popular sofre com sua incapacidade de criar peças eruditas ao modo de Mozart, Beethoven e outros gênios da música clássica. Até mesmo como Eça o faz em sua carta, o personagem acredita que se casando com uma boa moça e levando uma vida mais regrada, isso o habilitaria a, então, começar a produzir sua grande obra.[2] Apesar de todo o esforço, o triste Pestana não conseguia escrever um compasso que fosse da música sublime de seus mestres eruditos. Volta e meia lá estava ele pautando uma nova melodia dançante e lançando um novo sucesso na praça.

José Miguel Wisnik, num ensaio magistral sobre esse conto, *Machado maxixe:* o caso Pestana (2008), entre outras importantes descobertas explica que o conflito interior do músico se dá pela excessiva valorização de uma forma artística que não tem relação com o meio em que vive (o Rio de Janeiro do final do século XIX), o que acaba impedindo o artista local de julgar o valor de sua obra e, principalmente, sua função representativa, até mesmo crítica em relação à sociedade carioca.[3]

Estaria nosso autor português sofrendo, em 1878, da "síndrome de Pestana" (mais do que de complexo de Édipo não resolvido, conforme Pedro Luzes)? Pare-

---

[2] Comparem-se estes dois trechos:

(**Eça)** Preciso dar-me uma disciplina intelectual, econômica, moral, e doméstica. Como? É aqui que está o *busilis*. Não há senão um meio: esse meio seria casar-me. [...] Eu precisava [de] uma mulher serena, inteligente, com uma certa fortuna, (não muita), de caráter firme disfarçado sob um caráter meigo, — que me adotasse como se adota uma criança: que me pagasse o grosso das minhas dívidas, me obrigasse a levantar a certas horas, me obrigasse a ir para a cama a horas cristãs, e não quando os outros almoçam, que me alimentasse com simplicidade e higiene, que me impusesse um trabalho diurno e salutar, que quando eu começasse a chorar pela lua, ma prometesse — até eu a esquecer, etc., etc., etc. (Queirós, 2000, p. 124-5).

(**Pestana)** Pestana casou daí a dias com uma viúva de vinte e sete anos, boa cantora e tísica. Recebeu-a como a esposa espiritual do seu gênio. O celibato era, sem dúvida, a causa da esterilidade e do transvio, dizia ele consigo, artisticamente considerava-se um arruador de horas mortas; tinha as polcas por aventuras de petimetres. Agora, sim, é que ia engendrar uma família de obras sérias, profundas, inspiradas e trabalhadas.

Essa esperança abotoou desde as primeiras horas do amor, e desabrochou à primeira aurora do casamento. Maria, balbuciou a alma dele, dá-me o que não achei na solidão das noites, nem no tumulto dos dias (Assis, 1985b, p. 501-2).

[3] Wisnik entende que, por trás da socialmente aceitável *polca*, escondia-se no texto de Machado o *maxixe*, experiência musical de alto teor conflitivo em termos raciais e sociais para os padrões da época.

ce-nos que a citação da carta de Eça nos oferece fortes indícios nesse sentido. Ele mesmo se questiona sobre sua capacidade em representar portugueses e ingleses em uma prosa realista do tipo de Balzac e Zola. E fornece também uma solução que, a princípio, acha inadequada: entregar-se "à literatura puramente fantástica e humorística" (Queirós, 2000, p. 123).

O prefácio francês de *O mandarim*

Uma reflexão ainda mais contundente de Eça sobre o assunto — embora muito contaminada de mordacidade e sarcasmo — se encontra no prefácio que compôs para a tradução de *O mandarim* em francês: "A propos du 'Mandarim'", de 1884. Nesse texto, "o pobre homem de Póvoa do Varzim" decreta que escritor português não tem condições de compor prosa realista, não está no seu sangue, no seu gênio. Mesmo que o tente, fará algo com muito esforço e pouco resultado. Sobre autores lusitanos como ele, Eça afirma que "se sentem atraídos pela fantasia em todas as suas manifestações, desde a canção até a caricatura; por esse motivo temos produzido em primeiro lugar poetas líricos e satíricos". E, por fim, se inclui no grupo, declarando que "sabemos cantar, às vezes zombar, mas nunca explicar" (ver a tradução feita por mim, em anexo ao final do artigo, a partir do original em francês *in* Queirós, 1997a, p. 835-7). Mesmo assim, por um dever literário, até mesmo cívico, era necessário fazer prosa realista. E, sempre que possível, voltava-se à fantasia e à sátira, onde esses escritores se sentiam em casa.

Como um todo, essa carta prefácio se apresenta como provocação aos literatos nacionais de Eça, em especial aos românticos que, procurando acompanhar a voga do momento, se esforçavam por compor à maneira realista. No entanto, por se tratar de um texto voltado ao público francófono, tal interpretação deve ser posta em dúvida e, do nosso ponto de vista, nos levar a desconfiar de outros *propus* para o texto.

Escrita para apresentar aos leitores da *Revue Universelle* a novela publicada originalmente em 1880, a carta é quase um pedido de desculpas pela obra não ser um arremedo de Zola. Porém, no meio do texto, o Realismo-Naturalismo também recebe um reparo de forma discreta. Eça explica que a "própria língua [portuguesa], esta língua poética e florida que se gostava de falar, não era capaz de expressar essas coisas humildes e verdadeiras; era necessário usar uma linguagem precisa, seca, como a do código civil..." (as reticências são do Eça, ver Anexo no final deste volume). Analisando a comparação eciana, o idioma português se apresenta (como de praxe na história das línguas românicas) como uma língua

poética por excelência, enquanto que a linguagem adequada à construção da escrita realista (na sua melhor forma composta em francês) é caracterizada como precisa, seca e... burocrática! Uma espécie de linguagem algo distante das qualidades literárias que se deseja num texto de literatura. Por sinal, Auerbach, no incontornável capítulo 19 de *Mimesis* (2004), vai chegar a conclusões semelhantes sobre a linguagem literária do Realismo.

Para o filólogo, a escola realista não se sai muito bem na representação literária da realidade social (ironia das ironias!), não possuindo o mesmo valor artístico do movimento anterior, e menos ainda do que lhe seguiu — movimentos encabeçados por Stendhal e Balzac, no capítulo 18, e Virginia Wolf e Proust, no vigésimo. No caso dos irmãos Goncourt e Flaubert, o autor é impiedoso, o mundo literário deles é "estranhamente estreito e mesquinho" (Auerbach, 2004, p. 454), já a respeito de Zola, o filólogo alemão é mais positivo, mesmo assim "pode-se também censurá-lo de que a sua fantasia, um tanto grosseira e violenta, levou-o a cometer exageros, brutais simplificações e a empregar uma psicologia demasiado materialista" (idib., p. 459).

Mas é na fina análise que Auerbach faz de *Germinal* que vamos encontrar uma avaliação sobre a linguagem empregada muito próxima da de Eça no "A propos". Afirma o crítico que

> poderíamos surpreender-nos com a objetividade quase *protocolar* do relato, o qual, com toda a sensibilidade da sua apresentação, contém algo de *seco*, de *claro* demais, de quase cruel; nenhum autor que tencione apenas um efeito cômico ou grotesco escreve desta forma (Auerbach, 2004, p. 458 – itálicos nossos).

O autor, em princípio, não desabona esse estilo, mas indica aí uma das características que os realistas empregavam de forma proposital na construção de seu texto narrativo.

Sem deixar transparecer qualquer tipo de crítica ao Realismo da moda, Eça em sua carta-prefácio acaba corroborando com o quadro geral que Auerbach haveria de explanar décadas depois a respeito dessa escola. Para o romancista português, essa era a "tendência moderna da nossa literatura que, nos últimos anos, tem se feito analítica e experimental", na qual "tudo o que é realidade, análise, experimentação, certeza objetiva" vira "matéria de arte", e que "a direção das ideias havia aparentemente repousado nas mãos da ciência experimental". Para tanto, "é agora necessário, em grandes volumes de quinhentas páginas, misturar-se com uma humanidade desprovida de asas, que parece ter apenas chagas" (conferir

no Anexo abaixo). Ou, como na citação do filólogo acima, um recorte temático "estranhamente estreito e mesquinho"...

Se as relações entre os dois autores aqui apresentadas parecerem um tanto forçadas, podemos pensar por outra perspectiva, a fim de tentar validar o raciocínio. Talvez o fenômeno ou a situação literária ao qual o Eça se refere como sendo uma incompetência individual sua (carta a Ramalho Ortigão) ou uma inadequação da própria raça (cf. o "A propos"), seja na verdade uma ainda obscura tomada de consciência sobre as limitações da "forma realista" para representar a vida social de maneira ao mesmo tempo crítica e literária, em especial na reconfiguração artística das sociedades periféricas.

Sendo assim, mais do que uma capitulação a se escrever "realisticamente" por culpa de incapacidade pessoal ou coletiva, o nosso autor poderia estar projetando, através de um jogo retórico de caráter irônico, a percepção de que o Realismo não era, na sua forma pura, suficiente para se fazer ficção de qualidade sobre a realidade presente nas nações atrasadas.

De fato, Auerbach, na década de 1940 e ainda no capítulo 19, vai avaliar que a experiência realista nos demais países europeus seria de baixo rendimento, quando comparada à produção francesa, em parte por culpa das próprias condições sociais do restante da Europa. Vejamos o que o autor de *Mimesis* afirma sobre isso:

> Nos restantes países da Europa Ocidental e Meridional o realismo tampouco atinge, durante a segunda metade do século, a mesma força independente nem a mesma coerência do realismo francês; nem sequer na Inglaterra, embora entre os romancistas ingleses se contem importantes realistas (Auerbach, 2004, p. 466).

É o juízo ao qual o crítico alemão atinge depois de analisar, como exemplo, a produção realista de seu próprio país, onde a "vida era muito mais provinciana, mais antiquada, muito menos 'contemporânea'" (idib., p. 463).

A diferença entre a clareza do pensamento de Auerbach e o sinuoso, escorregadio discurso confessional de Eça parece estar no fato de que o português se encontrava no olho do furacão, enquanto o alemão construiu sua teoria ao entardecer, quando a coruja de Minerva alça voo (Hegel).

Um outro teórico alemão, também décadas depois dos escritos ecianos, parece corroborar com a desconfiança sobre a capacidade da estética realista de nos entregar o teor de verdade que se busca numa obra de arte. Adorno, em sua conhecida palestra "Posição do narrador no romance contemporâneo", proferida nos anos 1950, começa por colocar em xeque a competência do ato narrativo:

> Pois contar algo significa ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela estandardização e pela mesmice. Antes de qualquer mensagem de conteúdo ideológico já é ideológica a própria pretensão do narrador, como se o curso do mundo ainda fosse essencialmente um processo de individuação, como se o indivíduo, com suas emoções e sentimentos, ainda fosse capaz de se aproximar da fatalidade, como se em seu íntimo ainda pudesse alcançar algo por si mesmo: a disseminada subliteratura biográfica é um produto da desagregação da própria forma do romance (Adorno, 2003, p. 56-7).

Aqui o que está em jogo é a "pretensão" do narrador de ser fiel à realidade, ou seja, o princípio basilar da escola à qual Eça estava filiado, mas não se sentia, como vimos, muito à vontade. Segundo Adorno:

> Quanto mais firme o apego ao realismo da exterioridade, ao gesto do "foi assim", tanto mais cada palavra se torna um mero "como se", aumentando ainda mais a contradição entre a sua pretensão e o fato de não ter sido assim (Adorno, 2003, p. 58-9).

No entanto, o filósofo de Frankfurt não dispensa a ficção, e principalmente o romance, para a tarefa de representar e criticar a realidade, para ele

> A reificação de todas as relações entre os indivíduos, que transforma suas qualidades humanas em lubrificante para o andamento macio da maquinaria, a alienação e a auto-alienação universais, exigem ser chamadas pelo nome, e para isso o romance está qualificado como poucas outras formas de arte (Adorno, 2003, p. 57).

Mas, para isso, "o apego ao realismo" deve dar lugar ao "momento *antirrealista* do romance moderno, sua dimensão metafísica", na qual a verdade social em que "os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos" pode ser vista numa experiência literária não alienada, uma vez que "na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo (Adorno, 2003, p. 58 – itálicos nossos).

Uma tradução possível para esse "momento antirrealista" na ficção poderia ser as *experiências fantasistas* que as vanguardas dos Novecentos trouxeram no bojo dos seus vários "ismos". Reencontramos assim a tal fantasia que o nosso Eça, na segunda metade do século XIX, afirmava ser tão cara aos escritores periféricos como ele.

Manifesto Pós-Realista

Como seria de se esperar, esse prefácio não agradou muito aos conterrâneos de Eça, que viram no texto mais um típico deboche do autor para com sua terra natal (conforme José Régio *apud* Campos Matos, 1988, p. 107). No entanto, seguindo o raciocínio que vimos desenvolvendo desde o princípio, podemos inferir que aqui está uma plausível percepção de como o Realismo não possibilitava a representação literariamente instigante da sociedade portuguesa, havendo a necessidade de se buscar uma outra forma de expressão — algo que se encontrasse entre a propensão para a fantasia, o humor e a retórica, de um lado, e a análise e a objetividade, de outro. Pode haver também, já que o prefácio se destinava ao público francês, uma sutil crítica à literatura francesa, em especial, ao Naturalismo e Realismo, que na tentativa exagerada de rigor e observação, acabavam deixando de fazer... literatura.

Seja como for, Eça nos textos mencionados deixa clara uma insatisfação com sua produção realista e fornece pistas de estar à procura de novas formas de expressão, mesmo que ele não esteja muito certo, por ora, dos motivos e finalidades dessa busca. A obra do "último Eça" poderia ser muito bem a resolução desses conflitos literários. A fase derradeira da obra literária de Eça de Queiroz, produzida na década final dos Oitocentos, tem sido desde sempre um ponto problemático para a crítica queirosiana. O Último Eça, conforme denominação já consagrada, apresenta uma grande quantidade de obras de gêneros diversos, cuja maior parte não chegou a ser publicada durante a vida do autor, compondo os chamados póstumos e semipóstumos, na terminologia proposta por Guerra da Cal — situação essa que, por si mesma, já configuraria uma série de problemas para a análise e interpretação dos textos. Mas, além disso, tal produção representa uma mudança de rumo na literatura eciana tanto em termos estéticos quanto em conteúdo crítico, o que terminou possibilitando inúmeras especulações.

Seriam então, pela lógica, os escritos da década anterior, os anos 1880, a chave para se entender as possíveis novas configurações literárias de nosso romancista. E adicionalmente, seguindo os resultados das reflexões acima, nosso olhar deveria se deter sobre as obras publicadas na sequência da crise de 78, a fim de encontrar indícios da solução adotada por Eça. Vejamos então a seguinte lista de publicações:

1. *O mandarim*, de 1880;
1. A carta-prefácio "A propos du 'Mandarim'", de 1884;

2. A relíquia, de 1887;
3. Os Maias, de 1888.

Excluem-se aqui obras republicadas e pequenos textos em diversos formatos, pois nos fixamos na ficção de dimensões extensas, romances e novelas, gênero ao qual se referia Eça na fatídica carta à Ramalho Ortigão, onde expões sua "crise". A carta-prefácio entra aí por se integrar à novela do *Mandarim*.

O que vem nos chamando a atenção desde que iniciamos este estudo é o verdadeiro paralelismo entre as duas novelas, a de 1880 e a de 87. Para além de estarem no mesmo gênero, novela (mesmo que Eça considerasse a história de Teodoro um conto, cf. Berrini *in* Queirós, 1997a, p. 783), outros traços importantes devem ser destacados:

- Narrador-protagonista em primeira pessoa;
- Ambos são bacharéis e têm existências medíocres;
- Seus nomes sugerem ser o mesmo prenome, apenas mudando para o diminutivo: Teodoro e Teodorico (apesar das etimologias serem distintas, a formação onomástica em português permite essa leitura);
- O argumento das histórias é idêntico: o arrivismo dos personagens principais e suas tratativas para obter e manter fortuna;
- Uma herança é o objeto de desejo nas duas narrativas;
- Os dois enredos incluem uma narrativa de viagem para o Oriente;
- Caráter fabular das obras, com lição moral e tudo.

Há ainda outros pontos de contato, valendo salientar agora um dos que mais nos interessa como argumento: as duas obras lançam mão do fantástico. *O mandarim* pode ser catalogada direto como fantástica, uma vez que o fato gerador da trama é um encontro e pacto com o demônio. Enquanto que, em *A relíquia*, o sonho de Raposão, mesmo não sendo fantástico por ser onírico, cumpre o mesmo papel de quebrar a lógica realista. Conforme Eça declarou a Ramalho ser uma alternativa: "tenho de me entregar à literatura puramente fantástica e humorística".

Por fim, uma interessante consideração de ordem estrutural literária: esses dois são os únicos escritos publicados em vida por nosso autor que possuem elementos pré-textuais integrando a obra.

Em *O mandarim*, um enigmático prólogo em forma teatral:

PRÓLOGO

PRIMEIRO AMIGO
(Bebendo cognac e soda, debaixo de árvores,
num terraço, à beira-d'água.)

Camarada, por estes calores do Estio que embotam a ponta da sagacidade, repousemos do áspero estudo da Realidade humana... Partamos para os campos do Sonho, vaguear por essas azuladas colinas românticas onde se ergue a torre abandonada do Sobrenatural, e musgos frescos recobrem as ruínas do Idealismo... Façamos fantasia!...

SEGUNDO AMIGO

Mas sobriamente, camarada, parcamente!... E como nas sábias e amáveis alegorias da Renascença, misturando-lhe sempre uma Moralidade discreta...

(Comédia inédita)
(Queirós, 1997a, p. 786.)

Num salto criativo, mais do que analítico, não seria possível pensar que os dois amigos fossem Eça (o primeiro) e Ramalho (o segundo)? Ou seja, o prólogo resumiria a troca de correspondência entre os dois no funesto ano de 1878. Especulações, é claro!

Já em *A relíquia*, teríamos dois pré-textos, primeiro a epígrafe mais do que conhecida: "Sobre a nudez forte da verdade — o manto diáfano da fantasia" (Queirós, 1997a, p. 839). Em segundo lugar, a novela abre com um prefácio do protagonista, no qual explica os motivos de sua decisão em escrever e publicar sua autobiografia (cf. "Prefácio", *in* Queirós, 1997a, p. 845-47).

A existência desses pré-textos não pode passar despercebida ou ser considerada como um capricho do artista. A boa crítica literária exige que tais acréscimos sejam esclarecidos e seu sentido buscado no jogo entre os textos propriamente ditos e o conjunto da produção do escritor. Neste último caso, a única exceção é a inconclusa biografia cômica *O Conde de Abranhos* (publicado postumamente em 1925), em que encontramos na abertura do texto uma carta do narrador-biógrafo, Z. Fernandes, à viúva do conde, explicando as razões que o levaram a escrever sobre seu amigo e antigo chefe (ver Queirós, 1997b, p. 937-40. *O Conde* foi também escrita após 1878 e pode muito bem ser encaixada no

outro polo da opção estética aventada por Eça: "literatura puramente fantástica e humorística".

Fixando-nos apenas nas duas obras publicadas em vida do autor em que há pré-textos, uma conclusão se faz necessária e pode ser articulada a partir da epígrafe de *A relíquia*: a saída encontrada para o projeto literário de Eça seria não abandonar o Realismo, que já se mostrara competente para a crítica social, mas modulá-lo com a adição do fantástico e da sátira a fim de ampliar sua competência artística (fazer literatura) e, ao mesmo tempo, ampliar sua capacidade de compreender e representar uma realidade que ia se transformando de uma forma que a até a possibilidade de narrar se mostrava contraproducente (conforme a análise desenvolvida por Adorno mais acima).

Dolf Oehler, num estudo magistral sobre Baudelaire, conseguiu definir o que poderia ser esse passo literário proposto por Eça: "A obra de arte tem de incorporar as contradições em sua estrutura e por elas ser abalada — ela não pode tão-somente ser uma simples negação, como seria o caso de um texto linearmente irônico" (Oehler, 1997, p. 159). Nesse sentido, o crítico alemão amplia bastante os limites da ironia, vendo o cinismo, a paródia, o sarcasmo e o satanismo como "suas variedades" (ibid., p. 56). "A ironia, em todas as suas variedades (cinismo, paródia, sarcasmo, satanismo), visa garantir o desfecho bem-sucedido de seu jogo estético-econômico ambíguo, desse prostituir-se da obra com o grande público" (ibid., p. 56).

Parece-nos demonstrável pelas análises feitas até aqui que Eça foi incorporando à sua produção uma compreensão cada vez maior das transformações que o capitalismo e sua sociedade passavam, e de como as estéticas em voga eram incapazes de representar literariamente esse processo. A consciência do impasse se exibe inicialmente como uma dúvida de sua capacidade artística, mas, no devir de sua produção, o que se apresentava como incompetência vai se configurando como solução estética, fomentando dois textos muito parecidos que funcionam com espécie de ensaio: *O mandarim* e *A relíquia*. Portanto, as duas novelas precisam ser lidas como um díptico — uma obra em duas partes — e, certamente, como uma aposta metalinguística, uma vez que estavam sendo articuladas num momento de reorientação estética e crítica.

Referências bibliográficas

ADORNO, T. W. "Posição do narrador no romance contemporâneo". In _____. *Notas de literatura I*. S. Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003, p. 55-63.

ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Volume II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985b.

CAMPOS MATOS, A. *Dicionário de Eça de Queiroz*. 2ª. ed., rev. e aumentada. Lisboa: Caminho, 1988.

_____. Suplemento ao *Dicionário de Eça de Queiroz*. Lisboa: Caminho, 2000.

CANDIDO, Antonio. "Entre campo e cidade". In: *Tese e antítese*. São Paulo, Nacional, 1964.

OEHLER, Dolf, *Quadros parisienses*: estética antiburguesa em Baudelaire, Daumier e Heine (1830-1848). São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

QUEIROZ, Eça de. *Obra completa*. v. I. R. Janeiro: Nova Aguilar, 1997a.

_____. *Obra completa*. Vol. II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997b.

_____. *Obra completa*. Vol. IV. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

ROSA, Alberto Machado da. *Eça, discípulo de Machado*. Lisboa, Ed. Presença, 1979 (1.ed., 1964).

WISNIK, José Miguel. *Machado maxixe:* o caso Pestana. São Paulo: Publifolha, 2008.

A relíquia e O Egito: virada realista pela história

Márcio Ricardo Coelho Muniz[1]

Em memória da Professora Beatriz Berrini,
Eça sobretudo...

> "[...] É que o melhor espectáculo para o homem – será sempre o próprio homem [...] a paisagem é intolerável, se lhe falta a nota humana" (Queiroz. *Cartas de Paris a Londres*, 06 de junho de 1880 [Queiroz, 2000, p. 1062. Gazeta de Notícias, 24 de julho de 1880]).
>
> "[...] nestas páginas de repouso e de férias, onde a Realidade sempre vive, ora embaraçada e tropeçando nas pesadas roupagens da História, ora mais livre e saltando sob a caraça vistosa da Farsa!" (Queiroz, 1997, p. 847).
>
> "[...] em Eça, o lugar do homem é sempre *dentro* do quadro descrito [...] a razão explícita do quadro reside na presença do homem que o anima e o temporaliza" (Buescu, 1997, p. 222).

1.

Em Nota Preliminar a sua edição de *O Egito*, a professora Beatriz Berrini afirma que o "objetivo explícito" da viagem que Eça de Queiroz empreende ao Oriente – de

[1] Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq – Nível 2. Professor Associado de Literatura Portuguesa da UFBA. marciomuniz@uol.com.br

23 de outubro de 1869 a 3 de janeiro de 1870 –, em companhia do amigo Luiz de Castro Pamplona, conde de Resende, era "assistir às festas de inauguração do Canal de Suez". Ainda segundo a professora Berrini, "Eça de Queiroz teve a intenção de publicar ele próprio uma obra a respeito dessa sua experiência" (Berrini, 2000a, p. 1821-1822), mas, como sabemos, em vida Eça apenas publicou alguns poucos textos sobre essa viagem, dispersos pela imprensa portuguesa[2]. Em um deles – os artigos impressos no *Diário de Notícias*, "De Port Saïd a Suez", em 18, 19, 20 e 21 de janeiro de 1870 –, publicados quase imediatamente a sua volta a Portugal, Eça aborda de modo cartorial aquele que foi o "objetivo explícito" de sua viagem ao Oriente:

> Sr. Redator: – Acedo da melhor vontade ao seu desejo de que lhe escreva a história *real* das festas de Suez. Conto-lhe, porém, simplesmente e descarnadamente, o que me ficou em memória daqueles dias confusos e cheios de acontecimentos, tanto mais que as festas de Suez estão para mim entre duas grandes recordações – o Cairo e Jerusalém: estão abafadas, escurecidas por estas duas luminosas e poderosas impressões: estão como pode estar um desenho linear a lápis, entre uma tela resplandecente de Decamps, o pintor do Alcorão, e uma tela mortuária de Delaroche, o pintor do Evangelho.
>
> Talvez em breve diga o que é o Cairo e o que é Jerusalém na sua crua e positiva realidade, se Deus consentir que eu escreva o que vi na terra dos seus Profetas. Hoje faço-lhe apenas a narração trivial, o relatório chato das festas de Port-Saïd, Ismailia e Suez (Queiroz, 2000, p. 1622-1623. Grifos do autor).

Como se observa, o que temos sobre as festas de inauguração do Canal de Suez é uma "narração trivial", um "relatório chato". Relato feito "descarnadamente", sem humanização, um "quadro descrito" sem o homem, sem o ser social. Quem vai aos artigos publicados em busca da narração sobre aquele "objetivo explícito" da viagem, encontra via de regra o que Eça anunciou a seu editor, um relato "descarnado", burocrático, como, por exemplo, neste trecho dedicado à descrição de Port-Saïd:

> Port-Saïd é uma cidade improvisada no deserto. É uma cidade de indústria e de operários: estaleiros, forjas, serralharias, armazéns de ma-

[2] Artigos impressos no *Diário de Notícias*, "De Port Saïd a Suez", em 18, 19, 20 e 21 de janeiro de 1870; "A morte de Jesus", relato cristológico inacabado, em folhetim, n'*A Revolução de Setembro*, de 13 de abril a 8 de julho de 1870; e "Fragmentos da viagem do Cairo a Jerusalém", no *Almanaque das senhoras para 1872* (1871), sobre a mulher e o amor no Oriente

> teriais; aparelhos destilatórios. A sua construção foi determinada pela necessidade de haver um vasto porto, que fosse uma estação de navios, à entrada do canal, e primitivamente para que engenheiros, maquinistas, directores de obras tivessem um centro [...] Apesar de seus doze mil habitantes, não há ainda ali um viver definitivo e regular. Não há estabelecimentos feitos na esperança de duração: não há comércio fixamente estabelecido: tudo tem o aspecto de uma feira, que hoje ganha e se anima, e amanhã se levanta e se dispersa (Queiroz, 2000, p. 1624).

São visíveis o cartorialismo deste relato e a quase ausência de seres sociais do quadro descrito. Por outro lado, Eça deixou por publicar o que lhe "ficou em memória daqueles dias confusos e cheios de acontecimentos", ou seja, o relato que produziu sobre aquelas "duas luminosas e poderosas impressões", o Cairo e Jerusalém; relato em que, promete Eça a seu editor, revelará as duas cidades em "sua[s] crua[s] e positiva[s] realidade[s]". São esses relatos de viagem – *O Egito* (1926, publicado por seu filho José Maria d'Eça de Queiroz), *A Palestina* e *Alta-Síria* (1966, publicado por sua filha Maria Eça de Queiroz de Castro) – que vou abordar neste texto, em diálogo com *A relíquia* (1887), reconhecidamente um dos frutos da viagem que Eça empreendeu ao Oriente. A perspectiva a ser adotada é a de observação dos procedimentos de descrição das gentes e dos espaços a que Eça recorre em seus relatos de viagem[3] comparativamente aos mesmos procedimentos utilizados em sua narrativa mais explicitamente ficcional, *A relíquia*.

Sobre o manuscrito do primeiro daqueles relatos, *O Egito*, e que pode ser estendido aos outros dois, Beatriz Berrini afirma que neles "multiplicam-se as repetições de toda a ordem; comparecem frases inacabadas; pululam palavras incompletas [...]. Mas, a par disso, [apresenta-se] um extraordinário poder de observação, uma reflexão arguta e justa" (Berrini, 2000, p. 1823). Como se sabe, aquela promessa de "crua e positiva realidade" na descrição das duas cidades, somada ao "extraordinário poder de observação" e à "reflexão arguta e justa" identificados por Berrini, dentre outros aspectos, têm sido associados à denominada "virada realista" do escritor, ao aguçamento do olhar social de Eça despertado pelo contato com a realidade social de egípcios e palestinos. Esta adesão mais programática do romancista à estética realista, imediatamente após o retorno de sua viagem ao Oriente, a que João Gaspar Simões denominou de "conversão ao

[3] Embora a edição desses relatos de viagem que sigo neste estudo (Berrini, 2000) os denomine *Notas de viagem*, opto por denominá-los "relatos de viagem" porque encontro neles mais narratividade, até mesmo mais ficcionalidade, do que normalmente encontraríamos nas mais cartoriais *Notas de viagem*.

Realismo" por parte do romancista (Simões, 1973), já foi também pontuada por Isabel Pires de Lima:

> Eça de Queiroz, quando viajou ao Oriente, encontrou o passado antigo, que estará indelevelmente presente em ficções futuras, mas encontrou também uma realidade sua contemporânea tão substancialmente diferente da que conhecera até então, que lhe aguçou para sempre a pena de realista que ele procurava incansavelmente desde um dia em que havia lido como uma revelação *Mme. Bovary*. Eça de Queiroz partira para o Oriente um jovem impregnado de romantismo, regressa um entusiasta de um realismo *"artiste"* (Lima, 1996, p. 74 e 75. Grifos da autora).

Nesta mesma direção, Carlos Reis afirma – no caso específico do *O Egito* – que são nestes "relatos" que se podem "vislumbrar um escritor em evolução, interpretando uma dinâmica de superação, por um lado, e de incorporação, por outro, de procedimentos de representação literária que nos revelam um Eça nos primórdios do Realismo" (Reis, 1999, p. 189). Neste Realismo em seus primórdios buscarei observar estratégias de descrição próprias dos relatos de viagem, comparando-as, quando possível, a estratégias semelhantes utilizadas na narrativa ficcional e mais "fantasista" de *A relíquia*.

2.

Em estudo sobre "o funcionamento da descrição numa parte da produção jornalística [...] e ensaística de Eça", Helena Carvalhão Buesco encontra nesses gêneros – ditos não-ficcionais – "procedimentos típicos da produção ficcional de Eça". Relacionando a descrição com a retórica argumentativa, a professora identifica naqueles escritos ecianos, no que tange à descrição, o que denomina "processo justapositivo", no qual o estatuto narrativo da descrição combina-se com outros registros e tipos narrativos de grande importância como o comentativo e o avaliativo, ou o digressivo. Tais opções, ainda segundo Buesco, leva a que Eça relativize os princípios da prática realista quanto à descrição – "pensada predominantemente *sub specie* de 'ilustração', metáfora ou metonímia da acção narrada e das personagens que nela evoluem" – e faça predominar "a presença temática do humano, [a] conformação do homem como actor ou [...] figurante social" em suas descrições. Isto permite a Eça, nas palavras de Buesco, "assumir posições e discriminações, assinar comentários e juízos, segmentar e justapor um discurso

que por muitas vezes se constrói em 'pedaços'", como os discursos jornalísticos e ensaísticos, comuns à prática editorial oitocentista de publicações em periódicos. Neste sentido, a professora Buesco define a prática da descrição em Eça como um "instrumento antropológico", "tendendo não só a tornar familiares culturas ou sociedades 'estranhas' mas também, e concomitantemente, a manifestar a estranheza da cultura própria" (Buesco, 1997, p. 220-222).

Assim, pode-se afirmar que é a presença do homem que mobiliza a descrição em Eça de Queiroz, que a humaniza, e quando este homem é o outro, o diferente do homem europeu, o Oriental, a dimensão antropológica das descrições ganha maior potência, concedendo ao relato descritivo um sentido de busca por compreender e descrever um mundo histórico e temporalmente demarcado por sua gente. Guiado por esse olhar descritivo mais antropológico, Eça aguça a pena realista em seus relatos de viagem. Neles, aquelas duas luminosas cidades que lhe causaram "poderosas impressões", o Cairo e Jerusalém, são reveladas ao leitor quase sempre a partir de sua gente. Pense-se no "estudo antropológico sobre a condição de vida das mulheres no Oriente", como o denominou Silvana Pessôa de Oliveira (Oliveira, 1997, p. 700), presente no IV capítulo da narrativa dedicada ao Cairo, "A mulher no Oriente", em *O Egito* (Queiroz, 2000, p. 1878-1887), por exemplo, na dedicada configuração das *Ghawasis*, as bailarinas que tanto seduziram o romancista, com seu "baile misterioso", que mais parecia "um culto do que um espetáculo":

> [...] as Ghawazis que dançam para os estrangeiros, estão bem longe de ter aquele encanto que na Europa faz suspirar os colegiais que lêem *As mil e uma noites*. *O ideal aí é substituído pelo ofício*. A graça das danças, a intenção amorosa, a admirável música dos movimentos, perde a primitiva originalidade: é apenas uma habilidade vulgar, maquinal, sabida, rotineira, um *tour de force* executado com tédio, com preocupação do lucro, sem entusiasmo e sem fé [...]. *São por vezes pesadas, gordas [...] os seios balançam-se como sacos meios vazios e as cinturas grossas e informes agitam-se num esforço e numa violência perpétuas* [...]. *Ao pé delas, uma mulher velha, adunca, curvada, seca, negra, de cabelos grisalhos e descompostos, tocava no rebab com uma agitação convulsiva* (Queiroz, 2000, p. 1945, 1946-1947. Grifos nossos).

A longa e pragmática descrição se inicia pela demarcação da distância entre a ficção alimentada pelas míticas *As mil e uma noites* e "realidade" que Eça presencia no Cairo. As Ghawazis "estão bem longe" do ideal da mulher oriental construído pelo imaginário europeu oitocentista. O analista denuncia a força

desconstrutora do capital sobre as artes e práticas tradicionais, dançar é agora "ofício", por meio dele alcança-se o necessário à sobrevivência. Como qualquer outra "operária", a dançarina é tomada pelo mecânico, pelo rotineiro, pelo tédio. Mesmo o ideal de beleza e juventude associado ao mito de Sherazade sofre nítida desconstrução, com descrição de bailarinas destituídas das qualidades que lhe deram a mítica fama, podendo-se inferir da narração que a nova configuração é fruto de uma situação social injusta (Queiroz, 2000, p. 1946).

O tom de denúncia social marcará ainda as observações feitas por Eça sobre os também pobres camponeses egípcios, os felás:

> O *fellah* não possui. Está na miserável condição do antigo servo feudal. Não cheguei nunca a esclarecer com nitidez esta tenebrosa questão de constituição da propriedade turca. Isso todavia deve estar escrito, analisado, comentado, contado, talvez fotografado [...] O *fellah* trabalha, reza e paga. Não tem propriedade, nem liberdade, nem família. É inferior ao escravo [...] Ele, de dia e de noite, sob o sol e sob o orvalho, conduz as águas, conserva os canais [...] a sua casa tem três metros: é um espaço quadrado, nu de terra [...]. Tem uma esteira, uma gamela e uma bilha. Comem todos na mesma gamela, dormem sobre a esteira em promiscuidade [...]. Um dia é atirado, morto, à vala: a mulher acompanha-o, dando gritos agudos, torcendo os braços. Os filhos, esses, não têm tempo [...]. É assim o *fellah* (Queiroz, 2000, p. 1848 e 1849).

Descrição "crua" de uma realidade, como prometera a seu editor, Eça primeiramente cuida de tornar o felá mais familiar para seu leitor europeu, já que as encantadoras narrativas sobre o Oriente quase nunca miravam essa personagem social. A anacrônica comparação com o servo feudal, destituído de quase tudo, ajuda o cronista a denunciar a vergonhosa e desumana situação de marginalidade social imposta aos felás até seus dias. Por meio de uma narrativa construída sobre uma temporalidade rápida, cotidiana, automatizada, historicamente situada e socialmente denunciadora das injustiças sociais, entremeadas por uma enumeração nua do que faz e da condição de despossuído do felá, e com avaliações morais sobre suas práticas sociais, Eça esboça um quadro descritivo vivo e cru da figura social do felá, tornando-o simultaneamente uma "personagem", um tipo social de sua narrativa, e também um sujeito historicamente constituído, cuja situação de miserabilidade e exploração social é duramente denunciada.

Mesmo quando dirige seu olhar para espaços mais amplos, como as ruas ou lugares que visita em Jerusalém, é ainda a presença dos seus habitantes e seus afa-

zeres que atraem a atenção de Eça de Queiroz. Ficamos, por exemplo, a conhecer as ruas de Jerusalém pelos seres sociais que a habitam:

> [...] quando se passa naquelas ruas escuras onde os mercadores se apertam, se vêem os tipos, os costumes, as largas túnicas azuis, abertas, o perfil judaico, aquelas figuras pensativas de velhos, *todas as misérias da vida têm seu arabesco*, as túnicas e os véus brancos das mulheres esbeltas, as pequenas ocupações da rua: o escriba que traça cuidadosamente os arabescos da letra árabe sobre folhas de [?], o sapateiro judeu, com o avental de couro, os fortes ferreiros árabes, cor de bronze destacando sobre um fundo de fogo, o lento andar daquelas figuras, o camponês de Nazaré que passa no seu burro, a mulher de Siloé que vem vender os seus búzios, parece que entre aquelas figuras vem de repente, aparece a loira e delicada figura que todos conhecemos, – pensativo no meio da multidão, seguido dos amigos e dos apóstolos, atravessando para os lados da sinagoga, e sorrindo às pequenas crianças judias que correm e gritam gloriosamente, sujas e resplandecentes (Queiroz, 2000, p. 1962-1963).

Velhos mercadores, escribas, sapateiros judaicos, ferreiros árabes, o "camponês de Nazaré", a "mulher de Siloé", são alguns dos "tipos" que compõem a paisagem, em meio a seus afazeres e com suas vestimentas típicas, enfim, é a gente simples e seus costumes que conformam o retrato da Jerusalém que surge no relato de Eça. A paisagem é delineada pelo humano, seja pelas figuras seja por suas práticas. A descrição da cidade está colada à visão antropológica a que se refere Silvana Oliveira (1997). O jovem jornalista mira a gente e sua condição de vida, encontrando uma situação social injusta que parece angustiá-lo e que seus relatos não se furtam de constantemente denunciar.

3.

Passadas quase duas décadas dessa experiência da juventude – Eça de Queiroz tinha pouco mais de 20 anos quando empreende a viagem ao Oriente –, o romancista voltará a trilhar aqueles caminhos descritos em seus relatos de viagem, dessa vez pelo olhar de seu herói pícaro, Teodorico Raposo[4], em *A relíquia*, ro-

[4] Alguns críticos queirosianos, a exemplo de Alberto Machado da Rosa (1963), Ernesto Guerra da Cal (1971) e Manoel da Costa Fontes (1976), foram unânimes em afirmar que *A relíquia* pode ser lida e analisada sob a luz da narrativa picaresca.

mance publicado em 1887. Embora tendo algumas vezes bebido diretamente dos relatos daquelas experiências do jovem jornalista, *A relíquia* desconstrói-os por meio da ironia e, por vezes, da sátira, com um narrador em primeira pessoa cujo olhar para outro, para o diferente, dá-se em chave paródica e fortemente erótica, distanciando-se em muito do olhar solidário do Eça jornalista.

Quando, no romance, Raposão – versão pícaro-erótica do sobrinho do *titi* – vai a "um doce pombal das pombas" na companhia do amigo Topsius, ambos guiados por Pote, a descrição das "bailadeiras" ganha um tom que oscila entre o farsesco e o grotesco:

> Pote prepara para essa noite uma festividade sensual em casa de Fatmé, matrona bem acolhedora, que tinha no Bairro dos Armênios um doce pombal de pombas; e nós íamos contemplar a gloriosa bailadeira da Palestina, a Flor de Jericó, a saracotear essa dança da Abelha [...] Fatmé esperava-nos, majestosa e *obesa*, envolta em véus brancos, com fios de corais entre as tranças, os braços nus tendo cada um a cicatriz escura de um bubão de peste [...] Fatmé, jurava que Allah era grande e que ela era a nossa escrava. E, se nós a quiséssemos mimosear com *sete pilastras de ouro,* ela nos oferecia uma Circassiana, mais branca que a lua cheia, mais airosa que os lírios que nascem em Galgalá. – Venha a Circassiana! Gritei, excitado. Caramba, eu vim aos Santos Lugares para me refocilar... Quero regalar a carne! Por trás dela Fatmé, com a ponta dos dedos, ergueu-lhe o véu devagar, e de entre a nuvem de gaze surgiu um *carão de gesso, escaveirado e narigudo, com um olho vesgo, e de dentes podres que negrejavam no langor néscio do sorriso* (Queiroz, 2000, p. 912-913. Grifos nossos).

Quão distante se está da solidariedade presente nos relatos do jovem Eça. Embora a descrição deixe implícita certa denúncia da vida degradante dessas mulheres, animalizadas, erotizadas, marcadas pela doença, aprisionadas pela lógica da exploração do capital, que as levou a serem "pombas" que saracoteiam feito "abelhas", não é possível vislumbrar nenhum sentimento de solidariedade por parte de Raposão para com essas mulheres. Ele quer apenas "refocilar" no pombal, "regalar a carne". A mítica beleza "circassiana", que tanto alimentou o imaginário masculino oitocentista, surge-nos destituída de beleza, pela dureza da miséria, e mesmo frente à decepcionante surpresa desvelada pelo levantar dos véus, a degradante condição da bailarina não recebe uma palavra de indignação ou solidariedade por parte de Raposão. Afinal,

desejando apenas satisfazer sua luxúria, nosso pícaro parece ter nos olhos um véu que lhe nubla a visão.

Ao chegar em alguns dos lugares que mais encantaram Eça de Queiroz no Oriente, conforme seus relatos de viagem, Teodorico Raposo revela seu desinteresse pelos espaços, pelas pessoas e pela história que guardam. Rendido à luxuria e aos encantos da inglesa Mary, renuncia a tudo aquilo que havia impressionado o jovem Eça, desdenhando da humanidade por um "rabo de saias": "só para não me afastar do calor das suas saias [de Mary], eu renuncie a ver o Cairo, o Nilo, e a eterna Esfinge, deitada à porta do deserto, sorrindo da Humanidade vã" (Queiroz, 2000, p. 893). Como bem sinalizou Rosana Carvalho da Silva Ghignatti, ao se comparar as narrativas ecianas acerca do Oriente salta aos olhos a distância entre as duas:

> [...] nas primeiras descrições dos "Relatos [de viagem]", há um olhar seriamente comprometido com o que o narrador observa a seu redor, ao passo que n'*A relíquia* há um profundo desdém da personagem pela cultura e costumes orientais. A indiferença cultural caracteriza Teodorico Raposo quando ele parte para Alexandria, sedimentando, assim, o discurso paródico que irá marcar toda a narrativa. Nada prende sua atenção, nenhum monumento o comove e ele não obedece a nenhuma tradição religiosa típica daquele lugar. O importante para a personagem é "regalar a carne", ou "fartar o bandulho", viver novas e fortes emoções, antes recalcadas na Lisboa que deixara, rindo de toda prática religiosa que também encontrou no Oriente (Ghighatti, 2008, p. 126).

Quando chega à Palestina, objetivo maior de sua peregrinação ao Oriente, Teodorico revela de pronto seu desinteresse por sua gente e por seus espaços. Se para Eça as pessoas que transitam pelas ruas de Jerusalém trazem à memória a figura do Cristo – tanto que se sente "por vezes que entre eles vai aparecer a loira e delicada figura que todos conhecemos" (Queiroz, 2000, p. 1963) –, para Teodorico o "país do Evangelho" tem menos interesse que seu "seco e paterno Alentejo":

> De resto esse país do Evangelho, que tanto fascina a humanidade sensível, é bem menos interessante que o meu seco e paterno Alentejo: nem me parece que as terras favorecidas por uma presença Messiânica ganhem jamais em graça ou esplendor [...]. Os sítios onde habitou esse outro Intermediário divino, cheio de enternecimento e de sonhos, a quem chamamos Jesus-Nosso-Senhor: – e só neles achei bruteza, secura, sor-

> didez, soledade, entulho. [...] Jerusalém é uma vila turca, com vielas andrajosas, acaçapada entre muralhas cor de lodo, e fedendo ao sol sob o badalar de sinos tristes. [...] O Jordão, fio d'água barrento e peco que se arrasta entre areais, nem pode ser comparado a esse claro e suave Lima (Queiroz, 1997, p. 845-846).

Nem a "presença Messiânica" desse "intermediário divino, cheio de enternecimento e de sonhos" tornam a "vila turca" menos andrajosa e o "fio d'água" do Jordão menos barrento e peco. Num quadro em que a presença do homem parece se fazer desnecessária, o relato descritivo de Teodorico só encontra espaços desumanizados, em que impera a "bruteza, secura, sordidez, soledade, entulho". Até mesmo o "Messias" não se salva da falta de empatia do Teodorico narrador. Como já demonstrou Aparecida Fátima Bueno, a história de Jesus sofre forte rebaixamento em *A relíquia* (Bueno, 2001). Se, por vezes, Raposão demonstra simpatia pelo "jovem da Galileia", com seus propósitos revolucionários, o recorrente é uma descrição dessacralizada da figura do Cristo, cuja paixão é narrada de maneira prosaica, sem nenhuma solenidade (Bueno, 2001).

O "Testamento novíssimo" anunciado pelo autodenominado "S. Teodorico Evangelista", por exemplo, desconstrói e dessacraliza fortemente a história de Jesus, divergindo em muito do que ficou registrado pela tradição. Lembre-se, por exemplo, do Jesus quase licencioso que ressalta da narrativa da absolvição da mulher adúltera ou do Cristo injusto com os pobres no episódio da expulsão dos vendilhões do templo ou, ainda, da desconstrução herética da cena central da Paixão: a falsa morte de Jesus provocado pelo vinho narcotizado. Tudo isso filia-se, como se sabe, ao forte anticlericalismo que marcou gerações de intelectuais e artistas oitocentistas. A crítica à "velha religião", a seu enraizado institucionalismo, revela-se, como aponta Antônio Nery, em uma "avultante intertextualidade com o texto bíblico, quase sempre com fins de desconstrução" (Nery, 2011, p. 1).

Todavia, não nos esqueçamos, aquele anticlericalismo, no caso específico da narrativa de Raposão, não deve ser confundido com um posicionamento de justiça ou de indignação social por parte de nosso herói pícaro. A recorrente dessacralização religiosa forja, em realidade, uma resposta à imagem de beato que o amigo Topsius construiu de Teodorico Raposo, em sua *Jerusalém passeada e comentada*. Ciente de que à burguesia liberal não cai bem o perfil do beato, Raposão busca insistentemente negá-lo, de modo a resguardar sua credibilidade junto à classe a que almeja pertencer, visando aos frutos desse pertencimento. Ou seja, a solidariedade vazada pelo relato de viagem do jovem Eça ao Oriente está completamente ausente das narrativas e aventuras do sobrinho da Titi pelas terras dos evangelistas.

4.

Aproximo, por último, as descrições feitas por Eça e Teodorico das visitas que fizeram ao Santo Sepulcro. O lugar santo foi visitado por ambos em dia nublado, "úmido, sombrio". Embora em *A Palestina* refira às ruas "estreitas, sombrias, lajeadas de pedras, cheias de lama, escorregadias, inclinadas, sujas, miseráveis", o que Eça vê é principalmente uma "multidão de todas as raças e de todos os vestuários", judeus, cristãos, arménios, árabes, que são beduínos, padres, mulheres escravas, camponeses, velhas, enfim, como nos diz o próprio Eça: "Está-se horas a olhar, a ver desfilar aquela multidão que parece a mesma, que serve de fundo no Evangelho às figuras divinas" (Queiroz, 2000, p. 1960-1962). Mesmo na Via Dolorosa, é a ainda a presença humana que se destaca, a lembrar aqueles mesmos que presenciaram a passagem do Cristo por aqueles espaços:

> Uma rua escura, ora em abóboda ora aberta, estreita, lamacenta, é na tradição cristã a via dolorosa. Por ali passou, durante o trânsito da Crucificação, Jesus [...]. Os peregrinos beijam aqueles sítios, os padres ajoelham quando passam. Os sábios discutem a veracidade da tradição. Eu passei ali pela primeira vez num dia sombrio que fazia a rua mais escura e mais desolada, e apenas sei que devia ser bem por uma rua assim que passou a doce e triste figura filósofo [...]. No pátio velhos armênios e judeus vendem rosários, cruzes. São ainda mercadores à porta do templo (Queiroz, 2000, p. 1963-1964).

Por sua vez, Teodorico quando visita o Santo Sepulcro também se depara com um dia chuvoso, nublado e triste, propício para as suas reclamações de homem burguês, festivo e amante de mulheres. Por isso mesmo, o único grupo humano que recebe a atenção de Raposão são os "vendilhões do templo", os comerciantes de relíquias – atividade que o sustentará depois de desmascarado exatamente por uma falsa e nada sagrada relíquia – que o perturbam em sua missão evangélica na entrada, no interior e na saída do templo:

> – Ora aqui estão os cavalheiros diante do Santo Sepulcro... Fechei o meu guarda-chuva. Ao fundo de um adro, de lajes descoladas, erguia-se a fachada duma igreja, caduca, triste, abatida [...] Um bando voraz de homens sórdidos envolveu-nos com alaridos, oferecendo relíquias, rosários, cruzes, escapulários, bocadinhos de tábuas aplainadas por S. José, medalhas, bentinhos, frasquinhos de água do Jordão, círios, agnus-dei

> [...] E à porta do Sepulcro de Cristo, onde a titi me recomendara que entrasse de rastos, gemendo e rezando a coroa – tive de esmurrar um malandrão de barbas de eremita, que se dependurara da minha rabona, faminto, rábido, ganindo que lhe comprássemos boquilhas feitas de um pedaço da arca de Noé! [...] E foi assim, praguejando, que me precipitei, com o guarda-chuva a pingar, dentro do santuário sublime onde a Cristandade guarda o túmulo do seu Cristo [...]. Pensei que o Catolicismo, previdente, estabelecera à porta do lugar divino uma *Loja de bebidas e águas-ardentes*, para conforto dos romeiros [...] Fugi aturdido e confuso [...] De novo nos acometeu o bando esfaimado dos vendilhões de relíquias. Repeli-os rudemente: e saí do Santo Lugar como entrara – em pecado e praguejando" (Queiroz, 1997, p. 907-910)

Se se considerar que o objetivo da peregrinação de Teodorico Raposo era visitar o "Santo Lugar", sair dele "em pecado e praguejando" é a maior prova do picaresco com que Eça desejou marcar sua ficção. A ausência de empatia de Raposão para com as pessoas, os espaços e o sagrado, tão nitidamente posto nas descrições que faz dos lugares que visita, contrasta com a solidariedade e senso de justiça que vaza dos escritos do jovem jornalista. Esta polarização afasta as duas narrativas em seus propósitos, mas não nega o profundo imbricamento intertextual existente entre elas.

Nos relatos produzidos por Eça a partir de sua viagem ao Oriente, assim como na produção jornalística e ensaística estudada pela professora Buesco, "nada poderá ser objeto de descrição 'feliz' [bem sucedida, real] senão aquilo em que a presença do homem permite apreender a antropologia do lugar; a sua dimensão social, temporal e histórica" (Buesco, 1997, p. 223). Neste sentido, as descrições realizadas pelo jovem Eça de Queiroz das gentes, espaços, ritos e festas vivenciados por ele nas terras do Oriente, ainda que salpicadas, aqui e acolá, do olhar pitoresco ou orientalista oitocentista, ganham vivacidade e realismo, não só pela temporalidade histórica presente nelas registradas – e a despeito do Oriente fabuloso e idealizado que teima em cruzar a narrativa –, mas principalmente pela forte presença do homem. Como diz o próprio Eça, "a paisagem é intolerável, se lhe falta a nota humana" (Queiroz, 2000, p. 1962).

Por sua vez, narrativa ficcional de uma viagem, recheada de fantasia, semelhante à realizada por seu criador – mas com propósitos diametralmente opostos –, *A relíquia*, embora tomando por vezes os relatos de viagem como fonte, distancia-se deles exatamente pela ausência de uma possível "dimensão antropológica" na configuração do picaresco Teodorico. O registro paródico, farsesco,

desconstrutivo em que seu discurso deseja se enquadrar dispensa qualquer traço de solidariedade humana, elimina qualquer possibilidade de interesse pelo outro, talvez por isso sua recorrente impaciência com as ruínas e os homens orientais. Por outro lado, lembrando-nos que está no campo da ficção, Eça de Queiroz faz Teodorico Raposo definir as "memórias [de sua] vida", como "páginas de repouso e de férias, onde a Realidade sempre vive, ora embaraçada e tropeçando nas pesadas roupagens da História, ora mais livre e saltando sob a caraça vistosa da Farsa! (Queiroz, 1997, p. 847)". Uma nova virada revolucionária, agora em direção ao riso.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Lindinalvo A. de. Consciência crítica de Eça: leitura pinçada em *A relíquia* e outros textos. Em: *150 anos com Eça de Queiroz. Anais do III encontro internacional de queirosianos*. São Paulo: FFLCH/USP, 1997, p. 589-594.

ARAÚJO, Luís Manoel de. A viagem oriental de Eça. *Camões – Revista de Letras e Culturas Lusófonas*. Lisboa, n. 9-10, 2000, p. 68-74.

BERRINI, Beatriz. Nota a *O Egito*. Em: QUEIROZ, Eça de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000a, v. 3, p. 1821-1823.

BERRINI, Beatriz. Nota a *A Palestina* e *Alta Síria*. Em: QUEIROZ, Eça de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000b, v. 3, p. 1953-1954.

BERRINI, Beatriz. Nota a *A relíquia*. Em: *Eça de Queiroz Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, v. 1, p. 841-844.

BERRINI, Beatriz. Teodorico Raposo: o peregrino, o historiador, o memorialista. *Revista Queirosiana*. Porto, 1993/94, n. 5-6, p. 39-59

BUENO, Aparecida de Fátima. As imagens de Cristo na obra de Eça de Queiroz. *Sínteses*, Campinas-SP, vol. 6, 2001, p. 103-115.

BUESCO, Helena Carvalhão. Procedimentos e objetivos da descrição queirosiana. Em: *150 anos com Eça de Queiroz. Anais do III encontro internacional de queirosianos*. São Paulo: FFLCH/USP, 1997, p. 220-227.

FERREIRA, João Palma. *Do pícaro na literatura portuguesa*. Lisboa: Biblioteca Breve, 1981.

FONTES, Manoel da Costa. *A relíquia* e o *Lazarilho de Tormes*: uma análise estrutural. Em: *Revista Colóquio Letras*. Lisboa, 1976, n. 31, p. 30-40.

GARCEZ, Maria Helena Nery. Visões de Jerusalém. Em: *150 anos com Eça de Queiroz. Anais do III encontro internacional de queirosianos*. São Paulo: FFLCH/USP, 1997, p. 374.

GONZÁLEZ, Mário. *O romance picaresco*. São Paulo: Ática, 1988.

GUERRA DA CAL, Ernesto. *A relíquia* – romance picaresco e cervantesco. Lisboa: Grémio Literário, 1971.

LIMA, Isabel Pires de. Os Orientes de Eça de Queiroz. *Revista do Real Gabinete Português de Leitura*. Rio de Janeiro, 1996, n. 13, p. 68-77.

LOPES, Óscar. O narrador d'*A relíquia*. Em: ____. *A busca de sentido: questões de Literatura Portuguesa*. Lisboa: Caminho, 1994, p. 67-86.

MINÉ, Elza. *Eça de Queiroz jornalista*. 2 ed. Lisboa: Horizonte, 1986.

MÓNICA, Maria Filomena. *Eça: vida e obra de José Maria Eça de Queiroz*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

NERY, Antônio Augusto. A Jerusalém "passeada e comentada" de *A relíquia* (Eça de Queiroz). Anais do III Encontro Nacional do GT História das Religiões e das Religiosidades – ANPUH -Questões teórico-metodológicas no estudo das religiões e religiosidades. *In*: *Revista Brasileira de História das Religiões*. Maringá (PR) v. III, n.9, jan/2011. Disponível em http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/pub.html

OLIVEIRA, Maria Lúcia Wiltshire de. O Oriente com fonte de imaginação em Eça de Queiroz. Em: *Os centenários: Eça, Freyre e Nobre*. SCARPELLI, Marli Fantini; OLIVEIRA, Paulo Motta (org.). Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2001, p. 239-250.

OLIVEIRA, Silvana Maria Pessôa de. Riquezas rutilantes: o relato de *O Egito*, de Eça de Queiroz. Em: *150 anos com Eça de Queiroz. Anais do III encontro internacional de queirosianos*. São Paulo: FFLCH/USP, 1997, p. 697-703.

QUEIROZ, Eça de. *Obra completa*. Organização geral, introdução, fixação dos textos autógrafos e notas introdutórias Beatriz Berrini. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, v. 1.

QUEIROZ, Eça de. *Obra completa*. Organização geral, introdução, fixação dos textos autógrafos e notas introdutórias Beatriz Berrini. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000, v. 3.

QUEIROZ, José Maria D'Eça de. Introdução ao *Egypto*. Em: *O Egypto. Notas de viagem*. Porto: Lello & Irmão, 1926, v. 23, p. 5-20.

REIS, Carlos. Estratégia narrativa e representação ideológica n'*A relíquia*. *Colóquio-Letras*, Lisboa, n. 100, 1987, p. 51-59.

REIS, Carlos. *Estudos queirosianos: ensaios sobre Eça de Queiroz e sua obra*. Lisboa: Presença, 1999.

REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. *A relíquia*: duplicidade do sujeito na ficção queirosiana. Em: *150 anos com Eça de Queiroz. Anais do III encontro internacional de queirosianos*. São Paulo: FFLCH/USP, 1997, p. 402-408.

ROSA, Alberto Machado da. *Eça, discípulo de Machado?* Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1963.

SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SIMÕES, João Gaspar. *Vida e obra de Eça de Queiroz*. Lisboa: Bertrand, 1973.

SIMÕES, Maria João. Viagem e inversão – a paródia satírica n'*A relíquia* de Eça de Queiroz. Em: *Actas do 2º Congresso da APLC*. Porto: Associação Portuguesa de Literatura Comparada, 1996, p. 539-549.

VAKIL, Abdoolkarim. Eça de Queiroz e o Islão. Questões do Oriente. Questões do Ocidente. Em: *Camões – Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, abr. / set. 2000, n. 9-10, p. 75-94.

O insólito Eça: A figura diabólica em "O senhor Diabo" e *O mandarim*[1]

Jean Carlos Carniel[2]

> *[...] reduzir Eça a autor de romances escritos segundo o cânone realista, é subestimar obras como O mandarim, A relíquia, A ilustre Casa de Ramires, A cidade e as serras e, naturalmente, os contos. Ora, a verdade é que os comentadores actuais têm vindo a valorizar, cada vez mais, estas obras.* (Matos, 2002, p. 202).

As palavras de Alfredo Campos Matos acima transcritas nos fazem refletir sobre duas coisas. A primeira delas diz respeito ao fato de Eça de Queiroz ser um autor reconhecido por obras que seguem a estética realista. O nosso objetivo não é minimizar a vertente realista desse escritor; pelo contrário, estamos interessados em mostrar um outro viés, muitas vezes, incompreendido ou pouco comentado pela crítica: trata-se do fantástico ou, mais precisamente, do insólito, na

---

[1] Este trabalho está incluído no projeto de Mestrado em andamento, com o título provisório "*Prosas bárbaras*: revelando o primeiro Eça", orientado pela Profª. Dra. Luciene Marie Pavanelo, financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP, projeto 2016/25008-2, e traz alguns resultados parciais de um estágio de pesquisa na Universidade de Coimbra, realizado entre setembro e dezembro de 2018, também apoiado pela mesma Fundação, com Bolsa Estágio de Pesquisa no Exterior – BEPE (processo 2018/12254-0).

[2] Mestrando da Universidade Estadual Paulista (Unesp), Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas (Ibilce), Câmpus São José do Rio Preto, bolsista da FAPESP.

obra queirosiana, o que nos leva ao segundo ponto de reflexão. Campos Matos se atenta para a valorização de parte da produção de Eça, que usualmente tende a ser relegada pela crítica. Desse modo, este estudo dialoga com as considerações desse especialista, pois objetivamos nos debruçar sobre os folhetins publicados no início da carreira de Eça (*Gazeta de Portugal*, década de 1860), reunidos, postumamente, em *Prosas bárbaras* (1903), tratando-se, portanto, de uma parte da obra pouco conhecida e pouco valorizada, tal como Orlando Grossegesse corrobora: "fala-se muito do 'último Eça, mas (ainda) pouco do 'primeiro Eça' da *Gazeta de Portugal*" (Grossegesse, 2006-2007, p. 1).

Partindo desses pressupostos, traçaremos um olhar valorativo sobre as narrativas iniciais que se afastam do cânone realista e dialogam com o fantástico, evidenciando que essa característica está presente em obras posteriores, como *O mandarim* (1880).

António José Saraiva, no ensaio "O manto da fantasia", adverte que Eça foi um autor que dialogou com o fantástico, ao longo de sua trajetória literária:

> nas suas primeiras obras, as *Prosas Bárbaras* [...], Eça é um escritor do gênero a que depois se chamou "fantástico", e nas últimas, que são vidas de santos, volta a esse caminho; as suas obras que foram chamadas "realistas" estão entre aquele começo e este fim "fantásticos...". São um intervalo numa série vasta; tendo em conta que mesmo na fase "realista" da obra de Eça há vários romances que programaticamente nada têm de realistas, como *O mandarim, A cidade e as serras, A ilustre casa de Ramires*, e até onde falta qualquer propósito de coerência e de verosimilhança, como *A relíquia*. Sem falar de *O mistério da Estrada de Sintra.* (Saraiva, 1995, p. 149-150).

Antes de avançarmos com a análise das narrativas, destacamos que entendemos o fantástico em um sentido amplo, tendo como base estudos recentes sobre a narrativa fantástica. De acordo com Maria Cristina Batalha, "o fantástico não pode ser enfeixado em uma categoria literária monolítica, porque ele supõe um conjunto de gêneros, subgêneros e categorias que a ele se vinculam – e com os quais tem em comum a recusa do real por parte do autor" (Batalha, 2012, p. 498). Com esse posicionamento, a pesquisadora defende que o fantástico não deve ser considerado um gênero literário fechado, pois seria preciso avaliá-lo em sua multiplicidade, uma vez que esse conceito deve ser considerado em seu plural "fantásticos": "à pluralidade de fantásticos associam-se adjetivos diversos que lhe completam o sentido e dão formas mais perceptíveis ao gênero: grotesco, maca-

bro, gótico, alegórico, metafísico, fantástico mágico, fantástico surreal etc." (Batalha, 2011, p. 18). O fator comum a esses textos, portanto, seria a recusa do real.

Defendemos um ponto de vista semelhante à da estudiosa, pois levamos em consideração a multiplicidade e a complexidade desse conceito, distanciando-se assim da concepção sobre o fantástico proposta por críticos como Todorov, que o entende sob uma perspectiva mais restrita, uma vez que defendemos, em outras ocasiões (Carniel, 2016; Carniel e Pavanelo, 2018), que as primeiras narrativas queirosianas não se enquadram no fantástico todoroviano, por isso a necessidade de revisar esse termo.

Entendemos, dessa forma, que o fantástico se dá pela presença de um evento que cause a recusa do real e o questionamento das leis naturais que governam o mundo como o conhecemos. Para isso, devemos considerar que ele é manifestado por meio de um evento insólito, e acreditamos que esse termo seja o mais apropriado para se referir à prosa inicial de Eça, uma vez que Batalha considera que "a categoria do 'insólito' – traço comum a todo um conjunto de textos – seja adequado como modo de operacionalizar a reflexão sobre a literatura fantástica" (Batalha, 2012, p. 497).

A pesquisadora Lenira Marques Covizzi considera que o insólito "carrega consigo e desperta no leitor, o sentimento de *in*verossímil, *in*cômodo, *in*fame, *in*congruente, *im*possível, *in*finito, *in*corrigível, *in*crível, *in*usitado, *in*formal" (Covizzi, 1978, p. 26, grifos da autora), ou seja, a autora destaca que esse termo serve como uma negação ao comum. Por seu turno, Flavio García defende que o insólito seria característico do improvável, e que esse conceito "pode ser equiparado ao sobrenatural e ao extraordinário, ou seja, àquilo que foge do usual ou do previsto, que é fora do comum, não é regular, é raro, excepcional, estranho, esquisito, inacreditável, inabitual, inusual, imprevisto, maravilhoso." (García, 2007, p. 20).

Com base nesses pesquisadores, o insólito pode ser compreendido como uma característica presente em textos em que há o improvável, portanto, ele seria uma condição para a irrupção do fantástico. Em outras palavras, o fantástico se dá pela presença de um elemento insólito. Contudo, acreditamos que nem todo texto em que há o improvável – portanto, com a presença do insólito – seja fantástico. Carlos Reis discute essa questão, ao analisar a seguinte passagem do romance *Os Maias*:

> Era acaso verossímil que tal se passasse, com um amigo seu, numa rua de Lisboa, numa casa alugada à mãe Cruges?... Não podia ser! Esses horrores só se produziam na confusão social, no tumulto da Meia Idade! Mas numa sociedade burguesa, bem policiada, bem escriturada, garantida por tantas leis, documentada por tantos papéis, com tanto registo de batismo, com

> tanta certidão de casamento, não podia ser! Não! Não estavam no feitio da vida contemporânea que duas crianças, separadas por uma loucura da mãe, depois de dormirem um instante no mesmo berço, cresçam em terras distantes, se eduquem, descrevam as parábolas remotas dos seus destinos – para quê? Para virem tornar a dormir juntas no mesmo ponto, num leito de concubinagem! Não era possível. (Queirós, 2014, p. 481).

Para Reis, o envolvimento amoroso entre os irmãos Carlos Eduardo e Maria Eduarda pode ser lido como um evento insólito que "vem corroer uma 'normalidade' e uma verossimilhança que nada parecia capaz de abalar" (Reis, 2012, p. 55). Seria, portanto, pouco provável em um mundo verossímil que dois irmãos, separados na infância, viessem a ser amantes quando adultos. Como o leitor sabe, esse evento não está vinculado ao fantástico, mas sim a uma narrativa de caráter realista. Nessa premissa, o estudioso acrescenta que,

> não há, nos textos literários, um insólito em absoluto ou em abstrato, ou seja, fora de contexto: há um insólito (ou até vários insólitos) que os românticos elaboram no quadro mental e cultural do romantismo, como há um insólito barroco, um insólito realista, um insólito pós-modernista e assim por diante. (Reis, 2012, p. 55).

A posição de Reis aponta que o insólito estaria presente em diversos contextos literários, portanto, em diversos gêneros e épocas diferentes, e reitera o posicionamento de que esse elemento não estaria exclusivamente relacionado ao fantástico. Entretanto, Reis entende o fantástico como

> uma particularização da mais vasta e difusa categoria do insólito, não deixo de alegar, todavia, o seguinte: enquanto insólito radicalizado, o fantástico romântico expressa, no seu aparecimento e nos motivos que lhe subjazem, aspectos fundamentais de um forte impulso para o inusitado; esse impulso ostenta-se em eventos e em figuras ficcionais, como efeito de uma generalizada *retórica do irreal* que domina o discurso do fantástico (Reis, 2012, p. 59, grifos do autor).

Segundo essa acepção, o fantástico romântico seria uma das melhores formas de expressão do insólito, pois a narrativa produzida nesse contexto é propícia para o não-habitual. Assim, acreditamos que os textos publicados na *Gazeta de Portugal* e inseridos no volume *Prosas bárbaras* dialogam com a estética da tradição romântica,

com o acréscimo de situações insólitas e fantásticas; entretanto, como Reis defende, a realidade a qual essas narrativas se referem "elabora-se numa série de temas de funda ressonância romântica – mas com uma coloração bem distinta do lirismo piegas e melancólico que os ultrarromânticos tinham cultivado" (Reis, 2001, p. 162), o que nos faz refletir que Eça já esboçava, nesses textos, uma observação crítica da sociedade oitocentista – uma característica de suas produções vinculadas ao realismo.

Se considerarmos que o insólito é manifestado por situações que fogem do habitual, portanto, da realidade como a concebemos, levaríamos a crer que a inserção desse elemento poderia alterar a percepção de mundo, e, juntamente com a presença do sobrenatural, adentraríamos no campo do fantástico; por outro lado, como demonstrado por Carlos Reis em citação já mencionada por nós, em *Os Maias*, o insólito corrói uma normalidade e uma verossimilhança "que nada parecia capaz de abalar", sem, necessariamente, inserir o fantástico. Deste modo, se os eventos insólitos não puderem ser esclarecidos pelas leis naturais que governam o mundo, entraríamos no campo do fantástico; entretanto, o insólito pode corroer a verossimilhança sem, necessariamente, adentrar-se no fantástico, pois nem todo evento insólito é fantástico. Os títulos "O senhor Diabo" e *O mandarim*, portanto, são fantásticos, e não somente insólitos.

Assim sendo, observamos que Eça faz uso do insólito para retratar eventos que fogem do habitual, e mesmo assim discute sobre os problemas que assolam o Oitocentos. Defendemos na nossa leitura que esse recurso também serve para apontar os problemas sociais, fazendo com que a crítica e a observação do contexto social estejam presentes mesmo nesse gênero.

O autor de *O crime do padre Amaro*, portanto, é também um escritor do insólito, pois essa característica pode ser vista em diversos momentos de sua produção literária. Tentaremos comprovar essa hipótese evidenciando passagens em que esse atributo esteja presente, além de destacar que Eça possuía uma visão insólita do mundo.

Primeiramente, é preciso ponderar que o estilo dos folhetins iniciais pode ser considerado insólito, o que é reforçado pelo estranhamento que esses textos causaram no público leitor, em seu tempo de publicação. Jaime Batalha Reis, na introdução de *Prosas bárbaras*, comenta que os textos da *Gazeta de Portugal* foram notados como uma "novidade extravagante e burlesca" (Reis, 2004, p. 166). Por sua vez, Carlos Reis defende que

> o escândalo suscitado pelas *Prosas Bárbaras* advinha das inovações estilísticas que os seus folhetins constituíam: linguagem exuberante, algo desordenada sintaticamente, carregada de adjetivação por vezes incoe-

> rente, ela rompia frontalmente com as preocupações formais que caracterizavam a segunda geração romântica. (Reis, 1979, p. 12).

A estilística desses textos, portanto, é a primeira prova que demonstra a presença do insólito na obra inicial queirosiana. Em segundo lugar, também acreditamos que Eça possuía uma visão insólita sobre o mundo, principalmente, no que se refere aos anos de juventude, pois o testemunho de Batalha Reis demonstra que eles viviam num mundo em que havia espaço para o insólito, uma vez que o antigo camarada de Eça afirma que, naquele tempo, "havíamo-nos criado num mundo como que à parte da realidade" (Reis, 2004, p. 168). Essa afirmação pode ser sustentada pelo fato de Batalha Reis, ao longo de seu ensaio, enumerar diversos episódios insólitos, como a passagem em que ele descreve os hábitos e as superstições de Eça, acentuando o fato de ele aludir "aos corvos, milhafres, gaviões [que], com tanta frequência, fantasticamente, apareciam nos seus Contos" (Reis, 2004, p. 169). Ou seja, esses textos estariam vinculados ao insólito, pelos temas neles presentes, e sintetiza que

> o que caracteriza este momento da vida literária de Eça de Queiroz é a sincera comoção do *criar fantástico* […] Consegue assim idear um *mundo imaginário*, um cenário de alegorias; sabe que *esse mundo é ilusório*, que só parece povoado por metáforas – e enternece-se, e comove-se, e comunica essa ternura a essa comoção, como se as produzissem realidades, sentindo e fazendo sentir, ao mesmo tempo, inexplicavelmente, que *com efeito existe uma profunda realidade, vagamente simbolizada por todas essas imagens*. (Reis, 2004, p. 187, grifos nossos).

Devemos considerar que o criar fantástico de Eça não anula a observação do contexto social de seu tempo, porque, tanto nos textos da *Gazeta de Portugal*, quanto em obras posteriores, como *O mandarim*, Eça insere a crítica social em textos em que há elementos insólitos.

O ensaio "Antero de Quental" (1896) também evidencia o insólito na juventude de Eça de Queiroz, pois o escritor, no fim da vida, relembra a época de mocidade, de modo fantasista, chegando a utilizar a expressão "encantada e fantástica Coimbra", ao menos quatro vezes, mostrando que os jovens da geração dele viviam em um mundo idealizado, em que havia espaço para o fantástico. A síntese dessa geração seria a de fazer fantasia, como ele relata:

> O nosso mote, como a nossa vida, todo se encerrava naqueles dous belos versos:

> *A galope, a galope, oh fantasia,*
> *plantemos uma tenda em cada estrela!*
> E em cada estrela plantávamos uma tenda, onde dormíamos e sonhávamos um instante, para logo a erguer, galopar para outra clara estrela, porque éramos verdadeiramente, por natureza, ciganos do ideal. (Queirós, 1961, p. 262).

Apesar de Eça descrever a juventude como idealizada, algo que poderia levar a crer que a obra produzida por ele e por seus companheiros fosse distante do contexto social da época, não devemos esquecer que Eça e os colegas de Coimbra na década seguinte combateram os dogmas românticos em voga, bem como procuraram pensar em alternativas políticas e econômicas para o país, o que de fato acabou caracterizando essa Geração de 70 como uma geração de escritores realistas. Ao contrário da imagem que posteriormente se cristalizou em torno da Geração de 70, Eça também caracteriza sua geração como "nervosa, sensível e pálida como a de Musset (por ter sido talvez como essa concebida durante as guerras civis)" (Queirós, 1961, p. 260). Destacamos a afirmação, pois Eça já havia mencionado essas questões no texto "Uma carta (A Carlos Mayer)", publicado em 3 de novembro de 1867, na *Gazeta de Portugal*, e compilado nas *Prosas bárbaras*, e aponta a predileção por uma literatura baseada em personagens trágicos e dramáticos, que remetia a um universo fantasioso e insólito:

> [...] somos uma geração desiludida por três revoluções, amolecida por uma invenção horrível – a música, tomada da dúvida religiosa, geração que vê esvaecer-se Cristo, a quem tanto tempo amou, e não vê chegar a liberdade, por quem há bastante tempo espera. Quais podem ser as obras desta geração? Criações febris, convulsões cerebrais, idealistas e doentias, todo um pesadelo moral. Por isso, temos tido toda a série de figuras melodramáticas, desde Fausto até Mr. De Camors. (Queirós, 1951, p. 194).

Essa afirmação é importante para compreendermos que o momento histórico da geração de Eça era propício para o desenvolvimento do fantástico, uma vez que Portugal passava por crises políticas e ideológicas, corroborando as reflexões de Maria do Carmo Castelo Branco de Sequeira, que estuda a dimensão fantástica na obra de Eça de Queiroz, ao afirmar que,

> o caráter dialógico do *fantástico* parece provocar, não só a tensão entre a *verosimilhança* e a *inverosimilhança*, como também (e por inerência) tensão

> entre visões diferentes do mundo e, consequentemente, colisões estéticas incentivadoras de um debate inacabado, a sentir-se com mais intensidade em períodos marcados por crises ideológicas profundas, nomeadamente, aquela que marcaria o aparecimento do *fantástico* e também aquela que marcou a geração de Eça de Queiroz (Sequeira, 2002, p. 232, grifos da autora).

É pertinente mencionar que, na década de 1860, também há a publicação de outras obras que enveredaram pelo fantástico, como os *Contos fantásticos* (1865), de Teófilo Braga, e os *Contos* (1868), de Álvaro do Carvalhal, comprovando a fertilidade da narrativa fantástica em Portugal nessa época.

Embora Eça não trate especificamente sobre a literatura fantástica no artigo "Positivismo e idealismo" (1893), nota-se o esgotamento da estética naturalista, no final do século XIX, o que talvez explique o interesse de reunir os contos queirosianos da década de 1860 no volume *Prosas bárbaras*, publicado dez anos depois desse texto. De acordo com Eça,

> em literatura, estamos assistindo ao descrédito do naturalismo. O romance experimental, de observação positiva, todo estabelecido sobre documentos, findou (se é que jamais existiu, a não ser em teoria), e o próprio mestre do naturalismo, Zola, é cada dia mais épico, à velha maneira de Homero. A simpatia, o favor, vão todos para o romance de imaginação, de psicologia sentimental ou humorista, de ressureição arqueológica (e pré-histórica) e até de capa e espada, com maravilhosos *imbróglios* como nos robustos tempos de D'Artagnan. (Queirós, 1961, p. 192).

Eça aponta para uma mudança de preferência nos gostos literários, que privilegie o imaginário, completando que os "homens inquietos [estão] batendo de novo à porta dos mistérios" (Queirós, 1961, p. 196), ou seja, havia um interesse por temas e por assuntos insólitos, que remeteriam à imaginação e à fantasia, logo, poderíamos levar a crer que haveria espaço para obras de teor fantástico. O autor de *A relíquia* também reflete que a razão e a imaginação sempre estiveram presentes no homem, mas que o gosto pelo imaginário teria diminuído, por causa do positivismo científico:

> Quais são as causas, quais as consequências desta revolta? A causa é patente, está toda no modo brutal e rigoroso com que o positivismo científico tratou a imaginação, que é uma tão inseparável e legítima companheira

> do homem, como a razão. O homem desde todos os tempos tem tido (se me permitem renovar esta alegoria neoplatônica) duas esposas, a razão e a imaginação, que são ambas ciumentas e exigentes, o arrastam cada uma, com lutas por vezes trágicas e por vezes cômicas, para o seu leito particular – mas entre as quais ele até agora viveu, ora cedendo a uma, ora cedendo a outra, sem as poder dispensar, e encontrando nesta coabitação bigâmica alguma felicidade e paz. […] O positivismo científico, porém, considerou a imaginação como uma concubina comprometedora, de quem urgia separar o homem; e, apenas se apossou dele, expulsou duramente a pobre e gentil imaginação, fechou o homem num laboratório a sós com a sua esposa clara e fria, a razão. O resultado foi que o homem recomeçou a aborrecer-se monumentalmente e a suspirar por aquela outra companheira tão alegre, tão inventiva, tão cheia de graça e de luminosos ímpetos, que de longe lhe acenava ainda, lhe apontava para os céus da poesia e da metafísica, onde ambos tinham tentado voos tão deslumbrantes (Queirós, 1961, p. 197).

Essas reflexões de Eça de Queiroz, apesar de terem sido escritas na década de 1890, servem também para os seus escritos da década de 1860, pois evidenciam que a literatura deveria levar em consideração tanto a razão quanto a imaginação, pois ambas fazem parte da constituição humana. Além disso, com esse posicionamento, o positivismo parece não dar conta de resolver os problemas do mundo, pois os homens também buscariam suas respostas no imaginário. Desse modo, o insólito pode ser compreendido como uma ferramenta para se pensar a realidade.

Partindo para a análise do folhetim "O senhor Diabo", publicado em 20 de outubro de 1867, na *Gazeta de Portugal*, observaremos como o Diabo é retratado nesse conto, para, em seguida, compará-lo com o Diabo de *O mandarim*. Como afirma Óscar Lopes, esse personagem percorre "toda a obra de Eça de Queiroz, desde os artigos da *Gazeta de Portugal* [...] até às pretensas hagiografias, ou vidas de santos, que deixou incompletas, ou em versões diversas" (Lopes, 1997, p. 463). Além de ser o foco de "O senhor Diabo", esse personagem também tem sua presença fortemente sugerida em "A ladainha da dor", pois o personagem Paganini supostamente teria feito um pacto diabólico; e em "Mefistófeles", em que há uma crítica à ópera *Fausto*, de Gounod.

Também é preciso considerar que Eça foi leitor de escritores do romantismo alemão e francês[3], e, por isso, a sua obra dialoga com tais literaturas, tal como

[3] Eça de Queiroz, no artigo "Antero de Quental" (1896), relata sobre as obras lidas por sua geração: "Coimbra vivia então numa grande atividade, ou antes num grande tumulto mental. Pelos caminhos de ferro, que tinham aberto a península, rompiam cada dia, descendo da França e da Alemanha (através da

afirma Lopes: "há nos inícios uma marca indelével do romantismo alemão, em literatura francesa, sobretudo do próprio Heine, mas também de Nerval, e de um conjunto de transmissores de Goethe e de Hoffmann" (Lopes, 1997, p. 463). O estudo de Maria Manuela Gouveia Delille (1984) corrobora essa afirmação, ao evidenciar a recepção de Heine no romantismo português; por sua vez, Roberta Rosa de Araújo (2008) evidencia o diálogo da obra de Eça com a do escritor alemão Goethe, concentrando-se no legado de *Fausto*, e faz um estudo dos textos "O senhor Diabo", "Mefistófeles", *O mandarim* e "São Frei Gil". Evidencia-se, portanto, a complexidade da prosa queirosiana, uma vez que o autor dialoga com vários escritores ao longo de sua produção.

O diálogo com o romantismo alemão é acentuado logo no início de "O senhor Diabo":

> Como está provado que eu sou redondamente inapto para escrever *Revistas*, dizer finamente das *Modas*, e falar da literatura contemporânea, herdeira honesta do defunto mr. Prudhomme, é justo, ao menos, que de vez em quando, *conte uma história amorosa, uma daquelas histórias femininas e macias, que nos serões de Trieste faziam adormecer nas suas cadeiras douradas as senhoras arquiduquesas de Áustria*. (Queirós, 2009, p. 79, grifos nossos).

Eça evidencia o desejo de contar uma história ao gosto romântico, que agradasse, sobretudo, às leitoras. Trata-se, porém, de uma passagem irônica, pois, haverá, nesse conto, algumas quebras de expectativas de leitura, como a não-consumação do amor. Apesar de Maria ter um final supostamente feliz ao lado de Jusel, agradando ao gosto romântico das leitoras, o Diabo não consegue consolidar o pacto. A resistência da jovem, desse modo, também pode ser vista como uma quebra de expectativa em narrativas em que há a presença do Diabo, pois, normalmente, Satã tende a corromper a donzela. Além do mais, a ironia é reforçada pelo fato de o narrador anunciar na abertura do conto: "conhecem o Diabo? Não serei eu quem lhe conte a vida dele. E todavia sei de cor a sua legenda trágica, luminosa, celeste, grotesca e suave!" (Queirós, 2009, p. 79). A partir dessas afirmações, é narrada a vida dessa personagem considerada como "a figura mais

França), torrentes de cousas novas, ideias, sistemas, estéticas, formas, sentimentos, interesses humanitários… Cada manhã trazia a sua revelação, como um sol que fosse novo. Era Michelet que surgia, e Hegel e Vico, e Proudhon; e Hugo, tornado profeta e justiceiro dos reis; e Balzac, com o seu mundo perverso e lânguido; e Goethe, vasto como o universo; e Poe, e Heine, e creio que já Darwin, e quantos outros!" (Queirós, 1961, p. 260).

dramática da História da Alma" (Queirós, 2009, p. 79), cuja vida seria "a grande aventura do Mal" (Queirós, 2009, p. 79), ou seja, apesar de o narrador afirmar que não irá contar sobre as aventuras demoníacas, ele faz o oposto, mesmo que posteriormente afirme que ele só quer "contar a história dum amor infeliz do Diabo nas terras do Norte" (Queirós, 2009, p. 82).

Outra quebra de expectativa se dá pela caracterização desse personagem, pois a sua presença não causa medo no leitor; pelo contrário, ele é caracterizado como um sujeito próximo do homem burguês e descrito de forma ambígua[4]. Elencaremos algumas características desse ser. Dentre as suas qualidades, destaca-se que ele "é o representante imenso do direito humano. Quer a liberdade, a fecundidade, a força, a lei" (Queirós, 2009, p. 79). Ele também apresenta uma faceta mítica: "Quando os deuses foram exilados, ele acampa com eles nas florestas húmidas da Gália e embarca expedições olímpicas nos navios do imperador Constâncio" (Queirós, 2009, p. 80); e apresenta um viés bíblico: "Depois tenta Eva, engana o profeta Daniel, apupa Job, tortura Sara e em Babilónia é jogador, palhaço, difamador, libertino e carrasco" (Queirós, 2009, p. 80). Porém, o que nos chama a atenção é que o Diabo está perto de grandes figuras históricas e anda pela Terra disseminando o mal:

> Escarnecia S. Macário, cantava salmos na igreja de Alexandria, oferecia ramos de cravos a Santa Pelágia, roubava as galinhas do abade de Cluny, espicaçava os olhos a S. Sulpício e à noite vinha, cansado e empoeirado, bater à porta do convento dos dominiquinos em Florença e ia dormir na cela de Savonarola. (Queirós, 2009, p. 80).

Segundo Dellile, essa ambiguidade se dá pelo fato de termos "por um lado, o tentador, por outro, o revoltado, o representante do direito humano" (Delille,

[4] Para Davi da Silva Oliveira, o texto de Eça realça as características negativas, e que o autor segue uma tendência bíblica para representar esse personagem: "Eça prova, pelo episódio narrado, que o Diabo é mesmo aquele que foi mencionado no início do texto: impostor tirano, vaidoso, traidor, conspirador, tentador, enganador, carrasco, acusador e até mesmo poeta. Estes predicativos são basicamente os mesmos largamente apontados pelos escritores bíblicos à figura de Satanás". (Oliveira, 2012, p. 172). Entretanto, não concordamos que as características negativas estariam sobrepostas às positivas, pois evidenciamos o caráter ambíguo desse personagem; se, por um lado, Satã é retratado como um vilão, é preciso considerar, por outro, que ele apresenta as mesmas ambições, desejos e fraqueza que o ser humano. Logo, somos levados a crer que esse conto aborda a humanização do Mal. Se o Diabo carrega consigo todos esses adjetivos negativos, e tais são vistos no homem, logo, o ser humano também apresenta uma faceta diabólica; entretanto, é preciso ponderar que o Diabo também é constituído pelas virtudes da humanidade, logo há ambiguidade em sua caracterização.

1984, p. 328). A estudiosa ressalta que essa caracterização seria aquela que os românticos franceses tinham da figura diabólica. Em outras palavras, para Antonio Augusto Nery, "o anjo decaído é descrito como um burguês, estereótipo clássico no qual Lúcifer começou a ser representado pelos escritores do final do século XVIII" (Nery, 2010, p. 123). Ainda segundo o pesquisador, essa descrição revela "uma crítica velada à classe burguesa, uma vez que as similitudes de Satã não se fazem apenas na aparência, mas também na personalidade, pensamentos e ações do que seria o comportamento de um 'bom burguês'" (Nery, 2010, p. 124).

Satã é caracterizado, portanto, como um personagem muito próximo do Homem, dotado de sentimentos e fraquezas: "o Diabo ao mesmo tempo tem uma *tristeza* imensa e doce. [...] Cheio de *medo* diante dos olhos tristes de Jesus [...] E Rabelais, quando o viu assim, *fatigado*, *engelhado*, *calvo*, *gordo* e *sonolento*, apupou-o" (Queirós, 2009, p. 80-81, grifos nossos). Dessa forma, o Diabo apresenta sentimentos que qualquer outro Homem poderia ter, sobretudo, é destacado um sentimento universal: o amor – "O Diabo amou muito." (Queirós, 2009, p. 82). Além do mais, outra aproximação é a sua aparência física: "apareceu um homem forte, duma bela palidez de mármore. Tinha os olhos negros como os dois sóis legendários do país do Mal. Negros eram os cabelos, poderosos e resplandecentes." (Queirós, 2009, p. 85), característica também semelhante à descrita em *O mandarim*.

Eça aproveita a descrição humanizada do Diabo em *O mandarim*. Esse personagem surge após Teodoro ler um capítulo intitulado "Brecha das Almas", o qual aborda uma antiga lenda em que um indivíduo herdaria a fortuna de um mandarim, após o toque de uma campainha:

> E vi, muito pacificamente sentado, um indivíduo corpulento, todo vestido de preto, de chapéu alto, com as duas mãos calçadas de luvas negras gravemente apoiadas ao cabo de um guarda-chuva. *Não tinha nada de fantástico. Parecia tão contemporâneo, tão regular, tão classe média como se viesse da minha repartição...* Toda a sua originalidade estava no rosto, sem barba, de linhas fortes e duras; o nariz brusco, de um aquilino formidável, apresentava a expressão rapace e atacante de um bico de águia; o corte dos lábios, muito firme, fazia-lhe como uma boca de bronze; os olhos, ao fixar-se, assemelhavam dois clarões de tiro, partindo subitamente de entre as sarças tenebrosas das sobrancelhas unidas; era lívido – mas, aqui e além na pele, corriam-lhe raiações sanguíneas como num velho mármore fenício. *Veio-me à ideia de repente que tinha diante de mim o Diabo* (Queirós, 1992, p. 89, grifos nossos).

Nota-se, contudo, que Teodoro não está diante de um Diabo ameaçador; pelo contrário, Satã é um sujeito aburguesado, típico da sociedade de seu tempo, características estas que negariam a faceta fantástica do Diabo, tal como é transmitida pelo imaginário popular cristão. Há uma atenuação do caráter ameaçador do Diabo, pois o personagem Teodoro, quando o vê, não tem certeza se aquele sujeito seria Satã, o que demonstra que a figura diabólica, apesar de surgir insolitamente, também apresenta o seu lado humano. Além disso, a transgressão na representação também é uma forma de se fazer a crítica à sociedade, pois há uma aproximação física e emotiva entre o Diabo e o Homem, pois ambos são dotados de vontades e anseios. Se, por um lado, a presença do ser diabólico reforça o insólito na narrativa; por outro, verificaremos que esse personagem também é uma representação crítica ao burguês, pelo fato de ele se comportar como um sujeito típico do Oitocentos, semelhante ao de "O senhor Diabo", discutido acima.

Em *O mandarim*, é o Diabo quem incentiva Teodoro a tocar a campainha, com a promessa de fazer dele um homem que possa desfrutar dos prazeres burgueses. Em uma análise que extrapola a figura diabólica, verificamos que os eventos desencadeados pelo insólito nos mostram a faceta materialista do Oitocentos, uma vez que Teodoro só consegue ter acesso a esses prazeres (mulheres e vida luxuosa, por exemplo), depois de matar um idoso com o toque de uma campainha. Esse fato coloca em questão a pergunta lançada por Beatriz Berrini: "a criatura humana manter-se-ia fiel à virtude, se tivesse a certeza da impunidade do crime?" (Berrini, 1992, p. 40). Como sabemos, Teodoro não se mantém fiel às virtudes, pois ele comete o crime; entretanto, acreditamos que ele seria um sujeito deslocado nessa sociedade, pois mesmo tendo acesso ao mundo aburguesado, ele se incomoda com as visões do mandarim morto. Apesar de afirmar, no final, que "*só sabe bem o pão que dia a dia ganham as mãos: nunca mates o Mandarim*" (Queirós, 1992, p. 191, grifos do autor), ele parece não se arrepender do crime, pois embora essa seja uma recomendação, ele reconhece que "nenhum Mandarim ficaria vivo, se tu, tão facilmente como eu, o pudesses suprimir e herdar-lhe os milhões, ó leitor, criatura improvisada por Deus, obra má de má argila, meu semelhante e meu irmão!" (Queirós, 1992, p. 191). Ou seja, ao se dirigir diretamente ao leitor, Teodoro tem noção do materialismo da sociedade em que vive, uma vez que ele só conseguiu ter acesso aos prazeres, depois de cometer um crime e herdar o dinheiro, e parece reconhecer que valeria a pena esse ato em troca de riqueza, uma vez que o dinheiro move a sociedade materialista. Ou seja, Teodoro seria um bom exemplo que ilustra como o Mal está humanizado, pois ele agiria sob o poder do Diabo.

Voltando a "O senhor Diabo", observa-se que Satã tenta conquistar Maria, mas fracassa, pois a jovem casa-se com Jusel, sob a proteção de Jesus. Não pode-

mos avançar com a análise de Satã sem discorrer sobre esse outro personagem, que também figura ao longo da produção queirosiana.

A representação de Cristo se dá na forma de uma estátua de marfim: "No fundo da varanda havia um Cristo de marfim. As plantas limpavam piedosamente com as suas mãos de folhas o sangue das chagas, as pombas com o calor do seu colo aqueciam os pés doloridos." (Queirós, 2009, p. 82-83). Além da caracterização insólita, sugerindo que tal imagem fosse limpa pelas plantas, é possível fazer um contraste com o conto "O milhafre", da mesma forma reunido em *Prosas bárbaras*, no qual também aparece uma estátua de Cristo, todavia, em ruínas, diferentemente de "O senhor Diabo". Apesar dessa diferença, em ambos os cenários, há uma crítica aos valores materialistas, como veremos a seguir.

É na varanda, perto dessa estátua, que Maria se encontra no momento em que Jusel a corteja de longe, por medo do pai da jovem, na rua:

> Ora debaixo da varanda passava um lindo moço delicado, melodioso e tímido. Vinha encostar-se ao pilar fronteiro.
>
> Ela, sentada junto ao crucifixo, cobria os pés de Jesus com os seus grandes cabelos louros. […] Parecia que toda a alma de Cristo ali estava – consolando, em cima, sob a forma de planta, amando em baixo sob a forma de mulher. […] E eles olhavam-se, as folhagens aninhavam os sonhos, e Cristo aninhava as almas. (Queirós, 2009, p. 83-84).

A estátua de Cristo é protetora dos jovens, algo que se reforça ao longo da narrativa, pois é ela quem afasta o Diabo de Maria, e também oficializa a união amorosa entre a jovem e Jusel. Há também uma inferência de que a alma de Cristo estaria em Maria, confortando-a e protegendo-a; pois, em diversas passagens, a caracterização dela é remetida a elementos de pureza, que remeteriam a Cristo: "Ele [Jusel], o branco moço, era o peregrino daquela *Santa*. […] a *alma* dela é *imaculada*. […] És uma *santa*." (Queirós, 2009, p. 83-89, grifos nossos).

Por outro lado, é preciso mencionar que essas características femininas, atribuídas pelo narrador, são exceções nos textos iniciais queirosianos. Até mesmo em "O senhor Diabo", antes de o narrador relatar sobre o infeliz caso amoroso do Diabo na Alemanha, ele faz uma invocação: "Oh mulheres! vós todas que *tendes dentro do peito o mal* que nada cura, nem os simples, nem os bálsamos, nem os orvalhos, nem as rezas, nem o pranto, nem o sol, nem a morte, vindes ouvir esta história florida!" (Queirós, 2009, p. 82, grifos nossos). Apesar de essa passagem reforçar a intenção de se seguir o modelo romântico, para agradar às leitoras, é sugerida uma visão negativa e insólita das mulheres, já que elas carregariam no

peito "o mal que nada cura"; lembramos outras narrativas da produção da *Gazeta de Portugal* em que a personagem feminina é vista como um símbolo do mal, como em "Notas marginais" e "Onfália Benoiton". Além do mais, no final desse conto, o Diabo lamenta a mudança de comportamento das mulheres, reforçando o lado negativo delas:

> […] as mulheres! vaidades, vaidades! As mulheres belas foram-se com os deuses belos. Hoje os homens são místicos, frades, santos, namorados, trovadores! As mulheres são feias, avaras, magras, burguesas, vestidas de burel, finadas de cilícios, com uma pouca de alma incómoda, e uma carne tão diáfana que se vê através o lodo primitivo! (Queirós, 2009, p. 93).

Como ressaltamos, a estátua de Cristo protege Maria e Jusel das tentações diabólicas. Satã surge recitando uma canção, na tentativa de conquistar a jovem, entretanto, isso não é suficiente, pois ela estaria protegida: "Maria tinha levado a roca e só havia na varanda as aves, as flores e Jesus!" (Queirós, 2009, p. 86). Mesmo o Diabo se sentindo um ser superior, acreditando que supostamente não poderá ser vencido, chegando a afirmar a Jusel: "É minha a dama, Bacharel!" (Queirós, 2009, p. 86), ele não consegue conquistar a jovem, pois, Cristo serve como um aliado de Jusel. Quando Satã confronta o jovem e pergunta-lhe onde estaria a força dele, o apaixonado responde: "Ali […] mostrando o Cristo" (Queirós, 2009, p. 87). É justamente após apontar para a estátua que Satã e o pajem somem pela noite, evidenciando o poder insólito que a imagem exerce sobre o Diabo.

Na noite seguinte, assaltado por pesadelos, Jusel corteja Maria, e decide se casar com ela, de maneira insólita:

> Casemo-nos no coração de Jesus. Dá-me essa agulheta que te prende o cabelo; será a nossa estola.
>
> E com a ponta da agulheta, de pé, junto da imagem, afastando os ramos, transfigurado e celeste, gravou, sobre o peito do Cristo, as letras dos dois nomes, enlaçadas – J. M. (Queirós, 2009, p. 90).

Chama-nos a atenção a descrição do espaço, após a consumação do casamento. Lopes afirma que essa narrativa "contém uma série de imagens surpreendentes para o nosso dessorado romantismo português" (Lopes, 1997, p. 463), como a serenata tocada pelo Diabo, a presença do Diabo e do jovem apaixonado,

e atenta-se para a paisagem de aparência visionária, que, a nosso ver, pode ser enquadrada como insólita, por sugerir que as almas dos noivos estivessem desprendidas de seus corpos:

> As suas almas falavam cheias de mistério. […] E as duas almas, desprendidas dos corpos bem-amados, subiam deslumbradas, inefáveis, ternas confundidas tinham o céu por elemento, os seus risos eram os astros, a sua tristeza a noite, a sua esperança a madrugada, o seu amor a vida, e sempre mais ternas e mais vastas, envolviam tudo o que do mundo sobe de justo, de perfeito, de casto: as orações, os prantos, as ideias e estendiam-se por todo o céu, unidas e imensas – para Deus passar por cima! (Queirós, 2009, p. 90-91).

Entretanto, após o casamento, supostamente protegido por Cristo, pelo fato de as iniciais dos noivos estarem grafadas no coração da estátua, surge em cena o pai de Maria, o Diabo e o pajem. O pai da jovem ameaça o noivo, mas Maria reafirma a união dos dois: "ali no peito. Veja. Os nossos nomes enlaçados como numa escritura. Veja. É meu marido. Só me quer bem. Mas veja. Sob o peito de Jesus no lugar do coração. Mesmo sob o coração. E ele, o doce Jesus, deixou que lhe fizessem mais esta ferida!" (Queirós, 2009, p. 92).

Se as iniciais no corpo de Cristo representam a união dos jovens, a solução encontrada pelo Diabo para o não reconhecimento do casamento seria o pai de Maria raspar as letras da estátua; contudo, esse plano também dá errado, pois há uma intervenção sobrenatural: "E então a imagem, sob o justo e incorruptível olhar da luz, despregou uma das mãos feridas e cobriu sobre o peito as letras desposadas" (Queirós, 2009, p. 92).

Ressaltamos que a manifestação insólita age de modo positivo, protegendo Maria e Jusel. Para Araújo, "as letras iniciais grafadas na estátua têm aqui a intenção de efetuar um pacto contra o Diabo" (Araújo, 2008, p. 54). Usualmente, nas narrativas fantásticas, os elementos insólitos e sobrenaturais atuam contra os personagens, com o propósito de lhe causarem medo. Nesse conto, há uma subversão desse recurso, pois a estátua de marfim não deixa o Diabo agir sobre os personagens. Além do mais, há uma subversão na representação do Diabo, que, segundo Sequeira, "inverte todo um sistema de valores tradicionais, invertendo também os nossos quadros culturais" (Sequeira, 2002, p. 247), pois mesmo que ele seja retratado de forma ambígua, evidenciando as virtudes e fraquezas, ele não consegue exercer poder sobre Maria e Jusel, pois é confrontado e tem seus poderes diminuídos pela presença simbólica de Cristo. Como Teresa Manuela

Vasques Fadista da Cruz Rosado afirma, o fracasso do Diabo deixa subentendida "uma alteração dos seus valores e das suas atitudes, segundo os quais não se deixa vencer" (Rosado, 2012, p. 86).

Apesar de o leitor do conto saber que o que está sendo narrado é uma história infeliz do Diabo, os personagens Maria, Jusel e o pai dela só ficam sabendo quem é aquele indivíduo próximo ao final da narrativa. Após a manifestação sobrenatural da estátua, Satã pede que o pai abençoe o casamento, pois reconhece a sua derrota e a força superior de Cristo.

Após se retirar, o Diabo desabafa, reconhecendo o seu fracasso:

> estou velho. Vai-se-me a vida. Sou o último dos que combateram nas estrelas. Os abutres já me apupam. É estranho: sinto nascer cá dentro, no peito, um rumor de perdão. Gostava daquela rapariga. Lindos cabelos louros, quem vos dera no tempo do céu! Já não estou para aventuras de amor. […] Eu tenho gasto o mal. Fui pródigo. Se eu no fim da vida tinha de me entreter perdoando e consolando – para não morrer de tédio! Fica-te em paz, mundo! Sê infame, lamacento, podre, vil e imundo, e sê todavia um astro no céu, impostor! E todavia o homem não mudou, é o mesmo. Não viste? Aquele, para amar, feriu com uma agulheta o peito da imagem. Como nos antigos tempos, o homem não começa a gozar um bem, sem primeiro rasgar a carne a um Deus! É esta a minha última aventura. Vou para o meio da natureza, para junto do livre mar, pôr-me sossegadamente a morrer. (Queirós, 2009, p. 93-94).

Se antes o personagem diabólico tinha sucesso em suas atividades, agora ele lamenta estar velho e percebe as mudanças que houve na humanidade, sendo o mundo atual "infame, lamacento, podre, vil e imundo", características estas que também podem descrever a sociedade na qual o personagem Teodoro de *O mandarim* está inserido.

Além disso, logo após o lamento do Diabo, ele sai com o seu pajem, encontra um cruzeiro e exclama: "Estás também deserto […] Os infames pregaram-te e voltaram-te as costas!" (Queirós, 2009, p. 94). Ou seja, apesar de Satã argumentar, no trecho citado acima, que o homem rasgaria a carne de um Deus, para ter satisfeitas as suas necessidades, ele também reconhece a hipocrisia da humanidade em virar as costas a Jesus, evidenciando a corrupção humana.

O conto termina com o Diabo recitando a seguinte quadra: "Quem vos desfolhou, estrelas,/ Dos arvoredos da luz?/ Chegará o Outono ao Diabo?/ Virá o Inverno a Jesus?" (Queirós, 2009, p. 94). Para Nery,

> ao contrário do que poderia parecer, Satanás termina a saga não derrotado, mas cumprindo o seu mais essencial papel: questionar. De fato, se simbolicamente o outono e o inverno representam o fim de um ciclo, que geralmente é associado ao ciclo da vida, a ode parece querer indicar que Jesus e o que ele representa, inclusive as instituições religiosas erigidas sobre seu nome e história, também estariam destinados ao ocaso. (Nery, 2010, p. 129).

O Diabo, desse modo, não termina o conto derrotado[5]; apesar de Eça nos apresentá-lo como velho e cansado, – que muito difere do Diabo conquistador e poderoso, ao longo da trajetória humana, como relata o narrador – há ainda o caráter questionador desse personagem, pois ele reflete que o seu adversário, Cristo, também estaria condenado ao fracasso. Além disso, o texto de Eça nos mostra um diabo apaixonado e humanizado que subverte a tradição cultural, uma vez que ele não consegue consolidar um pacto.

Tentamos evidenciar, sobretudo em "O senhor Diabo", que a crítica à sociedade está presente nos primeiros escritos de Eça, textos estes vinculados à estética fantástica, com um forte pendor ao insólito; evidenciamos também, a partir de uma perspectiva valorativa do fantástico na produção queirosiana, que o insólito é visível em obras posteriores, como *O mandarim*; pretendemos, dessa forma, abordar uma faceta muitas vezes relegada pela crítica, que é o insólito em Eça de Queiroz. É preciso, pois, considerar que o autor de *Os Maias* dialoga com o fantástico e com o insólito, sem deixar de lado a observação da realidade do seu contexto social.

Referências bibliográficas

ARAÚJO. Roberta Rosa de. *O legado de Fausto na obra de Eça de Queiroz.* 98 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

BATALHA, Maria Cristina. Introdução. In: _____ (Org.). *O fantástico brasileiro:* contos esquecidos. Rio de Janeiro: Caetés, 2011, p. 9-20.

---

[5] Esse conto, para Sequeira, também poderia receber uma leitura alegórica, pois "O Senhor Diabo está lá, ama e odeia, resigna-se e parte. Possivelmente (uma vez que a narrativa é aberta), poderá morrer. O que significa que o seu sentido literal permanece, não esgotando totalmente o seu pendor fantástico" (Sequeira, 2002, p. 248).

_____. Literatura fantástica: algumas considerações teóricas. *Revista Letras & Letras*, Uberlândia, v. 28, n. 2, p. 481-504, jul./dez. 2012.

BERRINI, Beatriz. Introdução. In: QUEIROZ, Eça de. *O mandarim.* Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1992, p. 15-74.

CARNIEL, Jean Carlos. Loucura: a inteligência sublimada em Eça de Queiroz e Edgar Allan Poe. *Mosaico*, São José do Rio Preto, v. 15, p. 56-76, 2016.

CARNIEL, Jean Carlos; PAVANELO, Luciene Marie. A crítica ao homem oitocentista nos folhetins fantásticos de Eça de Queiroz. *Revista Raído*, v. 12, n. 29, p. 11-24, jan./jun. 2018. Disponível em: <http://ojs.ufgd.edu.br/index.php/Raido/article/view/7762/4747>. Acesso em: 22 jan. 2019.

COVIZZI, Lenira Marques. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges.* São Paulo: Ática, 1978.

DELILLE, Maria Manuela Gouveia. *A recepção literária de H. Heine no romantismo português (de 1844 a 1871).* Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1984.

GARCÍA, Flavio. O "insólito" na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários. In: _____ (Org.). *A banalização do insólito: questões de gênero literário* – mecanismos de construção narrativa. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007. p. 11-22.

GROSSEGESSE, Orlando. Não há regresso: do sentido evolutivo do "primeiro Eça". *Oitocentos:* revista luso-brasileira de estudos oitocentistas, [S. I.], n. 1, p. 1-15, 2006/2007.

LOPES, Óscar. Jesus e o diabo. In: MINÉ, Elza; CANIATO, Benilde Justo (Orgs.). *150 anos com Eça de Queiroz.* São Paulo: Centro de Estudos Portugueses: Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa (FFLCH/USP), 1997, p. 463-468.

MATOS, Alfredo Campos. Sobre a actualidade de Eça de Queiroz. In: _____. *Sobre Eça de Queiroz.* Lisboa: Livros Horizonte, 2002, p. 197-204.

NERY, Antonio Augusto. *Diabos (diálogos) intermitentes:* individualismo e crítica à instituição religiosa em obras de Eça de Queiroz. 259 f. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010.

OLIVEIRA, Davi da Silva. Demoniologia de Eça de Queiroz no conto "O senhor Diabo". In: MAGALHÃES, Antonio Carlos de Melo et al (Orgs.). *O demoníaco na literatura.* Campina Grande: EDUEPB, 2012. p. 161-176. Disponível em: <http://books.scielo.org/>. Acesso em: 5 jan. 2019.

QUEIROZ, Eça de. *Contos I.* Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 2009.

_____. *Os Maias:* episódios da vida romântica. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

_____. *O mandarim*. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1992.

_____. Antero de Quental. In: _____. *Notas contemporâneas.* São Paulo: Editora Brasiliense, 1961, p. 257-294.

_____. Positivismo e idealismo. In: _____. *Notas contemporâneas.* São Paulo: Editora Brasiliense, 1961, p. 189-200.

_____. *Prosas bárbaras.* Porto: Lello & Irmão, 1951.

REIS, Carlos. Eça de Queiroz do romantismo à superação do naturalismo. In: _____ (Dir.). *História da literatura portuguesa – o realismo e o naturalismo.* Lisboa: Alfa, 2001, p. 155-210.

_____. Introdução. In: _____. *Introdução à leitura d"Os Maias"*. Coimbra: Almedina, 1979.

_____. Figurações do insólito em contexto ficcional. In: GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina (Orgs.). *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito.* Rio de Janeiro: Dialogarts, 2012. p. 54-69.

REIS, Jaime Batalha. Na primeira fase da vida literária de Eça de Queiroz. In: QUEIROZ, Eça de. *Textos de imprensa I (da Gazeta de Portugal)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004, p. 165-198.

ROSADO, Teresa Manuela Vasques Fadista da Cruz. *Camilo e Eça:* o apelo do horror. 128 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Românicos – Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa. Lisboa, 2004. Disponível em: <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/22956>. Acesso em: 2 jan. 2019.

SARAIVA, António José. O manto da fantasia. In: _____. *A tertúlia ocidental:* estudos sobre Antero de Quental, Oliveira Martins, Eça de Queiroz e outros. 2. ed. Lisboa: Gradiva, 1995. p. 149-157.

SEQUEIRA, Maria do Carmo Castelo-Branco de. *A dimensão fantástica na obra de Eça de Queiroz.* Porto: Campo das Letras, 2002.

Recepção

A relíquia de Eça de Queiroz em França: receção, aventuras e desventuras da sua tradução

Maria Cristina Pais Simon[1]

Impedido pela idade de se deslocar, Guerra da Cal, "eçófilo vitalício", como ele próprio se designa, endereça a seguinte mensagem aos "confrades e confreiras da Ordem ecuménica Queirosiana" reunidos "ad majorem Eçae gloriam" na Fundação Calouste Gulbenkian de Paris em abril de 1988, para o colóquio *Eça de Queiroz et la culture de son temps*, que comemora o centenário da publicação de *A relíquia:*

> E aproveito este ensejo para aventar este pequeno desgosto perante a pervivência dum míope preconceito da crítica luso-brasileira relativamente à *A Relíquia*. Efectivamente, durante estes cem anos ela teimou, na "esteira do brigadeiro Chagas", em arrecadar este romance no sótão das "obras menores". Ao passo que a crítica estrangeira sempre unanimamente a considerou como a obra mais singular, livre e inovadora da ficção eciana, quer nas estruturas da sua arquitectura novelística e processos narrativos, quer no seu estilo […] A sua originalidade foi repetidamente reconhecida, fora do âmbito luso-brasileiro, não apenas relativamente ao romance Peninsular do século XIX, mas mesmo ao ocidental. O seu sucesso editorial à roda do mundo foi, e continua a ser, clamoroso. (Da Cal, 1988, p. 12).

---

[1] Maître de conférences de Estudos Lusófonos na Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, investigadora do CREPAL, é especializada em literatura e cultura do século XIX português.

Com efeito, no elenco que encerra em 1984, *Lengua e estilo de Eça de Queiroz…*, o ensaísta indica que as obras do escritor foram traduzidas em 24 línguas datando a primeira tradução para espanhol, *O primo Basílio*, de 1875. De *A Relíquia*, conta 38 traduções em 12 idiomas, 17 em espanhol, língua que ocupa sistematicamente lugar cimeiro, e, em derradeiro, 1 em serbo-croata. A obra aparece, pois, em segunda posição depois de *O Mandarim*, traduzido pela primeira vez em 1911 e que, com 41 traduções em 8 línguas, leva a palma, figurando *Os Maias* em último lugar no conjunto da obra traduzida.

Em França, é somente em 1932 que Georges Raeders, se confronta com os "atrevimentos linguísticos" (Da Cal, 1981, p. 140-141) ecianos e traduz *A relíquia* já vertida na altura em 6 idiomas; porém, por razões de guerra, entre outros motivos, *La Relique* só virá a ser publicada em 1941 em Clermont-Ferrand na coleção "Les Maîtres Etrangers" das Edições Fernand Sorlot com prefácio de Valéry Larbaud que, desde os anos 20, batalha para que o romancista português seja publicado em França. Contudo, a data e a realização do projeto não são devidas ao acaso, mas inserem-se na campanha de promoção de Portugal e da ditadura portuguesa iniciada no princípio dos anos de 1930, em 60 países, pelo Secretariado da Propaganda Nacional (SPN) dirigido por António Ferro, o "inventor do salazarismo", retomando a expressão de Orlando Raimundo[2].

---

[2] Considerando a cultura como uma das melhores ferramentas ao serviço do regime e da "portugalidade", António Ferro começa por publicar em 1934, em França, nas prestigiosas edições Grasset o seu livro *Salazar, o homem e a obra* (1933), com prefácio de Paul Valéry que, como Paul Morand e Philippe Soupault, já visitara, se apaixonara e escrevera sobre Portugal nos anos de 1920. Uma promoção excepcional é feita para este livro considerado como indispensável para a divulgação do salazarismo em França, e que só no ano de 1934 terá 7 tiragens neste país, sendo também traduzido em mais 13 outras línguas. Sempre no intuito de conquistar a opinião pública internacional, a partir de 1935, e com maior intensidade em 1937, ano da Exposição Internacional de Paris, o Secretariado da Propaganda Nacional (SPN) começa a financiar viagens a Portugal de escritores (alguns prémios Nobel), artistas, economistas, diretores de jornais estrangeiros, entre os quais muitíssimos franceses. O pacote destas viagens pelo país, guiadas por A. Ferro e sua esposa Fernanda de Castro, incluía uma entrevista com Salazar e outra com Carmona. Assim, logo a partir de 1935 são convidados M. de Unamuno, L. Pirandello, G. Mistral, M. Maeterlinck, F. Mauriac, J. Romains, J. Maritain, J. Tharaud, E. R. Curtius, G. Duhamel, R. Maeztu, H. Massis, L. de Poncis, E. Schreiber, A. Villeboeuf, G. Réval, B. Vogt, H. Celarié, C. Silve, M. Martin du Gard, M. Lewandowski, R. Brasillach, C. Maurras… Todos se vão pronunciar muito positivamente, em textos publicados por jornais e editores de renome (Grasset, Flammarion, Bordas, Plon, Robertv Laffont, Les Nouvelles Editions Latines…), e custeados geralmente pelo SPN, sobre o modelo de ordem e de gestão que representa Portugal e sobre Salazar que qualificam de "santo tornado estadista", "redentor da Nação", "ditador místico", "monge de S. Bento consagrado a Deus e às cifras", "homem providencial", "santo leigo" no qual vêem o sucessor do Infante D. Henrique. O que seduz estes intelectuais é a "superioridade" da ditadura portuguesa, uma "ditadura da inteligência", segundo H. Massis, pois não só encontrou a solução para pôr fim à "desordem" da I República, como também se apresenta como uma

Formado em Letras clássicas, Raeders está em contato com o mundo lusófono pois é em 1933 leitor na Universidade Coimbra e diretor da Escola Francesa de Lisboa, passando em 1935 a diretor do Liceu Franco-Brasileiro de São Paulo e terminando a sua carreira como professor catedrático da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e membro da Academia Brasileira de Letras, depois de ter também sido precetor dos príncipes imperiais D. Pedro e D. João. Mas Raeders é, antes de mais, um homem da roda de António Ferro que, de França, onde se encontra ao serviço da Propaganda Nacional, informa Salazar por carta de 21 de março de 1934 de ter "conquistado" o jornal *Le Temps* – jornal da direita liberal e conservadora admiradora de Maurras e da *Action Française* – alegando a necessidade de um bom correspondente em Lisboa que na rubrica "Le Bulletin du Jour" abordasse a política portuguesa. De facto, Ferro indicara Georges Raeders, e fora atendido, pelo que poucos dias depois saía (anonimamente) no *Le Temps* "La France et le Portugal", artigo de peso imediatamente retranscrito em Lisboa[3]. No decorrer de 1934, o diretor da Escola Francesa irá publicar mais 3 artigos em que glorifica o regime português e o seu chefe na rubrica "Lettre du Portugal" do *Le Temps*.

As informações que agora seguem sobre a primeira tradução e a publicação de *La Relique* foram colhidas no acervo das Nouvelles Editions Latines que o Senhor François-Xavier Sorlot, filho de Fernand Sorlot, e herdeiro da editora parisiense, pôs à nossa disposição; exprimimos-lhe aqui a nossa maior gratidão.

"A querela da *relíquia*", como a denominou António de Eça de Queiroz, filho do escritor, começa precisamente a 24 de outubro de 1932, depois das Editions du Siècle, antecessoras das Nouvelles Editions Latines, pedirem direitos de tradução à Lello que as remete para D. Emília de Eça de Queiroz; no final, é António, que por carta de 10 de novembro de 1932, vende por 6000 escudos os direitos de autor da que considera a melhor obra de seu pai.

Entre 1933 e 1936 as negociações e as relações entre as Editions du Siècle e o herdeiro de romancista complicam-se pois nem a tradução é publicada, nem os

---

alternativa aos regimes de Hitler e de Mussolini. Além disso, com um balanço político, económico e social completamente positivo representa um modelo que a França, e o Ocidente em crise, devem adotar. Não é, por conseguinte, de admirar que entre 1934 e 1942 tenham sido publicados em França 22 livros sobre Portugal e o seu regime, além de traduções de obras portuguesas. Numerosos são também os grandes jornais e revistas da direita conservadora e nacionalista que escrevem com grande frequência sobre Portugal e Salazar: *L'Echo de Paris*, *Figaro Illustrée*, *Revue des Deux Mondes*, *Front Latin*, *Comoedia*, *Action Française*, *Le Temps*, *Journal des Débats*, *Les Echos*, *Gringoire*, *Le Petit Journal* (que entre 1937 e 1942 dedica 120 artigos a Salazar e à ditadura portuguesa). Ver O. Dard, A. I. Sardinha-Desvignes, *Célébrer Salazar en France (1930-1974)*…

[3] *Ibid.*, p. 60-61.

direitos de autor são pagos, e a polémica vai gradualmente sendo dominada pela má fé e por acusações de logro em que imperam os mais falaciosos argumentos. Por carta de 26 de março de 1933 António de Eça de Queiroz acaba por informar de que pretende romper o contrato e vender os direitos de autor a outra editora. Concomitantemente, Raeders continua a reclamar os 3000 francos que levou pela tradução e que só lhe serão pagos em 1948, e a protestar contra o facto de esta não ser publicada; acaba por propô-la à Editora Plon, retira-a da Plon, e ameaça depor queixa na Société des Gens de Lettres.

O envolvimento da França na segunda guerra mundial atrasa tanto mais a publicação; em 1941, Fernand Sorlot, antinazi, é obrigado a deixar as Editions du Siècle e Paris e a deslocar-se para a zona livre de Cermont-Ferrand onde funda as Editions Fernand Sorlot, enquanto "o louco do herdeiro", como o denominou Raeders, o ameaça de tribunal e reivindica o direito de fazer rever a tradução por um português, comprometendo-se então o editor a corrigir os erros na seguinte tiragem. Por outro lado, o Office des Changes persegue Sorlot de 1939 a 1943 para que justifique as dívidas e apresente os contratos que tem com o estrangeiro, e em especial com Portugal para onde as exportações de capital são então particularmente controladas. Em 1943, o contrato de venda dos direitos de autor é ainda 4 vezes redigido e modificado e na última versão de 11 de agosto, António de Eça de Queiroz, então subsecretário da Propaganda Nacional, emite ainda algumas reservas: a validade do contrato só será efetiva depois de receber a soma mencionada no parágrafo 3, p. 6000 escudos.

Mas é em 1941 que *La Relique* acaba por ser publicada e vale Raeders um prémio da Société de Gens de Lettres. A primeira tiragem de 5000 exemplares esgota-se rapidamente e em 1948 haverá nova tiragem de 10 000 exemplares. François-Xavier Sorlot atribui o sucesso do livro, em grande parte, ao contexto de guerra: o sinal do recolher obrigatório era dado bastante cedo o que explica o aumento do público leitor neste período em que as editoras e as livrarias trabalharam como jamais.

Em 1999 sai nas Nouvelles Editions Latines a segunda edição de *La Relique*, sem a mínima modificação, apenas antecede o prefácio de Valéry Larbaud uma introdução de Alice Machado. Entre estas duas edições, em 1992, Bernard Emery, professor de português na Universidade Stendhal – Grenoble 3, retoma o texto de Raeders que revê e reescreve, mas também mutila a obra portuguesa pois suprime, entre muitos passos, e sem a mínima explicação, a introdução de Eça e o capítulo III.

Expostos o contexto e as condições de publicação, voltemo-nos agora para as traduções, exercícios difíceis por motivos que Guerra da Cal define nestes termos:

"Ele [Eça] necessitava de um meio expressivo directo e impressionável, que fosse flexivelmente capaz de comunicar as mais delicadas gradações de matizes de sentimento e emoção." (Da Cal, 1981, p. 61). Na *Correspondência de Fradique Mendes* o próprio romancista expõe do seguinte modo os objetivos que procura alcançar:

> … uma prosa, que só por si própria, e separada do valor do pensamento, exercesse sobre as almas a acção do absolutamente belo. […] alguma coisa de cristalino, de aveludado, de ondeante, de marmóreo, que por si, plasticamente, realizasse uma absoluta beleza – e que expressionalmente, como verbo, tudo pudesse traduzir desde os mais fugidios tons de luz, até aos mais subtis estados de alma… (Da Cal, 1981, p. 69).

Para tudo poder traduzir, para exprimir o que o real suscita em si, para "dizer o indizível", como pretende em *Notas contemporâneas* (Da Cal, 1981, p. 69), Eça recorre ao trabalho, ou melhor, à manipulação do adjetivo que se impõe na frase através de diferentes figuras estilísticas e retóricas. Como verter, então, para o cartesianíssimo francês uma escrita tão repleta de "brilhantes audácias da linguagem" como ajuizou Camilo que reconhecia, porém, a Eça, a "arte de fazer admiráveis defeitos"? é o que vamos observar atentando, de início, na adjetivação mais simples, ou seja, um só qualificativo para realçar um substantivo como nas expressões "vielas andrajosas" e "vielas acaçapadas" (p. 6)[4]. A dificuldade para o tradutor advém aqui de combinações fora do comum que personificam as vielas, e que a língua portuguesa, ao contrário do francês, suporta perfeitamente. Como a tradução literal desproveria as locuções de sentido, Raeders dá "sordides" como equivalente de "andrajosas", termo que significa "repugnante", "abjeto"; ora "ruelles sordides" (p. 21), idiomatismo banal em francês, pauperiza a expressão pela exclusão da sugestão visual, da imagem mental associada a "farrapo" e suplanta, por conseguinte, a criatividade linguística em que assenta a arte de dizer.

No segundo caso, Raeders tenta preservar a personificação e o caráter imagético traduzindo "acaçapadas" por "accroupies" que significa "de cócoras". Ora, "ruelles accroupies" (p. 21) é tão impróprio e absurdo quanto "vielas de cócoras"; em contrapartida, "ruelles tapies" teria conciliado sentido e imagem. Atentemos, para terminar, na locução metafórica "veredas teológicas da universidade" (p. 12), em que a aliança entre o substantivo que, como nos exemplos precedentes

[4] Consoante os exemplos a que segue, a paginação remete para a edição de *A relíquia* de Eça de Queiroz, para a edição de 1999 de *La Relique* de G. Raeders ou para a revisão feita por B. Emery em 1992 indicadas nas referências bibliográficas.

continua a remeter para algo de bem material, e o adjetivo que está, ao contrário, associado ao espiritual, portanto ao humano, contribui para um sentido geral em que domina a ideia de tortuosidade, de sinuosidade moral e, ou, mental de que os tradutores fazem totalmente abstração na versão insípida "sur les bancs de l'Université de Théologie" (p. 26).

A sinestesia, recurso perfeitamente explícito por fazer apelo a perceções sensoriais de que todos os seres têm experiência torna-se o meio mais eficaz e inteligível para comunicar, além das visuais, todos os géneros de impressões, e muito frequentemente as gustativas, neste texto em que tudo é dado a saborear – verbo que, como "regalar", é recorrente no romance – desde a ascensão da cruz de Cristo ("saborear a Ascensão", p. 82), à dança exibida pela bailadeira palestina ("saborear a famosa 'Dança da Abelha'", p. 101), passando pelos "gostinhos" (p. 236, 238, 240) que a titi ressente de todos os modos quando Teodorico regressa "cheiinho de virtude!" (p. 237) da Terra Santa. A aposta, o empenho, em sugerir sensações com a máxima acuidade leva, outrossim, ao uso da sinédoque deliciosamente ilustrada por "beber um Jordãozinho" (p. 65). O desrespeito ou a incapacidade de manter ou de restituir as figuras de estilo limita as traduções ao informativo, ao descritivo, quebrando efeitos estéticos e atentando contra a criatividade eciana, como testemunham as versões dos exemplos precedentes: "profiter de l'Ascension" (p. 120), "jouir de la fameuse danse de l'abeille" (p. 144) e "goûter à l'eau sacrée du Jourdain" (p. 98).

O mesmo se constata no que respeita as experiências sonoras de que "repenicada beijoca" (p. 48) constitui um exemplo interessante por o adjetivo "repenicada" e o sufixo "oca" realçarem simultaneamente a ação de beijar e o ruído do beijo; ora Raeders (p. 48) et Emery (p. 60) optam pelo idiotismo "profusion de baisers" que insiste na abundância excessiva dos beijos, o que não é realçado na expressão portuguesa, eliminando totalmente o efeito sonoro em que reside a particularidade da expressão.

Quanto mais metafóricos, imagéticos, endógenos são os termos maiores se tornam as dificuldades dos tradutores, em particular de Raeders, que recorre a expressões idiomáticas banais, como foi demonstrado, a perífrases, quando não interpreta e reescreve o texto como na longa versão da concisa locução "lábios sumidos" (p. 239): "aux coins de ses lèvres se creusait un dur sillon d'amertume" (p. 328). Nesta frase em que o sentido português é desviado e aumentado, Raeders deixa de parte o essencial, ou seja, a forma dos lábios, sublinhando antes, pela utilização de "dur" e de "amertume", o que esta forma lhe evoca pessoalmente: rancor, cólera, repelência, feiura. Emery opta, quanto a si, por "lèvres pincées" (p. 187), o que exprime um gesto propositado de contração da boca e não, como em português, uma feição natural, inata.

Poderíamos multiplicar os exemplos, mas observemos somente que os embaraços de tradução aumentam tanto mais quando a adjetivação é binária ou ternária, complexidades que Raeders e Emery resolvem pura e simplesmente pelo uso de abreviações e de contrações de senso, como no caso de "o Profeta lento e pensativo" (p. 7), em que os qualificativos, ligados pela conjunção "e" se reforçam mutuamente, são fundidos no chão idiotismo "le Prophète plongé dans ses pensées" (p. 7).

A restituição de "o ilustre fidalgo lusitano" (p. 7) por "l'illustre fidalgo portugais" (p. 21), também merece ser salientada como exemplo inábil de tradução, pois, além de "fidalgo" permanecer na língua original, sem itálico ou qualquer outra marca distintiva, o adjetivo "portugais" retira ao protagonista as letras de nobreza que lhe conferem "lusitano" cujo equivalente francês, "lusitanien", não devia ser tão insólito para pretensos especialistas da língua portuguesa.

Vejamos um último exemplo particularmente gostoso por a dupla adjetivação consistir, num objetivo satírico, em neologismos perante os quais os tradutores se abstêm da mínima ousadia munindo vulgarmente "avec ses crayons et son parasol" (p. 160) o sábio Topsius que no texto original só "enlapisado e bem enguarda-solarado" enfrenta o Oriente (p. 113).

Como se vem delineando, o partido tirado do adjetivo e o seu trabalho combinado com diversas figuras de estilo, bem como a sufixação que será abordada mais adiante, contribuem para a tonalidade impressionista da língua e do estilo de Eça.

Contemporâneo de *A relíquia*, o Impressionismo levou à emancipação da pintura e a uma nova perceção e transmissão do real, do mesmo modo que Eça revolucionou a arte de escrever. Captando o mundo através de ângulos não habituais e representando-o como é sentido no local e no instante, Eça realça, como os Impressionistas, o caráter fugidio dos fenómenos consoante a luminosidade, o clima, os sentidos e os estados de alma. Edouard Manet, que não foi um pintor impressionista, mas sim um precursor da arte moderna resume, porém, a intenção desta escola nas seguintes palavras: "Pinto o que vejo e não o que os outros gostam de ver".

Em *A relíquia* Teodorico é um espetador de mundos; o da Titi, beato e bafiento, o da marginalidade lisboeta e estrangeira, e por fim o Oriente. Como viajante do século XIX, é particularmente sensível à paisagem, um dos grandes temas da pintura impressionistas. Por estes motivos, e à maneira de Cesário Verde, o narrador de *A Relíquia* pinta ao longo da obra quadros por palavras apelando sempre com mais insistência para as experiências cognitivas e para a capacidade interpretativa do leitor. Os tradutores, pelo contrário, não podendo nestes casos valerem-se de versões literais, de perífrases e de idiomatismos como nas expressões ocasionais, em geral concisas, adotam, paradoxalmente, uma escrita chã cada vez mais desprovida de efeitos estéticos e meramente informativa. Vejamos os 2 exemplos seguintes: "o ar

todo de doçura inefável […] era um derramado perfume de jasmins e de limoeiros" (p. 89); "No ar morno errava um cheiro adocicado e mole a mofo e a benjoim." (p. 101), traduzidos de modo idêntico por Raeders e Emery: "Dans une atmosphère calme ineffable […] flottaient éparses, des odeurs de jasmin et de citonniers" (p. 128); "La triste atmosphère du lieu imprégnée d'une vague et fade odeur de moisissure." (p. 144). Observamos aqui que os termos mais abstratos ou mais subjetivos para sugerir impressões visuais, olfativas e táteis ficam resumidamente concentrados em frases sem relevo onde impera, habitualmente, o termo "atmosphère" que tem para os tradutores a grande vantagem de abranger uma multiplicidade de sentidos. Por outro lado, a ideia de movimento, de espargimento e de prodigalidade contida no verbo "derramar", a que se junta a dimensão de prófugo e de volante inserida em "errar", são completamente deixadas de parte, o que retira a estas frases a velatura de fluidez e de liberdade próprias aos ambientes impressionistas.

O caráter subjetivo e, por conseguinte, um tanto ilíptico da linguagem impressionista leva também a erros de tradução como os que se destacam na descrição da freira de "face desmaiada" e de "peito submetido" (p. 87) que para ajudar o embaraçado Teodorico a embarcar no vapor acaba por transportar o embrulho contendo a camisa de dormir de Mary. Os efeitos evanescentes, diáfanos e velados que envolvem a personagem, e que reencontramos fielmente na tela de John William Waterhouse, *The lady of shalott*, 1888, desaparecem por completo no texto de Raeders que entende "desmaiada" por "défait", equivalente de "destruído", "devastado", e que limita erroneamente "peito submetido" a "poitrine calmée" (p. 128), formulação vaga, ambígua, além de ser bem pouco elegante. Na revisão, o revisor revê mal e comete na tradução do primeiro exemplo um grosseiro e lamentável contrassenso ao sublinhar enfaticamente o corado do rosto da monja: "… un sang plus vif ranimait son visage…" (Emery [trad.], 1992, p. 110).

Atentemos agora na sufixação pela qual Eça tem uma predileção especial por afinar a nuance da palavra e possibilitar uma descrição mais apurada dos mundos e dos seres, o que põe fortemente à prova as capacidades dos tradutores.

Neste campo destacam-se em especial o superlativo absoluto em "-íssimo" e o sufixo adverbial "-mente", os diminutivos "-oca" e "-inho", o aumentativo "-ão". Embora esta sufixação tenha nas duas línguas uma origem idêntica[5], o seu significado e emprego são em geral muito diferentes. De facto, por o diminutivo francês

[5] Do ponto de vista etimológico, o diminutivo português tem como equivalente em francês "-et" ou "-ot" no masculino e "-ette" ou "-ote/-otte" no femininino que se limitam a exprimir a pequenez e têm, muito geralmente, um sentido somente pejorativo. O aumentativo "-ão", embora linguisticamente corresponda a "-on", tem raramente em francês equivalentes diretos, exceto em termos como "laideron" ou "souillon" que já no grau normal ("laid/e", "souillé/e") têm um significado negativo.

exprimir essencialmente a pequenez e ter um sentido muito mais pejorativo do que afetivo, Raeders substitui-o de um modo praticamente geral pelo adjetivo "cher/chère", equivalente de "caro(a)", e certas vezes de "querido(a)". Assim "mãozinha" (p. 47, 51) torna-se "chère main" (p. 73, 80), "sepulturazinha" (p. 63), "cher tombeau" (p. 95), quando o termo "petit(e)" teria, por si só, reunido as nuances de pequenez, de afetividade e de charme: "petite main", "petit tombeau". Emery resolve suprimir pura e simplesmente o diminutivo reduzindo o termo ao seu grau normal que não tem, obviamente, o mesmo significado. Quanto ao aumentativo, os seus equivalentes mais comuns são em ambas as traduções, e nos passos especialmente satíricos, "gros/grosse" ou "grand/grande".

Os exemplos mais gostosos de sufixação encontram-se nas passagens dedicadas a D. Patrocínio que, em matéria de religião, só se exprime no diminutivo e que, do ponto de vista físico e moral, não pode senão ser descrita por termos em que o aumentativo, principalmente quando é enfatizado por palavras de conotação negativa, adquire um sentido tanto mais pejorativo. Nestes casos, a perífrase mais ou menos longa ou a frase explicativa são para os tradutores soluções correntes apesar de terem, pela sua extensão, o inconveniente de quebrar o ritmo da frase, o sarcasmo e o humorístico efeito de surpresa criado pela concisão da língua portuguesa a que poucas palavras bastam para caricaturar seja o que for. Mas os tradutores não se detêm nestes aspetos e nos retratos da titi interpretam sistematicamente a negatividade do aumentativo como sinónimo da feiura da personagem, desviando ou aumentando sentidos. O exemplo mais significativo é "carão" a que, mesmo nos casos em que não é qualificado mais amplamente, Emery acrescenta um adjetivo disfórico como "affreux"; ora em "affreux visage" (p. 40), ou seja, "carão horrível" o que é realçado é a ausência de beleza, independentemente das feições que, embora fossem miúdas, podiam ser horríveis.

Noutros casos em que o sistema linguístico francês não integra correspondência possível para o aumentativo, como acontece com os nomes próprios, os tradutores voltam à forma simples tornando-se Rinchão, Silvério, e Raposão um simples Raposo.

A intenção satírica de Eça requer também com muita frequência o superlativo absoluto correntíssimo em português, mas que em francês é uma ênfase inútil pois aplica-se a palavras que por si só já têm um sentido suficientemente forte como especifica o *Dictionnaire de l'Académie Française* que dá como exemplos "urgentissime", "ridiculissime", "sublissime"… Raeders e Emery substituem-no sistematicamente por conjunções de subordinação como "si", passando o "amorosíssimo São José" (p. 54) a ser "saint Joseph si aimable" (p. 54), ou pelo demonstrativo, "cet", "o borrachíssimo Noé" (p. 85) tornando-se "cet ivrogne de Noé" (Raeders

[trad.],1999; Emery [trad.], 1992, p. 108). A inversão do adjetivo e do nome, seguida por uma vírgula, é outra possibilidade como em "en noir, une colline" (Raeders [trad.], 1999, p. 119; Emery [trad.], 1992, p. 104) para "negríssimo outeiro" (p. 82).

Resumindo, no levantamento global a que procedemos, recenseámos no texto de Raeders umas 70 interpretações erradas de simples termos relacionados, em geral, com a cultura, os hábitos e os modos de vida portugueses, a culinária, a moeda; eis alguns exemplos: "pão de ló" (p. 13) e "capilé" (p. 40), são assimilados a algo de parecido, como "brioche" (p. 28), ou de bem diferente, como "tisane" (p. 65). "Trouxas de ovos" (p. 39) resumem-se simplesmente a "pâtisseries" (p. 63), isto é, "bolos". No que respeita a moeda, "contos" (p. 30), "moedas" (p. 31, 71), "tostões" (p. 25) são por ambos os tradutores respetiva e absurdamente traduzidos por "écus", "louis", "testons" (Raeders [trad.], 1999, p. 30, 31, 105; Emery [trad.], 1992, p. 36, 38, 88), unidades monetárias em vigor, em França, entre a Idade Média e os princípios do século XVIII.

Muitíssimas outras falhas devem ser atribuídas ao facto do tradutor, Raeders em geral, não entender certas subtilidades e nuances do português; consistem em erros de tradução de uma só palavra ou em contrassensos mais alargados – umas duas boas dezenas foram recenseadas – que comprometem ou retiram sentido a frases inteiras e de que damos somente alguns exemplos: "lençol" e "lenço da cabeça" são sistematicamente traduzidos por "mouchoir" (p. 37, 58…) que designa exclusivamente "lenço de assoar", erro que Emery corrige utilizando, consoante os casos, "drap", "fichu", "mouchoir" (p. 22, 43, 58). "Lente" universitário" (p. 22) é retrogradado por ambos os tradutores a "lecteur", "leitor" (Raeders [trad.], 1999, p. 40; Emery [trad.], 1992, p. 23). "Rico", "riquinho" (p. 47, 51…), cujo sentido afetivo é muito corrente – "meu rico…" – é dado por ambos os tradutores como equivalente de "richard" que significa estrita e rigorosamente "ricaço" (Raeders [trad.], 1999, p. 47; Emery [trad.], 1992, p. 58…), o que leva o significado para outras vias. Eis agora dois exemplos de contrassensos flagrantes, ilustrativos de muitos outros do mesmo género: "usava moca" (p. 40), entendido como "je buvais du café" (p. 22) e "Tomava então a tipóia do Pingalho" (p. 46) que vem a ser "Je portais alors les cordons de dais au Pingalho" (p. 72) !!!

Juntam-se as estes erros supressões em ambos os textos de umas 40 palavras (algumas bem ancoradas na língua e tanto mais difíceis de traduzir, como "viste-linguiça", p. 38, "repolhuda", p. 11), ou locuções, 9 frases, vários finais de parágrafos, parágrafos inteiros, chegando Emery, sem a mínima explicação a amputar o texto da introdução de Eça e do conjunto do capítulo III, como já foi referido.

Muitos são também os termos que na tradução de Raeders permanecem em português, sem itálico nem aspas, a meio do texto francês, e para os quais Emery

propõe equivalências: unidades monetárias, como foi visto, "Senhora dona" (Raeders [trad.], 1999, p. 54, 84; Emery [trad.], 1992, p. 39, 69), "cavalheiro" (p. 105, 106), que Emery substitui por "Monsieur" (p. 89), "senhor" (Raeders [trad.], 1999, p. 29; Emery [trad.], 1992, p. 15), "fidalgo" sendo, paradoxalmente, "fidalguia" trasladado por "noblesse" (p. 22).

Do ponto de vista estilístico certa falta de rigor na observação do texto faz com que as repetições nunca são respeitadas; um exemplo frequente é o verbo "rosnar" para o qual Raeders se esforça muito inutilmente de encontrar sinónimos… Por outro lado, a típica fluidez da frase eciana é sistematicamente prejudicada pela presença insistente de pontuação – vírgulas, pontos e vírgulas, pontos finais – não porque o francês o exija em todos os casos, mas certamente porque a frase curta, ou entrecortada, é mais fácil de traduzir. Em todo este conjunto, a revisão de Emery restringe-se a pouco menos de 40 emendas.

Interessantíssima é também a supressão sistemática dos passos em que a Alemanha e os seus nativos, instalados, aliás, no atual estado de Israel desde o século XIX, são desrespeitosamente evocados. No longo verbete "Alemanha" do *Dicionário de Eça de Queiros*, Georg Rudolf Lind expõe detalhadamente a francofilia de Eça e a sua aversão pelo país governado por Bismarck, personagem que o romancista se "compraz em aborrecer (-lo) cordialmente", o que, aliás também aparece, ou transparece, na correspondência e nas crónicas jornalísticas mais tarde reunidas sob os títulos *Cartas de Inglaterra*, *Ecos de Paris* e *Notas contemporâneas* e em obras como *A capital!*, *Os Maias, Egipto, notas de viagem*. Em *A relíquia*, a Alemanha é encarnada por Topsius, um doutoraço grotesco comparado a uma "cegonha cheia de letras" (p. 70), e pelos seus sábios e caricaturais parentes evocados somente para tornar a personagem ainda mais ridícula e para rebaixar o país; é nas passagens que lhes são consagradas, como nas que dedica a D. Patrocínio, alter ego da prima Bette de Balzac, que Eça mais largas dá a sua veia satírica, sarcástica e zombeteira.

O motivo da supressão destas passagens é fácil de entender: como foi referido, a tradução de Raeders é publicada em 1941, em plena guerra mundial, tendo as hostilidades da Alemanha contra a França começado já em 1934; em 1938 a França, por sua vez, mobiliza-se parcialmente e em 1939 declara a guerra à Alemanha; em 1940 começa realmente a "Batalha de França" com graves ofensivas por parte do inimigo que invade Paris a 14 de junho; a 23 do mesmo mês a capital francesa recebe a visita de Hitler e o governo de Vichy, que tem como chefe o totalitário Marechal Pétain, passa a colaborar com o invasor.

Observemos para concluir, que o sucesso de *La Relique* prolongou-se durante largos anos, o que se explica somente pela singularidade do enredo e pela irreverência da obra, pois não conhecendo o leitor francês o texto original não podia,

obviamente, apreciar a verdadeira prosa eciana, nem avaliar a qualidade das traduções.

Além dos correspondentes portugueses do *Comércio do Porto* e do *Diário de Lisboa* sitos em França se regozijarem por uma obra de Eça ter sido dada à estampa neste país, muitos foram também os jornais franceses que saudaram a tradução, sem poderem evidentemente passar sem enumerar as numerosíssimas e evidentes influências de autores franceses no romancista português.

Como prova do sucesso do romance está também o facto que, de 1946 até 1961, o Club Français du Livre vá tentar obter de Ferdinand Sorlot, proprietário dos direitos de autor, autorização para publicar nova edição de *La Relique*, o que em 1983 a grande editora Actes du Sud também solicita. Em 1999 a publicação da segunda edição de *La Relique* pelas Nouvelles Editions Latines é saudada e apoiada pela emissora France Inter, uma das mais populares em França, que lhe dedica uma revista de imprensa. Não obstante semelhante sucesso, a tradução, uma boa tradução da obra, continua por fazer, bem como Eça continua a ser um autor desconhecido em França como confirma a sua rejeição pela prestigiosa coleção La Pléiade à qual a Professora Marie-Hélène Piwnick da Universidade Paris Sorbonne o propôs há uns anos, e a quem o diretor terá relembrado que esta integra somente os grandes autores universais.

Referências bibliográficas

DA CAL, Ernesto Guerra. *Lengua e estilo de Eça de Queiroz. Apéndice. Bibliografia queirociana sistemática e anotada e iconografia artística del Hombre y la obra*. Coimbra: Por ordem da Universidade, 1975-1984.

_____. *Língua e estilo de Eça de Queiroz*. Coimbra: Livraria Almedina, 1981.

_____. Mensagem. In: ACTES DU COLLOQUE EÇA DE QUEIRÓS ET LA CULTURE DE SON TEMPS, 1988, Paris. Atas. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, 1988, p. 11-21.

COTRIM, João Pedro Caeiro da Silva Bernardo. *Tradutores e propagandistas. Da tradução como ferramenta de propaganda do Estado Novo no estrangeiro e da indústria que se desenvolveu em torno desta no Secretariado da Propaganda Nacional / Secretariado Nacional de Informação*. 98 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de Coimbra. Coimbra: 2010.

DARD, Olivier, SARDINHA-DESVIGNES, Ana Isabel. *Célébrer Salazar en France (1930-1974). Du philosalazarisme au salazarisme français*. Bruxelles: Peter Lang, 2018.

MATOS, Alfredo Campos (org.). *Dicionáro de Eça de Queiroz*. Lisboa: Ed. Caminho, 1993. 2ª. ed.

MARTINS, Otília Pires. Les intellectuels français et le Portugal de Salazar: mythification et dissonance. In: REIS, Carlos *et al.* (ed.). *Uma coisa na ordem das coisas. Estudos para Ofélia Paiva Monteiro*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012, p. 593-612.

QUEIROZ, José Maria de Eça de. *A relíquia*. Lisboa: Livros do Brasil, 1991.

_____. *La Relique*. Traduit du portugais par Georges Raeders. Clermont– Ferrand: Editions Fernand Sorlot, 1941. Col. "Les Maîtres Etrangers".

_____. *La Relique*. Traduit du portugais par Georges Raeders. Paris: Nouvelles Editions Latines, 1999. 2e éd. Col. "Les Maîtres Etrangers".

_____. *La Relique*. Traduction de Georges Raeders revue par Bernard Emery. Paris: Arléa, 1992.

RIVAS, Pierre. Valéry Larbaud et les traductions d'Eça de Queiroz en France. *Récifs*, Paris, n° 3, 1981, p. 65-74.

"Onde está ali a verdade?" *O mandarim* e *A relíquia* examinados pela crítica coeva

António Apolinário Lourenço[1]

1. O contexto

O entendimento de que a novela *O mandarim* (1880) e o romance *A relíquia* (1887) constituem uma ocorrência algo inesperada na obra de Eça de Queiroz obriga-nos a uns breves parágrafos de contextualização histórico-literária.

Quando Eça apresentou em 1871, no âmbito das Conferências do Casino Lisbonense, a conferência em que, inspirado na obra então recente de Proudhon *Du Principe de l'art et de sa destination sociale* (livro póstumo, publicado em 1865), defendia o Realismo como expressão da arte moderna, não fazia mais do que colocar na ordem do dia em Portugal um debate estético que tivera lugar em França cerca de 15 anos antes, quando um conjunto de eventos culturais ocorridos entre 1855 e 1857 (a exposição, em 1855, de quarenta quadros de Courbet, intitulada *Du Réalisme*; a publicação, em 1857, do volume de ensaios de Champfleury, sob o título geral de *Le Réalisme*; a publicação da revista *Réalisme*, sob o impulso determinante do romancista Edmond de Duranty), colocara em destaque a palavra realismo para ilustrar uma opção artística que, rompendo com a autolatria romântica, deslocava o foco da atenção artística do sujeito para o objeto.[2]

---

[1] Professor de Literatura da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, onde coordena a secção de Estudos Espanhóis. Membro da Comissão Executiva do Centro de Literatura Portuguesa (CLP).

[2] Foi em julho de 1856 que apareceu nas bancas a revista *Réalisme*, fundada e dirigida por Edmond Duranty, Jules Assézat e Henri Thulié. Depois desse primeiro ensaio falhado, no que respeita à continuidade imediata, a revista reapareceu em novembro, com um novo n.º 1, tendo sido publicados seis

Deixo propositadamente de fora a publicação, pelos mesmos anos, de *Madame Bovary* (em folhetim, em 1856; em volume autónomo, em 1857), porque nem Flaubert simpatizava com as opções estilísticas desse grupo realista parisiense, a que também estava associado Proudhon, nem os mentores do grupo, e particularmente Duranty, que criticou duramente o romance nas páginas de *Réalisme*, aceitaram *Madame Bovary* como uma obra realista. E na realidade, o romance de Flaubert, que Eça apontava na conferência como modelo do romance realista, estava destinado a ser bastante mais do que isso.

Na verdade, *Madame Bovary* está, como bem sabemos, na base de uma revolução estilística operada na ficção europeia que instituiu no relato uma pluralidade de vozes narrativas (a do narrador e as de diversas personagens), em contraste com a monofonia não só do discurso do romance romântico mas também de obras que a crítica viria a classificar de realistas. Essa nova fórmula, onde confluíam a impersonalidade narrativa, a imparcialidade do autor relativamente às personagens, a focalização interna ou o discurso indireto livre, ficaria conhecida como Naturalismo, porque assim o impôs o mais célebre discípulo de Flaubert (Émile Zola), designação que, talvez por falta de rigor analítico, tem prejudicado, pelo menos em Portugal e no Brasil, uma verdadeira compreensão do movimento estético assim classificado. Muito menos convincente como crítico do que como romancista, Zola parece ter chegado a acreditar na possibilidade de representar fidedignamente o real na literatura, quando, na verdade, o procedimento narrativo que adotou, e que conferia poderes demiúrgicos à ótica das personagens, a partir da qual o narrador ia construindo o espaço diegético, constituía, não um sistema literário que a ciência pudesse classificar de objetivo, mas, mais rigorosamente, um "realismo subjetivo", como o designou Michel Raimond num importante estudo sobre *L'Éducation sentimentale*: a perspetiva da personagem é sempre condicionada pelo lugar de observação e limitada pelo seu conhecimento da situação, isto é, "l'optique du protagoniste aboutit à des scènes qui son surprises avant d'être comprises, qui, parfois, demeurent incomprises" (Raimond, 1983, p. 96).[3] Embora habitualmente se dê muita ênfase à declaração de Zola, no prólogo da segunda edição de *Thérèse Raquin*, publicada em 1868, em que refere que tem a honra de pertencer ao grupo de escritores naturalistas, a verdade é que o termo naturalismo competia na época

números entre novembro desse ano e maio do ano seguinte. Sem divergir programaticamente do rumo traçado por Champfleury e Courbet, a publicação pretendeu conferir maior vigor e coerência ao combate antirromântico; "Le Réalisme est une protestation raisonnée de la sincérité et du travail contre le charlatanisme et la paresse", prescrevia Duranty no primeiro número (Duranty, 1856, p. 1).

[3] "A ótica do protagonista conduz a cenas que surpreendem antes de serem compreendidas, que, algumas vezes, permanecem incompreendidas". Tradução do autor do artigo.

com o vocábulo realismo para definir uma literatura comprometida com a realidade e o progresso social, como se pode ler no já citado livro de Proudhon:

> L'irrationalité de l'art, depuis la Révolution, a été universellement sentie; elle a fait toute l'argumentation des romantiques contre les classiques; puis elle a été retournée avec le même succès contre les romantiques eux-mêmes. De cette protestation est sortie une nouvelle école, nommée d'abord *réaliste*, que d'autres proposent de nommer *naturaliste*, et qui évidemment n'a su encore se déterminer et se définir. (Proudhon, 1982, p. 159).[4]

O próprio Zola não foi particularmente feliz nos seus esforços para definir a literatura a que chamava naturalista, ainda que tenha conseguido que, no início da década de 80 do século XIX, esse termo ganhasse foros de cidadania na república das letras, fomentando uma generalizada adoção das técnicas narrativas utilizadas por Flaubert em *Madame Bovary*. Essas técnicas, que já assinalei e que hoje se encontram expressas em qualquer manual escolar sobre o Naturalismo, mas que o autor de *Germinal* nunca conseguiu expor de forma clara, estão, no entanto, sabia e surpreendentemente expostas numa recensão de *O primo Basílio*, publicada na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro e assinada por Ramalho Ortigão:

> O estilo é de uma perfeição inexcedível. As frases são todas sentidas pelos personagens e como que vistas através das suas impressões, dos seus caracteres, dos seus estados de espírito. O autor não comenta, não explica, não descreve. Dá puramente a imagem gráfica da sensação, tal como os autores a deviam ter experimentado no momento do conflito em que nos aparecem.
>
> O processo literário, assim compreendido e realizado, é como um espelho mágico absolutamente passivo e impessoal, de uma realidade implacável e trágica. (Ortigão, 1878).

E como Ramalho estava longe de ser um perito em Naturalismo ou em narrativa ficcional, não é preciso fazer um esforço desmesurado para compreender onde estava a sua principal fonte de informação.

---

[4] "A irracionalidade da arte desde a Revolução foi sentida universalmente; ela alimentou toda a argumentação dos românticos contra os clássicos; posteriormente virou-se com o mesmo sucesso contra os próprios românticos. Deste protesto saiu uma nova escola, chamada inicialmente realista, que outros propõem designar de naturalista, e que obviamente ainda não foi capaz de se determinar e definir". Tradução do autor do artigo.

É claro que, como quase toda a gente na época, incluindo o próprio Eça de Queiroz, Ramalho Ortigão, continua a classificar de realista a nova literatura de inspiração flaubertiana. Só na década seguinte, em Portugal como em toda a Europa, o debate crítico e o triunfo mediático e comercial da obra de Zola consagram a utilização da palavra naturalista para referir a estética do autor de *La Fortune des Rougon* e dos seus inúmeros discípulos que vão aparecendo por toda a Europa e também na América. É justo, porém, que se acrescente que Eça de Queiroz não é exatamente um desses discípulos, sendo mais propriamente um condiscípulo, já que ambos adotaram de modo direto e cada um à sua maneira o modelo narrativo instituído por Flaubert. E é justamente por não ser meramente um discípulo de Zola, que o autor de *O crime do padre Amaro* e de *O primo Basílio* foi o primeiro romancista naturalista fora de França: Eça não precisou esperar pela popularidade dos *Rougon-Macquart*, que só ganharia forma a partir de 1877, com a publicação em livro de *L'Assommoir*, para produzir romances comprometidos com os mesmos princípios estéticos.

2. O mandarim

O triunfo nacional e internacional de Émile Zola consolidar-se-ia com a edição, em 1880, de *Nana*, a história de uma bela e sensual atriz e cantora francesa, filha da trágica protagonista de *L'Assommoir*. É a partir dessa data que o Naturalismo verdadeiramente ganha asas que lhe permitem impor um paradigma narrativo que rapidamente se internacionaliza. É realmente estranho que a escrita e a publicação de *O mandarim*, uma novela completamente alheia a esse paradigma ocorram no exato momento em que o seu autor era aclamado como figura principal do movimento naturalista em Portugal.

Melhor que ninguém, o próprio Eça se apercebeu dessa contradição, como se pode constatar na carta que remeteu em 16 de janeiro de 1881 ao editor Ernesto Chardron, com o qual acertara a realização de uma edição luxuosa, tendo sobretudo em vista o público feminino. Respondendo a Chardron, que lhe terá dado conta de que as vendas da novela não tinham correspondido às suas expectativas, justificava-se o romancista:

> Estimo que o *Mandarim* não tivesse grande sucesso. Se o público fosse a fazer espalhafato para essa pequena fantasia — então que reservaria para as obras sérias? É necessário em tudo proporção. (Queirós, 2008, p. 184).

Conhecemos o processo que conduziu à publicação d'*O mandarim* como folhetim do *Diário de Portugal* sobretudo através de uma carta enviada pelo autor de *O primo Basílio* a Ramalho Ortigão, a 20 de fevereiro de 1881 (cf. Queirós, 2008, pp. 300-301). O contrato que Eça tinha assinado com o seu amigo Malheiro, diretor do jornal, previa, na verdade, a publicação d'*Os Maias*, inicialmente pensado como um romance breve, mas o autor mudara de opinião e acabou por propor a Malheiro a substituição dessa obra por um "conto fantástico" que concluiu em cerca de um mês (cf. Berrini, 1992, p. 15).

É verdade que o predomínio do registo fantástico não afasta por completo a existência de uma disfarçada crónica de costumes enlaçada na alegoria moralista, como sublinhou Carlos Reis,[5] e tanto o prólogo da primeira edição em forma de livro d'*O mandarim* como, de modo mais explícito, a carta-prefácio que acompanha a tradução francesa da novela (de 1884) — "A propos du Mandarim. Lettre qui aurait du être une préface" — põem em relevo a dissonância da obra com o espírito científico que dominava a época:

> Vous voulez, Monsieur, donner aux lecteurs de la *Revue Universelle* une idée du mouvement littéraire contemporain en Portugal, et vous me faites l'honneur de choisir le *Mandarin,* un conte fantaisiste et fantastique, où l'on voit encore, comme au bon vieux temps, apparaître le diable, quoique en redingote, et où il y a encore des fantômes, quoique avec de très bonnes intentions psychologiques. Vous prenez là, Monsieur, une œuvre bien modeste et qui s'écarte considérablement du courant moderne de notre littérature devenue, dans ces dernières années, analyste et expérimentale; et cependant par cela même que cette œuvre appartient au rêve et non à la réalité, qu'elle est inventée et non observée, elle caractérise fidèlement, ce me semble, la tendance la plus naturelle, la plus spontanée de l'esprit portugais. (Queirós, 1992, p. 197).[6]

[5] "É ainda alguma coisa da vida social lisboeta que perpassa n'*O mandarim*, novela publicada no *Diário de Portugal* e em livro em 1880: a pensão da D. Augusta, a vida monótona do burocrata Teodoro, etc." (Reis, 2000, pp. 28-29).

[6] "O senhor quer dar aos leitores da *Revue Universelle* uma ideia do movimento literário contemporâneo em Portugal, faz-me a honra de escolher o *Mandarim*, um conto fantasista e fantástico, onde ainda se vê, como nos bons velhos tempos, aparecer o diabo, embora de casaca, e onde ainda há fantasmas, embora com muito boas intenções psicológicas. O senhor adquire pois uma obra bem modesta, que se afasta consideravelmente da corrente de nossa literatura, que nos últimos anos se tornou analista e experimental; e no entanto, pelo próprio facto de esta obra pertencer ao sonho e não à realidade, por ser inventada e não observada, ela caracteriza fielmente, parece-me, a tendência mais natural e espontânea do espírito português". Tradução do autor do artigo.

É também de 1884 a "Carta ao editor do *Mistério da Estrada de Sintra*", datada de 14 de dezembro e assinada por Eça de Queiroz e Ramalho Ortigão, que serve de prefácio da reedição dessa obra, que fora anteriormente publicada como folhetim do *Diário de Notícias*, antes de Eça ter assumido o papel de paladino do realismo em Portugal. A *culpa*, neste caso mais mitigada e justificada pela imaturidade estética dos autores na época em que tinham concebido o romance-folhetim, existia de qualquer modo: "Como permitimos pois que se republique um livro que, sendo todo imaginação, cismado e não observado, desmente toda a campanha que temos feito pela arte de análise e de certeza objetiva?" (Queirós e Ortigão, 2000, p. 9).

É sem dúvida a má consciência do autor que explica que, mesmo assumindo que escreveu um "conto fantástico", contrarie em diversas ocasiões, e conscientemente, a lógica interna da narrativa fantástica, nomeadamente quando o narrador-protagonista, depois de ter sido convencido pelo Diabo a proceder ao toque de uma campainha que "mataria" um decrépito mandarim chinês e colocaria nas suas mãos uma fabulosa fortuna, afiança, por conveniência pessoal, ser um indefetível positivista. Através da irónica aceitação do absurdo com base numa argumentação racional, procedimento que encontraremos em várias outras passagens do discurso, o narrador satiriza as próprias certezas do Positivismo:

> Como o meu Racionalismo me impedia de atribuir estes tesouros imprevistos à generosidade caprichosa de Deus ou do Diabo, ficções puramente escolásticas; como os fragmentos de Positivismo, que constituem o fundo da minha Filosofia, não me permitiam a indagação *das causas primárias, das origens essenciais* — bem depressa me decidi a aceitar secamente este Fenómeno [a fortuna recebida] e a utilizá-lo com largueza. (Queirós, 1992, p. 109).

Sublinhe-se que Eça sentiu necessidade de acrescentar, na edição em livro, referências à obra de Zola e à literatura realista e naturalista que não ocorriam na versão do *Diário de Portugal*, o que claramente evidencia o já mencionado desconforto do autor motivado pela infidelidade ao ideário estético naturalista. É por isso que só na edição em volume Teodoro se entrega em Paris "às torpezas alcoólicas do *Assommoir*" (Queirós, 1992, p. 129), e em Pequim, onde procura inutilmente libertar-se do remorso que sentia pela morte do velho mandarim, os temas da sua primeira conversa com a elegante esposa do general russo Camilloff, Vladimira, serão a Europa, o Niilismo, Leão XIII, Sarah Bernhardt e... Zola (cf. Queirós, 1992, p. 135). E já depois do seu regresso à Europa, o mesmo Teodoro recebe uma carta do general Camilloff, que lhe solicita que, se for a Paris, envie

para Vladimira, por mala diplomática, "duas dúzias de luvas de doze botões, número *cinco e três quartos*, da marca *Sol*, dos armazéns do Louvre; assim como os últimos romances de Zola, MADEMOISELLE DE MAUPIN de Gautier, e uma caixa de frascos de *Opoponax*…" (Queirós, 1992, p. 181).

Quanto ao acolhimento crítico da obra por parte da imprensa coeva, há que começar por reconhecer que *O mandarim* não suscitou o caloroso debate que, tanto em Portugal como no Brasil, se teceu em torno de *O primo Basílio*, aclamado como obra-prima por alguns críticos e violentamente denunciado por outros, no caso português sobretudo por parte do setor positivista, por faltar ao romance queirosiano uma tese consistente e lhe sobrar imoralidade e sexo. Para os positivistas, que lamentavam o ecletismo ideológico de Eça e lhe aconselhavam uma reeducação filosófica, *O mandarim* não vinha senão reforçar o diagnóstico já traçado no debate sobre *O primo Basílio*. Assim o entendeu o seu chefe de fila, Teófilo Braga,[7] e assim o expressou um discípulo não especialmente prendado, Reis Dâmaso, na resenha que dedicou à novela no jornal *Vanguarda*, "Semanário Republicano Federal", em que considerava que Eça dava, com esse novo livro, um passo atrás no seu percurso de escritor:

> O último livro do sr. Eça de Queiroz peca pelos seus processos atrasadíssimos dando-nos a ideia de uma novela cavaleiresca; cai pela base a sua tese porque se funda no impossível, porque é uma obra de pura idealização quando há tanto que estudar nos domínios da realidade". (Dâmaso, 1880).[8]

---

[7] [Eça de Queiroz] "imprimiu a sua feição completa nos dois primeiros romances, verdadeiramente extraordinários, os que se seguiram, *Mandarim*, *Relíquia*, *Maias*, não têm profundidade" (Braga, 1892, p. 318).

[8] Embora considerasse *O Mandarim* o exemplo mais flagrante da incoerência doutrinária queirosiana e o "trabalho mais inferior do romancista" (Dâmaso, 1885, p. 234), Reis Dâmaso estendia a denúncia da contradição e da inconsistência estéticas às restantes obras de Eça, como se demonstra no artigo que dedicou ao escritor da Póvoa de Varzim, na série de artigos que publicou na *Revista de Estudos Livres*, sob a designação comum de "Romancistas naturalistas": "A crítica, pois, considerando Eça de Queiroz como discípulo de Flaubert e de Zola, esqueceu-se de acrescentar que há bons e maus discípulos, isto é, discípulos que compreendem os mestres e discípulos que os não compreendem. O que é artista na forma pode mui bem não ser artista no drama. Mas não quer isto dizer que Eça deixe de ser também artista poderoso nos seus romances analisados. O que lhe falta todos nós sabemos: é uma disciplina filosófica que decerto evitaria a reprodução dos sentimentos romanescos e a sua preocupação única, detestável, em arte, — a do erotismo depravado que faz com que ele tantas vezes falte à verdade, ao que é natural — e lógico, e despreze a missão social do escritor. Para concluir diremos que quem compreende como se viu a fórmula naturalista, não pode ser considerado o mestre dela" (Dâmaso, 1885, p. 234).

O recurso que restava aos sinceros admiradores de Eça era, como fará Luís de Magalhães na sua *Revista Científica e Literária*, aceitar a obra à margem do movimento naturalista, ainda que não oposto a ele. Assim, para Magalhães, *O mandarim* constitui um regresso do humorista das *Farpas* e "um descanso, um desaforo momentâneo no *áspero estudo da realidade humana*" (Magalhães, 1880, p. 32), enquanto Silva Pinto, que recenseara elogiosamente *O crime do padre Amaro* e *O primo Basílio*, se limita agora, em breve nota, a considerar a nova ficção queirosiana "simplesmente formidável" (Pinto, 1886, p. 297). Mais circunstanciado, um crítico anónimo do *Noticioso*, de Valença, manifesta um inesperado apreço pelo novo Eça de Queiroz[9]:

> Talvez que a crítica moderna seja um tanto severa com ele, mas há de necessariamente curvar-se de admiração. A crítica moderna queria talvez a adjetivação metódica do conselheiro, as imprecações grosseiras de Juliana, os desfalecimentos de Luísa, e pedia aquele meio agitado, convulso dos episódios frisantes do *Primo Basílio*, gostava daquele vertiginoso turbilhão, gostava poderosamente daquele meio aonde refervem, no grande cadinho depurante do martírio, a luxúria, o ódio, a vergonha, o desespero. Era isto talvez que a crítica moderna esperava. Não o encontra. Mas em compensação encontra páginas de um vigor extraordinário, mas não perspetivadas com a fria precisão de um matemático. (Queiroz, 1880, p. 177).

Registe-se que o entendimento d'*O mandarim* como um momento de repouso no "áspero estudo da realidade humana", referido por Luís de Magalhães, remetia diretamente para o breve prólogo, em forma de diálogo e apresentado como fragmento de uma "comédia inédita", adicionado por Eça à edição em volume da novela:

> 1.º AMIGO (bebendo conhaque e soda, debaixo de árvores, num terraço, à beira-d'água)
>
> Camarada, por estes calores do Estio que embotam a ponta da sagacidade, repousemos do áspero estudo da Realidade humana... Partamos

[9] Silva Pinto acusou este cronista anónimo de plagiar, nesta recensão, reproduzida na *Bibliografia Portuguesa e Estrangeira*, textos seus (das *Controvérsias e Estudos Literários*) e de Guerra Junqueiro (a recensão do *Primo Basílio*). Cf. Pinto, 1884, pp. 273-278.

> para os campos do Sonho, vaguear por essas azuladas colinas românticas onde se ergue a torre abandonada do Sobrenatural, e musgos frescos recobrem as ruínas do Idealismo... Façamos fantasia!...
>
> 2º AMIGO
>
> Mas sobriamente, camarada, parcamente!... E como nas sábias e amáveis alegorias da Renascença, misturando-lhe sempre uma Moralidade discreta... (Queirós, 1992, p. 79).

3. A relíquia

Se em cinco anos Eça tinha conseguido colocar no prelo dois extensos romances e uma novela, os anos seguintes são marcados por uma fecundidade bastante mais reduzida. Depois d'*O mandarim*, "obra de fantasia e *verve* escrita em meia dúzia de noites", Mariano Pina, em "Crónica", publicada em 1887 n'*A Ilustração. Revista de Portugal e do Brasil* (vol. IV, p. 2), reduz o trabalho impresso produzido por Eça em doze anos a "dois contos no jornal *Atlântico*, alguns folhetins na *Gazeta de Notícias*, uma polémica com Pinheiro Chagas, dois artigos na *Ilustração*, e ultimamente, no espaço de seis meses, dois prólogos — um prólogo para Luís de Magalhães e um prólogo para Bernardo Pindela". E, dando por definitivamente abandonada *A capital*, clama pel'*A relíquia*, "que está no começo" e sobretudo pel'*Os Maias*, "que já deviam estar concluídos há cinco anos" (Pina, 1887, p. 2).

A impossibilidade de concluir *A capital* e a dificuldade em terminar *Os Maias*, contrastam visivelmente com a rapidez da conclusão d'*A relíquia*, romance terminado ainda em 1887 e, ainda que menos fantasista que *O mandarim*, também bastante heterodoxo relativamente ao código estético de que Zola era o extremoso zelador.[10] Isso não significa que Eça tivesse, agora sim, rompido definitivamente com o Naturalismo, mas é óbvio (e assim o demonstram os dois prólogos referidos na crónica de Mariano Pina) que já não se sente obrigado a respeitar estritamente o código narrativo que informara os romances que publicara na década anterior.

---

[10] No prefácio à edição de 1903 de *À Rebours*, romance inicialmente publicado em 1884, Joris-Karl Huysmans, um dos primeiros dissidentes do Naturalismo, relata a reação de desagrado de Zola ao seu romance, que com o passar do tempo se tornaria uma obra de referência da estética decadentista (cf. Lourenço, 2005, p. 74-76).

Discípulo muito próximo pessoal e intelectualmente de Eça, Luís de Magalhães não poderia deixar de conhecer as dúvidas e as perplexidades daquele perante um evidente esgotamento de uma fórmula que produzira notáveis obras-primas, mas que já não se ajustava ao paradigma cultural e civilizacional europeu do fim-de-século. Na resenha crítica que publicou no jornal *A Província*, o autor d'*O Brasileiro Soares* garante que Eça de Queiroz não desertou do Naturalismo e que "Flaubert e Zola são ainda os seus mestres", mas acrescenta que "a sua estética alargou as vistas, o exclusivismo desapareceu, um novo aspeto da arte esboça-se no seu espírito" (Magalhães, 1887, p. 2). Refere igualmente que entende o novo romance queirosiano como "um estudo de psicologia, como o quadro de um momento social típico, como um belo ensaio de erudita reconstituição histórica", acrescentando que *A relíquia* tinha ainda de ser lida como "sátira religiosa" e sublinhando ser essa vertente satírica aquela em que "o génio de Eça de Queiroz se revela com mais profundidade" (Magalhães, 1887, p. 3). No âmago do artigo, o amigo de Eça mostra-se convicto de que o romancista já não "considera as suas obras humorísticas e fantasmagóricas como um simples *repouso no áspero estudo da realidade humana*", nem um mero pretexto para expor "as virtualidades do seu estilo incomparável, trabalhado pacientemente ao cinzel, como um relevo de Cellini" (Magalhães, 1887, p. 2):

> Dentro dessa prosa opulenta, nobre, marmórea, pomposa — o seu espírito mete agora cenas mais largas, personagens mais extraordinários, conceitos mais altos, toda a vibração da sua mordente ironia, que na *Relíquia* junta ao mais bizarro imprevisto a maior profundidade da crítica. (Magalhães, 1887, p. 2).

Parece-me evidente que ironia e sátira não combinam com a imagem da "casa de vidro", fiel transposição da realidade empírica, que Émile Zola apontava como modelo e objetivo do romance naturalista. Creio que deste modo fica mais fácil entender o fracasso de projetos editorais queirosianos como *A capital* ou *O conde de Abranhos*. Quem, evidentemente, não podia compreender o novo Eça eram os seus detratores ideológicos (ainda que confessos admiradores do seu estilo) como Guiomar Torresão ou Manuel Pinheiro Chagas. Foi este último, o autor do relatório em que se expõem os argumentos que fundamentam a não-atribuição à *A relíquia* do Prémio D. Luís, instituído pela Academia Real das Ciências; sem negar o enorme talento de Eça, Chagas entende que o romance que aquele candidatara ao prémio não tinha uma qualidade idêntica à das "obras-primas" que já publicara, chegando a insinuar que Eça juntara n'*A relíquia*, duas narrativas que

seriam na origem independentes e que dessa fusão resultara a incoerente construção da figura de Teodorico Raposo:

> Este homem, transportado fantasticamente para a Jerusalém do tempo de Cristo, vendo e descrevendo o grande drama sagrado, devia dar ao mundo um Evangelho burlesco, ímpio decerto, muito mais escandaloso que as *Memórias de Judas*, mas que podia ser em todo o caso uma obra de arte notável. Acontece, porém, que o autor parece ter feito à parte o seu romance da *Paixão de Cristo*, colocando-o depois à pressa nas páginas do outro. Quem adormece é Teodorico, e quem sonha é o autor, e, com grande surpresa nossa, vemos aquele adorador de santinhos, e frequentador de ruas suspeitas de Lisboa, sonhando que vê a Paixão de Cristo em todo o seu grandioso aspeto histórico. (Chagas, 1887, p. 1).[11]

Já a romântica autora de *A família Albergaria*, aturdida por um discurso romanesco para ela inesperado, afirmava duvidar da sua capacidade para entender o novo romance de Eça:

> O que é a *Relíquia*?
> Onde está ali a verdade?

---

[11] João C. Reis reuniu em 1987, nas Polémicas de Eça de Queiroz, (vol. IV, tomo I, 1987, pp. 37-140) as principais peças da polémica originada pela decisão do júri do concurso, em que se envolveram, para além de Pinheiro Chagas e Eça, também Mariano Pina e Maria Amália Vaz de Carvalho. Originariamente, o "Relatório do sr. Pinheiro Chagas" veio a lume nos números correspondentes aos dias 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18 e 22 de Dezembro de 1887, do Jornal do Comércio, e a sua carta de resposta às críticas de Eça de Queiroz e Mariano Pina foi publicada no Repórter, no dia 8 de Junho de 1888. Surpreendentemente, a crítica de Mariano Pina à decisão da Academia, que inicia a polémica, dirige-se mais à composição do próprio júri e à defesa da genialidade de Eça, comprovada por publicações anteriores, do que à sustentação crítica da obra a concurso: "Ora num concurso literário onde se achava inscrito o nome do sr. Eça de Queiroz, nome que representa no Romance o que representa o nome do sr. Pinheiro Chagas no teatro — isto é, a introdução nas letras portuguesas de novos elementos de vitalidade, de transformação e de renascença; a introdução de novas teorias, de novos ideais, novos processos de análise e de crítica; a introdução de todas as reformas por que tem passado o Romance nestes últimos vinte anos, de todas as reformas liberais introduzidas no Romance por Gustave Flaubert — ora no primeiro concurso literário que se instituía no nosso país, a que concorria um escritor ilustre que escreveu as Farpas com Ramalho Ortigão, O crime do padre Amaro, o Primo Basílio, o Mandarim, a Relíquia... não dar o prémio a esse escritor, que é uma glória essencialmente moderna, é um erro, é uma injustiça... é quase um insulto a todos quantos, livremente, sem preocupações de espécie alguma, prezam as letras portuguesas!" (Pina, 1888, pp. 2-3). Como é sabido, a obra vencedora do Prémio D. Luís foi o drama histórico em verso O Duque de Viseu, da autoria de Henrique Lopes de Mendonça.

> A que espécie de conclusão atingiremos, depois de seguirmos Teodorico Raposo, de casa da titi, no Campo de Santana, até ao santo sepulcro, em Jerusalém?
>
> Que deveremos pensar do schopenhauerismo que transluz latente, na idiossincrasia destes refinados patifes, a começar em Topsius, o pseudo sábio, e a acabar em Raposo, o falso e mercenário papa-missas?
>
> Que objetivo levou em mira o brilhante estilista, fazendo ressoar aos nossos ouvidos cristãos o brutal riso irreverente de Teodorico ante os lugares santos, que o próprio Renan e Strauss nos descrevem com a emotiva e dulcíssima suavidade de uma pena que estremece e de uma alma que hesita?.. (Torresão, 1887).[12]

Mas mesmo Mariano Pina, não obstante os seus elogios à *Relíquia* e a dura polémica em que se envolveu com Pinheiro Chagas por não ter sido atribuído ao romance de Eça, pelo júri em que este pontificava, o prémio da Academia, acaba por revelar um indisfarçado incómodo pela falta de consonância entre a personalidade grotesca do protagonista-narrador e as qualidades que o mesmo revelava na observação do mundo oriental, aconselhando Eça a rever a situação numa nova edição do romance:

> É a questão do *eu*, o ser o livro a conversa na primeira pessoa dum personagem bastante medíocre e bastante ignorante, recebendo durante a sua viagem de Lisboa a Jerusalém impressões e tentações como só as recebe um espírito superior, e vendo aspetos e indivíduos através dum prisma como só o pode possuir e manobrar um artista maravilhosamente dotado, como o é o sr. Eça de Queiroz. (Pina, 1887, p. 210).

Assim sendo, não restava ao diretor da *Ilustração* uma alternativa que não fosse reconhecer que a grandeza "desse volume meio incoerente mas sempre superior, sem nunca baixar um milímetro na escala do lugar comum ou na escala da vulgaridade" (Pina, 1887, p. 210), era completamente alheia à lógica narrativa

---

[12] Podia também ler-se no artigo de Guiomar Torresão: "Como produto do naturalismo, a *Relíquia* figura no extremo oposto, isto é, pertence, por todas as suas tendências, pela essência de que se nutre e pela forma pitoresca a que se subordina, à escola romântica, no seu período menos coerente, na sua mais inverosímil e desordenada expressão" (Torresão, 1887).

naturalista, recuperando, objetivamente, as palavras que Luís de Magalhães dedicara ao *Mandarim* (e que, como vimos, não mantinha relativamente à *A relíquia*).

> Se *A relíquia* fosse intencionalmente e declaradamente um romance, esse livro estaria condenado pelos princípios mais elementares da crítica, que quer que na obra de arte todos os efeitos sejam *convergentes*. Se *A relíquia* fosse um romance, nós ficaríamos hesitantes sem saber qual o *fim* do livro: se os efeitos *convergem* unicamente para o quadro histórico da paixão do Cristo — ou se convergem unicamente, como seria de todo o ponto racional, para a completa pintura desse tipo notável, dessa figura típica duma sociedade, e que no livro se chama Teodorico Raposo.
>
> Mas *A relíquia* não passa duma fantasia fora de todas as leis que a estética pode impor ao *romance*; da descrição, em forma de novela, da "descrição romantizada" duma viagem de Lisboa a Jerusalém — impressões de viagem, quadros de género da vida lisboeta, e evocações históricas. (Pina, 1887, p. 211).

A resposta a Guiomar Torresão, que em 1887 talvez o próprio Eça não estivesse em condições de dar de modo perentório, chegaria cinco anos depois à caixa de correio da escritora, sob a forma de carta remetida por outro íntimo amigo de Eça de Queiroz e um dos melhores conhecedores dos seus segredos, de novo Ramalho Ortigão:

> Como nada é mais doce ao pérfido coração humano do que o aniquilamento das coisas que com mais inveja se admiraram, muitos pincham agora de satisfação dizendo-nos que acabou o *naturalismo*, de que o meu amigo foi o porta-voz em Portugal. Boa novidade! Também o Sr. D. João VI morreu, mas escusam os críticos modernos de se dar ares, porque não foram eles que o mataram. O naturalismo findou simplesmente porque os homens de génio por quem ele foi cultivado o subiram à mais alta perfeição que pode atingir a forma. Mas quem primeiro nos anunciou que o naturalismo morrera para a arte foi o mesmo autor do *Primo Basílio*, indo buscar ao *Flos Sanctorum* e aos Bolangistas, ao simbolismo das lendas cristãs, ao maravilhoso dos hagiológicos, ao iluminismo dos Fra-Angélicos e dos Memlings a inspiração do seu novo livro sobre a vida de S. Cristóvão. (Ortigão, 1945, p. 259).[13]

[13] A carta a Guiomar Torresão, datada de 29 de março de 1892, foi por esta publicada no seu *Almanaque das Senhoras* (1893).

Apetece terminar com as palavras de uma das figuras intelectualmente mais notáveis da época, que o conheceu, admirou e com ele privou nas deslocações do escritor-cônsul a Lisboa. Refiro-me a Maria Amália Vaz de Carvalho, que nos legou um poderoso retrato de Eça de Queiroz, no seu livro *Figuras de Hoje e de Ontem*, pulicado em 1902. Para esta escritora, havia em Eça uma "uma dualidade de influências mentais", que o conduziam ora para o realismo ora para a fantasia, mas era neste último registo que mais comodamente se instalava:

> No fundo, ele era um visionário, um fantasista (apaixonado de Hugo até ao *fetichismo* como intrepidamente confessava), capaz de traduzir os seus sonhos na prosa mais fulgurante, facetada e bela.
>
> Quando está à vontade, reparem de que ampla envergadura são as asas com que lança no espaço o seu voo potente!
>
> Leiam a *Paixão de Cristo* na *Relíquia* e leiam o *Mandarim*, e o *Suave Milagre*; leiam algumas das cartas deliciosas de Fradique e tantos contos de opulência oriental, das mais belas coisas que ele escreveu, espalhadas por esse mundo em revistas e jornais. (Carvalho, 1902, p. 13-14).

Referências bibliográficas

BIBLIOGRAFIA PORTUGUESA e ESTRANGEIRA. *O mandarim*, por Eça de Queiroz. Porto, n. 10, p. 176-177, 1880.

Berrini, Beatriz. Introdução. In: Queirós, E. *O mandarim*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 15-69, 1992. Edição crítica das obras de Eça de Queiroz.

Braga, Teófilo. *As modernas ideias na literatura portuguesa*, vol. II. Porto: Livraria Internacional de Ernesto Chardron/Lugan & Genelioux, 1892.

Carvalho, Maria Amália Vaz de. *Figuras de hoje e de ontem*. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 1902.

Chagas, Pinheiro. Prémio D. Luís I. Relatório do sr. Pinheiro Chagas. *Jornal do Comércio*, Lisboa, 17 dez. 1887, p. 1.

Dâmaso, Reis. Bibliografia: 'O mandarim', por Eça de Queiroz. Editor E. Chardron. Porto, *Vanguarda. Semanário Republicano Federal*, Lisboa, 24 out. 1880, pp. 3-4.

Dâmaso, Reis. Romancistas naturalistas. Eça de Queiroz. *Revista de Estudos Livres*, Lisboa, v. II (1884 a 1885), pp. 73-80 e 229-234, 1885.

Duranty, Edmond. Réalisme. *Réalisme*, Paris, n. 1, p. 11, 1856.

Lourenço, António Apolinário, *Eça de Queiroz e o naturalismo na Península Ibérica*, Coimbra: Mar da Palavra, 2005.

Magalhães, Luís de. 'O mandarim', por Eça de Queiroz — Ernesto Chardron, editor — 1880 — um volume, *Revista Científica e Literária*, Coimbra, n. 1, pp. 31-32, 1880.

Magalhães, Luís de. Ciências e Letras: 'A relíquia', por Eça de Queiroz. *A Província*. Porto, 31 mai. 1887, pp. 2-3.

Ortigão, Ramalho. Carta a D. Guiomar Torresão. In: *Eça de Queiroz visto pelos seus contemporâneos*. Porto: Lello & Irmão, 1945, pp. 251-257.

Ortigão, Ramalho, Cartas portuguesas, in *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 25 mar. 1878, p. 1,

Pina, Mariano. Crónica. *A Ilustração*, Paris, v. IV, pp. 2-3, 1887.

Pina, Mariano. Crónica. 'A relíquia'. *A Ilustração*, Paris, v. IV, pp. 210-211 e 214, 1887.

Pina, Mariano. Crónica. Um concurso literário. *A Ilustração*, Paris, v. V, pp. 2-3, 1888.

Pinto, Silva. *Novos combates e críticas (1875-84)*. Porto: Tipografia de António José da Silva Teixeira, 1884.

Pinto, Silva. *Terceiro livro de combates e críticas (1874-86)*. Porto: Tipografia de António José da Silva Teixeira, 1886.

Proudhon, Pierre-Joseph. *Du Principe de l'art et de sa destination sociale*., Genève-Paris: Slatkine, 1982. *Œuvres complètes*, XI. Puech, J.-L. (ed.).

Queirós Eça de e Ortigão, Ramalho. Carta ao editor do *Mistério da estrada de Sintra*. In: *O mistério da estrada de Sintra*, Lisboa: Livros do Brasil, 2000, pp. 7-11.

QUEIROZ, Eça de. *Correspondência*. 1.º vol. Lisboa: Caminho, 2008. Matos, A.C. (ed.).

QUEIROZ, Eça de. *O mandarim*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992. Edição crítica das obras de Eça de Queiroz. Berrini, Beatriz (ed.).

Raimond, Michel. Le réalisme subjective dans *L'Éducation sentimentale*. In: Genette, G. e Todorov, T. (dir.). *Travail de Flaubert*. Paris: Seuil, 1983, pp. 93-102.

Reis, Carlos *O Essencial sobre Eça de Queiroz*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000.

Reis, João C. *Polémicas de Eça de Queiroz*. v. IV. tomo I, Lisboa: Europress, pp. 37-140, 1987.

Torresão, Guiomar. 'A relíquia'. *A Ilustração Portuguesa*. Lisboa. Ano IV, n. 2, p. 3, 25-07-1887.

Raposão no divã
A relíquia lida em 1945

Breno Góes[1]

"Freud, o cientista autoproclamado da psique, não estava sozinho ao colocar os sentimentos contraditórios – a ambivalência – no centro de sua visão de mundo"
Peter Gay

I – Uma biografia

O ano de 1945 assistiu ao primeiro centenário do nascimento de Eça de Queiroz. A efeméride, marcada por grandes celebrações em Portugal e no Brasil, parece ter tido um duplo efeito na imagem do escritor falecido em 1900. Por um lado, nos círculos oficiais, a comemoração dos cem anos marcou o ápice do longo processo de transformação de Eça em uma espécie de herói oficial da nacionalidade portuguesa: Antes de 1945, Eça já havia virado uma estátua em Lisboa, uma efígie nas notas e moedas de dez escudos e um volume da castiça *Antologia Portuguesa* de Agostinho de Campos (Matos, 2015, p. 126). Por conta do centenário, finalmente, o Serviço Nacional de Informação do Estado Novo português realizou uma grande comemoração oficial, que incluiu uma exposição em homenagem ao escritor

[1] Doutorando pela PUC-Rio, com apoio do CNPQ, orientado pela professora doutora Izabel Margato. Investiga relações estético-políticas na literatura do século XIX.

no Grêmio Literário de Lisboa[2] ressaltando seu "patriotismo" e o seu "espírito", além de uma palestra de António Ferro defendendo a curiosa tese de que Eça esteve sempre "alheio às paixões de épocas"[3]. Esse percurso nos dá o testemunho de um escritor que foi ao longo do tempo "pacificado": Eça foi se tornando, até seu centenário, um ícone consensual, distante, refratário ao debate e ao pensamento.

Por outro lado, fora do âmbito dessa oficialidade, as celebrações queirosianas de 45 provocaram também o efeito oposto: um aumento do interesse pela obra e pela vida do escritor, estimulando uma série de análises exegéticas e biográficas sobre Eça, das mais diversas ordens, trazendo-o de volta à esfera do debate polêmico. Essas obras se valeram dos mais modernos recursos da crítica literária e da historiografia disponíveis então para "atualizar" a figura do escritor e sua extensa obra, recolocando-o na ordem do dia.

É neste segundo movimento que se encaixa a biografia de Eça lançada naquele ano pelo intelectual figueirense João Gaspar Simões, já então marcado por ter fundado e dirigido a célebre revista de literatura modernista *Presença*. A primeira edição da biografia publicada por Simões, intitulada *Eça de Queiroz – O homem e o artista*, chama a atenção por utilizar massivamente a psicanálise freudiana como recurso interpretativo da vida e da obra do biografado: as circunstâncias do nascimento e da primeira infância de Eça, por exemplo, são neste livro tomadas como traumas que definirão as suas atitudes como adulto e cada aspecto de sua obra; além disso, no que parece ter sido um transporte bem direto da teoria do "complexo de Édipo", Simões faz uma discreta mas explícita referência a certa "paixão" incestuosa do jovem Eça por sua mãe (Simões, 1945, p. 36). Tudo isso em uma época em que a psicanálise ainda apenas começava a fazer-se conhecer em Portugal, muito em função do trabalho científico de Egas Moniz, mas também devido às investigações do próprio Gaspar Simões em conjunto com Fernando Pessoa, durante a década de 1930 (Martinho, 2003, p. 4).

Embora a influência do trabalho de Sigmund Freud atravesse toda essa biografia escrita por Simões, ela se faz notar mais explicitamente em dois momentos do texto: o primeiro é na já referida sessão dedicada à infância de Eça, na qual é colocada a questão dos traumas que definirão sua personalidade. O segundo ocorre justamente no capítulo em que o biógrafo presencista interpreta o romance *A relíquia*, publicado em 1887. O que parece justificar para Simões a teoria psica-

[2] (1945), "O Centenário de Eça de Queiroz", Segunda, 26 de Novembro de 1945, CasaComum.org, Disponível HTTP: http://www.casacomum.org/cc/visualizador?pasta=09795.112 (2018-9-9)

[3] (1946), "As comemorações do centenário queirosiano encerraram-se ontem com um serão no Círculo Eça de Queiroz", Terça, 5 de Fevereiro de 1946, CasaComum.org, Disponível HTTP: http://www.casacomum.org/cc/visualizador?pasta=09795.118 (2018-9-9)

nalítica como instrumento de leitura desse romance é a famosa problemática do sonho contida no seu terceiro capítulo: Simões quer a ajuda de Freud para entender o que significa, em *A relíquia,* o episódio supostamente onírico da viagem do narrador e protagonista Teodorico Raposo aos dias em que se sucedem a paixão e a morte de Jesus Cristo. Mais do que isso: Simões, que assumidamente não gosta do romance, quer provar que tal recurso ao sonho é o que torna a obra defeituosa.

Inicialmente, o biógrafo faz uma distinção entre os conceitos de "imaginação" (a mera "fixação cerebral da percepção que no cérebro deixa o mundo sensível") e a "fantasia" (as "visões, sonhos e fantasmas" imaginadas pela mente, sem qualquer conexão ou compromisso com o mundo sensível). Até onde pude investigar, creio que essa distinção seja uma interpretação bastante livre do conceito freudiano de Fantasia – segundo o dicionário de psicanálise de Roudinesco e Plon (1998, p. 223), fantasia é "a parcela da atividade psíquica que se mantém independente do Princípio de Realidade". Após estabelecer a distinção, assimilando a ela a noção de "sonho", Simões afirma que toda a obra de Eça até *O mistério da estrada de Sintra* (1870) seria pura fantasia. A guinada realista do escritor após as Conferências do Casino marcaria o início de uma obra associada à "imaginação", portanto compromissada com o mundo sensível. Tal mudança, inclusive, seria marcada pela escolha do romance como forma artística: "o romance é filho da imaginação por excelência", escreve Simões (1945, p. 442). Ora, é exatamente na incoerência da *Relíquia* ser ao mesmo tempo um "romance" e uma obra "de fantasia", isto é, uma mistura da ficção baseada na percepção sensível com o simples devaneio, que residiria o motivo de tal obra ser "uma experiência malograda".

O biógrafo avança em seu argumento afirmando que, em *A relíquia*, "Eça primava em cobrir com a palavra 'fantasia' descaradas violações do mais rudimentar bom senso literário" (Simões, 1945, p. 455), isto é: recorreria aos tais "fantasmas, sonhos e visões" para escusar-se de cumprir certas regras formais do romance. As "violações" a que Gaspar Simões se refere são de diversas ordens, e têm sobretudo a ver com supostas incoerências do protagonista Teodorico. O centro do problema, contudo, será exatamente o "momento em que Teodorico é arrebatado em sonhos aos tempos de Jesus, e assiste à crucificação do narazeno" (Simões, 1945, p. 457), ou seja, o terceiro capítulo do romance. Para explicar seu argumento, Simões faz uma comparação entre essa parte da *Relíquia* e um episódio de sonho do *Primo Basílio,* à luz da psicanálise freudiana:

> Sempre que Eça de Queiroz, nos seus romances anteriores, tivera a oportunidade de chamar o sonho à ação, fizera-o com rara felicidade.

> Pode dizer-se que os sonhos de Luísa são uma antecipação daqueles que o romance posterior a Freud irá empregar como elemento de revelação do sub-consciente. Para fazer sonhar seus personagens, Eça tinha o cuidado de inserir na trama do sonho delas: imagens, actos, figuras, desejos, perturbações, aspirações que faziam parte da sua vida consciente. (...) na evocação histórica da Relíquia, (...) usa um procedimento totalmente arbitrário. Uma tal evocação dos temas bíblicos só poderia ocorrer a um homem profundamente concentrado da história sagrada (...) Como conceber que Teodorico, leitor do 'homem de três calções', fosse capaz de ser visitado por um sonho dessa magnitude? (Simões, 1945, p. 457-458).

Pode-se notar, portanto, que o problema de Gaspar Simões com *A relíquia* parece ser da ordem da verossimilhança. Mesmo que anteriormente tenha assimilado os sonhos a uma ideia de fantasia totalmente descolada do mundo sensível, incomoda ao editor da *Presença* o fato de que o sonho de Teodorico é inverossímil em relação aos seus atributos como personagem, não guardando a devida correspondência com os sucessos da sua vida consciente pregressa. Em seguida, Gaspar Simões ressalta que o mesmo problema se repete na relação entre o sonho de Teodorico e sua vida *após* acordar:

> Descrito ele [o sonho], Eça, sem o integrar na vida de Teodorico (...), faz-lhe repetidas alusões, sem que por isso tal evocação tenha, ao que se nos afigura, qualquer influência sobre seu cristianismo ou mesmo seu ateísmo. Parece que, de fato, tendo Teodorico assistido à crucificação de Jesus e à sua exumação secreta (...) isso deveria ser aproveitado no decorrer do romance como um elemento de convergência. (Simões, 1945, p. 459)

Trata-se, então, de um caso de dupla inverossimilhança: nem o sonho tem a ver com o Teodorico que adormeceu, nem o Teodorico que acorda tem a ver com o que sonhou. Quando se debruça sobre os eventos contidos no sonho, Simões continua acusador: após mostrar que Eça procurara reconstituir a Jerusalém de Cristo com toda a fidelidade histórica possível, recorrendo a autores como Renan e Petruccelli della Gatina; após mostrar ainda que durante o capítulo inteiro os eventos da paixão estão dispostos em ordem linear; após tudo isso Gaspar Simões aponta, valendo-se da terminologia psicanalítica, para a inadequação dessas escolhas de Eça: "a ordem, a lógica, a coerência histórica da narrativa é contrária à

mecânica incoerente dos sonhos", escreve ele. "Trata-se, é claro, de um procedimento alheio à lógica estética do romance". (Simões, 1945, p. 458)

Essa última frase soa reveladora. Ao fim e ao cabo, o que parecia ser a simples acusação de que tal personagem é inverossímil revela-se algo mais grave: há algo alheio à própria lógica do romance. Devido ao tamanho que o episódio do sonho ocupa em *A relíquia*, devido ainda ao fato do personagem inverossímil ser o próprio narrador, Simões parece estar apontando aqui para um grave comprometimento estrutural da obra. Se todo o miolo dela está tomado pela narração de um sonho que não se relaciona com o que veio antes de si, não causa consequências no que veio depois de si e nem sequer se parece com um sonho, então todo esse capítulo é um imenso corpo estranho, e a obra está prejudicada no seu próprio senso de totalidade, de unidade. Dizendo de outra forma: há algo em *A relíquia* que não parece pertencer a essa obra. Ou ainda, parodiando o próprio Freud: o romance não é senhor em sua própria morada.

II – O romance oitocentista e a psicanálise

Penso que é bastante perceptível a filiação do argumento de Simões sobre a *Relíquia* a um outro texto, muito mais antigo. Refiro-me ao juízo emitido sobre essa obra por Pinheiro Chagas, o pitoresco rival de Eça que ainda em 1887 presidiu o júri de um concurso literário da Academia das Ciências no qual *A relíquia* foi uma das obras concorrentes. No relatório do concurso, que Chagas fez publicar no *Jornal do Comércio*, estão explicados os seus motivos para preterir o romance de Eça em favor de outra obra, e os defeitos que ele encontra na história de Raposão e cia. são essencialmente os mesmos que Gaspar Simões encontrará cinquenta e oito anos depois, apenas ainda sem o verniz do vocabulário psicanalítico. Estão lá a acusação da incoerência entre o personagem e seu sonho – "quem adormece é Teodorico, mas quem sonha é o autor", escreve Chagas (*apud* Simões, 1945, p. 562) –, a falta de consequências do evento onírico – "a que propósito vêm esse sonho fantástico? Serve para transfigurar Teodorico? (...) Nada disso" (*apud* Simões, 1945, p. 562) – e principalmente a acusação explícita de que falta qualquer senso de unidade ou totalidade à obra: "[Eça] parece ter feito à parte o seu romance da *Paixão de Cristo*, colocando-o depois às pressas nas páginas do outro" (*apud* Simões, 1945, p. 562).

Ora, no seu contexto de origem, a condenação feita por Chagas à *relíquia* é inteiramente assimilável a tantas outras no mesmo sentido, feitas por outros críticos acadêmicos do século XIX não só aos romances Eça de Queiroz, mas também a

obras de Stendhal, Flaubert, Conrad e outros escritores que esgarçaram a forma do romance para além de qualquer poética ou tradição que pudesse querer estabelecer-se como norma desse gênero. Segundo o filósofo francês Jacques Rancière, em seu estudo sobre o assunto denominado *O Fio Perdido*, era muito comum que romances oitocentistas por nós hoje considerados canônicos fossem em seus contextos de origem acusados exatamente de ser disformes, desestruturados, sem unidade. Rancière anota que tais obras rompiam escandalosamente com "o encadeamento das ações segundo a necessidade ou a verossimilhança" (Rancière, 2017, p. 21) que consistia na norma poética vigente, e associa essa ruptura estética a um processo de transformação daquilo que seria pensável e sensível naquele momento.

Em um outro livro seu, Rancière investiga uma consequência muito específica dessa ruptura: refiro-me à obra *O Inconsciente Estético*, na qual o filósofo francês apresenta a tese de que essa ficção oitocentista acusada de ser "disforme" seria a responsável pela noção de psicanálise ter chegado a ser formulável por Sigmund Freud na virada do século (Rancière, 2009, p. 11). O argumento de Rancière é que a marca dessas ficções de ruptura que eclodiram por toda a parte no século XIX seria exatamente a apresentação paradoxal e confusa, porque simultânea, de uma dualidade: em cada romance oitocentista, há sempre alguma parte de si que lhe é estranha, que não lhe diz respeito, e impede que ele se formule como um todo uno e coerente em si mesmo. Aqui, evidentemente, nos interessa o exemplo da *Relíquia,* deformada por esse imenso capítulo central do sonho, que desestrutura o romance de forma desconcertante. O filósofo francês dá a esses corpos estranhos incrustados no seio das obras de ficção oitocentistas o nome de "palavra muda" (Rancière, 2009, p. 33), apontando para o seu aparente vazio de sentido. Para ele, o motivo desse esquema estético ser capaz de tornar a psicanálise "formulável" tem a ver com o fato de que o centro de gravidade do pensamento freudiano seria a ideia de que dentro do indivíduo que se reconhece como tal e pensa sobre si habitaria também um corpo estranho, que se comportaria como uma "palavra muda" na medida em que fosse inacessível ao pensamento e ao discurso: refiro-me, claro, à ideia de inconsciente. Rancière, aliás, qualifica o inconsciente simplesmente como "o não pensamento no pensamento" (Rancière, 2009: p. 31).

De fato, a existência simultânea do eu e do inconsciente parece central para o desenvolvimento da psicanálise. Freud demora-se descrevendo o desenvolvimento genético dessa simultaneidade no primeiro capítulo do livro *Mal-Estar na Cultura* (também traduzido em português como *Mal-Estar na Civilização*) argumentando que aquilo que estrutura o sujeito em sua primeira infância permanece existindo, na forma de inconsciente, imbricado no mesmo espaço em que

surge depois a consciência. Para tanto, ele recorre a uma inesquecível metáfora urbana: Freud começa por descrever a cidade de Roma, fazendo referência às numerosas ruínas de prédios de diferentes momentos do passado sobre as quais hoje se ergue a cidade moderna. Em seguida, pede que imaginemos que todas essas edificações do passado ainda existissem. Finalmente, apresenta a noção de simultaneidade:

> Façamos agora a fantástica suposição de que Roma não seja a habitação de seres humanos, mas um ser psíquico com um passado de análoga extensão e riqueza, um ser, portanto, em que nada do que uma vez existiu tenha se perdido. (...) na praça do Panteão, encontraríamos não apenas o Panteão atual, tal como este nos foi legado por Adriano, mas também, sobre o mesmo terreno, a construção original de Agripa; (...)E para evocar uma ou outra dessas vistas, talvez bastasse apenas que o observador mudasse a direção de seu olhar ou o posto de observação (Freud, 2010, p. 52)

Não me parece desprezível – na verdade me parece extraordinariamente sintomático – que essa imagem absurda que Freud constrói de uma Roma sincronicamente concentrada no espaço corresponda tão proximamente à situação fantástica da cidade de Jerusalém em *A relíquia*. Diante dos olhos de Raposão, como na metáfora de Freud, duas temporalidades de uma cidade coexistem "sobre o mesmo terreno", sem que uma destrua a outra: a Jerusalém do presente da narrativa e a do passado bíblico, acessado via sonho. Não faltam estudos a respeito do quanto Eça de Queiroz reforçou essa ideia ao descrever os mesmos lugares de Jerusalém conforme vistos em um tempo ou em outro, e frequentemente quando Raposão está em uma das temporalidades ele parece ter também a outra diante dos olhos, graças ao recurso da memória. Em certa passagem do capítulo III ele chega a "ver" aspectos da Jerusalém contemporânea ao caminhar por suas edificações do passado:

> Oh, que diferentes se mostravam estes caminhos, estas colinas, que eu vira dias antes, em torno à Cidade Santa, dessecadas por um vento de abstração, e brancas, da cor das ossadas... Agora tudo era verde, regado, murmuroso, e com sombras. A mesma luz perdera o tom magoado, a cor dorida, com que eu sempre a vira, cobrindo Jerusalém; as folhas dos ramos de Abril desabrochavam num azul, moço, tenro, cheio de esperança como elas. (Queirós, 2001, p. 177)

No início do capítulo IV, imediatamente após o despertar de Raposão de volta para o presente, ele vive uma experiência idêntica e invertida ao ter diante de si a memória da Jerusalém do passado:

> Às vezes, porém, uma saudade fina e gostosa, vinda do remoto passado, levantava de leve a minha alma, como uma aragem lenta faz a uma cortina muito pesada... E então, fumando diante das tendas, trotando pelo leito seco das torrentes, eu revia, com deleite, pedaços soltos dessa Antiguidade que me apaixonara. (Queirós, 2001, p. 274)

A imagem da cidade sincrônica, que aparece como metáfora em Freud e como ficção na *Relíquia*, me parece perfeita para realçar essa linha traçada por Rancière, que associa o movimento disruptivo e ambíguo da "palavra muda" na literatura oitocentista com o esquema estético que tornará pensável a psicanálise. Há um texto de Ernesto Guerra da Cal sobre *A relíquia,* famosíssimo por sua qualificação desse romance como uma narrativa pícara e cervantesca, que aponta melhor que nenhum outro para essa simultaneidade de opostos que co-habita obra de Eça e torna-a refratária a uma leitura enquanto objeto fechado, totalizante, coerente em si mesmo. Creio que, caso eu seguisse até o fim a via interpretativa que escolhi aqui, eu reencontraria (sem, evidentemente, o mesmo brilho) as mesmas conclusões do pesquisador galego, de que "a tese capital da *Relíquia*", construída a partir de "um complexo sistema de antíteses" seria "o problema da incerteza de todo o conhecimento humano". (Guerra da Cal, 1971, p. 31). Eu apenas apenas acrescentaria que a principal dessas antíteses estaria na relação entre a obra como um todo e o episódio do sonho, esse pedaço dela que não a compõe mas que ainda assim habita o seu interior.

III – A crítica literária em tempos sombrios

Contudo, não me interessa ir tão longe nessa análise. Meu objeto de interesse, que irresponsavelmente abandonei nas últimas páginas, é a biografia *Eça de Queiroz – O Homem e o Artista*, de João Gaspar Simões, lançada no ano de 1945. Curiosamente, esse livro é citado (embora não nominalmente) no artigo de Guerra da Cal ao qual eu acabo de me referir, justamente como um exemplo de análise da *Relíquia* que falha ao tentar compreender o caráter fundamentalmente ambíguo da obra. Essa referência salienta mais a questão que permanece em aberto aqui: por que motivo a biografia de Simões, que parecia tão profundamente alicerçada no

pensamento psicanalítico, derivou para uma interpretação da *Relíquia* que perde de vista o pressuposto fundamental da psicanálise, que é a ambiguidade, a convivência simultânea e não totalizante de opostos? Penso que essa resposta tem a ver com as forças contra as quais Gaspar Simões teve que se bater para escrever seu livro.

É inegável, quando lemos a biografia, certo esforço de Simões em direção a uma ideia de ambiguidade, colocada aliás desde o título, que faz co-habitarem em um mesmo Eça de Queiroz as figuras do "homem" e a do "artista". Toda a busca de João Gaspar Simões pelos "traumas" e "desejos" íntimos do seu biografado parece consistir em um longo esforço a caminho da ideia do *outro*. Isto é: para além do Eça "artista", consagrado, imortalizado pela estátua e pela efígie nas notas de dez escudos, haveria um *outro Eça*, "o homem", sujeito a vicissitudes e patologias como qualquer um. Como a Roma da metáfora de Freud, o Eça de Simões só seria visível em todos os seus aspectos se "o observador mudasse a direção do seu olhar ou o posto de observação".

Mas então, repito, por que Simões vacila ao tratar de *A relíquia*? A questão é que essa escolha pela abordagem psicanalítica não apenas insere Simões entre os muitos autores que procuraram pensar Eça de Queiroz de formas variadas na altura do seu centenário, mas de fato situa-o em direta oposição à tendência oficialesca, que apresentei no início deste trabalho, que tentou consagrar Eça como um herói nacional, sem máculas, arestas ou quaisquer outros "corpos estranhos". As implicações políticas do posicionamento de Simões são relevantes, dado o fato de que o discurso de louvor aos heróis e símbolos nacionais era, no Portugal de 1945, imposto à força. Situar-se contra o discurso oficial, naquele contexto, era sobretudo colocar-se em oposição à "Política do Espírito" do governo fascista de António Salazar, cujo Serviço Nacional de Informação era precisamente o órgão promotor das homenagens patrióticas ao autor de *A relíquia*.

O prefácio de outro importante livro comemorativo lançado também em 1945 (*Eça de Queiroz visto pelos seus contemporâneos*) parece conter um vestígio claro o bastante das tensões a que me refiro. José Trêpa, seu autor, antes de defender Eça de acusações de anti-clericalismo, imoralidade e anti-patriotismo, inicia o texto com uma sugestiva frase: "homenagear Eça de Queiroz é um *dever nacional*" (Trepa, 1945, p. V). A frase poderia parecer tão hiperbólica, protocolar e vazia quanto às do Conselheiro Acácio caso tivesse escrita em qualquer outra época ou lugar. No âmbito da já referida "Política do Espírito" de 1945, contudo, a ideia de que há um "dever" e que ele é "nacional" deve ser levada ao pé da letra, em tudo quanto há de impositivo na frase.

Se o dever em questão é o de "homenagear Eça de Queiroz", ele então merece ainda o dobro de seriedade: em 1945, um dos funcionários mais proeminentes

do Serviço Nacional de Informação era ninguém menos do que António Eça de Queiroz, filho do romancista. Trata-se de um personagem decisivo para a organização da já referida exposição oficial promovida pelo governo em homenagem ao centenário do pai, em 1945. Além disso, sendo um "nacionalista exaltado, católico intransigente, anticomunista feroz" (Schiro, 2105, p. 1102), convicto apoiador dos fascismos alemão e italiano, António Eça possuía um perfil ideológico que ajudou a delinear os termos em que se deu o debate sobre o autor oitocentista. Os trabalhos que escreveu e organizou a respeito da obra e da figura do pai, duplamente balizados por sua autoridade genética e governamental, buscaram sanar as interrogações ideológicas colocadas a respeito dos posicionamentos políticos e literários de Eça, ao lhes atribuir sentidos ligados a seus próprios ideais de extrema-direita. António Eça acabou por tentar converter o pai em um "apoiante *post mortem* do Estado Novo" (Schiro, 2105, p. 1102).

Um desses trabalhos de António Eça foi denominado *Desafronta à memória de Eça de Queiroz*, e consistiu exatamente em uma virulenta resposta à biografia de João Gaspar Simões aqui em causa. Que esse funcionário ligado à propaganda do regime fascista tenha escolhido a obra do autor presencista para ser mais frontalmente atacada, quando também escritores ligados à grupos de esquerda e ao movimento neorrealista interessavam-se por Eça de Queiroz e escreviam sobre ele[4], chama a atenção para o poder subversivo do trabalho de Simões. Em seu livro, António Eça escreveu que em *Eça de Queiroz – O Homem e o Artista* só encontrou "a ignorância, a incorreção, a indelicadeza, o mau gosto e a brutalidade" (Queirós, 1950, p. 31), dando-nos um testemunho do quão ousada para o seu contexto histórico foi a tentativa de psicanálise perpetrada por Simões. O escândalo de António Eça é apenas até certo ponto o escândalo íntimo de um filho que vê a intimidade do pai exposta, mas é também (e sobretudo) o escândalo político de um fascista que vê um herói da pátria sendo atingido por aquilo que o discurso psicanalítico proporciona: a convivência simultânea do mesmo e do outro.

Portanto, quando Gaspar Simões apresenta certos enguiços ou vacilos em sua pretensa leitura psicanalítica da Relíquia, falhando em reconhecer uma relação de alteridade e ambiguidade que se estabelece entre o episódio do sonho e o todo da obra, podemos ler esses vacilos como índices de certo estado de precariedade epistemológica do debate público, característico de países dominados pelo autoritarismo. Por outro lado, a escolha feita por Simões de produzir uma biografia de Eça nessas

[4] Refiro-me, por exemplo, ao livro *Eça de Queiroz – Uma estética da ironia,* publicado pelo escritor neorrealista e militante do Partido Comunista Português Mário Sacramento, em 1945, já sete anos depois da sua primeira detenção pela PIDE.

condições precárias, resgatando-o (digamos assim) do território do inimigo, é um testemunho de resistência. O diretor de *Presença* estava em plena consciência desse embate quando escreveu *Eça de Queiroz – O Homem e o Artista*. Não é por outro motivo que encerrou a nota introdutória da sua biografia com um comentário sutil dirigido aos que comandavam as comemorações oficiais do centenário, anotando que aquela obra era "a contribuição de um homem livre para a homenagem a prestar a um mestre da liberdade intelectual". Este texto quer ser a mesma coisa.

Referências bibliográficas

FREUD, Sigmund. *Mal-estar na cultura.* Porto Alegre: LP&M, 2010. p. 52.

GUERRA DA CAL, Ernesto. *A relíquia – Romance picaresco e cervantesco.* Lisboa: Editorial Grêmio Literário, 1971.

MARTINHO, José. "Sobre a recepção de Freud em Portugal". Metacrítica: revista científica n 3 Edições Universitárias Lusófonas, 2003.

MATOS, António Campos (org). *Dicionário de Eça de Queiroz.* Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2015

QUEIRÓS, António Eça de. "Desafronta a memória de Eça de Queiroz" in FERRO, António (org.) *Eça de Queiroz no Centenário de seu nascimento.* Lisboa, 1950.

QUEIROZ, Eça de. *A relíquia.* São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. *El hilo perdido.* Buenos Aires: Manantial, 2015.

_____. *O inconsciente estético.* São Paulo: Editora 34, 2009.

ROUDINESCO, Elizabeth; PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998 p. 223. Verbete "fantasia"

SCHIRO, Luís Bensaja de. "Queiroz, António Alberto Eça de." in MATOS, António Campos (org). *Dicionário de Eça de Queiroz.* Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2015

SIMÕES, João Gaspar. *Eça de Queiroz: O homem e o artista.* Lisboa: Dois Mundos, 1945.

TRÊPA, José. *Eça de Queiroz visto de relance através de algumas páginas e atitudes.* Porto: Artes Gráficas, 1945

Ecos mineiros: *O mandarim* e *A relíquia* no Suplemento Literário de Minas Gerais

Cristiane Navarrete Tolomei[1]

Introdução

> *O jornalismo não sabe que há o abatimento moral, o cansaço, a fadiga, o repouso. Se ele repousasse, quem velaria pelos que dormem?*
> Eça de Queiroz

O presente texto é o resultado de pesquisa realizada pelo "Grupo de Estudos e de Pesquisa Literatura, História e Imprensa" (GEPELHI/UFMA/CNPq), mais especificamente no projeto intitulado "Romantismo e Realismo na Imprensa Brasileira", com o objetivo de verificar as questões literárias, historiográficas e biográficas em torno dos escritos e escritores portugueses dessas estéticas a fim de poder compreender o contexto de produção e publicação do período e observar a atuação dos autores portugueses na/para formação/consolidação da literatura brasileira.

Para este texto, apresentamos a reunião e análise das publicações sobre os romances *O mandarim* (1880) e *A relíquia* (1887), do autor português Eça de Queiroz, no *Suplemento Literário de Minas Gerais (SLMG)*, entre 1966 (data da primeira publicação) e 2016 (data final de nossa pesquisa), percorrendo, dessa

[1] Professora adjunta de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade Federal do Maranhão e membro permanente no Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (PGCult) na mesma instituição.

forma, cinco décadas de publicações. No total, encontramos 31 publicações[2] sobre o autor português apenas na primeira fase do periódico, ainda sob responsabilidade da Imprensa Oficial de Minas Gerais, entre 1966 e 1992. Infelizmente, o *SLMG* não publicou nenhuma página nos decênios de 1990 e 2000 sobre Eça, contrariando as nossas expectativas, pois o interesse estava na produção literária brasileira e estrangeira modernista e contemporânea. Sobre o resultado específico deste texto, foram encontradas cinco publicações entre as décadas de 1970 e 1980.

Para a realização deste estudo, consultamos a coleção eletrônica do *Suplemento Literário de Minas Gerais*, especialmente, os dados do projeto "*Suplemento Literário* – Preservação, digitalização e microfilmagem do acervo, de 1966 a 2004", desenvolvido, desde 1997, pela Biblioteca da Faculdade de Letras, da Universidade Federal de Minas Gerais. Ademais, realizamos visitas à coleção literária e cultural da Secretaria Estadual de Cultura, de Minas Gerais, e a coleção de obras raras da biblioteca da Faculdade de Letras, da Universidade Federal de Minas Gerais.

Ressaltamos que a presente pesquisa, justifica-se por constituir uma dupla contribuição: de um lado, traz reflexões acerca de Eça de Queiroz no *SLMG*; e de outro lado, os resultados obtidos do *corpus* trazem, certamente, um conjunto de subsídios para novos ângulos de análise e interpretação da obra ficcional do autor português.

Ecos mineiros: um breve percurso pelo SLMG

> *Suplementos Literários: até dá enjoo falar neles. Que retrato falso costumam oferecer da literatura! Entretanto, têm função importante a executar no quadro cultural do país. Se não a executam, a culpa é de quem os faz, não da fórmula jornalística. O SL do "Minas Gerais" põe o jornal a serviço da literatura e das artes, mediador entre a criação e o consumidor, e o faz com dignidade e imaginação. Merece ser lido.*
> Carlos Drummond de Andrade

[2] Cf. TOLOMEI, Cristiane Navarrete. Eça de Queiroz no *Suplemento Literário de Minas Gerais*. *Patrimônio e Memória*, Assis, v.14, n. 1, p. 406-424, 2018.

O *Suplemento Literário de Minas Gerais,* criado em 3 de setembro de 1966, era publicado semanalmente numa tiragem de 27 mil exemplares, como encarte das edições de sábado do jornal institucional do Estado, o *Minas Gerais*, que perdurou até 1992. O redator mais atuante desse período foi o escritor Murilo Rubião, e além dele um número significativo de colaboradores, entre escritores, pesquisadores e críticos renomados, formando o chamado grupo da "Geração Suplemento".

O *SLMG* surgiu a partir de uma preocupação regional de levar informações para os municípios de Minas Gerais, os quais não recebiam jornais ou notícias do seu estado e do país na década de 1960. O jornal que chegava a essas localidades era o *Minas Gerais*, órgão oficial, o qual estava restrito a publicar leis, decretos e atos administrativos. Diante dessa realidade, o governo estadual solicitou que o *Minas Gerais* organizasse uma seção de notícia e outra de literatura. Assim, o escritor mineiro Murilo Rubião sugeriu a criação de um suplemento literário e no dia 3 de setembro de 1966 surgia, como encarte do *Diário Oficial do Estado*, o primeiro número do *Suplemento Literário de Minas Gerais*.

No texto de "Apresentação" do número de inauguração, as diretrizes do suplemento foram apresentadas ao público-leitor, orientações que perduram há mais de 50 anos:

> Cumprindo mais uma etapa de seu atual programa de renovação, o "Minas Gerais" lança hoje o "Suplemento Literário" de publicação semanal e que circulará regularmente com a edição de Sábado. A função profícua de "Órgão Oficial dos Poderes do Estado" em nada contraria o propósito de apresentar êste jornal caráter mais amplamente informativo como os outros [...]Na sua simplicidade, o título escolhido para esta nova secção do "Minas Gerais", contém o essencial de um programa consciente. Deliberamos reivindicar a importância da literatura, freqüentemente negada ou discutida. Para começar tomamos o têrmo na acepção mais ampla. Nessa ordem de idéias, o "Suplemento Literário" vai inserir não só poesia, ensaio e ficção em prosa, mas também a crítica literária, a de artes plásticas, a de música. Sem negligenciarmos os aspectos universais da cultura, queremos imprimir a estas colunas feição predominantemente mineira, assim no estilo de julgar e escrever, como na escolha da matéria publicável (Slmg, 1966, p. 2).

Conforme o programa publicado no exemplar número 1, verificamos que o *SLMG* queria acolher com igual receptividade a colaboração de nomes consagra-

dos das letras brasileiras e estrangeiras, como também ser um local de abertura ao novo. Todavia, o que se evidencia no texto inaugural, é o destaque que será dado à Literatura Brasileira, em especial, a produzida em Minas Gerais.

Mesmo tendo como objetivo central a divulgação da produção cultural e literária de Minas Gerais, o suplemento também divulgou, de forma significativa, a literatura estrangeira, especialmente, a de língua portuguesa como foi possível verificar na intensa publicação sobre a literatura portuguesa e africana de língua portuguesa.

É importante salientar que o *Suplemento Literário de Minas Gerais*, até início da década de 1990, circulava como encarte do *Diário Oficial do Estado*, daí o nome *Suplemento Literário "do" Minas Gerais*, pelo qual ficou conhecido popularmente. Em 1994, desliga-se da publicação do *Diário Oficial*, tornando-se um suplemento autônomo, editado pela Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, por intermédio da Superintendência de Publicações e do Suplemento Literário. A partir daí, denomina-se *Suplemento Literário "de" Minas Gerais*, impresso com o apoio da Imprensa Oficial do Estado.

Atualmente, com periodicidade bimestral e com um *designer* mais arrojado, o *Suplemento Literário* é editado pelo escritor Jaime Prado Gouvêa e o conselho editorial é formado por Eneida Maria de Souza, Humberto Werneck, Sebastião Nunes, Carlos Wolney Soares e Fabrício Marques. Além disso, é composto por duas diretorias: a Diretoria de Apoio Técnico à Produção do Suplemento Literário, que tem por finalidade gerir as atividades de edição e distribuição do jornal, bem como propor, formular e executar programas de divulgação e promoção do *SLMG*; e a Diretoria de Promoção e Articulação Literária, cuja finalidade é gerir o "Prêmio Governo de Minas Gerais de Literatura".

O *SLMG* é um dos grandes destaques do jornalismo cultural no Brasil. Sua importância deriva não só como órgão de efetiva produção e divulgação literária de um período da literatura brasileira, como também da literatura portuguesa.

Eça de Queiroz no SLMG

Ao examinar a recepção da obra queirosiana no Brasil, notamos como é importante compreender os diferentes projetos críticos individuais em relação uns com os outros, em movimento e conflito, dando volume a uma fortuna crítica eclética e complexa, a qual apresenta posicionamentos que podem migrar entre repetição, reafirmação, progressão e silenciamento de certas percepções ao longo do tempo. Logo, tendo em vista como a vida e a obra de Eça de Queiroz ganha-

ram destaque na crítica brasileira do século XX[3], sendo centro de reflexões nas páginas de dezenas de livros e, em especial, nas páginas dos jornais brasileiros desde o século XIX, destacamos a recepção crítica dos romances *O mandarim* e *A relíquia*, de Eça de Queiroz, no periódico *Suplemento Literário de Minas Gerais*, de Belo Horizonte, de 1966 a 2016.

Após reunião e catalogação das publicações no *SLMG*, no recorte temporal informado, foram encontrados ao todo 31 textos sobre Eça, e desse número, cinco deles a respeito das obras *O mandarim* e *A relíquia* como podemos observar, de forma mais detalhada, no quadro a seguir.

DATA	TÍTULO	PG.	AUTOR	PALAVRAS-CHAVE	Nº
04/jul./70	O mandarim	07	Edgard Pereira dos Reis	Eça de Queiroz, O mandarim, A relíquia, A Ilustre Casa de Ramires.	201
02/ago./75	Uma possível fonte de A relíquia	03	Joaquim Montezuma de Carvalho	Eça de Queiroz, A relíquia.	463
16/dez./78	A relíquia e suas desproporções	05	Wilson Castelo Branco	A relíquia, Eça de Queiroz, Cristianismo.	637
03/jun./82	Aspectos formais e o conteúdo fantástico (Sobre A relíquia e O mandarim)	06	Pedro Carlos L. Fonseca	A relíquia, O mandarim, Eça de Queiroz, realismo, fantasia.	818
08/jun./85	Eça de Queiroz, Relíquia e Santo	04-05	Guilherme Figueiredo	Eça de Queiroz, A relíquia, Conto, Santo.	975

Quadro 1: Publicações sobre *O mandarim* e *A relíquia*, de Eça de Queiroz, no *SLMG,* de 1966 a 2016.

Edgar Pereira dos Reis – que publicou pela primeira vez informações sobre *O mandarim* e *A relíquia* com o texto "*O mandarim*", no número 201, de 4 de julho de 1970, do *SLMG* –, colabora assiduamente no suplemento desde 1969, na época estudante de Letras, da Universidade Federal de Minas Gerais, e agora professor aposentado pela mesma instituição, sempre desenvolvendo pesquisa em torno da literatura portuguesa.

O autor salienta a retomada de interesse público pelo romance *O mandarim*, de Eça de Queiroz, devido à exigência da leitura dele no vestibular da UFMG, de 1970. Desse modo, Edgar Reis, de forma bem sucinta, elenca alguns aspectos do romance que poderiam contribuir para o entendimento da narrativa por parte dos leitores, vestibulandos ou não, além claro de divulgar nas páginas do *SLMG*

[3] Cf. TOLOMEI, Cristiane Navarrete. *A recepção de Eça de Queiroz no Brasil*: leitura críticas do século XX. São Paulo: Scortecci, 2014.

uma obra menos divulgada na imprensa brasileira, uma vez que a recepção significativa no país sempre girou em torno de *O crime do padre Amaro*, *O primo Basílio* e *Os Maias*.

De maneira geral, Edgar Reis assume resíduos da significação oitocentista do termo "orientalismo" na leitura que realiza de *O mandarim*, dentro de um espaço simbólico, como um "exotismo asiático", e *A relíquia* como a "Judeia bíblica" (Reis, 1970, p. 7), afirmando que Eça explorou a categoria do excêntrico nas duas obras, confirmando o olhar exótico do europeu diante do Oriente. Nesse sentido, Edgar Reis antecipa o que o estudioso Edward Said escreveu no livro *O Orientalismo*, em 1978, acerca da distinção ontológica e epistemológica entre o Ocidente e o Oriente.

Edgar Reis, conforme o próprio Eça de Queiroz na carta-prefácio à edição francesa de *O mandarim* de 1884, também concebe o romance – especialmente, a presença da China na narrativa –, fantástico, todavia, valendo-nos dos estudos de José Carvalho Vanzelli, em específico, "As representações da China em *O mandarim* e o (não) diálogo entre Ocidente e Oriente" (2015), temos a seguinte ideia:

> Eça de Queiroz não se limita em somente caracterizar o Oriente, mas discute questões mais profundas (e reais) das relações entre o Ocidente e o Oriente. Afinal, ao mostrar como as representações do "outro" entre Oriente e Ocidente são superficiais, traça uma crítica a ambos em que se evidencia seu resultado inerente: a falta de diálogo. Ou seja, Eça parece defender que a falta de um diálogo civilizacional é o principal fator das relações entre Ocidente e Oriente serem conturbadas; e que a ausência dessa conversa acontece por culpa de ambos que se prejulgam e não buscam no "outro" qualquer forma de conhecimento (Vanzelli, 2015, p. 69).

Em uma breve análise de *O mandarim*, Edgar Reis realça o caráter fantástico do romance, devido ao que ele observou como sendo "traços românticos" (Reis, 1970, p. 7) em Eça, pela presença da reflexão crítica moral aos atos do homem e pelo misticismo, mas, sobretudo, à construção do fantástico na narrativa atrelada ao Oriente. De acordo com Tzvetan Todorov (1992), há três traços do discurso fantástico que podemos resumir aqui: o eu narrador-personagem (Teodoro), a linguagem figurativa, irônica e hiperbólica aplicada ao eu e ao exótico maravilhoso (o mandarim e a China, a campainha e o diabo); e a irreversibilidade temporal (sonho e realidade).

Além de apontar para o caráter fantástico do romance, Reis também destaca o sarcasmo realista de Eça de Queiroz com a presença da crítica à burguesia e à re-

ligião em *O mandarim*: "Na sociedade burguesa, o indivíduo vale pelo lugar que ocupa na escola social e não pelas suas qualidades essenciais. Os humildes se curvam diante dos poderosos. Depois fica rico, todos se curvam diante de Teodoro" (Reis, 1970, p. 7). Logo, Reis realizou, nessa breve crítica jornalística, um caminho de dentro para fora da obra, pois analisa elementos textuais e contextuais do romance, revisitando os temas e preocupações recorrentes da obra queirosiana nas páginas do *SLMG*.

A segunda publicação sobre os romances *O mandarim* e *A relíquia* no *SLMG* ocorreu no dia 2 de agosto de 1975, no número 463, página 3, e está intitulada "Uma possível fonte de *A relíquia*", escrito pelo pesquisador português Joaquim Montezuma de Carvalho acerca da conferência proferida por Ernesto Guerra da Cal na "Sociedade de Estudos", de Moçambique, em 25 de novembro de 1970, data de comemoração do nascimento de Eça de Queiroz, denominada "*A relíquia*, romance picaresco e cervantesco".

Nessa publicação, Joaquim Carvalho cita o próprio resumo da obra escrito por Guerra da Cal na referida conferência, para em seguida concordar com o caráter picaresco de *A relíquia* como introduzido pelo estudioso espanhol, apontando os seguintes aspectos do romance: a origem baixa e confusa do protagonista, necessidade de aceitação social, ausência de culpa, falta de moral.

Notamos que a publicação de Joaquim Montezuma de Carvalho é um texto descritivo, que retoma a linha de pensamento de Ernesto Guerra da Cal na conferência, confirmando que a viagem de Teodorico e todas a suas aventuras dão conformidade para que ele seja considerado um herói pícaro, por consequência, a obra concebida como um romance picaresco. Encerrando por aí.

O terceiro texto publicado no *Suplemento Literário de Minas Gerais*, pelo escritor e crítico literário brasileiro Wilson Castelo Branco (na ocasião diretor do suplemento), no dia 16 de dezembro de 1978, no número 637, página 5, intitulado "*A relíquia* e suas desproporções", discute o caráter anedótico da obra.

Com uma leitura crítica de mais fôlego acerca de *A relíquia* no *SLMG*, Wilson Branco ressalta o caráter satírico da narrativa, construída com uma "substância anedótica" (Branco, 1978, p. 5), abandonando o que o crítico considera uma "novelística portuguesa sempre [com] um clima abafado, opresso, rescendendo a bolor" (Branco, 1978, p. 5) até o Naturalismo.

No entendimento de Wilson Castelo Branco, Eça foi muito duro com ele mesmo a respeito da própria crítica que realizou de *A relíquia*, publicada nas *Notas Contemporâneas* ([1909] 1975), resumindo a falta de "harmonia, elegância e solidez" (Queirós, 1975, p. 163) de sua própria produção. Em contrapartida, o crítico brasileiro é categórico ao afirmar que "o romance é bem feito, seduz pela força,

agrada no tema e não lhe faltam, em termos, elegância e harmonia" (Branco, 1978, p. 5).

O que Castelo Branco chama de "desproporções" na obra *A relíquia* é a base naturalista que Eça usou para "atacar valores universais e eternos, como o do Cristianismo, que não podem ser confundidos com o fanatismo, hipocrisia – com baixa extração das fraquezas humanas" (Branco, 1978, p. 5). Logo, o brasileiro contrasta a eficaz crítica social realizada por Eça à sociedade portuguesa no romance, com a equivocada banalidade com que o autor trata da concepção de Jesus ou "a falsidade da Ressurreição do Senhor, toda a sua verve e finura se reduzem a pó" (Branco, 1978, p. 5).

Convém observar nos trechos destacados da publicação no *SLMG*, uma crítica que retoma o comportamento mais conservador dos textos fundadores, sobretudo, aqueles que analisaram a obra queirosiana numa perspectiva psicológica, a qual se embrenhava numa leitura religiosa e biográfica para compreender determinados escritos de Eça. Ao contrário da análise de Wilson Castelo Branco, Eça insere o passado bíblico, retomado no sonho de Teodorico, como uma afronta aos preceitos religiosos apreendidos na vida da personagem. Na verdade, Eça, como nunca, revela a sua veia irônica, dando ritmo à narrativa de *A relíquia*.

Na próxima publicação sobre Eça de Queiroz no *SLMG*, Pedro Carlos Louzada Fonseca traz uma leitura atenta na perspectiva comparativa entre *A relíquia* e *O mandarim* no texto "Aspectos formais e o conteúdo fantástico", publicado no dia 5 de junho de 1982, número 818, página 6.

Na época, professor da Universidade do Novo México, Pedro Fonseca estabelece um diálogo convergente e divergente com a crítica queirosiana já estabelecida, especificamente, Lopes de Oliveira, João Gaspar Simões, Ernesto Guerra da Cal, Aurélio Buarque de Holanda, António Sérgio, além de citar em vários momentos o teórico Tzvetan Todorov a respeito da ficção fantástica. Desse modo, o que se apresenta é uma crítica no modelo acadêmico, composto por uma teia teórica e crítica, no jornalismo cultural mineiro.

Na concepção dos queirosianos e dos seus textos basilares, a obra Eça de Queiroz está dividida em duas fases: a primeira, considerada revolucionária e realista-naturalista propriamente dita com *O crime do padre Amaro*, *O primo Basílio* e *Os Maias*; e a segunda considerada reconciliadora, apresentando o que podemos denominar de "recuo ideológico" do escritor nas obras *A ilustre casa de Ramires* e *A cidade e as serras*. No texto jornalístico, Fonseca propõe uma fase intermediária, que seria a "transição entre duas modalidades ou tendências que se entrecruzam: o realismo e a fantasia, num misto de alegoria, farsa satírica e ironia" (Fonseca, 1982, p. 6) nas obras *O mandarim* e *A relíquia*. Convém notar que

o crítico brasileiro sugere o caráter híbrido dessas narrativas, aspecto que divide a crítica queirosiana até aquele momento em relação aos dois romances.

Entre os nomes referenciais da crítica sobre Eça no Brasil e em Portugal como Miguel Mello, Viana Moog, Álvaro Lins, José Maria Bello e os já citados Lopes de Oliveira e João Gaspar Simões, para citar apenas alguns, é unânime a leitura equivocada em relação às duas obras: primeiro em torno da composição romanesca e a inverossimilhança "absurda" de *A relíquia*; e segundo, *O mandarim* como um mero produto da fantasia de Eça às impressões da viagem ao Egito. Para fugir dessa linha interpretativa, Fonseca, pensando acerca do conceito de causalidade próprio das narrativas que tratam do fantástico e/ou fantasia, vale-se da teoria estruturalista de Todorov (1992) para "compreender a tão discutida falta de causalidade (no sentido lógico-racional do termo) nos romances *A relíquia* e *O mandarim*, que levou muitos críticos a argumentarem sobre a ausência de motivos convergentes e verossimilhança da ação nessas obras" (Fonseca, 1982, p. 6), ou seja, o que o crítico brasileiro propõe é solucionar o dilema em torno do sonho de Teodorico e a viagem maravilhosa de Teodoro ao Oriente por meio da técnica da narrativa fantástica.

Pedro Fonseca recorre à noção de "pan-determinismo" de Todorov para dar conta do fantástico e da análise psicológica do caráter das personagens nos dois romances (a imaginação que transforma a realidade), uma vez que explicaria a verossimilhança interna. Fonseca também salienta a importância de analisar o fato de as narrativas estarem em primeira pessoa, o que na teoria de Todorov favorece à credibilidade da narrativa com conteúdo fantástico.

Enfim, no entendimento de Pedro Fonseca, essa fase de *intermezzo* da obra queirosiana, seria um momento de preparação para o que seria a última fase de Eça de Queiroz na publicação de *A ilustre casa de Ramires* e *A cidade e as serras.* A respeito desse assunto, Hélder Garmes, no seu texto "Final feliz: uma leitura do projeto literário de Eça de Queiroz" (2015), confirma a divisão do conjunto da obra queirosiana por parte da crítica especializada: "Essa distinção muitas vezes caracteriza os textos de juventude como de viés romântico, aqueles a partir de *O crime do padre Amaro* como sendo de forte tônica naturalista e, a partir de *Os Maias*, os mais ambíguos e até menos críticos e mesmo conservadores" (Garmes, 2015, p. 157). E essa divisão cronológica da obra queirosiana pode ser entendida na ressignificação da estrutura do romance de tese, "ganhando uma configuração ensaística", ou melhor,

> A insistência no romance de tese é a expressão formal da manutenção de um projeto literário que tem por principal objetivo fazer uma análise crítica da sociedade burguesa de Portugal. Sua ressignificação sistemáti-

> ca expressa a capacidade que teve o escritor de fazer com que essa forma tivesse, em si, as transformações sofridas na mentalidade burguesa que critica (Garmes, 2015, p. 166).

Fonseca, portanto, numa leitura mais atenta dos romances *A relíquia* e *O mandarim*, comparada a dos demais colaboradores do suplemento, aborda o debate das fases da obra, tendo em vista esse projeto literário de Eça acerca da crítica à sociedade portuguesa, de uma fase inicial mais radical, a uma fase intermediária e a final com a maturidade, ecoando, de certa forma, a crítica queirosiana da primeira metade do século XX no Brasil.

Na última publicação do *SLMG* denominada "Eça de Queiroz, Relíquia e Santo", no dia 8 de julho de 1985, número 975, páginas 4 e 5, o escritor, teatrólogo e crítico literário Guilherme Figueiredo, bem aos moldes do estilo jornalístico do próprio Eça de Queiroz, considera o romance *A relíquia* a melhor narrativa do autor português por ser uma "anedota com arte" (Figueiredo, 1985, p. 4).

A publicação ocupa o espaço de duas páginas, as linhas são preenchidas, em sua maioria, por manifestações pessoais do gosto e da opinião do crítico, mas sem perder o compromisso crítico, o qual divulga a imagem de "Eça, um santo da ironia", uma vez que o "Santo Eça, que aponta pecadores e pecados" em sua obra é "mais contador de escândalos do que envolvidos neles" (Figueiredo, 1985, p. 4).

Numa leitura original e de caráter ensaístico, Figueiredo, também com a veia irônica exposta, ressalta que "um bom burguês, a afirmar-se socialista por amor ao próximo. Tudo isto é um passo para a santidade" (Figueiredo, 1985, p. 4). E ao lado da "Santa ironia" de Eça, Figueiredo é categórico ao salientar que o romance *A relíquia* é a base para qualquer revolução cultural.

> Um romance que, em nossos dias, possivelmente não teria sido arrancado de nossas estantes por esbirros alfabetizados. Por isso: debaixo de sua ironia prazerosa é que se esconde a denúncia terrível, viva, que os olhos superficiais tomam por piada e os olhos atilados fazem sua. Além da ironia para o paladar ignaro, Eça avança em requintes (Figueiredo, 1985, p. 4).

Figueiredo afirma que a obra de Eça é um "ideolegema", isto é, o que Mikail Bakhtin (2015) apresentou como a ideologia do locutor. Segundo Bakhtin, forças histórico-reais da formação verbal e ideológica de certos grupos sociais "criam a vida da linguagem" (Bakhtin, 2015, p. 39). Em vista disso, o crítico brasileiro

enaltece o espírito crítico e irônico do "Santo Eça" em relação à sua pátria portuguesa, mas transfere para a realidade brasileira, rompendo o discurso queirosiano centralizado em Portugal, para a realidade das mazelas da ex-colônia:

> Ah, fosse ele brasileiro e nos tivesse legado a magia da ironia, como escreveríamos mais gostoso! Fosse brasileiro e começasse a rabiscar em nossa fala indisciplinada, de redondas carícias negras e caleidoscópicas onomatopeias tupis! Fosse um repórter da escravidão, do Positivismo republicano, das nossas guerras, dos nossos salões de sinhá, dos nossos latifundiários, dos nossos políticos proparoxítonos, dos nossos favelados, dos nossos coronéis eleitoreiros, no nosso *café society* que anuncia na imprensa o caviar que come, num sádico prazer de acelerar a luta de classes... Nós o amamos por ter sido brasileiro não sendo. Amamo-lo porque nos faz falta, por que entendemos o seu riso de dentes equinos entre bigodes de farpas. Amamo-lo e por isso tentamos imitar seus verbos, seus adjetivos, seus apelidos. E – quem sabe? Algum dia as ideias de Santo Eça (Figueiredo, 1985, p. 5).

Guilherme Figueiredo salienta, distante da leitura crítica recorrente sobre *A relíquia*, que Eça, nessa narrativa, é menos insólito como anunciam e mais crítico-irônico ao denunciar a hipocrisia da sociedade portuguesa. E reafirmamos, quem dera Eça fosse brasileiro.

De acordo com as publicações aqui apresentadas, como foi possível notar, elas seguem uma vertente acolhedora da produção queirosiana com leituras que captaram a essência da obra de Eça de Queiroz, naquilo que ela tem de mais valioso: a forma como o escritor opera, mediante formulações discursivas, sobre a realidade, sem abandonar a imaginação criadora.

Na tensão entre razão e imaginação, na qual a obra de Eça se posiciona, os cinco colaboradores do *SLMG*, entre leituras curtas e outras mais extensas, dialogam entre si, quando afirmam que em *A relíquia* e *O mandarim*, a realidade é analisada por Eça, sem desconsiderar o fluxo da imaginação.

As críticas também concordam como, nessas duas narrativas, Eça estava distante dos postulados naturalistas, encaixando-as no que chamaram de fase intermediária da obra do autor.

O Eça virtuoso e santificado conquistou a crítica especializada do *SLMG* como também os leitores, que mesmo descontextualizados do momento da produção e da publicação de *A relíquia* e *O mandarim*, multiplicaram-se em interpretações diversas.

À vista disso, esse levantamento sequencial acerca da recepção crítica de Eça no suplemento mineiro, como tantos do gênero, constitui contribuição ao estudo da evolução do comportamento da crítica queirosiana brasileira, já que nessas cinco publicações, conseguimos visualizar as tendências analíticas acerca dos dois romances, as quais reafirmam a leitura conservadora dos textos basilares, como também progridem e inovam em relação ao que já foi estabelecido, por exemplo, como Eça singulariza e renova a percepção da realidade numa forma particular de escrever literatura.

Não há dúvida, portanto, da importância da crítica literária nos jornais como mecanismo de difusão da literatura, no nosso caso específico, da obra queirosiana. Desse modo, as vozes dos cinco ensaístas do *SLMG* revelam a herança literária que Eça deixou no Brasil, herança essa que provoca até hoje leituras diversas tanto em meios acadêmicos quanto de massa.

Últimas palavras

Os suplementos literários são uma fonte riquíssima para o estudo e a recepção da literatura, já que são especializados, mas veiculam a uma massa de leitores. Em suas páginas jornalísticas, encontramos tendências teóricas díspares e que representam a sua época. Ademais, há a democratização da cultura e da literatura para um público amplo.

No Brasil, os suplementos literários ganharam muito espaço e passaram a ser publicados nos meios de comunicação impressa mais significativos do país como *O Estado de S. Paulo*, *Folha de S. Paulo*, *O Globo*, *Jornal do Brasil*, *Minas Gerais*, e tantos outros. Logo, após análise detida do *SLMG*, de 1966 a 2016, afirmamos a relevância da pesquisa em fontes jornalísticas para compreensão da recepção literária.

No suplemento mineiro, a recepção da literatura portuguesa foi intensa, ganhando destaque nomes como Camões, Camilo Castelo Branco, Cesário Verde, Antero de Quental, Fernando Pessoa, Miguel Torga, Maria Judite de Carvalho, Vergílio Ferreira e a lista segue. Todavia, não é possível desconsiderar o número de publicações sobre Eça, muito acima dos demais escritores portugueses, comprovando como o realista consolidou sua obra entre os leitores brasileiros.

Com efeito, essas cinco publicações sobre *A relíquia* e *O mandarim* – ora de admiração, ora analítico-investigativa, ora descritiva, ora desconfiada – assumindo diferentes perspectivas críticas face ao universo queirosiano, traduzem a fortuna crítica brasileira da segunda metade do século XX, que saía de um campo crítico dominado pela perspectiva biográfica-impressionista-psicológica para

consolidar a crítica sociológica que caminhava mais ligeiramente a partir da década de 1950. Portanto, essas diversas leituras se cruzam, complementam-se, mas também entram em conflito e se tangenciam, mas o que elas têm em comum é a legitimação da obra de Eça no Brasil.

Convém observar que as cinco publicações transitam entre uma leitura mais conservadora e ligada aos textos fundadores ao ressaltar a imagem do Eça como artista talentoso; todavia, por outro lado, havia uma abordagem que enfatizava a imagem intelectual do autor português ao notar a denúncia crítica-social na obra queirosiana. Assim, de maneira geral, essas críticas ressaltam Eça de Queiroz como um verdadeiro retratista de sua época tanto pelo viés fantástico quanto realista, principalmente, quando ele denuncia o atraso de Portugal devido à manipulação do pensamento diante da religião, o domínio de uma oligarquia fundiária e a hipocrisia do moralismo provinciano e burguês.

Em relação ao exposto neste texto, para finalizar, destacamos, primeiro, como, de maneira sútil, as cinco leituras enfatizam a ressignificação que o autor dá à constante concepção exótica do Oriente no século XIX; e segundo, como o projeto literário de Eça de Queiroz, no conjunto de sua obra, o tornaria o grande observador e escritor de sua época, rompendo, por conseguinte, a barreira do tempo e alcançando os brasileiros da segunda metade do século XX.

Fonte

SUPLEMENTO LITERÁRIO DE MINAS GERAIS, Belo Horizonte. 1966-2016. Secretaria Estadual de Cultura, de Minas Gerais e Biblioteca da Faculdade de Letras, da Universidade Federal de Minas Gerais.

Referências bibliográficas

BAKHTIN, M. O discurso no romance. In BAKHTIN, M. *Teoria do romance I*: a estilística. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 19-241.

BRANCO, Wilson Castelo. *A relíquia* e suas desproporções. *Diário Oficial do Estado*, Belo Horizonte, 16 de dez. de 1978, Suplemento Literário de Minas Gerais, p. 5.

CARVALHO, Joaquim Montezuma de. Uma possível fonte de *A relíquia*. *Diário Oficial do Estado*, Belo Horizonte, 2 de ago. de 1975, Suplemento Literário de Minas Gerais, p. 3.

FONSECA, Pedro Carlos Louzada. Aspectos formais e o conteúdo fantástico. *Diário Oficial do Estado*, Belo Horizonte, 5 de jun. de 1982, Suplemento Literário de Minas Gerais, p. 6.

GARMES, Hélder. Final feliz: uma leitura do projeto literário de Eça de Queiroz. In SANTOS, Giuliano Lellis Ito; VANZELLI, José Carvalho; SOUSA, Marcio Jean Fialho de (Orgs.). *A obra de Eça de Queiroz por leitores brasileiros*: ensaios do Grupo Eça. São Paulo: Terracota Editora, 2015, p. 157-167.

REIS, Edgar Pereira dos. *O mandarim*. *Diário Oficial do Estado*, Belo Horizonte, 4 de jul. de 1970, Suplemento Literário de Minas Gerais, p. 7.

SAID, Edward W. *Orientalismo*: o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

TOLOMEI, Cristiane Navarrete. *A recepção de Eça de Queiroz no Brasil:* Leituras do século XX. São Paulo: Scortecci, 2014.

_____. Eça de Queiroz no *Suplemento Literário de Minas Gerais. Patrimônio e Memória,* Assis, v.14, n. 1, p. 406-424, 2018.

VANZELLI, José Carvalho. As representações da China em *O mandarim* e o (não) diálogo entre Ocidente e Oriente. In SANTOS, Giuliano Lellis Ito; VANZELLI, José Carvalho; SOUSA, Marcio Jean Fialho de (Orgs.). *A obra de Eça de Queiroz por leitores brasileiros*: ensaios do Grupo Eça. São Paulo: Terracota Editora, 2015, p. 51-71.

O mandarim

Teodoro, pecador português

Ana Luísa Vilela[1]

Dedico este trabalho à memória de
Lawrence Walter Keates, meu amigo
paternal de toda a vida e autor de um
estudo seminal sobre *O mandarim*.

1. Teodoro, protagonista e narrador d'*O mandarim* (1880), é um exemplar pecador, um dos primeiros da ficção queirosiana. Tal como a infeliz e lúcida Condessa de W., d'*O Mistério da Estrada de Sintra* (1870-1885), conta ele próprio a história do seu crime fundador e da sua secreta expiação; e, tal como a Condessa adúltera que o antecedeu, o seu relato é dominado pela autocrítica e pelo explícito desígnio da exemplaridade. Do mesmo modo, entre a sisuda mordacidade de uma e a cómica perspicácia do outro, parece estabelecer-se, entre os "eus-personagens" de cada uma das narrativas e os respetivos "eus-narradores", uma relação ambígua e até certo ponto dissonante. Em ambos, a relativa incongruência entre o autorretrato e a autorretratação engendra uma tensão difícil de definir – e que constitui um dos maiores encantos de cada uma das narrativas.

Encena *O mandarim* uma meditação clarividente sobre o poder invencível da tentação, origem do pecado humano – mas, desta vez, incidindo sobre uma figura

[1] Professora de Literatura Portuguesa na Universidade de Évora. É membro do CLP, CEL-UÉ e CIDEHUS. Integra as equipas da *Edição Crítica das Obras de Eça de Queiroz* e do projeto *Figuras da Ficção*.

autoconsciente, vivendo lucidamente a sua história anti-heroica e humoristicamente relatada, e a irremediabilidade modelar da sua culpa.

Assim, nesta breve comunicação pretendo refletir sobre uma hipótese central: a de que, detendo seminalmente profundas afinidades com outras figuras ficcionais queirosianas, em Teodoro se problematiza explicitamente aquele que talvez constitua o mais estruturante e persistente tema do grande ficcionista: a dominação do sujeito pelo desejo e, de modo não menos avassalador, pela saciedade, a ausência total de desejo.

Resolvidos ambos em logro e vacuidade (*vanitas*), numa combinatória em que inextricavelmente se confundem causa e efeito, quer o desejo quer a saciedade mais ou menos remotamente se associam, em Eça, ao tédio corrosivo – cuja variante exacerbada, a *acídia*, sintoma de um vazio ontológico, é o pecado capital entre todos. Todos os outros pecados capitais definidos pela Igreja Católica – a gula, a avareza, a luxúria, a ira, a soberba, a inveja – dos quais Teodoro, mesmo antes e certamente depois de sucumbir à tentação, se faz praticante desenfreado, derivam deste mesmo vício primordial e delicado. Baudelaire, em "Au lecteur", poema cujas últimas palavras são textualmente traduzidas no *explicit* d'*O mandarim*, chamara-lhe "L'Ennui": o mais feio, maldoso, imundo e monstruoso vício humano (Baudelaire, 1857).

Antes mesmo de ser rico, já o amanuense Teodoro bocejava de *spleen* e de inércia. É o mesmo enfado essencial que, aliado a um desejo difuso e inconsequente, inquieta muitos outros protagonistas de Eça: ocorrem-me a Condessa de *O mistério da estrada de Sintra*, a sua homónima de *O primo Basílio*, o narrador d'*A catástrofe*, José Ernesto de *Um dia de chuva*, Carlos e Ega d'*Os Maias*, Jacinto de *Civilização* e de *A cidade e as serras*, Ulisses, de *A perfeição*. Talvez esse tédio ontológico seja um antepassado daquele "cansaço de si" de Bernardo Soares, aliás também lisboeta e escrevente. E talvez seja um descendente daquela bíblica e amarga saciedade de Salomão, narrador autodiegético do *Eclesiastes* e companheiro dileto de Jacinto em Paris; o rei Salomão que, no final da sua vida de incalculáveis riquezas, inomináveis prazeres e busca incansável de sabedoria, conclui que tudo é absurdo e vão, e recomenda sem esperança ao seu povo: "não há nada melhor para o homem do que comer, beber e desfrutar o resultado do seu trabalho, porque esta é a sua recompensa.' (Salomão, vs. 3:22 / 5:18). Quem pode negar que as palavras do rei, senhor dos maiores tesouros do mundo, ecoam nas de Teodoro, enunciando o único legado que deixa aos homens: "Só sabe bem o pão que dia a dia ganham as nossas mãos" (Queirós, 1992, p. 191)? Talvez Teodoro deva mais a Baudelaire e a Salomão do que a Chateaubriand e a Balzac.

2. A genealogia do chamado "paradoxo do mandarim", núcleo desta história, e a crítica das possíveis fontes de Eça para este conto – desde Platão até Victor Hugo e Jules Verne, além de muitas outras fontes "certas, prováveis ou possíveis" – foram minuciosamente repertoriadas por Coimbra Martins (Martins, 1967, p. 155). Este ensaísta extrapola, depois, o complexo do mandarim, identificando-os com os dilemas experienciais e biográficos do próprio autor, afirmando que "o mal de Teodoro, a fraqueza de Teodoro", foi "não ter sido capaz de se emancipar do remorso". Tanto Teodoro como Teodorico seriam assim "representantes caricaturais do próprio Eça" e das suas pessoais tentações, a que o romancista terá cobardemente resistido, de ousar afrontar o poder, reivindicando a sua "coragem de afirmar". E conclui: "O risco é (…) o de morrermos nós também, morrer a nossa alma, com o mandarim assassinado. Acabarmos a escrever vidas de santos" (idem, p. 164).

Um artigo mais recente de Pedro Luzes apresenta curiosas convergências com a abordagem de Coimbra Martins. O psicanalista explica o assassinato do mandarim como o conjurar de uma tentação psicológica a que Eça de Queiroz estaria pessoalmente sujeito, ele e o seu mal resolvido complexo de Édipo. Afirma Luzes textualmente: "julgo ter descoberto nessa novela de aparência inocente, *O mandarim*, em que apenas problemas éticos paradoxais parecem ser elaborados, uma fantasia de parricídio cuidadosamente disfarçada." (Luzes, 1978, p. 111).

Ambas as teses são sugestivas e bem argumentadas – mas não nos interessam aqui. Evoco-as porque quer uma quer outra conferem à figura de Teodoro uma produtividade simbólica e uma ressonância antropológica que neste trabalho pretendo sublinhar.

3. Integrando um contexto retórico-estilístico próprio e imerso num universo ficcional em que se misturam, quase inextricavelmente, as representações realista, estereotípica, irónica e fantástica – adjetivos que, aliás, convêm com justeza à sua própria caracterização – Teodoro pode efetivamente representar uma síntese entre características individuais e atributos coletivos, uma conjugação de elementos concretos com sentidos abstratos (Reis, 2018, p. 511). De facto, a ontologia textual de Teodoro, agregada inicialmente à sua condição de bacharel e funcionário público, burguês mediano e lisboeta, apegado aos seus hábitos, descrente mas supersticioso, satírico mas ambicioso, pragmático mas imaginativo, sabendo observar mas preferindo sonhar – pode progressivamente amplificar-se. Aproxima-se, antes de tudo o mais, do perfil do português médio, tal como Eça de Queiroz justamente o define na "Lettre qui aurait dû être une préface", que antecedeu a edição francesa deste mesmo conto. A representatividade temática da

personagem vai inegavelmente universalizar-se ao longo do conto: se no passado foi amanuense, hoje, à hora da morte, dirige-se à humanidade.

Teodoro pode assim constituir-se tanto como um tipo histórico-social, quanto como um tipo psicológico humano de base. Se aceitarmos, como é costume, a dissociação da figura nas suas duas funções narrativas, a de protagonista da história e a de seu narrador, qual delas diríamos que *contém* a outra: Teodoro-narrador *contém* Teodoro-personagem? Ou o contrário? Por um lado, Teodoro-personagem, embora secundarizado ao longo da narrativa, tratado maioritariamente através da focalização interna, encerra em si mesmo duas outras figuras fantasmáticas: Teodoro-narrador, para o qual evoluiu, e o mandarim morto (para não falar do Diabo). Por outro lado, e inversamente, o mesmo Teodoro-personagem pertence exclusivamente à esfera de consciência de Teodoro-narrador, entidade sua fundadora; e aquilo a que assistimos no conto é à apropriação deliberadamente satírica da personagem pela instância enunciativa, sua configuradora. Teodoro pode representar, então, aquele ambíguo protagonista queirosiano que, autocriticando-se e ao seu meio, não encontra forças para modificar a sua história; mais um passo, e encontraremos nele a prefiguração de um *vencido da vida*.

4. Teodoro-personagem é, desde o início, moldado a distância, sob uma perspetiva particularmente escarninha e desapiedada. Natural de uma aldeia do Minho, não lhe conhecemos nem a idade, nem família, nem amigos. Sem patronímico, a sua designação identitária é sempre construída como do exterior: a alcunha de Enguiço é-lhe dada na casa de hóspedes onde vive, o banqueiro serviçal trata-o por Sua Exa, "O sr. Teodoro do Ministério do Reino", e a loira Cândida chama-lhe "o seu anjo Tótó" (Queirós, 1992, p. 101, 103, 113).

A indeterminação onomástica alia-se à sua vaga identificação como amanuense e bacharel. Reduzindo-se à sua caracterização profissional absolutamente mediana, a sua vida inicial, alegoricamente repetitiva e mesquinha, parece denunciar a anomia e a mediocridade de um quotidiano burguês e rotineiro, ritualizado e monótono como o zumbir das moscas nas tardes de domingo. A inércia, a passividade, a dependência interesseira do Estado e das hierarquias (mesmo as domésticas), o servilismo matreiro e ressentido parecem integrar Teodoro no seu meio natural: o ambiente mental do constitucionalismo português. É exatamente quando se encontra imerso nesse ambiente que o escrevente procura uma distração deleitosa na busca e leitura de livros velhos – e encontra na Feira da Ladra a sua tentação fatal.

Com os seus vícios vulgares, Teodoro é, assim, uma espécie de figura neutra, cuidadosamente incaracterística e passiva, a quem as coisas simplesmente

acontecem. E geralmente resultam mal. Os grandes Destinadores são os outros: Nossa Senhora das Dores, o seu Diretor Geral, o destino na Feira da Ladra, o Diabo, Mme Marques, o povo chinês, os eruditos chineses, a administração chinesa, até Camilloff e Meriskoff… Nenhuma personagem, contudo, é deliberadamente adversa a Teodoro, exceto o Diabo – eficientíssimo tanto na tentação, como no castigo (notemos que a imagem do mandarim morto, que virá a assombrar o protagonista, lhe foi exclusivamente inculcada pelo próprio Diabo). Com efeito, tudo a Teodoro corre mal como por acaso, por efeito direto ou indireto dos excessos do seu desejo, da sua saciedade, e da sua culpa. O seu grande conflito é puramente interno, ontológico, e irremediável.

De algum modo, porém, parece ter o amanuense Teodoro consciência da inutilidade e apatia da sua existência. Cronicamente insatisfeito, ele próprio contempla normalmente os outros de longe, invejando o seu prazer, a sua felicidade, a sua alegria, a sua glória, a sua paz, ou o seu poder. Na verdade, antes do mandarim, persegue-o o humilhante fantasma do anonimato e da subalternidade.

Há poucas referências diretas aos dados físicos da personagem. Conhecemos apenas uma imagem genérica: corcova, é magro, amarelado, e de longo bigode pendente (Queirós 1992, p. 81, 139). Esses dados, banais em si mesmos, acentuam a sua disponibilidade para a encarnação e desempenho de quase todos os papéis. Ao longo do conto, ele veste com tanta desenvoltura ou tanta unção o paletó banal do burguês, como a blusa e o cassequete do proletário ou a cabaia do mandarim. Na sua última *soirée* com a generala, o próprio Teodoro atribui-se teatralmente "a atitude de um Lara, devastado pela fatalidade" (idem, p. 161).

De facto, Teodoro é uma espécie de personagem proteica, multiforme, apta à metamorfose instantânea. Muito rapidamente aprende os modos e hábitos dos ricos e dos mundanos, trocando com cómica facilidade de estatuto e de função. A restrição do campo de consciência do "eu-personagem", no seu ritmo biográfico e evolutivo, favorece paradoxalmente a identificação espontânea entre Teodoro e o seu meio: esse vínculo entre personagem e ambiente parece inabalável e constituir a feição mais resistente e duradoura da sua identidade narrativa.

Estruturada pela modalidade vazia do Querer, e temporariamente dotada da competência básica do Poder, a disponível natureza de Teodoro é, contudo, permanentemente ameaçada pela acídia que a habita, essa vacuidade primária da alma que a culpa, depois, facilmente invade e avassala. Muito antes da assombração pela imagem do mandarim morto, antes mesmo dos frenesins do prazer, já Teodoro, sabendo-se rico, experimenta da varanda, qual Salomão, o súbito esvaziamento do desejo de viver: "Então, satisfações do Luxo, regalos do Amor, orgulhos do Poder, tudo gozei, pela Imaginação, num instante, e de um

só sorvo. Mas logo uma grande saciedade me foi invadindo a alma: e, sentindo o mundo a meus pés, – bocejei como um leão farto" (Queirós, 1992, p. 105). Imerge então numa "tristeza mística" – de que já falavam justamente os grandes místicos, como Evágrio e Tomás de Aquino, e depois teólogos como Gregório Magno e Isidoro de Sevilha. O pecado (ou demónio) da acídia pode levar à inação, mas também a uma inquietação hedonista, conducente a uma ação desenfreada, inconsequente e fragmentária – que, em termos teológicos, é designada por *verbositas*, *instabilitas* e *curiositas*. E termina no niilismo mais desesperado (cf. *Acídia*).

Sempre que todos os desejos materiais lhe são satisfeitos, só resta a Teodoro o confronto consigo mesmo e a imagem torturante de uma perda irreparável. Frenético, Teodoro percorre o mundo, até à China. O propósito deliberado e esforçadamente perseguido reabilita, dizem os teólogos; e, de facto, na China o mandarim morto não o importuna; conhece até um temporário apaziguamento junto dos padres da missão católica. Desde cedo, no entanto, Teodoro-personagem boceja como um "Nababo enfastiado" (Queirós, 1992, p. 115), experimentando todos os prazeres e todos os estímulos; e desde cedo, recolhendo a casa meio-morto, se declara "exausto" (idem, p. 111), com "um tédio inenarrável" (idem, p. 115), uma "grande saciedade" (idem, p. 105), uma "saciedade enervante" na alma, caindo finalmente numa imobilidade soturna "pensando na *felicidade de não-ser*" (idem, p. 189, itálico meu). E, nesse momento final da narrativa, o tempo anterior de Teodoro-personagem coincide com o tempo ulterior de Teodoro-Narrador.

5. Só no fim a figura de Teodoro-narrador se apresenta diretamente ao leitor. A sua generalizada transcendência fantasmática, paradoxalmente figurada pelo despojamento físico, só é explicitamente assumida no final do conto, reunindo momentaneamente o "Eu-narrador e o "Eu-personagem" nesse momento precário do presente da narração.

No presente, o "Eu-narrador" abandona momentaneamente a ironia, adotando por instantes uma gravidade lírica e um tom trágico. Em cogitação exemplar sobre a sua identidade enquanto personagem, Teodoro-narrador chora pela sua criatura e pelos seus prazeres passados, sumarizando-os como "minhas alegrias defuntas". Nesse momento, Teodoro tem realmente uma *brecha* consciente na alma: a sua autoimagem é a de uma "alma solitária que geme sem descontinuar" (idem, p. 191).

Por momentos, o efeito alegórico transcende explicitamente o realismo satírico do tipo, para lhe conferir uma cintilação bíblica. Um "Eu-narrador" que, à falta

de melhor termo, eu designaria como "salomónico", observa nas flores murchas as riquezas e os prazeres passados, desfeitos em cinzas, lixo, ruínas. Em prol do seu desígnio de exemplaridade humana, Teodoro faz até o elogio do prazer conquistado com o trabalho – que só não "soa falso", como diz Beatriz Berrini (1992, p. 49), se tivermos como referência o *Eclesiastes*. São instantes muito breves, os desta inusitada seriedade – dissolvida imediatamente pela retoma do ceticismo sarcástico da última sentença, na qual lemos, simultaneamente, Salomão e Baudelaire: "Não há nada de novo debaixo do sol; e tu, ó leitor, serás como eu sujeito ao desejo e à saciedade".

Na realidade, só no final do texto toma o leitor consciência de que toda a história é narrada a partir do ponto de vista de um moribundo – mesmo que esse moribundo sempre nos pareça tão vivo e tão espirituosamente autocrítico, brincalhão e corrosivo que a sua imagem até certo ponto se confunde com a de alguém que, pairando sobre o mundo, contempla humorística mas empaticamente a vida dos homens.

Sobreposto ao mundo referencial e exterior, invadindo-o e fazendo-o desaparecer, recorta-se no texto, algures entre esse mundo e a mente de Teodoro, a presença interior e espectral de um mandarim morto. *Quem é esse mandarim?*

Referências bibliográficas

ACÍDIA. Disponível em: <http://sabedoriadodeserto.blogspot.com/2013/10/os-vicios-segundo-tradicao-monastica.html> e em: <http://www.hottopos.com/videtur28/ljacidia.htm#_ftnref60>. Acesso em 02 de nov. 2018.

BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal* (1857), disponível on-line em: <https://poesie.webnet.fr/lesgrandsclassiques/Poemes/charles_baudelaire/au_lecteur>. Acesso em 02 de nov. 2018.

BERRINI, Beatriz. Introdução. In QUEIROZ, Eça de. *O mandarim*. Edição crítica por Beatriz Berrini. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992, p. 15-74.

KEATES, Laurence W. (1966). Mysterious miraculous mandarin: Origins, literary paternity, implication in ethics. In *Revue de littérature comparée.* Paris, v. 40, nº 4, pp. 497-525.

LUZES, Pedro (1978). *O mandarim* no divã. In *Análise Psicológica*, Lisboa, v. 1, nº 3, p. 107-120.

MARTINS, António Coimbra. *Ensaios queirosianos*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1967.

PESSOA, Fernando /Bernardo Soares, *Livro do desassossego*. Disponível em: <https://ldod.uc.pt/>. Acesso em 02 de nov. 2018.

PIRES, António M. Bettencourt Machado. Realismo e fantasia n'*O mandarim* de Eça de Queiroz. Separata da revista *Arquipélago*, série "Ciências Humanas", nº II, janeiro. [Ponta Delgada]: Instituto Universitário dos Açores, 1980, p. 27-52.

QUEIROZ, Eça de. *O mandarim*. Edição crítica por Beatriz Berrini. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992.

REIS, Carlos. *Dicionário de estudos narrativos*. Coimbra: Almedina, 2018.

SALOMÃO (s./d.). *Eclesiastes*. Disponível em: <https://www.bibliaon.com/eclesiastes>. Acesso em 02 de nov. 2018.

O fantasma chinês: *O mandarim*, de Eça de Queiroz

Giuliano Lellis Ito Santos[1]

Há algo de fantástico no capitalismo, não aquele FANTÁSTICO!, de que estamos surpresos, uma interjeição que valoriza nossa hipnose pela troca de mercadorias, mas um "fantástico" que encena as abstrações que nos negamos a reconhecer, ou que esquecemos que existem. Um funcionário público que recebe uma fortuna – herança de um mandarim que ele próprio havia matado através de um toque de campainha – talvez seja uma das formas de expor como a abstração do valor serve ao capitalismo ocidental.

Vejamos que a situação do narrador-personagem é o ponto de partida de *O mandarim*: "Eu chamo-me Teodoro – e fui amanuense no Ministério do Reino" (Queirós, 1992, p. 82). Este primeiro período expõe duas características do personagem: uma permanente, cujo nome demonstra a continuidade entre narrador e personagem, e uma instável, que se modifica com o tempo e as ações, representada pela ocupação que Teodoro exercia no passado e não exerce mais no momento da enunciação. Duas orações bem divididas, marcadamente pelo travessão e pelo "e". Duas orações que demonstram a complexidade da constituição de Teodoro.

Num primeiro momento, podemos vislumbrar que a composição do caráter de Teodoro depende de elementos diversos, que se designam, ao mesmo tempo, iguais e diferentes. Nesse sentido, o narrador não narra si mesmo, mas outro, que se encontra distanciado. Por isso, vejo nessa forma a precariedade da posição do narrador que é equilibrada pela situação já consolidada do personagem. Esta dialética serve, a meu ver, para problematizar a representação da realidade como algo sólido e estático.

---

[1] Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo.

Para além de sua primeira apresentação, o narrador pinta, a todo o momento, o personagem em suas inconstâncias. Notemos que sua função dentro da burocracia portuguesa, onde "numa formosa letra cursiva, sobre o papel Tojal do Estado, [escreve] estas frases fáceis: '*Il.*mo *e Ex.*mo *Sr. – Tenho a honra de comunicar a V. Ex.ª… Tenha a hora de passar às mãos de V. Ex.ª, Il.*mo *e Ex.*mo *Sr. …*'" (Queirós, 1992, p. 82), é somente uma fração de sua existência, pois, quando conjugada com sua vida fora do trabalho, expressa uma descontinuidade.

Nessa sequência, quando olhamos para a convivência de Teodoro na pensão onde mora, percebemos que o personagem ganha outra designação, diríamos, até mesmo, outro nome: *enguiço*, cujo significado o próprio narrador explica: "*Enguiço* era com efeito o nome que me davam na casa – por eu ser magro, entrar sempre as portas com o pé direito, tremer de ratos, ter à cabeceira da cama uma litografia de Nossa Senhora das Dores que pertencera à mamã, e corcovar" (Queirós, 1992, p. 83, itálico do autor). Assim, "enguiço" pode ser entendido, em sentido figurado, como mau-olhado, feitiço, agouro, e serve como mais uma característica que nos ajuda a compor a personalidade contraditória de Teodoro, que se faz recorrente e se expressa sintetizada na seguinte descrição:

> Sou um positivo. Só aspirava ao racional, ao tangível, ao que já fora alcançado por outros no meu bairro, ao que é acessível ao bacharel. E ia-me resignando, como quem a uma *table d'hôte* mastiga a bucha de pão seco à espera que lhe chegue o prato rico da *Charlotte russe*. As felicidades haviam de vir: e para as apressar eu fazia tudo o que devia como português e como constitucional: – pedi-as todas as noites a Nossa Senhora da Dores, e comprava décimos de loteria. (Queirós, 1992, p. 83)

Teodoro apresenta-se como uma personalidade contraditória, em que o conformismo surge como fruto de sua formação:

> Infelizmente corcovo – do muito que verguei o espinhaço, na Universidade, recuando como uma pega assustada diante dos senhores Lentes; na repartição, dobrando a fronte ao pó perante os meus Directores-Gerais. Esta atitude de resto convém ao bacharel, ela mantém a disciplina num Estado bem organizado; e a mim garantia-me a tranquilidade dos domingos, o uso de alguma roupa branca, e vinte mil réis mensais. (Queirós, 1992, p. 83)

Nesta perspectiva, o narrador aparenta ter conhecimento do processo de subalternização pelo qual passou. Vejamos que Teodoro faz parte de uma classe mé-

dia, possui a contrariedade de um positivo, talvez ateu, que faz seus pedidos a Nossa Senhora das Dores. Ao tratamento dado no trabalho e na pensão onde mora, ele parece agir com parcimônia. Pelo visto, algo se esconde nesse agir de Teodoro e eu desconfio ter relação com o que Max Weber chamou de 'espírito' do capitalismo.

A contrariedade de Teodoro pode refletir uma condição dúbia frente ao sistema do qual faz parte. Uma passagem como: "eu nunca acreditei no Diabo – como nunca acreditei em Deus. Jamais o disse alto, ou o escrevi nas gazetas, para não descontentar os poderes públicos, encarregados de manter o respeito por tais entidades" (Queirós, 1992, p. 89), demonstra a distância entre o agir e o pensar do personagem. Ou seja, um pensar secularizado e um agir católico.[2]

Justamente neste ponto, a leitura weberiana nos ajuda a entender o narrador. Imaginemos que a posição de trabalhador que aceita suas funções e as exerce como vocação para provimento de bens materiais configura o 'espírito' do capitalismo (Weber, 2004, p 67), pois convém ao seu *ethos* burguês.[3] Contudo, há um viés desejoso de ascensão social, apegado à Nossa Senhora das Dores; há uma esperança no fado favorável, que o tiraria da situação subalterna.

A posição média, ocupada por Teodoro, pode refletir, de certa forma, a precariedade do contexto periférico de Portugal em relação à França e à Inglaterra, por exemplo. Nesse sentido, vejo essa narrativa como uma denúncia do descompasso português, que participa do jogo capitalista europeu sem reconhecer sua posição periférica. Ao mesmo tempo, há uma atitude católica frente ao mundo, que talvez possa ser caracterizada basicamente por uma indiferença aos bens mundanos (Weber, 2004, p. 34). Pelo visto, o jogo entre capitalismo e catolicismo surge como constituinte da consciência de Teodoro ou, mais do que isso, a vitória do narrador frente ao capitalismo, representada por sua ascensão social conseguida magicamente e tudo isso narrado de forma confessional (Cf. Sousa, 2017), caracteriza uma sobreposição do discurso católico sobre o capitalista. Portanto, forma e conteúdo surgem como paradoxais em algum nível.

---

[2] Parece haver uma relação entre o agir passivo de Teodoro e a interpretação weberiana em que o "processo de racionalização no plano da técnica e da economia sem dúvida condiciona também uma parcela importante dos 'ideais de vida' da moderna sociedade burguesa: o trabalho com o objetivo de dar forma racional ao provimento dos bens materiais necessários à humanidade é também, não há dúvida, um dos sonhos dos representantes do 'espírito capitalista', uma das balizas orientadoras de seu trabalho na vida" (Weber, 2004, p. 67).

[3] Penso aqui numa passagem de Max Weber: "o [*ethos* burguês] dava aos trabalhadores a reconfortante certeza de que a repartição desigual dos bens deste mundo era obra toda especial da divina Providência" (Weber, 2004, p. 161).

Quando julgo que a contrariedade do narrador é decorrente de um jogo entre capitalismo e catolicismo, logo me vem à mente que essa condição é melhor aceita pela Igreja católica do que pela protestante, como nos lembra Max Weber:

> Bastante realista, a Igreja {católica} apostava que o ser humano *não* era um todo unitário e não podia ser julgado de forma absolutamente inequívoca, e sabia que sua vida moral era (normalmente) um comportamento o mais das vezes muito contraditório, influenciado por motivos conflitantes. Claro que ela também exigia dele, como ideal, a mudança de vida em nível de *princípios*. Mas mesmo essa exigência vinha mitigada (para a média dos fiéis) por um de seus instrumentos mais eminentes de poder e educação: o sacramento da confissão, cuja fundação estava profundamente ligada à mais íntima das peculiaridades da religiosidade católica. (Weber, 2004, p. 106, destaques do autor)

Assim, a narrativa de *O mandarim* pode ser lida como uma tentativa de dissipar o pecado cometido pelo narrador, já que o narrador, ainda que se anuncie como descrente, possui conhecimento da ascese católica e dos meios que ela oferece para aliviar sua culpa, seja ela pelo assassinato, seja ela pela ganância.

A superação de sua condição de subalternidade não pôde ser alcançada pela via capitalista, mas somente através de uma saída "diabólica", em que o aparecimento do tentador é central para sua ascensão:

> O *abat-jour* da vela punha uma penumbra em redor. Ergui-o, a tremer. E vi, muito pacificamente sentado, um indivíduo corpulento, todo vestido de preto, de chapéu alto, com as duas mãos calçadas de luvas negras gravemente apoiadas ao cabo de um guarda-chuva. Não tinha nada de fantástico. Parecia tão contemporâneo, tão regular, tão classe média como se viesse da minha repartição… (Queirós, 1992, p. 89)

Vejamos que o surgimento do diabo (se é que é o diabo) está atrelado à leitura de um volume antigo adquirido na *Feira da Ladra*. O questionamento "tu, que me lês e és um homem mortal, tocarás tu a campainha?" (Queirós, 1992, p. 85), serve de deixa para a presença da figura, seguida da oferta, que possibilitaria a Teodoro autonomia financeira. Contudo, o personagem, que o tenta, apresenta-se como um homem comum, como um burguês contemporâneo, que coincide, em certo nível, com a leitura de Franco Moretti: "trata-se da *abstração* do tipo

burguês: em sua forma externa, mero 'capital personificado' ou até mesmo 'uma máquina para transformar mais-valia em capital excedente'" (2004, p. 25).

Trago o argumento de Moretti para tentar deslindar o que pode estar por trás da alegoria insinuada no "Prólogo" de *O mandarim*. Desconfio que a construção de uma fantasia, sirva somente para encobrir, ou desviar, os atos de Teodoro. Chamo atenção para uma passagem em que o tentador argumenta sobre a diferença entre uma batalha entre o céu e o inferno e a condição contemporânea de Teodoro:

> O que me consola é que o OUTRO está também muito abalado: porque, meu amigo, quando um Jeová tem apenas contra si um Santanás, tira-se bem de dificuldades mandando carregar mais uma legião de arcanjos; mas quando o inimigo é um homem, *armado de uma pena de pato e de um caderno de papel em branco* – está perdido… Enfim são cento e seis mil contos. Vamos, Teodoro, aí tem a campainha, seja um homem. (Queirós, 1992, p. 98, itálico nosso)

Neste trecho, lemos uma insinuação dos meios pelos quais se pode agir no mundo contemporâneo. Dessa forma, imagino que possa haver uma relação entre a atividade de Teodoro no Ministério do Reino como copista e sua fortuna. Neste caso, talvez sua fortuna não se faça exatamente pelo assassinato executado de modo mágico, mas Teodoro poderia ter conseguido acesso ao dinheiro do Mandarim através do falseamento de documentos dos quais ele tinha acesso, por exemplo. Nesse caso, o paradoxo do Mandarim surgiria como metáfora de uma ação fraudulenta.

A ideia parece pouco provável, pois por que Teodoro substituiria uma fraude por um assassinato em sua confissão? Não vejo na narrativa uma proposta de encobrimento, mas um desvio que suaviza sua culpa. Vejo em sua narrativa uma amplificação de seus atos, beirando a alucinação. Assim, a construção de uma história com teor fantástico e fundo moral serve para encobrir sua ação "real" através de um exagero que a torna pouco plausível.

Enfim, temos que convir que toda a fortuna conseguida por Teodoro surge somente através de uma abstração. Desde a aparição do tentador até a representação da culpa, temos acesso somente a imagens típicas: seja o diabo burguês, seja o chinês arquetípico. Notemos que a própria ocupação do protagonista, que exerce uma função mecânica distanciada de seu fim, não permite que ele tenha autonomia. Nessa perspectiva, também há uma abstração do salário pelo trabalho, ou seja, Teodoro exerce sua atividade repetitiva por seus "vinte mil-réis mensais".

Nesse sentido, uma passagem bastante conhecida do *Manifesto comunista*, pode nos dar uma pista para entender esse processo:

> Dissolvem-se todas as relações sociais antigas e cristalizadas, com seu cortejo de concepções e de idéias secularmente veneradas; as relações que as substituem tornam-se antiquadas antes de se consolidarem. Tudo o que era sólido e estável se desmancha no ar, tudo o que era sagrado é profanado e os homens são obrigados finalmente a encarar sem ilusões a sua posição social e as suas relações com os outros homens. (2005, p. 43)

A posição de Teodoro, narrador e personagem, parece representar este contexto, sua contrariedade representa o conflito entre formas arcaicas e modernas:[4] o catolicismo amalgamado[5] à secularização, o diabo convertido em burguês, a lenda convertida em "realidade". Nesse contexto, o narrador está numa posição em que é obrigado a reordenar as ações, equilibrar fantasia e realidade para tentar explicar a volatilização das relações de trabalho e capital. Ou seja, "trata-se da frágil construção de uma realidade aparentemente vivida e observada, mas que não deixa de ser puro sonho" (Grossegesse, 1997, p. 771).

Sim, existe uma qualidade onírica na vivência capitalista. A própria condição de troca, efetuada contratualmente entre a figura que aparece no quarto e Teodoro, é representativa desse processo, pois trata-se de uma negociação, em que ao produto, o mandarim, é atribuído um valor, uma quantia equivalente em dinheiro. Para além disso, todo esse procedimento se faz através de um gesto banal, afastando-o de qualquer prática brutal, como fica claro na explicação do tentador:

> Eu não sou um bárbaro: compreendo a repugnância de um *gentleman* em assassinar um contemporâneo: o espirrar do sangue suja vergonhosamente os punhos, e é repulsivo o agonizar de um corpo humano. Mas aqui, nenhum desses espetáculos torpes… *É como quem chama um cria-*

---

[4] Lembro aqui uma passagem de Grundrisse, de Marx: "a própria sociedade burguesa é só uma forma antagônica do desenvolvimento, nela são encontradas com frequência relações de formas precedentes inteiramente atrofiadas ou mesmo dissimuladas" (Marx, 2011, p. 63).

[5] Há uma relação com a leitura de Franco Moretti, principalmente no que diz respeito a "os preceitos religiosos amalgamados com os estratagemas monetários. Estamos nos deslocando para as margens do sistema mundial moderno, e esse estranho enlace entre a velha metafísica e o novo nexo pelo dinheiro é um sinal daquelas 'malformações nacionais', para citar Schwarz uma vez mais, geradas pela "marcha grotesca ou catastrófica do capital". (Moretti, 2014, p. 155)

> *do*… E são cento e cinco ou cento e seis mil contos (…) (Queirós, 1992, p. 95-6, destaque nosso)

Desse ponto de vista, uma das categorias presente nesse procedimento de troca é a possibilidade de que "a todo instante, no cálculo, na contabilidade etc., transformamos as mercadorias em signos de valor, as fixamos como simples valores de troca, abstraindo de sua matéria e de todas as suas propriedades naturais" (Marx, 2011, p. 94). Portanto, a abstração do valor acaba por *coisificar* o ser humano que emerge como mercadoria. Assim, a própria condição de assalariado de Teodoro o coloca em uma situação de *coisificação*, pois ao vender sua mão de obra ele se coloca do lado da mercadoria.[6] Além disso, o distanciamento entre o produto e seu valor geram uma abstração que desumaniza as relações. Ou seja, "a abstração ou ideia, no entanto, nada mais é do que a expressão teórica dessas relações materiais que os dominam" (Marx, 2011, p. 113). Nesse sentido, vejo na narrativa de *O mandarim* uma fantasia que diagnostica esse processo capitalista, que se encontra sintetizado na seguinte fala do tentador: "a transformação da substância existe" (Queirós, 1992, p. 93).

Em 1965, Charles Morazé, analisando a ascensão da burguesia no mundo, pôde afirmar que

> De decisões dos conselhos de administração de Londres, de Paris ou de Berlim depende a vida de milhões de seres que não se apercebem que o seu direito à felicidade se mede nas cotações garatujadas nos quadros das três Bolsas ruidosas, recintos de estilo de templos, onde se travam as grandes batalhas das ambições financeiras desenfreadas. (Morazé, 1965, p. 15)

A ideia de que há superioridade entre a Europa e os outros países não é novidade, porém a leitura do historiador francês sugere que há mais do que superioridade, pois há pleno domínio, há controle nas decisões vitais dos povos. Além disso, essa mesma Bolsa centralizada nos países ricos, também serve, segundo Moretti, de exemplo para a perda da qualidade heroica da burguesia:

> "A bolsa de valores é um substituto precário para o Santo Graal" – escreveu Schumpeter com escárnio –, e a vida dos negócios, "no escritó-

[6] Lembro aqui de uma breve passagem de Marx, em que "só como *relação coisificada* das pessoas entre si, como valor de troca coisificado, e o valor de troca nada mais é do que uma relação da atividade produtiva das pessoas entre si" (Marx, 2011, p. 109-110).

> rio, em meio a colunas de cifras", está fadada a ser "essencialmente anti-heroica". Trata-se de uma considerável descontinuidade entre a velha e a nova classe dominante: enquanto a aristocracia se idealizara sem pejo em toda um galeria de cavaleiros intrépidos, a burguesia não produziu nenhum mito de si mesma. (2014, p. 24-25)

A bolsa de valores surge como elemento principal da atividade burguesa e presta-se a abstração, pois através do "dinheiro de conta", que "é uma medida ideal que não tem quaisquer limites, a não ser a imaginação" (Marx, 2011, p. 135), é possível agir fora da materialidade e, consequentemente, fora do mundo. Então, retornamos à imaginação, tão presente em *O mandarim*, porém não uma imaginação articulada pela criação literária, mas por um processo da experiência capitalista.

Nesse sentido, há a possibilidade de negociar produtos com a China em plena Europa sem a necessidade de se deslocar até o oriente, porém qual o limite sobre o que pode ser esse produto. O paradoxo do Mandarim reflete justamente sobre essa possibilidade, pois se "o dinheiro faz circular somente as mercadorias já transformadas em dinheiro *idealmente*, não somente na cabeça do indivíduo singular, mas também na representação da sociedade" (Marx, 2011, p. 132-133, destaque do autor), negociar a vida de um chinês seria uma possibilidade?

Ao que parece, sim. Não somente na narrativa queirosiana, mas em diversas outras (Cf. Martins, 1967). Assim, deveríamos nos perguntar, há singularidade na representação portuguesa? Acredito que sim. E o que está em jogo é a descontinuidade da adaptação dos procedimentos capitalistas à mentalidade católica portuguesa.

Lembremos que o caráter comercial português em relação ao oriente é anterior à consolidação do capitalismo ocidental. Eça de Queiroz destaca essa tendência em um relatório, publicado postumamente com o título "A emigração como força civilizadora", em que aponta que

> os portugueses (…), que iam à China e à Índia, não eram imigrantes, eram comerciantes: os portugueses nunca quiseram tanto a posse do território da Índia, como o monopólio do seu comércio: não querem colonizar, querem negociar. (Queiroz, 1997, p. 2002)

O viés comercial da colonização portuguesa no Oriente surge como procedimento principal. Afinal, não haveria a preocupação em "civilizar", mas de obter uma vantagem financeira. Em consequência, a ideia de troca já fazia vulto no ideal mercantil português:

> ir comprar à Índia, à China, ao Japão, para concentrar todas estas mercadorias preciosas no mercado de Lisboa, serem os intermediários exclusivos entre a Europa e a Ásia, e enriquecer pela simples diferença do preço de compra e do preço de venda. (Queiroz, 1997, p. 2003)

Não vejo *O mandarim* somente como uma alegoria desse processo colonial,[7] mas sugiro que há uma relação intrínseca entre o capitalismo, a situação periférica de Portugal na Europa e o afastamento da China aos olhos dos europeus.

Vejamos que o procedimento pelo qual a herança chega até Teodoro distancia ainda mais Portugal e China, pois ocorre da seguinte forma:

> Aqui estão os primeiros saques sobre Bhering and Brothers de Londres… Letras a trinta dias sobre Rothschild…
>
> A *este nome ressoante como o mesmo oiro* (Queirós, 1992, p. 103, destaque nosso)

Percebemos nessas linhas o movimento do dinheiro da China até Portugal atravessando grandes capitalistas europeus, o que aumenta a distância entre a ação de repenicar a campainha e a morte do Mandarim. Destaco também haver, novamente, a representação da personificação do capital, através do nome Rothschild, reconhecido pelo próprio narrador e não ignorado por Eça de Queiroz.[8]

Notemos que a origem dos valores recebidos por Teodoro não possui nenhuma carga de fantástico. Pelo contrário, representa claramente um movimento do capital, ou seja:

> em um nível literal, sua [de Teodoro] riqueza é derivada não de algum fantástico esquema diabólico, mas do exercício do clássico neoimperialismo capitalista, em que o valor excedente é extraído por investidores

---

[7] Coimbra Martins sugere haver uma alegoria da relação entre o mandarim e Teodoro e a questão colonial: "a *O mandarim* queirosiano pode atribuir-se um significado político-ecónomico que o distingue dos mais desenvolvimentos do mesmo tema. Suponhamos que Teodoro, cuja fortuna lhe parece ter provocado *as desgraças da sociedade chinesa*, representa o Ocidente próspero e dominador, embora português como todos nós, que tanto dominámos e prósperos nunca fomos. E Ti-Chin-Fu, esse representa o vasto povo esbulhado pelo estrangeiro" (Martins, 1967, p. 159, destaque do autor).

[8] Vale ressaltar que o autor, em um texto de imprensa, publicado em 1895 na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro, escreve o seguinte: ""Abaixo Rothschild"? Grito estranho, que revela o advento de um mundo novo. Por isso Rothschild (e *tomo aqui Rothschild como um símbolo capitalista*) se retrai, se esbate, elimina em si, em torno de si, tudo o que muito brilhantemente mostre e prove o seu Rothschildismo" (Queirós, 2002, p. 582, destaque nosso).

> na Europa a partir do trabalho feito em seu nome por distantes trabalhadores sem rostos (neste caso, na China [...]) (Vanzelli, 2015, p. 56).

Bem, se há uma abstração baseada na relação entre produto e valor, representada pela troca entre um mandarim e uma quantia em dinheiro, outro elemento torna esse procedimento mais palatável: a distância.

O assassinato de Ti-Chin-Fú, o Mandarim, é cometido sem que ator e paciente estejam no mesmo espaço, criando justamente um terreno propício para que o crime não seja sequer conhecido. Nesse sentido, devemos lembrar que "parte da lógica por trás da fórmula de 'matar o mandarim', ditava que a vítima desconhecida tinha de estar o mais separada possível do criminoso em termos geográficas e culturais" (Sapega, 2002, p. 444). Notemos, então, que mais do que a distância geográfica, deveria haver um afastamento cultural. Assim, vale destacar um questionamento de Morazé: "vai finalmente a China colocar-se na lista das grandes potências arregimentadas no sistema económico da Europa? Pois bem, não" (1965, p. 361).

Ao que parece, não há inserção da China no sistema capitalista mundial, senão como espaço explorado pelo europeu, que a considera "pré-capitalista".[9] Nesse contexto, poderíamos dizer que a China não faz parte do mundo moderno, mas "pertence (…) à ordem do sonho colectivo ocidental" (Sapega, 2002, p. 447). Essa atitude está refletida, de certa maneira, em Teodoro, que "revela-se a figuração exemplar do europeu, incapaz de entender as civilizações orientais, desejoso tão-somente de seu ouro e demais riquezas" (Grossegesse, 1997, p. 772).

Por outro lado, a representação do mandarim feita pelo interlocutor de Teodoro, em seu discurso de convencimento, serve, ao que tudo indica, de exemplo da desumanização do chinês: "o Mandarim, esse Mandarim do fundo da China, está decrépito e está gotoso: como homem, como funcionário do celeste império, é mais inútil em Pequim e na humanidade, que um seixo na boca de um cão esfomeado" (Queirós, 1992, p. 93). Quer dizer que não é somente a distância, representada e reforçada pela expressão "fundo da China", mas a desumanização do chinês está baseada em sua utilidade – útil: palavra-chave da instrumentalização burguesa. Além disso, devemos ressaltar que o argumento diabólico versa sobre a velhice do Mandarim e de sua falta de função na sociedade, tomando-o como uma figura "descartável para a satisfação dos prazeres de seu executor, um ocidental" (Vanzelli, 2015, p. 51).

---

[9] Penso aqui na definição de Max Weber: "'pré-capitalista' no sentido de que a valorização racional do capital no quadro da *empresa* e a organização racional do *trabalho* ainda não haviam se tornado as potências dominantes na orientação da ação econômica" (Weber, 2004, p. 51).

O discurso de convencimento do tentador utiliza-se do argumento de que a morte do mandarim seria uma forma de justiça, um modo de "equilibrar as necessidades universais" (Queirós, 1992, p. 93). Muito além disso, o ato de Teodoro seria altruísta, pois "o assassino é um filantropo", além de, é claro, "a morte desse velho Mandarim idiota traz-lhe à algibeira alguns milhares de contos" (Queirós, 1992, p. 95).

Ganhar dinheiro rápido e sem correr risco, matar sem ser identificado, são essas as ações incitadas pelo tentador e que levam Teodoro a refletir:

> Eu sei o que deve a si mesmo um cristão. Se este personagem me tivesse levado ao cume de uma montanha na Palestina, por uma noite de lua cheia, e aí, mostrando-me cidades, raças e impérios adormecidos, sombriamente me dissesse: – "Mata o Mandarim, e tudo o que vês em vale e colina será teu", – eu saberia replicar-lhe, seguindo um exemplo ilustre, e erguendo o dedo às profundidades consteladas: – "O meu reino não é deste mundo!" Eu conheço os meus autores. Mas eram cento e tantos mil contos, oferecidos à luz de uma vela estearina, na Travessa da Conceição, por um sujeito de chapéu alto, apoiado a um guarda-chuva… (Queirós, 1992, p. 95)

A pragmática capitalista se faz presente nesse discurso, pois se Teodoro não se encontrava no contexto bíblico exato, então não deveria reconhecer a tentação. Segundo o narrador, não havia qualquer semelhança entre a "tentação da montanha" e o ocorrido na Travessa da Conceição, ao menos não havia nada que ele pudesse identificar, o que ironicamente ele faz em sua narrativa. Para nós leitores, fica claro haver uma semelhança genérica entre estes episódios, porém para o personagem tudo isso podia ser ignorado diante de "cento e tantos mil contos". Assim, sem hesitar, "e, de mão firme, [Teodoro repenica] a campainha." (Queirós, 1992, p. 98). Logo após essa decisão, há uma conclusão vacilante, que poderia ser lida como uma resposta a uma ação impulsiva, pois ao efetuar o gesto que mata o Mandarim, o narrador reflete: "foi talvez uma ilusão" (Queirós, 1992, p. 98), como se todo o negócio firmado em seu quarto pudesse ter ocorrido somente em sonho. Essa frase aponta para um possível reposicionamento de Teodoro, que, posteriormente, será obrigado a repensar sua ação, mas, por enquanto, continuemos na questão da distância.

O distanciamento entre a vítima e o executor e a caracterização do mandarim como um homem velho, sem função na sociedade chinesa, endossam, num primeiro momento, a ação de Teodoro. Nesse sentido, a abstração da vida do

mandarim por um valor em dinheiro e a distância entre Teodoro e Ti-Chin-Fú surgem como aspecto constitutivo da coisificação do chinês.

A distância é elemento fundador do paradoxo, porém o que parece estar em jogo é a mudança de posicionamento dos próprios europeus e, particularmente, dos portugueses. A imagem do mandarim visualizada por Teodoro, em diversos momentos da narrativa, surge como perspectiva cristalizada do chinês.[10] Nesse sentido, a imagem estereotipada da China surge somente como uma face superficial da visão eurocêntrica (Garmes; Vanzelli, 2017, p. 233) e acaba por refletir também sobre a própria condição periférica portuguesa, que em algum nível pode ser vista como não-europeia. (Cf. Grossegesse, 1997a, p. 16).

A visão sobre o oriente parece ter sofrido uma mudança ao longo da história, pois como nota Eça de Queiroz: ainda no século XVIII era possível perguntar-se "'Como é possível ser persa?'", já no século XIX não era mais possível, pois "hoje começamos realmente a compreender (com certas reservas) que se possa ser chinês" (Queirós, 2002, 528). Assim, percebemos haver um aproximação ou, ao menos, uma humanização do outro. Se, num primeiro momento, Teodoro é convencido da inutilidade do mandarim. Logo após o recebimento da herança, ele passa a refletir sobre a condição pela qual conseguiu sua fortuna.[11]

Devemos perceber que Teodoro busca ocupar uma posição que o aproxime dos burgueses dos países mais ricos da Europa, porém, como já indicado, há dois pontos que o impedem: o catolicismo e a posição periférica da economia portuguesa. Verifiquemos que a herança recebida por Teodoro serve de suporte a uma atitude de superioridade frente à burguesia lisboeta:

> Apoiei-me à varanda: e ri, com tédio, vendo a agitação efémera daquela humanidade subalterna [burguesia lisboeta] – que se considerava livre

[10] A imagem do chinês presente em *O mandarim* – "ao chegar junto à cama, vi isto: estirada de través, sobre a coberta, jazia uma figura bojuda de Mandarim fulminado, vestida de seda amarela, com um grande rabicho solto; e entre os braços, como morto também, tinha um papagaio de papel!" (Queirós, 1992, p. 111) – se aproxima de outra, apresentada em 1894, por Eça de Queiroz, quando ele ironiza a visão da Europa sobre os orientais: "o que dele [do coreano], na Europa, nós melhor conhecemos, por estampas, é a figura dos seus habitantes, homens esguios e graves, de longos bigodes pendentes, que usam o mais extraordinário chapéu de que reza a história das modas, o formidável chapéu coreense, muito alto, muito pontiagudo, e de abas tão vastas, que sob ele um patriarca pode abrigar toda a sua descendência, os seus móveis e os seus gados. Estes homens falam um chinês mascavado de tártaro, vivem de arroz, e habitam casas rudimentares, feitas de bambu, adobe e papel" (Queirós, 2002, p. 527).

[11] Acredito que a frase destacada por Coimbra Martins, retirada do Pai Goriot, representa um paralelo com a reflexão do narrador: "Le secret des grandes fortunes sans cause apparente este un crime oublié, parce qu'il a été propremente fait" (apud Martins, 1967, p. 45).

> e forte, enquanto por cima, numa sacada de quarto andar, eu tinha na mão, num *envelope* lacrado de negro, o princípio mesmo da sua fraqueza e da sua escravidão! (Queirós, 1992, p. 105)

Todavia, na continuidade da narrativa, podemos ver que Teodoro faz o movimento inverso da abstração anterior, pois percebe que sua riqueza se faz através de um processo desmoralizante:

> de que me serviam por fim tantos milhões senão para me trazerem dia a dia, a afirmação desoladora da vileza humana?… E assim, ao choque de tanto oiro, ia desaparecer a meus olhos, como um fumo, a beleza moral do Universo! Tomou-me uma tristeza mística. Abati-me sobre uma cadeira; e, com a face entre as mãos chorei abundantemente. (Queirós, 1992, p. 105)

Curiosamente, este trecho é inserido somente na versão em livro, pois na primeira publicação, em folhetim, não se faz presente qualquer remorso sobre a obtenção de sua riqueza,[12] o que demonstra a preocupação do escritor em esclarecer o arrependimento de Teodoro ao longo da narrativa.

Ao que tudo indica, o procedimento de troca ocorreu sem problemas, o processo capitalista efetivou-se, porém a abstração do mandarim, ou seja seu dinheiro, carrega ainda uma ligação com seu produto, ou melhor, o mandarim se faz presente através de sua riqueza. Podemos perceber o impasse do personagem em outro trecho:

> Debalde eu replicava à Consciência, lembrando-lhe a decrepitude do Mandarim, a sua gota incurável… Facunda em argumentos, gulosa de controvérsia, ela retorquia logo com furor:
>
> – Mas, ainda na sua actividade mais resumida, a vida é um bem supremo: porque o encanto dela reside no seu princípio mesmo, e não na abundância das suas manifestações! (Queirós, 1992, p. 121)

---

[12] Na versão em folhetim a passagem acima substitui a seguinte: "ergui-me: nesse momento foguetes estalavam à distância: subitamente o desfalecimento místico que me enevoara a alma, sumiu-se como um fumo; e toda uma visão rebrilhante atraiu-me deliciosamente: os toiros, porque era domingo! Depois um jantar com Champagne! À noite mulheres! Hurra! Corri à mesa. Atulhei as algibeiras de letras sobre Londres, e sobre Hamburgo; e desci à rua com um furor de abutre, fendendo o ar contra a presa" (Queirós, 1992, p. 104).

Na sequência, podemos ver o personagem humanizar o mandarim:

> Depois assaltou-me uma amargura maior: comecei a pensar que Ti-Chin-Fú tinha decerto uma vasta família, netos, bisnetos tenros, que, despojados da herança que eu comia à farta em pratos de Sèvres, numa pompa de Sultão perdulário, iam atravessando na China todos os infernos tradicionais da miséria humana – os dias sem arroz, o corpo sem agasalho, e esmola recusada, a rua lamacenta por morada… (Queirós, 1992, p. 121)

Nessa perspectiva, lembro de Judith Butler e sua consideração sobre as vidas que são passíveis de luto, em que ela sugere haver enquadramentos que podem apagar a importância de alguns grupos, pois

> a condição compartilhada de precariedade conduz não ao reconhecimento recíproco, mas sim a uma exploração específica de populações-alvo, de vidas que não são exatamente vidas, que são consideradas "destrutíveis" e "não passíveis de luto". Essas populações são "perdíveis", ou podem ser sacrificadas, precisamente porque foram enquadradas como já tendo sido perdidas ou sacrificadas; são consideradas como ameaças à vida humana como a conhecemos, e não como populações vivas que necessitam de proteção contra a violência ilegítima do Estado, a fome e as pandemias. Consequentemente, quando essas vidas são perdidas, não são objeto de lamentação, uma vez que, na lógica distorcida que racionaliza sua morte, a perda dessas populações é considerada necessária para proteger a vida dos "vivos". (Bucler, 2015, p. 53)

Há então em *O mandarim*, num primeiro momento, a figuração do chinês como uma vida não passível de luto, porém algo aproxima Teodoro de Ti-Chin-Fú, provavelmente, a precariedade. Se tomarmos a "condição de humanidade" como algo mutável; considerando que "'o humano' funciona como uma norma diferencial: pensemos o humano como um valor e uma morfologia que podem ser atribuídos e retirados, enaltecidos, personificados, degradados e negados, elevados e afirmados" (Butler, 2015, p. 116-117); teríamos que Teodoro e Ti-Chin-Fú compartilham o espaço volúvel da periferia, em que podem ou não ser enquadrados como "o humano". Ou seja, é justamente essa prerrogativa de mutável que está em jogo aqui. É possível ser chinês? É possível ser português?

Acredito que ambos se encontram num espaço em que buscam reconhecimento de sua "condição de humanidade", ponto em que eles se aproximam.

Notemos que o diabo, ou burguês, ou capital personificado, abstrai o mandarim, caracteriza-o como velho inútil e coloca-o no "fundo da China", diminuindo sua humanidade. Teodoro, que se apresenta como positivo e pragmático, encena o jogo capitalista, porém não consegue entrar completamente nesse sistema. A precariedade da condição de Portugal, como periferia da Europa, e de Teodoro, como subalterno na sociedade lisboeta, é primordial para se construir o reconhecimento entre ele e Ti-Chin-Fú.

Da parte de Teodoro, acredito haver uma volubilidade, uma relação paradoxal com o capitalismo. Assim, sua submissão ao seu trabalho é parte importante do "espírito capitalista", porém sua crença na sorte da loteria e seu apego à Nossa Senhora das Dores destoam desse ambiente. Notemos que o contrato firmado pragmaticamente, entre a figura burguesa e Teodoro, não resolve a questão ética de matar um outro homem. Portanto, Teodoro encontra-se na encruzilhada do capitalismo, age pragmaticamente, porém a ética cristã limita suas ações dentro do ambiente dos negócios.

A noção de "desabrigo transcedental" (Cf. Grossegesse, 1993, p. 543) serve de caracterização do narrador. Vejamos que a condição paradoxal de Teodoro surge como elemento definidor de sua precariedade, em que há "um sentimento de inaudita *solidão do indivíduo*" (Weber, 2004, p. 95), pois acompanhamos a inadequação de Teodoro ao ambiente em que vive e exerce uma função medíocre dentro do serviço público português.

Nesse sentido, a ação de Teodoro expressa um desconhecimento do processo completo, matar o mandarim parece correto dentro do contexto colocado pela argumentação apresentada pela figura em seu quarto. Assim, imagino haver um paralelo entre essa ação e a função profissional do personagem, pois ele exerce uma atividade objetiva da qual não participa de seu fim. Essa condição surge como fundamental para entendermos um possível arrependimento do narrador, pois o que estaria em jogo seria a tomada de consciência da completude do processo.

Sugiro que a confissão de Teodoro mantenha uma relação com o jurídico, o mesmo traço, formalmente, reconhecido por Ian Watt no romance moderno: "pode-se dizer que o romance imita a realidade adotando procedimentos de outro grupo de especialistas e epistemologia, o júri e o tribunal. As expectativas deste, como as do leitor de um romance, coincidem sob muitos aspectos" (Watt, 1990, p. 31). Nesse caso, o leitor participa de uma confissão nos moldes de um julgamento, em que o enunciador narra seus crimes.

Notemos que Teodoro, num primeiro momento, não demonstra plena consciência de seu crime, pois, quando acorda no outro dia, logo após ter tocado a campainha e matado o mandarim, julga que "adormecera sobre o in-fólio, e sonhara com uma 'Tentação da Montanha' sob formas familiares" (Queirós, 1992, p. 101). Nesse sentido, devo destacar que a burocracia surge como uma ascese capitalista que ampara o distanciamento e a abstração do outro. Afinal, o que seria este paradoxo do mandarim, senão a encenação de um poder sobrenatural sobre a vida prática de outras pessoas?

Há uma conduta reconhecida por Hannah Arendt em seu relato sobre o julgamento de Eichmann, que pode iluminar nossa reflexão, pois quando ela aponta que "essa atitude 'objetiva' – falar dos campos de concentração em termos de 'administração' e dos campos de extermínio em termos de 'economia' – era típica da mentalidade da SS, e algo de que Eichmann ainda muito se orgulhava no julgamento" (Arendt, 1999, p. 83), devemos notar que estamos diante de uma burocratização da linguagem, uma normatização criada com a finalidade de amenizar um ato.

Além disso, a ideia de uma morte misericordiosa de um homem inútil e o afastamento geográfico e cultural, presentes na narrativa queirosiana, coincidem com algumas reflexões de Arendt. Por exemplo, a filósofa, citando um decreto de Hitler de 1939, aponta que "pessoas incuráveis devem receber uma morte misericordiosa" (Arendt, 1999, p. 124), ou, sobre o distanciamento, podemos lembrar outra passagem desta filósofa:

> Sem dúvida sou duro e estou pronto a ajudar na solução da questão judaica". Kube escreveu a seu superior em dezembro de 1941, "mas pessoas que vêm do mesmo meio cultural que o nosso sem dúvida são diferentes das hordas nativas animalizadas (Arendt, 1999, p. 112)

Talvez a morte tenha algo de sobrenatural, mas morte em massa destrói a realidade, desestabiliza a verossimilhança, como expresso em uma carta recebida por Eichmann sobre a "solução final": "essas coisas às vezes soam fantásticas, mas são bastante realizáveis" (Arendt, 1999, p. 111). Não seria *O mandarim* uma reflexão plausível da desumanização do outro pelo olhar eurocêntrico? Se o próprio Teodoro perdera suas características para se enquadrar na sociedade, não seria estranho que ele entendesse a desumanização como prática comum.

A construção do personagem nos revela um homem modesto, forjado pela sociedade para aceitar sua mediocridade, porém uma saída fantástica muda essa realidade, que não poderia modifica-se através de suas ações cotidianas. Tratá-lo simplesmente como um assassino é desprezar a própria conclusão do livro:

> E todavia, ao expirar, consola-me prodigiosamente esta ideia: que do Norte ao Sul e do Oeste a Leste, desde a Grande Muralha da Tartária até às ondas do Mar Amarelo, em todo o vasto Império da China, nenhum Mandarim ficaria vivo, se tu, tão facilmente como eu, o pudesses suprimir e herdar-lhe os milhões, ó leitor, criatura improvisada por Deus, obra má de má argila, meu semelhante e meu irmão! (Queirós, 1992, p. 191)

Essa mensagem final deixa transparecer a cumplicidade do leitor, do leitor ocidental, que compartilha a normalidade e as ambições da vida burguesa, cuja burocracia serve de instrumento para fortalecer a banalidade do mal. Com tudo isso, hei de concluir com uma passagem de Hannah Arendt que parece providencial:

> No Terceiro Reich, o Mal perdera a qualidade pela qual a maior parte das pessoas o reconhecem – a qualidade da tentação. Muitos alemães e muitos nazistas, provavelmente a esmagadora maioria deles, deve ter sido tentada a *não* matar, a *não* roubar, a *não* deixar seus vizinhos partirem para a destruição (pois eles sabiam que os judeus estavam sendo transportados para a destruição, é claro, embora muitos possam não ter sabido dos detalhes terríveis), e a *não* se tornarem cúmplices de todos esses crimes tirando proveito deles. Mas Deus sabe como eles tinham aprendido a resistir à tentação. (Arendt, 1999, p. 167)

Referências bibliográficas

ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém:* um relato sobre a banalidade do mal. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BUTLER, Judith. *Quadros de guerra:* Quando a vida é passível de luto?. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

GARMES, Helder; VANZELLI, José Carvalho. Eça de Queiroz, a China e o Brasil. *Itinerários*, Araraquara, SP, v. 44, p. 229-246, jan./jun. 2017.

GROSSEGESSE, Orlando. A propensão dialógica na obra queirosiana. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS, 4., 1993, Hamburgo. *Actas.* Lisboa; Porto; Coimbra: Lidel, 1995. p. 537-543.

GROSSEGESSE, Orlando. Das leituras do Oriente à aventura da escrita: a propósito de *O mandarim* e *A relíquia*. In: QUEIROZ, Eça de. *Obra completa, v. 1.* Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 767-780.

GROSSEGESSE, Orlando. O fantasma do chinês deschinesado. In: QUEIROZ, Eça de. *Chineses e japoneses.* Lisboa: Edições Cotovia, 1997a. p. 7-26.

MARTINS, António Coimbra. O mandarim assassinado. In: MARTINS, António Coimbra. *Ensaios queirosianos.* Sintra: Publicações Europa-américa, 1967. p. 9-266.

MARX, Karl. *Grundrisse:* manuscritos econômicos de 1857-1858: esboços da crítica da economia política. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011. E-book.

MARX, Karl. *Manifesto comunista.* São Paulo: Boitempo Editorial, 2005.

MORAZÉ, Charles. *Os burgueses à conquista do mundo, 1780-1895.* Lisboa; Rio de Janeiro: Edições Cosmos, 1965.

MORETTI, Franco. *O burguês:* entre a história e a literatura. São Paulo: Três Estrelas, 2014.

QUEIROZ, Eça de. *O mandarim.* Lisboa: Imprensa Nacional-casa da Moeda, 1992. Edição crítica. Edição de Beatriz Berrini.

QUEIROZ, Eça de. *Textos de imprensa IV:* (da Gazeta de Notícias). Lisboa: Imprensa Nacional-casa da Moeda, 2002. Edição crítica de Elza Miné e Neuma Cavalcante.

QUEIROZ, Eça de. A emigração como força civilizadora. In: QUEIROZ, Eça de. *Obra completa, v. 3.* Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 1998-2084.

SAPEGA, Ellen W.. O Oriente do sonho e o sonho do Oriente n'O mandarim. In: CONGRESSO DE ESTUDOS QUEIROSIANOS: IV ENCONTRO INTERNACIONAL DE QUEIROSIANOS, 4., 2000, Coimbra. *Actas.* Coimbra: Universidade de Coimbra; Livraria Almedina, 2002. v. 2, p. 443 – 450.

SOUSA, Márcio Jean Fialho de. *A mimese da escrita intimista nas narrativas de Eça de Queiroz:* uma proposta de leitura de O mandarim e de A relíquia. [s.l.]: Novas Edições Acadêmicas, 2017.

VANZELLI, José Carvalho. As representações da China em O mandarim e o (não) diálogo entre Ocidente e Oriente. In: SANTOS, Giuliano Lellis Ito; VANZELLI, José Carvalho; SOUSA, Márcio Jean Fialho de (Org.). *A obra de Eça de Queiroz por leitores brasileiros:* ensaios do Grupo Eça. São Paulo: Terracota, 2015. p. 51-71. Disponível em: <www.ge.fflch.usp.br>. Acesso em: 03 out. 2018.

WATT, Ian. *A ascensão do romance:* estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WEBER, Max. *A ética protestante e o "espírito" do capitalismo.* São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

O mandarim e A hora do diabo

Patrícia da Silva Cardoso[1]

I

A produção ficcional da segunda metade do século XVIII europeu, com destaque para o contexto inglês, é representativa de um jogo de forças central para compreendermos o imaginário literário da modernidade, bem como as relações que com ele estabelece uma sociedade organizada a partir dos referenciais da razão iluminista. Nesse ambiente a moral, as noções de Bem e Mal não mais se orientam exclusivamente pelas balizas religiosas, o que provoca um afastamento do sobrenatural como elemento coercivo das ações humanas, ou seja, o medo do inferno, da danação eterna, assim como a perspectiva das recompensas celestes depois da morte, deixam de ocupar o primeiro plano quando se fala em regras de conduta. Assim, os princípios racionais, a organização do conhecimento pela experimentação e observação contribuem para a consolidação de um cenário que já se vinha construindo desde o Renascimento.

Menos afeito a crer no sobrenatural, no que se passava no outro mundo, e mais interessado em conhecer o que ocorria neste mundo, o público leitor cada vez em maior número parecia começar a ver com restrições as obras que lançassem mão de expedientes sobrenaturais. Se nos lembrarmos da descrição feita por Ian Watt a propósito do realismo formal, que se articulava justamente naquele período, teremos um bom índice do apelo exercido pelas marcas da realidade objetiva

[1] Professora de Literatura Portuguesa no Departamento de Literatura e Linguística na Universidade Federal do Paraná, Curitiba, Brasil.

na construção da narrativa de ficção: era para um indivíduo humano, com uma trajetória em que o leitor pudesse reconhecer-se, que se orientava o interesse do público. Entretanto, se essa foi a vertente que acabou por tornar-se hegemônica, pelo menos no que diz respeito à chamada literatura séria, concomitantemente e numa direção oposta outra vertente se organizava. A literatura gótica, aparecida no mesmo ambiente em que se consolidava o realismo formal, serviu-se exatamente do sobrenatural e, somando-o ao insólito, ao crime, às condutas imorais, a um andamento da narrativa dominado pelas peripécias, construiu uma carreira longeva, que chega aos nossos dias revigoradíssima pelas histórias de demônios, vampiros, lobisomens, mortos vivos e tantos outros seres que afrontam a convenção de realidade vigente.

Do ponto de vista de certa historiografia a separação entre essas duas vertentes pauta-se em dois aspectos: o primeiro é o compromisso de uma com o real e da outra com a imaginação (entendido o termo como a serviço de todo tipo de fuga à realidade) dos quais resulta o segundo aspecto, ligado à seriedade. De maneira bastante simplificadora, é comum observar-se a distinção entre literatura séria e literatura de entretenimento associada ao grau de imaginação presente nas obras. É o que se observa, por exemplo, em "O século sério", artigo em que Franco Moretti, preocupado em definir a configuração do que ele chama de romance sério do século XIX, assume, sem maiores aprofundamentos, que do outro lado da seriedade estava a literatura de entretenimento, abrigando toda a gama de narrativas que se servissem dos elementos caros ao gótico.

Não é preciso dizer que se trata de uma distinção problemática, entre outras coisas porque se assumida estritamente compromete a compreensão da complexidade de obras como *Frankenstein* e *O médico e o monstro*, para referirmos dois exemplos que contemplam, ao mesmo tempo, interesses que podem ou não ser distintos. Afinal, não há como negar o poder de entretenimento desses textos fulcrais para a representação do Mal na modernidade, um assunto consideravelmente sério. De todo modo, para termos a medida da importância de tal distinção, é preciso dizer que o parâmetro qualitativo posto nesses termos não se restringe à historiografia e à crítica literárias. Os próprios autores, preocupados com sua imagem e com a circulação de seu produto, muitas vezes aderem a ela. Esse foi o caso de Horace Walpole que, na altura em que lançou *O castelo de Otranto*, narrativa que passou para a história da literatura como o primeiro romance gótico, justificou-se minuciosamente por ter-se servido de elementos sobrenaturais.

Mas, se essa é a tendência dominante, não se pode dizer que seja a única. No que diz respeito aos dois autores portugueses de que tratarei aqui, observa-se que sua abordagem do sobrenatural, especificamente a partir da figura do Diabo, está

a serviço da reversão desse tipo de conduta. Eça de Queiroz serve-se dessa que se poderia chamar de convicção a respeito do papel do sobrenatural – o que se evidencia na carta-prefácio de *O mandarim* – e a associa a um tom jocoso, que sugere leveza e descompromisso no tratamento de seu tema, criando a partir daí um vigoroso contraste com o conteúdo da obra, voltada para pôr em questão os limites entre o interesse individual e o direito de se fazer qualquer coisa para defendê-lo, ultrapassando assim os limites entre a seriedade e o entretenimento. Quanto a Fernando Pessoa, é pela via da valorização da imaginação como instrumento por excelência da fundação da realidade que ele vai ao encontro do Diabo e, radicalizando uma postura que é a marca de sua produção, faz dele senhor da imaginação, dessa que para ele é a única forma de combater a restrita e restritiva realidade. Mas antes de avançarmos na leitura das duas obras é preciso dizer mais alguma coisa a propósito do lugar ocupado pelo sobrenatural na ficção moderna.

II

Diante daquele entrelaçamento da vertente séria com a do entretenimento pode-se dizer que o que houve não foi propriamente um desinteresse que levou à total desqualificação da temática sobrenatural e sim um ajustamento que alargou seu alcance, já que, através da inserção de elementos sobrenaturais, a princípio completamente descolados da realidade empírica, foi possível à narrativa ficcional colocar em discussão, entre outras coisas, o alcance do racionalismo e, por extensão, das formas realistas que lhe serviam de veículo, para abarcar a complexidade da experiência humana, principalmente num ponto em que, além das relações do indivíduo com a sociedade em que vivia – objeto primordial da atenção do realismo –, interessava investigar o que esse indivíduo faria consigo próprio, com sua existência interior, já que agora, consideravelmente mais livre para escolher os parâmetros de Bem e Mal, ele se via não poucas vezes angustiado por ter que definir sozinho, por sua própria conta e risco, o que antes lhe era imposto.

Assim, o Diabo, que entre o fim da Idade Média e o período das Reformas teve um papel de protagonista na representação do Mal, inequivocamente definido, de acordo com os princípios religiosos institucionalizados, passa, a partir do século XVIII, a servir como instrumento de uma incessante investigação – que se estende a este século – acerca da natureza desse Mal, cujos contornos inequívocos tenderam a esfumar-se com o recuo da religião como referência para as condutas sociais e íntimas. E, uma vez que o conceito de Mal é interdependente do conceito

de Bem, a própria imagem do Deus cristão sofrerá um abalo considerável, quando, em meio àquela investigação, os dois conceitos trocarem de lugar.

No final do XIX, quando Eça de Queiroz escreve *O mandarim* (1880), ia adiantado o esforço – sempre insatisfatório, a julgar pela quantidade de obras que continuam a dedicar-se ao tema – para distinguir Bem e Mal a partir da experiência de cada indivíduo, de tal maneira que várias possibilidades de se rearticular essa relação já haviam sido contempladas pela literatura, constituindo nessa altura um imaginário vigoroso, alternativo ao imaginário religioso e tão perturbador quanto ele, se considerarmos que se antes, graças às normativas cristãs, o Diabo aterrorizava os fieis por seu poder de arrastá-los para a perdição, agora entre essa força exterior capaz de invadir o coração humano e capturá-lo e o leitor construiu-se um mundo em que a consciência oscila, em que o certo e o errado misturam-se, sempre submetidos à perspectiva individual, que prevê que o prazer e o desejo são interesses não de todo execráveis – uma mudança que torna a própria noção de tentação menos sólida, uma vez que a satisfação dos desejos está prevista pelas normas do individualismo.

O Teodoro que recebe a visita do Diabo em *O mandarim* representa bem esse estado de coisas em que parece haver um relaxamento nos perigos decorrentes de se cair em tentação. Nele, à sua volta, tudo parece frouxo. Seu problema: tocar a campainha e matar um mandarim nos confins da China, satisfazendo um desejo que é, na origem, quase simplório – ou seja, nem a magnitude do grande pecado o move –, e depois ter que lidar com um fantasma que o assombra sem nunca dizer o que quer, com uma consciência tão diáfana quanto a imagem de Ti-Chin-Fú, o mandarim, que aparece e desaparece sem maiores explicações. O protagonista diz-se alguém satisfeito com o que tem – uma vida de amanuense, levada entre o trabalho e a pensão modesta onde mora – mas ambicioso, de uma ambição tão modesta quanto o seu cotidiano, o que contrasta com a situação de outro personagem a quem o Diabo visitou com uma proposta, o grande angustiado Fausto – de Marlowe e de Goethe, de Pessoa e de outros mais – alguém nada satisfeito com o que tinha. Esta mudança nas circunstâncias em que se encontram os personagens remete a um estado de embotamento da sensibilidade, em que o desejo de autotransformação e de transformação do ambiente circundante que era pronunciado no protagonista das versões de Marlowe e Goethe já não perdura. O que há é o conformismo característico da falta de imaginação – assim o declara Teodoro, no intuito talvez de dar fidedignidade a seu relato. Mas tal declaração interessa para além desta estratégia do narrador, à medida que é representativa daquele embotamento: para ele era absolutamente impossível projetar-se em outra vida. Que grande nó cria Eça quando retira de Teodoro esse poder, se conside-

rarmos que na tradição religiosa é justamente através da imaginação que o Diabo age, principalmente quando o indivíduo está ocioso. Em *O mandarim* a vida de funcionário público, feita mais de ócio do que de ação, é insuficiente para fazer germinar em Teodoro o exercício imaginativo.

Quanto ao Diabo, o primeiro índice de mudança em relação ao padrão anterior é externo. Sua figura é absolutamente comum, em nada lembrando, pelo traje, aquela criatura inumana, com chifres e outros atributos animais, cuja função era a de intensificar seu tenebroso poder. Trata-se de um tipo aburguesado, vestido de negro, como era regra para o homem sério daquele século, o homem de negócios, que afinal ele é. E nessa condição ele também carrega uma diferença em relação a suas outras encarnações: o negócio que propõe a Teodoro, diferentemente do que se passou em outros tempos, não pode ser classificado como um pacto, não há qualquer contrapartida exigida. É como uma aposta, um lance de especulação financeira, em que se pode ganhar ou não. Tudo o que faz é sugerir a Teodoro que toque a campainha, vender as vantagens, sim, instalando nele, pela via da imaginação, o desejo de possuir mais, de possuir o que ele até ali sequer dera-se conta de que existia, sem nada pedir em troca. Estranha conduta? Nem tanto. Se pensarmos que naquela altura já não era tão fácil provocar a culpa nos candidatos a pecadores, o elemento que excita o Tentador é justamente a perspectiva de não saber em qual deles a consciência se manifestará, superando o estado de embotamento e, aí sim, arrastando o pecador consumado para o inferno – não aquele das chamas eternas, obviamente, mas o da consciência torturante, infernal porque, num tempo em que Deus não exerce mais um papel ativo, torna-se impraticável a perspectiva de redenção. E é exatamente o que se passa com Teodoro: encalacrado pela consciência, ele não tem a quem pedir perdão, entre outras coisas porque não crê em Deus. Resta-lhe roer o osso da culpa até o fim de seus dias, sem, entretanto, que o leitor se convença de estar diante de um sujeito torturado. Isso porque sua consciência manifesta-se em circunstâncias muito peculiares, nomeadamente quando o fantasma do mandarim aparece com mais insistência do que suportaria sua paciência. A esse propósito, a frase "preciso matar esse morto", registrada e repetida pelo narrador, é elucidativa. Não se trata propriamente de um lance trágico de consciência, mas de um incômodo que é preciso cessar. Daí não serem sérias as saídas que ele aventa para livrar-se da chatice que é ter-se um fantasma mudo sempre ao pé. Desde a construção de uma catedral de mármore (alguma semelhança com o convento de Mafra?) ao casamento com uma mulher da família do falecido, nenhuma solução dá mostras de ser eficaz, já à partida. E o próprio Teodoro o afirma quando de sua tentativa de safar-se pela caridade. Num arroubo de lucidez comparável ao que descreve Álvaro de Campos no poema

"Cruzou por mim, veio ter comigo, numa rua da Baixa" ele diz estar ciente de que esse é um caminho fadado ao fracasso, pois, conhecendo por dentro a burguesia, sabe que o gesto caridoso é sempre falso, interesseiro, não sendo, portanto, legítimo para fins de aplacar consciências.

A lucidez revelada nesse ponto da narrativa faz-nos desconfiar de que todos os momentos em que o sofrimento pela culpa de ter matado o mandarim se manifestam sejam de fato estratégias do narrador para estabelecer uma cumplicidade com o leitor. Ao fazer com que este vivencie vicariamente o seu (falso) sofrimento, ele legitima sua contrição, eximindo-se da necessidade de prestar contas a sério pelo crime cometido. Afinal, como tão bem descreve, ele tenta tudo! Mas não tem coragem, ou disposição, para libertar-se da herança indevida... O máximo a que chega é pedir ao Diabo, a quem encontra casualmente na rua, que o livre de tal fardo, que restitua à vida o mandarim, faça tudo voltar atrás. Diante da negativa, como era o costume em seu tempo de amanuense, ele resigna-se, não toca mais nos milhões sem, contudo, abdicar deles. Por quê? Porque quando tentou voltar à antiga vida, sentiu-se humilhado por todos os que o endeusaram, uma vez tornado milionário. Tragédia pouca para pequena culpa, é o que poderá concluir o leitor se conseguir escapar de se compadecer de Teodoro depois de ler suas lamúrias.

Por fim, nesse jogo de especulação com a consciência em que se transforma o problema do Bem e do Mal, Teodoro assumirá, em relação ao leitor, o papel do Diabo: quando a narrativa chega ao fim, logo depois de uma sessão de arrependimento contrito, declarando ter-se retirado do mundo, vivendo num abandono prostrado e sem os benefícios da riqueza, linhas depois de aconselhar o leitor a nunca matar o mandarim, o que ele faz é consolar-se com a convicção de que ninguém escolheria um caminho diferente, caso lhe fosse dada a hipótese de tocar a campainha.

> E todavia, ao expirar, consola-me prodigiosamente esta ideia: que do Norte ao Sul e do Oeste a Leste, desde a Grande Muralha da Tartaria até às ondas do Mar Amarelo, em todo o vasto Império da China, nenhum Mandarim ficaria vivo, se tu, tão facilmente como eu, o pudesse suprimir e herdar-lhe os milhões, ó leitor, criatura improvisada por Deus, obra má de má argila, meu semelhante e meu irmão!(Queirós, 1916, p. 175)

O final do texto, que evoca os versos de Baudelaire, dá-nos a dimensão do abismo que o indivíduo pode cavar, não necessariamente para nele precipitar-

-se, mas para divertir-se arrojando os outros. No poema baudelairiano tratava-se de chacoalhar o leitor, afrontando-o, um gesto de lucidez com o sentido de transformar sua perspectiva, de retirá-lo do embotamento, obrigando-o a abandonar sua convicção, que não passava de hipocrisia. Mas Eça, interessado, tanto quanto Baudelaire estivera, na discussão do embate entre Bem e Mal, não partilha sua postura em relação ao demoníaco – ou, pelo menos, a postura que se criou à luz da obra do poeta francês. É o que se observa em um texto do início de sua carreira, publicado nas *Prosas bárbaras*: "Uma certa escola, saída de Charles Baudelaire, afeta amores pelo Mal: como os histriões medrosos põem vermelhão na face, para encobrir a palidez, eles tingem a alma de perversidade negra para encobrir o desfalecimento" (Queirós, s/d, p. 622). Usar o Diabo para encobrir a falta de força de uma geração literária é, portanto, algo que não o interessa.

Fiel a esse princípio, em *O mandarim* estabelecerá um vínculo com o que pensava na década de 60, o que contraria a tendência da crítica a estabelecer uma separação nítida entre as fases de sua produção. Nele, a lucidez que supostamente tudo desvela, produto do esforço racional em que se empenha o século XIX, serve ainda, e de forma mais perversa, para mascarar a hipocrisia. Mantida no plano do discurso, ela exime os culpados porque, afinal, são capazes de confessar, como o fez Teodoro candidamente, que são ambiciosos. Neste ambiente o Diabo é definitivamente relegado a um papel secundário, se não de figurante, uma vez que o próprio homem não é a criatura feita à semelhança de seu criador, por sua vez também comprometido por não se ter esmerado em sua função, pois improvisa ao criar, dando origem à "obra má de má argila". A aproximação contrastiva do universo baudelairiano que o final da obra promove faz-se no sentido de marcar a insuficiência de uma visão crítica da relação entre Bem e Mal baseada na mera inversão de valores.

O livro – cheio de graça, de ambiguidade e de ironia, de tal forma a não definir um sentido unívoco para a fantasia misturada à "Moralidade discreta", como diz um dos personagens do diálogo que faz as vezes de Prólogo – parece apontar para o fato de que nada se sustenta neste processo de redefinição dos limites entre Bem e Mal, não porque o Mal, sem as regras religiosas, se espalhe pelo mundo, mas fundamentalmente porque o Bem não existe, o que existe são estratégias argumentativas para quando alguém olhar-nos de soslaio e precisarmos assumir alguma (falsa) dor de consciência. Trata-se, portanto, de um desfecho bastante sombrio, nada fantasista ou moralizante, como seria de se esperar de uma obra que se abre com a assunção, por parte do autor, da existência daquela clara distinção entre a leveza da literatura de entretenimento e a densidade da literatura

séria, de cunho realista. Escrevendo para o editor da *Revue Universelle*, periódico parisiense em que o conto seria publicado, afetando, diabolicamente, grande respeito por tal distinção, Eça justifica sua escolha temática ligando-a a um traço nacional. Segundo afirma, é característica dos portugueses preferirem o sonho à realidade. Assim, ele classifica sua obra de:

> (...) um conto fantasioso e fantástico, onde ainda se vê, como nos "bons velhos tempos", aparecer o diabo, ainda que em redingote, e onde ainda aparecem fantasmas, embora com as melhores intenções psicológicas. (...) uma obra bastante modesta, que se destaca consideravelmente da corrente moderna de nossa literatura, tornada, nos últimos anos, analista e experimental: e é porque esta obra pertence ao sonho e não à realidade, porque é inventada e não observada, que ela caracteriza fielmente, parece-me, a tendência mais natural, mais espontânea, do espírito português. (Queirós, 1916, p. I-II) (tradução minha)

Prepara, desse modo, seu leitor, e não apenas o editor da revista, para uma experiência de fruição descompromissada, em que terá a oportunidade de visitar um imaginário familiar, que não oferece perigos, quer no sentido de que não o perturbará com alguma representação inconveniente do sobrenatural – perversa, talvez – nem o comprometerá, obrigando-o a ler algo fora de moda, o que é importante também para preservar a imagem do autor, que assim esclarece estar consciente da tendência literária dominante no momento. A esse respeito, mais à frente Eça acrescenta que o pendor dos portugueses para o sonho chegou a um limite intolerável:

> Isso não podia continuar, sobretudo depois que a evolução naturalista triunfou em França, e que as rédeas das ideias, da arte, na verdade, pareciam dever permanecer nas mãos da ciência experimental. Porque nós imitamos, ou fazemos parecer que imitamos a França em tudo, do espírito de nossas leis ao modelo de nossos calçados.(Queirós, 1916, p. I-II) (tradução minha)

A ironia que desponta ao final da citação joga por terra a eventual compostura do que vinha sendo dito, comprometendo a veracidade da preocupação e do respeito dedicados pelo autor aos parâmetros franceses, uma mudança que atinge também a distinção entre seriedade e leveza, na medida em que, como logo comprovará o leitor, o fantasioso e fantasista de descompromissado, de

leve tem apenas a superfície, sob a qual se agita, até vir à tona, um estudo bastante sério sobre a condição do indivíduo naquele momento. Trata-se, então, de representar o que se passava – e se passa ainda – na realidade, da forma mais complexa possível, aquela que não se encerra com uma "moral da história", de modo a não permitir que o leitor se acomode na passividade que um sentido pronto oferece.

Entretanto, não se pode deixar de notar o arriscado da estratégia de Eça. Tratando de um tema já sedimentado pelo imaginário crítico como estritamente vinculado à falta de profundidade, o jogo com essa imagem de leveza e descompromisso parece não deixar transparecer o lado crítico do texto, uma crítica que se volta tanto para aspectos ontológicos e sociais – afinal, é de uma sociedade, a contemporânea, que se fala ali – quanto para os de caráter literário, uma vez que é para a superação da dicotomia entre aquelas vertentes de que se falou no início deste artigo que *O mandarim* trabalhará. Representativa do risco a que se entregou o autor e da sedimentação do imaginário crítico é a classificação do texto como uma obra despretensiosa de um autor cheio de lucidez e densidade crítica. Dois exemplos importantes desse procedimento classificatório são o artigo de António Coimbra Martins, "O mandarim assassinado" e a introdução à edição crítica do conto, a cargo de Beatriz Berrini.

Coimbra Martins faz um trabalho vigoroso, um estudo minucioso das fontes de Eça para o tema que desenvolve. Surpreende que todo esse esforço do crítico tenha sido empenhado na defesa (o artigo é motivado pelas acusações de cópia feitas ao conto) de algo que "não passa de uma obrinha engraçada" (Martins, 1967, p. 128). Quanto a Berrini, sua apresentação do conto é pontuada pela imagem aparente do que Eça constrói na carta-prefácio, a que ela parcialmente atribui uma preocupação mercadológica. Refere assim a carta de Eça a Ernesto Chardron, que o consultara sobre a publicação em livro do conto, originalmente saído em folhetins. Diante do argumento usado por Eça para o editor, de que se tratava de "uma história de fantasia e de invenção, boa para senhoras", a crítica se pergunta sobre o porquê de Eça tê-lo assim classificado – "O porquê de Eça considerar *O mandarim* um livro bom especialmente para senhoras?" –, dando como hipótese de resposta que aquele seria um argumento a mais para convencer Chardron, pois "deveriam os folhetins estar a ter muito sucesso" (Berrini, 1992, p. 21-22). Note-se que o questionamento não tem a ver com sua natureza, de fantasia e invenção, e sim com o público ao qual seria destinado o conto. Mais adiante, a tranquilidade quanto a essa natureza é evidenciada na aceitação do que se expõe nos paratextos, a Carta-prefácio e o Prólogo:

> O Prólogo é um convite para uma viagem aos campos do Sonho, onde é possível descansar do "áspero estudo da Realidade humana" e, talvez, conseguir ressuscitar o Idealismo. Como se o autor, ao criá-lo, tentasse justificar-se ao abandono da observação objetiva do real e, ambiguamente, também lamentasse a ausência de fantasia na literatura contemporânea.
>
> (...) Propõe assim o Prólogo um tipo específico de texto: uma alegoria moral sob as vestimentas aparentes da fantasia, na qual seja possível esquecer-se um pouco o árduo estudo da realidade, privilegiando antes a intervenção do sobrenatural, do fantástico.
>
> Como disse, quase uma justificação do autor, que acabara de dar ao público uma nova versão d'*O crime do Padre Amaro* e *O primo Basílio*, enquanto trabalhava nas sucessivas redações d'*A capital* (...) e d'*Os Maias*. *Indispensável uma pausa para a respiração, um breve repouso no país da fantasia, que lhe desse novo alento para a criação das obras ditas* realistas (Berrini, 1992, p. 53). (Grifo meu)

Como se vê, a autora incorpora o conteúdo de superfície dos paratextos, ao mesmo tempo em que assume a dicotomia entre textos de fantasia e realistas, associando-a à outra, entre leveza ("pausa para a respiração", "breve repouso no país da fantasia") e seriedade ("árduo estudo da realidade"). Os termos em que Eça privilegia a fantasia não são objeto da análise, da preocupação de Berrini. A dicotomia basta. O que nos leva a considerar o problema enfrentado pelos críticos literários e pelos pensadores da cultura em geral quando se deparam com esse elemento, a fantasia. Termo ainda mais marcado do que imaginação, seu uso parece estar ligado à preocupação de estabelecer-se uma relação unívoca, impossível, entre significante e significado, que não exija interpretações, como se dizer fantasia fosse suficiente para o bom entendedor, como se a palavra correspondesse única e exclusivamente ao que não tem qualquer relação com a realidade empírica. Trata-se de um expediente condenado à partida, pois daí a criarem-se equívocos consideráveis de leitura e interpretação é um passo, como acontece com Robert Muchembled e seu *Uma história do diabo*. Partindo da defesa da importância do imaginário para as abordagens historiográficas e sociológicas, o autor faz um apanhado das imagens do diabo do século XII ao XX. Pautado pela relação entre discurso religioso e imaginário coletivo, quando chega à descrição e análise do que se passou à volta do século XVIII ele afirma que, nesse ponto da história, o diabo perde força – pelos motivos apontados no início desta comunicação – sendo, a partir de então, incorporado pela literatura de ficção, que promoverá sua vigorosa "desdramatização". Isso porque, no seu entender, o âm-

bito da ficção é por excelência a morada da fantasia. Assim, a função da literatura ficcional será meramente a de desacreditar o diabo, um elemento que durante séculos fora tão nocivo à evolução do pensamento.

> A desconexão por elas [a medicina e as ciências] efetuada entre o microcosmo corporal e a restante ordem do universo deitou por terra a possibilidade de pensar o sobrenatural como um elo explicativo indispensável entre as duas ordens de realidade. De um ponto de vista científico, um mundo que, outrora, se achara repleto de almas, saturado de forças e de símbolos, não passava agora de um mundo vazio. Consumada essa ruptura, apenas os poetas e os letrados se mantiveram fiéis, ainda durante muito tempo, a um universo de sinais, aberto ao devaneio e à fantasia. Fidelidade essa que se revelou particularmente útil. Com efeito, sendo os únicos que continuaram a opor-se a um racionalismo militante, limitaram os riscos de uma verdadeira introspecção vertiginosa, demasiado reveladora de aspectos do humano que a maior parte dos indivíduos não estava interessada em saber sobre si própria. (...)
>
> Ao abandonar essa parte do imaginário social onde se alojara a crença na realidade do *sabbat*, motor histórico indiscutível da grande caça às bruxas, o Diabo passou-se com armas e bagagens para o que designamos por imaginário cultural, literário e artístico, ligeiro e onírico. (Muchembled, 2003, p. 227-228)

A posição de Muchembled aqui é reveladora da problemática associação entre a temática demoníaca (e do sobrenatural, de um modo geral) encontrada na literatura e uma representação pouco ou nada densa da experiência humana. O primeiro problema relaciona-se com a compreensão de que a abordagem do tema tem como único fim uma explicação sobrenatural para o que se passa na realidade humana. Em seguida, vem a ideia de que haja uma utilidade na permanência do interesse pelo sobrenatural, restrita como ficou aos círculos artísticos, entre aqueles que resistiam ao avanço luminoso da razão cientificamente orientada, como forma de impedir o mergulho do indivíduo num processo de "interiorização" (de racionalização, é o que o termo quer dizer no texto) acerca do Mal. De fato, é no âmbito artístico que se vai concentrar a resistência à convicção de que a razão é o único caminho para a Verdade (entre outras coisas porque a arte moderna resiste também a essa confiança na existência e acessibilidade de uma Verdade última e única), mas isso não se faz sem a tal "interiorização". Além disso, a ideia da transferência, como se de um refúgio se tratasse, do Diabo do ima-

ginário social para o "imaginário cultural, literário e artístico, ligeiro e onírico" é um bom exemplo de como o imaginário historiográfico lida com os conteúdos culturais, vistos como mais frouxos, menos, ou nada, capazes de alterar ou definir o contexto social. Veja-se que também aqui se impõe o esquema: leveza (neste caso, ligeireza)–temática sobrenatural–fantasia (aqui representada também por seu sinônimo, "onírico").

Fica, portanto, evidente a confusão, que é preciso esclarecer: o fato de que a literatura apropriou-se da figura do Diabo, retirando-a da esfera da experiência religiosa e social, não implica em um aproveitamento dessa figura em termos puramente "desdramatizados" (o autor atenta apenas para as abordagens jocosas, ridicularizantes, de que serão objeto o Diabo e o sobrenatural). Ocorre que de mistura com o jocoso está muitas vezes o aspecto irônico, nem sempre notado como deveria; e, quanto mais irônico for o tratamento, mais sombria poderá ser a mensagem do texto, como se viu em *O mandarim*. Se antes o grande problema era com a eternidade, agora, que a eternidade como perspectiva plausível num quadro espiritual hegemônico esfumou-se, a questão torna-se muito mais urgente, pois trata-se de definir a atitude a ser tomada na temporalidade, neste mundo, em que, apesar do desaparecimento do Diabo, o Mal insiste em manifestar-se, mas sem que haja Deus para pesar na balança. É o que acontece com Teodoro, que diz, todo pimpão, não acreditar nessas figuras antigas. O Diabo afinal aparece, mas Deus não dá sinal de si – e, se dá, quando salva o protagonista do massacre pelas mãos dos aldeões chineses, o faz apenas como refrigério, pois o problema com o mandarim não se resolverá, o que indicaria, portanto, que seu pecado não foi remido – se estivéssemos em uma situação tradicional de confronto entre Bem e Mal.

III

Para Muchembled é como fuga da realidade, terrivelmente opressiva porque nos faz pensar em nossa condição, que a literatura operará, como elemento de distração. Se estratégias como a de Eça não ajudaram muito no esforço de superação da dicotomia, o que fica tão bem demonstrado por atitudes críticas como as que se apresentaram aqui, Fernando Pessoa confrontará radicalmente qualquer perspectiva que implique na desvalorização do imaginário acionado pela literatura ou em sua submissão ao realismo e à racionalidade cartesiana. O cerne da criação heteronímica não é outro senão a defesa de uma ordem que sai do imaginário em direção à realidade, e não o inverso. Para Pessoa, não há realidade sem que antes tenha havido imaginação, como não há garantias de que o que cha-

mamos de realidade, tão cheios de confiança, sequer exista. Sua maneira de apontar para tal inexistência é a fragmentariedade com que revestiu toda sua criação, sublinhando a precariedade, a transitoriedade do real, e, na melhor das hipóteses (considerando-se que a outra é a pura inexistência), sua inapreensibilidade.

Em *A hora do diabo*, como não poderia deixar de ser, a fragmentariedade domina. O cenário é apenas vagamente definido, a conversa, entre uma mulher, Maria, e o Diabo é quase um monólogo que depois se revela/transforma em um outro diálogo, com o filho que a mulher traz no ventre e depois será um poeta. Predomina no conto a imagem de um deslizamento discursivo, ou seja, a conversa/monólogo não tem um ponto de partida ou de chegada explícito, não havendo, em consequência, um sentido unívoco para o que se lê. Ao mesmo tempo, a figura do Diabo, que obviamente preside tal deslizamento, não deixa dúvidas sobre sua identidade. O encontro entre ele e a mulher dá-se na volta de um baile de carnaval. Depois de alguns minutos de um diálogo em que entra primordialmente uma encenação de metafísica, a mulher pergunta:

> – Mas afinal quem é o senhor? Porque está assim mascarado?
>
> – Respondo, numa só resposta, às suas duas perguntas: não estou mascarado.
>
> – Como?
>
> – Minha senhora, eu sou o Diabo. Sim, sou o Diabo. Mas não me tema nem se sobressalte.
>
> E num relance de terror extremo, onde boiava um prazer novo, ela reconheceu, de repente, que era verdade.
>
> – Eu sou de fato o Diabo. Não se assuste, porém, porque eu sou realmente o Diabo, e por isso não faço mal (Pessoa, 2004, p. 45).

Se é inequívoca sua identidade, o mesmo não se pode dizer de sua natureza, que ele vira e revira ao descrevê-la à mulher, sempre naquele movimento deslizante de um discurso que não quer explicar, quer apenas enredar, confundir. Na série de caracterizações que ele de si apresenta, mantém alguma consistência a que o vincula ao sonho e à imaginação. Ao longo de todo o texto a conversa deslizante volta sempre ao mesmo ponto. Numa das primeiras voltas, antes mesmo da confirmação de sua identidade, o Diabo refere o episódio da tentação de Cristo e comenta:

> Segui, porque era o meu dever, o conselho e a ordem de Deus: tentei-o com tudo quanto havia. Se houvesse seguido o meu conselho próprio, tê-lo-ia tentado com o que não pode haver. Talvez a história do mundo

> em geral, e a da religião cristã em particular, tivessem sido diferentes. (Pessoa, 2004, p. 43)

Insinua-se assim no texto a perspectiva de Pessoa: a tentação ideal para o Diabo não tem relação com insuflar no homem o desejo de possuir, mas o de imaginar – "o que não pode haver". Guiando-se o homem pela imaginação a história do mundo poderia ter sido outra, diz ele, sem, contudo, esclarecer o motivo. Talvez porque a cobiça perderia o sentido, ou deixaria de existir – o que equivale a dizer que todos os mandarins da terra seriam poupados. É uma considerável guinada em relação ao que vimos em Muchembled. Em *A hora do diabo* a imaginação é, ela própria, demoníaca e, ao ser exercida, tem o poder de transformar o mundo. "Corrompo, é certo, porque faço imaginar"(Pessoa, 2004, p. 47), afirma o Tentador. A ação imaginativa vai se consolidando, à medida que o conto avança, como o instrumento desestabilizador da ordem – neste caso, a realidade – usado pelo Diabo. Através dele, sua natureza de "espírito que contraria" é potencializada. Recusando o atributo que lhe foi outorgado por Goethe, de "espírito que nega", dirá que seu papel é o de contrariar ideias porque "contrariar atos, por maus que sejam, é estorvar o giro do mundo, que é ação. Mas contrariar ideias é fazer com que se abandonem, e se caia no desalento e de aí no sonho e portanto se pertença ao mundo"(Pessoa, 2004, p. 54). Numa lógica própria de quem é, o que se desenha aqui, mais uma vez, é a recusa a submeter-se, a conformar-se com o que está posto. O mundo é movimento, é ação, o que é preciso respeitar – o que é significativo em alguém que, segundo se diz, nada respeita. Daí não se poder imobilizar em uma ideia, em uma concepção única, é preciso mudar, renovar as ideias para estar de acordo com o mundo, o que só é possível quando se sonha, quando se imagina um outro em relação ao que se tem.

É esse o princípio por trás do que ele diz depois de perguntar à mulher: "Quantas vezes tem sonhado comigo?" (Pessoa, 2004, p. 47) Diante da resposta – "Que eu saiba, nunca" – o Diabo volta à carga:

> – Nunca pensou no príncipe encantado, no Homem Perfeito, no Amante interminável? Nunca sentiu ao pé de si, em sonho, o que acariciasse como ninguém acaricia, o que fosse seu como se a incluísse em ele, o que fosse, no mesmo tempo, o pai, o marido, o filho, numa tripla sensação que é só uma? (Pessoa, 2004, p. 47-48)

Este é o tipo de corrupção que ele oferece em alternativa à corrupção do corpo, que não é oferecida, mas imposta, por Deus: "Os sonhos, ao menos, não apodrecem. Passam" (Pessoa, 2004, p. 47). E, enquanto não passam, dão a sensação de

completude, de absoluta e infinita perfeição que a realidade nega ao homem, como comprova Teodoro e seu cansaço, seu tédio, pelo fastio de poder ter o que pode haver.

> Pensamos, em geral, em termos da nossa sensibilidade, e por isso tudo se nos volve num problema do bem e do mal (...). Parece não ter ainda ocorrido a ninguém que as relações entre as coisas – supondo que haja coisas e relações – são complicadas demais para que algum deus ou diabo as explique, ou ambos as expliquem (Pessoa, 2004, p. 54).

Mais uma volta, agora indiretamente relacionada com o ponto fulcral: pensamento e sensibilidade entrelaçados, a segunda a orientar o primeiro, contrariamente ao que determina a racionalidade cartesiana. O bem e o mal como distinções que estão na base do pensamento juntamente com a sensibilidade. Aqui se explica o porquê do Diabo estar do lado da imaginação que, em si mesma, é uma forma de superar as dicotomias, já que ela é um real acima – ou fora – do real, cujo exercício é um modo de conservar-se a consciência de que todo conhecimento baseado na dicotomia será sempre parcial e provisório.

O conto termina com o filho, que se revelara um gênio muito cedo, a perguntar à mãe a respeito de uma experiência de que ele se lembra sem lembrar-se de tê-la vivido, o que ele atribui à transmissão das memórias das mães aos filhos. Graças a ela, o filho tornara-se o poeta genial que é, como fica sugerido no início do texto. A tal experiência é a que o leitor acabou de acompanhar. Com a confirmação da mãe, confusa – por ela própria não ter certeza de ter vivido o que o filho lhe descreve – e ao mesmo tempo surpresa por nunca a ter mencionado com tais detalhes ao filho, temos a última volta ao ponto fulcral: o sonho e a imaginação fundam a realidade, esta realidade sem consistência porque pertence ao mundo, que, pelo menos até onde alcança nossa compreensão, é só movimento.

A hora do diabo, metaforicamente falando, é, então, a hora da revanche da imaginação num contexto em que os indivíduos agarram-se desesperadamente ao real e à razão na tentativa de se sentirem seguros diante da desconfiança de que talvez jamais cheguem à Verdade, aquela definitiva, que cesse o movimento do mundo, o qual os impede de compreendê-lo por inteiro, como diabolicamente eles ambicionam. Em seu conto, Pessoa mais uma vez busca um antídoto para o embotamento que vemos descrito n'*O mandarim*, que faz com que a imaginação, quando finalmente acionada, só alcance o que é material ou o que já está contaminado pela falta de movimento, assim restringindo o ser humano a vislumbrar o "oriente do ocidente" e nunca "um oriente ao oriente do oriente".

Referências bibliográficas

BERRINI, Beatriz. Introdução. In QUEIROZ, Eça de. *O mandarim*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992.

MARTINS, António Coimbra. O mandarim assassinado. *Ensaios queirosianos*. Lisboa: Europa-América, 1967.

MUCHEMBLED, Robert. *Uma história do diabo.* Séculos XII a XX. Lisboa: Terramar, 2003.

PESSOA, Fernando. *A hora do diabo*. (Edição: Teresa Rita Lopes) Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

QUEIROZ, Eça de. *O mandarim*. Porto: Livraria Chardron.

QUEIROZ, Eça de. Uma carta (A Carlos Mayer). In: *Obras*. Porto: Lello, s.d.

A brecha das almas: a primeira tentação de Teodoro

Alana de O. Freitas El Fahl[1]

1. *Tuer le Mandarin*: um tema onipresente

Eça de Queiroz, autor português considerado a figura do proa da prosa realista, por vezes desviou seu monóculo dos temas da realidade circundante e do tempo presente e usou como matéria– prima de sua escrita a evasão, fantasia e o exotismo. O autor, tão critico com o seu Portugal em Os Maias (1888) ou A ilustre casa de Ramires (1900), também foi capaz de produzir páginas insólitas como no conto O defunto (1895) ou algumas narrativas de Prosas bárbaras (1903), mas em uma obra especial tal procedimento, aparentemente em dissonância com os ditames das Conferências do Casino, merecem nossa atenção, trata-se de *O mandarim*.

O mandarim, publicado em 1880, pela temática sobrenatural e pelas demais tintas fantasiosas usadas no enredo, a princípio afasta-se dos ideais basilares de uma obra realista. Todavia, um olhar mais atento sobre a obra nos aproxima e aponta para um tipo de crítica à ambição desmesurada e à hipocrisia humana, diretrizes das temáticas sociais do século XIX, crítica construída através de uma superfície fabular. Eça, portanto, continua a pintar as cenas portuguesas, mas agora com matizes coloridas pelos tons oníricos da imaginação.

O texto que funciona como prefácio da novela *O mandarim*, originalmente escrito como uma carta destinada ao redator da *Revue Universelle* de Paris, na

[1] Professora Titular de Literatura Portuguesa e Brasileira da Universidade Estadual de Feira de Santana.

qual a obra estava sendo publicada em 1884, apresenta uma espécie de explicação sobre a natureza dessa sua nova narrativa:

> O Senhor está aceitando uma obra bem modesta, e que se afasta consideravelmente da corrente moderna de nossa literatura, que se tornou, nos últimos anos, analista e experimental; é, no entanto, justamente porque essa obra pertence ao domínio do sonho e não da realidade, porque é inventada e não observada, parece-me que caracteriza com fidelidade a tendência mais natural e espontânea do espírito português. (Queirós, 1994, p. 3)

Observamos na carta do autor uma preocupação em distanciar esse seu texto dos romances anteriores, bastante representativos da corrente que ele mesmo chama de "analista e experimental", na qual estão enquadrados seus primeiros livros. Eça ainda indica na carta que sua novela se constrói dentro do domínio do sonho, logo, não se encaixaria nos moldes realistas. Mas, é importante observar sua afirmação final, de que, mesmo partindo do universo do sonho e da invenção, ainda é capaz de caracterizar o espírito português, objetivo comum a toda produção do autor. O termo fidelidade parece ser um indício de que, através de uma aparente fábula, teremos mais algumas farpas sobre a sociedade portuguesa.

Ainda que Eça não comente isso na carta-prefácio, vale notar nessa obra a mudança do foco narrativo. *O mandarim* é narrado em primeira pessoa, o que confere a obra um tom mais pessoal, aproximando a trama do tom confessional de memórias. Diferencia-se também da tríade realista, *O primo Basílio* (1878), *O crime do padre Amaro* (1880) e *Os Maias* (1888), três romances pautados no olhar observador da realidade circundante e com temas mais fincados ao rés do chão. Para Carlos Reis (2000 p. 89-90):

> A situação narrativa dominante n'O mandarim é criada por um narrador autodiegético: é Teodoro quem conta a história da sua ambição, da sua riqueza, do seu desfastio e do seu remorso, com todas as implicações confessionais e subjectivas que daí advém. O que, obviamente, está muito longe do rigor e da cientificidade que se colocavam no centro das preocupações dos narradores naturalistas, preocupações agora desmentidas também por um importante texto doutrinário, a carta-prefácio, escrita em 1884 a pretexto de uma tradução francesa da novela.

Por ser um narrador-personagem, Teodoro toma para si o poder de estruturar toda sua trajetória, que parece obedecer à linearidade de uma narrativa comum, mas como é mesclada com as cores da fantasia, apresenta alguns elementos díspares das tramas naturalistas, mas sem jamais fugir do projeto literário do autor. Mesmo aparentemente distante da cartilha naturalista, a história de Teodoro, seus sabores e dissabores ao herdar os tesouros de Din Jin Fu também se coaduna com a ideia da "bengalada do homem de bem" para apontar e corrigir as falhas morais portuguesas. Se pensarmos no ambiente da pensão, com seus tipos caricaturais, na mudança do tratamento dispensado ao protagonista quando esse se torna um homem de muitas posses e nas relações sociais como um todo, para ficarmos com poucos elementos, observaremos que esse livro também é uma obra realista que busca a verossimilhança, como afirma Matos:

> O retrato de Teodoro e o ambiente inicial em que vive, construído por inúmeros elementos realistas, avivados pela imaginação satírica de E.Q., irão contrastar com o mirabolante fantasismo da acção romanesca, vivido pelo protagonista, representante típico do burguês nacional queirosiano, medíocre, frustrado e femeeiro (Matos, 1988, p. 893)

Portanto, mesmo envolto na superfície fabular, Teodoro inscreve-se na grande galeria de personagens ecianas que se debatem entre as pulsações individuais e as teias de uma sociedade regida pela mão forte das tentações capitalistas, que farão o amanuense fazer parte daqueles que desejam matar o mandarim para gozar das delícias do banquete burguês.

O mandarim também pode ser lido como um intricado diálogo intertextual que atravessa os séculos. Para Oscar Lopes, essa temática já está presente em autores da Roma Antiga:

> Já em mitos antigos e em vários autores clássicos aflora, por várias vezes, a questão de saber se qualquer pessoa seria, ou não, capaz de praticar um crime perfeito, um assassínio garantidamente impune, no caso de esse crime lhe assegurar a satisfação dos seus mais íntimos desejos e ambições pessoais. Esta questão já em Cícero e Quintiliano está ligada a um postulado idealista teológico, segundo o qual a prática de um tal crime absolutamente impune apenas poderia ser impedida pela existência de um Deus a cujo conhecimento todos os factos e todos os actos, mesmo puramente psíquicos, aparecessem de um modo transparente, um Deus espelhado na Consciência individual sob o modo de inibição moral ou de Remorso subsequente ao crime. (Lopes, 1984, p. 74)

Tal temática tão reveladora da condição humana atravessou a literatura ocidental e continuou circulando com força em obras do século XIX, fato compreensível em um contexto no qual se buscava retratar a anatomia do caráter. A tópica "mate o mandarim" foi muito comum em autores do século XIX, como explica Sapega:

> Como atestam as pesquisas de Antonio Coimbra Martins sobre as versões literárias e teatrais do paradoxo do Mandarim a circular na França antes da saída do conto em questão, o problema alegórico-moral exposto neste curto texto já era bastante conhecido. De facto, o mesmo tema fora anteriormente tratado em autores tão diversos como Chateaubriand, Viti, Monnier/Martin, Didier e Balzac com a expressão "*tuer le mandarim*" já aparecendo nos dicionários franceses a partir de 1866. (Sapega, 2002, p. 444)

Balzac, umas das principais referências intertextuais presentes na obra eciana, é quem imprime na tradição literária a expressão *Tuer le Mandarin*. Recorremos novamente a Lopes:

> A fórmula de Chateaubriand é retomada em várias personagens da *Comédie humaine* de Balzac, mas é em *Le Pére Goriot* que ela acaba por definir-se, ao ponto de dar origem a uma expressão, depois frequentemente usada de uma maneira condensadamente proverbial: *tuer le Mandarin*, no sentido de praticar um crime infalivelmente impune para satisfazer uma ambição pessoal. (Lopes, 1984, p. 75)

O último período da citação, "tuer le Mandarin", no sentido de praticar um crime infalivelmente impune para satisfazer uma ambição pessoal", é a tônica que envolve o cerne dessa temática, sua questão principal, a tentação de obter vantagens sem a possibilidade de ser apenado, ideia que atrai o ser humano em qualquer tempo histórico. Todavia, não será tão simples assim herdar as fortunas do velho mandarim, pois há outras expiações que não exatamente a punição pública pelas vias oficiais.

A temática do pacto com o demônio que se mistura com o paradoxo do Mandarim e suas tentações é deveras antiga. Desde os evangelhos, com a tentação de Cristo no deserto, nas hagiografias católicas ou em tantas outras obras literárias ao longo dos tempos, passando com força pelo século XIX na Europa, como no *Fausto* de Goethe (1829) e em *O Retrato de Dorian Gray* de Oscar

Wilde (1890), invadindo o século XX no Brasil em *Grande Sertão: Veredas* de João Guimarães Rosa (1956) e chegando até às telenovelas brasileiras como em *Corpo a Corpo* de Gilberto Braga (1984/1985) e ainda ao cinema americano no filme *A Caixa* de Richard Matheson (2009), é preciso fazer um acordo aparentemente vantajoso para quem o aceita, já que no momento da negociação, geralmente, não se revela a contrapartida, apenas as vantagens da negociação. No caso de Teodoro, já estava exposto o fato de que o mandarim morreria, todavia, o diabo ameniza esse fato, apontando para a frágil saúde do chinês e relativizando a morte em si.

O problema alegórico-moral, como bem cunhou Sapega (2002), geralmente consiste na aparição insólita, de forma clara ou implícita, de um ser estranho com aparência sobrenatural ou não, que oferece vantagens incalculáveis ao sujeito que será tentado a aceitar, diante de tantas possibilidades de enriquecimento e poder (face alegórica). As vantagens são geralmente inimagináveis para a existência simplória do sujeito e depois do pacto selado, a culpa (face moral), se instalará no recebedor juntamente com benesses prometidas. A culpa de Teodoro será irremediável. Eça, autor moderno, forjado dentro das tensões estéticas, sociais e filosóficas do século XIX, atualizará essa temática a seu modo.

A questão da reescritura de textos da tradição ocidental por Eça é uma estratégia utilizada não somente em *O mandarim*. Tal recurso destaca-se também em outros textos, notadamente nos contos *A perfeição* (1897), no qual revisita uma passagem da Odisseia; *Frei Genebro* (1894), no qual reconstrói a vida de Frei Junípero, presente em autores italianos e franceses na Idade Média; *Adão e Eva no Paraíso* (1896), mescla das teorias criacionistas e evolucionistas e em *O tesouro* (1894), reescritura de uma das histórias dos *Cantos da Cantuária* de Chaucer (Séc. XIV) e das *Histórias de Proveito e Exemplo* de Gonçalo Fernandes Trancoso (Séc. XVI), para ficarmos com alguns exemplos mais explícitos, já que discutir a presença intertextual na obra eciana é tarefa infinita. Notemos que todos esses contos são publicados na última década da produção do autor, período em que, para Carlos Reis, "ultrapassada a rigidez programática dos anos naturalistas, a escrita queirosiana contempla elementos de natureza histórica, simbólica e mítica." (Reis, 2000, p. 30), traços que já se apresentam no romance em análise.

Contudo, o que nos interessa não é flagrar e registrar os fios de outros textos que alimentaram o tear do autor e sim, tentar perceber como ele recompõe esses textos da cultura a serviço do seu projeto literário de fazer "a fotografia, ia quase dizer a caricatura do velho mundo burguês, sentimental, devoto, católico,

explorador e aristocrático." Passemos, portanto, a examinar mais de perto o nosso Teodoro, cujo nome, ironicamente, significa "o dom de Deus".

2. Brechas das almas: As tentações burguesas

O mandarim trata da história de Teodoro, protagonista exclusivo da trama. Um simples amanuense português com salário mensal de vinte mil réis e uma existência muito simples. Vivia na pensão de propriedade de Dona Augusta, que o tratava por Enguiço e lhe destinava os piores bifes durante as refeições. Desenvolveu o hábito de ler à noite e certo dia, toda sua história de vida muda quando, no seu quarto, escolhe, dentre seus livros, *Galeria da inocência*, *Espelho milagroso* e *Tristeza dos mal-deserdados,* a leitura de "*Brecha das almas*". Vale destacar que todos os quatro títulos anunciam os fatos futuros da narrativa, denotando a carpintaria refinada da pena eciana, através da ironia simbólica desses nomes. Através desse *in-folium* antigo, o personagem tem a oportunidade de realizar todos os seus sonhos materiais através da leitura de um trecho que trazia a seguinte proposta:

> No fundo da China existe um mandarim mais rico que todos os reis que a fábula ou a história contam. Dele nada conheces, nem o nome, nem o semblante, nem a seda de que se veste. Para que tu herdes os seus cabedais infindáveis, basta que toques a campainha, posta ao teu lado, sobre um livro. Ele soltará apenas um suspiro, nesses confins da Mongólia. Será então um cadáver: e tu verás a teus pés mais ouro do que pode sonhar a ambição de um avaro. Tu, que me lês e és um homem mortal, tocarás tu a campainha? (Queirós, 1994, p. 09)

A princípio Teodoro duvida da veracidade daquele escrito e hesita se deveria puxar a corda que mataria o velho mandarim e o faria herdeiro de seu cabedal. Não era dado a ideias místicas e achava que céu e inferno eram "concepções sociais para uso da plebe". No momento dessa dúvida, surge em seu quarto a figura do diabo em forma humana, completamente diferente da imagem que ocupa na cultura cristã:

> O *abat-jour* verde da vela punha uma penumbra em redor. Ergui-o, a tremer. E vi, muito pacificamente sentado, um indivíduo corpulento, todo vestido de preto, de chapéu alto, com as duas mãos calçadas de luvas negras gravemente apoiadas ao cabo de um guarda-chuva. Não

> tinha nada de fantástico. Parecia tão contemporâneo, tão regular, tão classe média como se viesse da minha repartição...Toda a sua originalidade estava no rosto, sem barba, de linhas fortes e duras; o nariz brusco, de um aquilino formidável, apresentava a expressão rapace e atacante de um bico de águia; o corte dos lábios, muito firme, fazia-lhe como uma boca de bronze; os olhos, ao fixar-se, assemelhavam dois clarões de tiro, partindo subitamente de entre as sarças tenebrosas das sobrancelhas unidas; era lívido — mas, aqui e além na pele, corriam-lhe raiações sanguíneas como num velho mármore fenício. (Queirós, 1994, p. 10)

É a partir dessa descrição que Eça passa a incluir o tema de *O mandarim* no seu projeto literário. A figura do diabo "tão contemporâneo, tão regular, tão classe média como se viesse da minha repartição..." aproxima o tema fantasioso dos temas realistas, ratificando o desejo de retratar "sob o manto diáfano da fantasia a nudez da verdade". E tal aproximação se completa com os elementos apresentados a Teodoro para que ele se convencesse a repinicar a corda do abajur, gesto capaz de mudar para sempre sua vida pacata de funcionário público:

> – Aqui está o seu caso, estimável Teodoro. Vinte mil reis mensais são uma miséria social! Por outro lado há nesse globo coisas prodigiosas: há vinhos de Borgonha, como por exemplo, o Romanée-Conti de 58 e o Chambertin de 61, que custam, cada garrafa, de dez a onze mil réis; e quem bebe o primeiro cálice, não hesitará, para beber o segundo, em assassinar seu pai... Fabricam-se em Paris e em Londres carruagens de tão suaves molas, de tão mimosos estofos, que é preferível percorrer nelas o Campo Grande, a viajar, como os antigos deuses, pelos céus, sobre os fofos coxins das nuvens... Não farei à sua instrução a ofensa de o informar que se mobiliam hoje casas, de um estilo e de um conforto, que são elas que realizam superiormente esse regalo fictício, chamado outrora a "bem-aventurança". Não lhe falarei, Teodoro, de outros gozos terrestres: como, por exemplo, o Teatro do Palais Royal, o baile Laborde, o Café Anglais... Só chamarei a sua atenção para este fato: existem seres que se chamam Mulheres – diferentes daqueles que conhece, e que se denominam Fêmeas. Estes seres, Teodoro, no meu tempo, a páginas 3 da Bíblia, apenas usavam exteriormente uma folha de vinha. Hoje, Teodoro, é toda uma sinfonia, todo um engenhoso e delicado poema de rendas, baptistes, cetins, flores, jóias, caxemiras, gazes e veludos... Compreende a satisfação inenarrável que haverá, para os cinco dedos de um cristão, em

> percorrer, palpar estas maravilhas macias; – mas também percebe que não é com o troco de uma placa honesta de cinco tostões que se pagam as contas destes querubins... Mas elas possuem melhor, Teodoro: são os cabelos cor do ouro ou cor da treva, tendo assim nas suas tranças a aparência emblemática das duas grandes tentações humanas – a fome do metal precioso e o conhecimento do absoluto transcendente. (Queirós, 1994, p. 11-2)

Os elementos expostos pelo diabo constituem-se como uma atualização burguesa do suplício de Tântalo, um cardápio de tentações terrenas que seduzem completamente Teodoro, ou a maioria dos mortais, que vivia uma existência de completo marasmo e privações diversas. No mito grego, Tântalo é punido pelos deuses por ter revelado segredos divinos aos homens, ou em outra versão, por ter dado aos humanos néctar e ambrosia; seu castigo consistiu em ficar preso diante de um banquete suntuoso, sem poder comer, e com os pés mergulhados em água fresca, na qual não podia tocar com os lábios (Guimarães, 1995).

Teodoro, agora ciente de todas essas delícias terrenas apresentadas pelo Diabo, era castigado com a proibição de gozá-las, não por ter desafiado os deuses, mas por ser pobre, por pertencer a uma classe que jamais provaria daqueles vinhos, nem desfrutaria da companhia daquelas mulheres. Eça reatualiza o mito grego colocando diante de Teodoro, pela fala persuasiva do diabo, uma espécie de vitrine, diante da qual ele podia apreciar todas aquelas maravilhas burguesas, mas não podia alcançá-las.

Figuram e fulguram entre as ofertas do Diabo, vinhos, veículos, moradas suntuosas e mulheres, um quadro de tentações que ia minando a resistência da brecha da alma do amanuense, acostumado a andar com a espinha curvada por força do hábito, por sempre servir obedientemente na repartição. Ele agora poderia gozar a vida de pé e se embrenhar nas tranças cor de ouro ou cor da treva dos cabelos das mulheres, símbolo das duas fomes humanas, ouro e transcendência. Além de poder, a fortuna inesperada lhe daria o saber, tornar-se-ia um gigante. Apesar desse apelo convidativo, Teodoro ainda teme a culpa por matar o Mandarim e é mais uma vez seduzido pelo discurso engenhoso do Diabo:

> — Que me diz a cento e cinco, ou cento e seis mil contos? Bem sei, é uma bagatela... Mas enfim, constituem um começo; são uma ligeira habilitação para conquistar a felicidade. Agora pondere estes factos: o Mandarim, esse Mandarim do fundo da China, está decrépito e está gotoso: como homem, como funcionário do celeste império, é mais

> inútil em Pequim e na humanidade, que um seixo na boca de um cão esfomeado. Mas a transformação da substância existe: garanto-lha eu, que sei o segredo das coisas... Porque a terra é assim: recolhe aqui um homem apodrecido, e restitui-o além ao conjunto das formas como vegetal viçoso. Bem pode ser que ele, inútil como Mandarim no Império do Meio, vá ser útil noutra terra como rosa perfumada ou saboroso repolho. Matar, meu filho, é quase sempre equilibrar as necessidades universais. É eliminar aqui a excrescência para ir além suprir a falta. Penetre-se destas sólidas filosofias. Uma pobre costureira de Londres anseia por ver florir, na sua trapeira, um vaso cheio de terra negra: uma flor consolaria aquela deserdada; mas na disposição dos seres, infelizmente, nesse momento, a substância que lá devia ser rosa é aqui na Baixa homem de Estado... Vem então o fadista de navalha aberta, e fende o estadista; o enxurro leva-lhe os intestinos; enterram-no, com tipóias atrás; a matéria começa a desorganizar-se, mistura-se à vasta evolução dos átomos — e o supérfluo homem de governo vai alegrar, sob a forma de amor-perfeito, a água-furtada da loura costureira. O assassino é um filantropo! Deixe-me resumir, Teodoro: a morte desse velho Mandarim idiota traz-lhe à algibeira alguns milhares de contos. Pode desde esse momento dar pontapés nos poderes públicos: medite na intensidade deste gozo! É desde logo citado nos jornais: reveja-se nesse máximo da glória humana! E agora note: é só agarrar a campainha, e fazer *ti-li-tim.* (Queirós, 1994, p. 12)

A explicação ofertada, uma exposição de motivos circunstanciada que se assemelha às mesmas estratégias do discurso do diabo de Machado de Assis no conto *A igreja do Diabo* (1884), dá o alívio e o impulso perfeito para Teodoro, pois a distância, a idade, o desconhecimento do mandarim e, sobretudo, a Lei Universal apresentada através da ideia de que tudo na natureza se transforma, amenizavam e esvaneciam sua culpa: o velho desconhecido já morreria de qualquer maneira e ainda se integraria ao universo.

É interessante notar que na argumentação apresentada com eloquência pelo sedutor diabo, este faz com que o ato de matar, fato criminoso para qualquer sujeito com um senso moral mínimo, se torne em algo positivo e altruísta. Aquele senhor gotoso poderia renascer como uma rosa ou um repolho, sendo muito mais útil, portanto, morto, do que vivo. Para ratificar sua estranha filosofia, apresenta um elemento incontestável, sua onisciência: "Mas a transformação da substância existe: garanto-lha eu, que sei o segredo das coisas."

Teodoro, por fim convencido, toca a campainha, tornando-se um homem rico com todas as benesses materiais possíveis que o dinheiro pode comprar, inclusive o respeito das pessoas. Todavia, assim como aponta Lopes, nosso protagonista será atormentado por "um Deus espelhado na Consciência individual sob o modo de inibição moral ou de Remorso subsequente ao crime" e não conseguirá usufruir em paz do seu Romanée-Conti de 58 e do Chambertin de 61.

> Todos os cidadãos me traziam presentes como a um Ídolo sobre o altar — uns Odes votivas, outros o meu monograma bordado a cabelo, alguns chinelas ou boquilhas, cada um a sua consciência. Se o meu olhar amortecido fixava, por acaso, na rua, uma mulher — era logo ao outro dia uma carta em que a criatura, esposa ou prostituta, me ofertava a sua nudez, o seu amor, e todas as complacências da lascívia. Os jornalistas esporeavam a imaginação para achar adjectivos dignos da minha grandeza; fui o *sublime sr. Teodoro,* cheguei a ser o *celeste sr. Teodoro;*então, desvairada, a *Gazeta das Locais* chamou-me o *extraceleste sr. Teodoro!*
>
> Diante de mim nenhuma cabeça ficou jamais coberta — ou usasse a coroa ou o coco. Todos os dias me era oferecida uma Presidência de Ministério ou uma Direcção de Confraria. Recusei sempre, com nojo.
>
> Pouco a pouco o rumor das minhas riquezas foi passando os confins da Monarquia. *O Fígaro,* cortesão, em cada número falou de mim, preferindo-me a Henrique V; o grotesco imortal que assina *Saint-Genest* dirigiu-me apóstrofes convulsivas, pedindo-me para salvar a França; e foi então que as *Ilustrações* estrangeiras publicaram, a cores, as cenas do meu viver. Recebi de todas as princesas da Europa envelopes, com selos heráldicos, expondo-me, por fotografias, por documentos, a forma dos seus corpos e a antiguidade das suas genealogias. Duas pilhérias que soltei durante esse ano foram telegrafadas ao Universo pelos fios da Agência Havas; e fui considerado mais espirituoso que Voltaire, que Rochefort, e que esse fino entendimento que se chama *Todo-o-Mundo.* Quando o meu intestino se aliviava com estampido — a Humanidade sabia-o pelas gazetas. Fiz empréstimos aos Reis, subsidiei guerras civis — e fui caloteado por todas as Repúblicas latinas que orlam o golfo do México. E eu, no entanto, vivia triste (Queirós, 1994, p. 21).

Eça, através dessa descrição minuciosa do comportamento social hipócrita, inventaria a face de uma sociedade sedimentada sobre os valores materiais

externos e nas relações humanas pautadas pela sede de nomeada, como bem afirmou Brás Cubas. O antes invisível amanuense passa a ser cortejado por todos ao seu redor, em todas as esferas lisboetas e fora de Portugal também. Observe-se a gradação dos pronomes de tratamento como índice irônico revelado na linguagem.

Embora alcance todo esse prestígio oferecido pelo Diabo naquele momento em seu quarto, ele não se sente feliz. Assim como Jacinto, que sofria de tédio no seu Jasmineiro nababesco, Teodoro começa a ser corroído pela culpa e assombrado pela visão do Mandarim. Mesmo sendo um homem de fé frouxa, decide implorar ao sagrado, mas ao seu modo monetariza sua crença questionável:

> O que eu sofria! — E era o tempo em que a populaça invejosa vinha pasmar para o meu palacete, comentando as felicidades inacessíveis que lá deviam habitar! Enfim, reconhecendo que a Consciência era dentro em mim como uma serpente irritada — decidi implorar o auxílio d'Aquele que dizem ser superior à Consciência porque dispõe da Graça. Infelizmente eu não acreditava n'Ele... Recorri pois à minha antiga divindade particular, ao meu dilecto ídolo, padroeira da minha família, Nossa Senhora das Dores. E, regiamente pago, um povo de curas e cónegos, pelas catedrais de cidades e pelas capelas de aldeia, foi pedindo a Nossa Senhora das Dores que voltasse os seus olhos piedosos para o meu mal interior... Mas nenhum alívio desceu desses céus inclementes, para onde há milhares de anos debalde sobe o clamor da miséria humana. (Queirós, 1994, p. 23-24)

E a miséria humana, dessa vez transmutada em forma de remorsos, que independentemente dos deleites materiais nos habita, faz com que Teodoro tente suavizar sua culpa corrosiva. Depois da frustrada viagem à China, onde debalde tenta compensar a família do Mandarim em meio a muitas aventuras folhetinescas, volta à Lisboa e faz do diabo seu herdeiro, deixando para ele em seu testamento sua fortuna amaldiçoada.

3. Penúltimas palavras

Novamente retomando à superfície fabular, recorremos às palavras finais de Teodoro no seu testamento: "Só sabe bem o pão que dia a dia ganha as nossas mãos: nunca mates o Mandarim", ou ainda voltemos frase final do romance, com

seus ecos baudelairianos: "Nenhum mandarim ficaria vivo se tu, tão facilmente como eu, o pudesse suprimir e herdar-lhe os milhões, ó leitor, criatura improvisada por Deus, obra má de má argila, meu semelhante e meu irmão!", esse final tilinta como versos ritmados e ainda nos traduz, refletindo a condição humana, centro vivo dos textos de Eça, nessa narrativa trabalhada sobre o tripé da ambição, hipocrisia social e culpa.

Seja nos confins da China, nos cafés de Lisboa ou nas páginas de um livro antigo, é sobre as sombras que habitam as brechas de nossas almas que ele continua a nos revelar, mas não é tão trágico assim, podemos rir do amanuense ao reconhecer um tanto de nós mesmos. E jamais fecharemos a última página dos velhos livros de Eça de Queiroz, sempre novos a cada leitura...

Referências bibliográficas

EL FAHL, Alana de O. Freitas. *Singularidades narrativas: Uma leitura dos contos de Eça de Queiroz*. Editora UEFS: Feira de Santana, 2012.

GUIMARÃES, Ruth. *Dicionário da mitologia grega*. Ed. Cultrix: São Paulo, 1995.

MATOS, A. Campos de (org.). *Dicionário de Eça de Queiroz*. Ed. Caminho: Lisboa, 1988.

LOPES, Óscar. *Álbum de família*. Caminho Editorial: Lisboa, 1984.

QUEIROZ, Eça de. *O mandarim*. Ed. Scipione: São Paulo, 1994.

REIS, Carlos. *O essencial sobre Eça de Queiroz*. Ed. Imprensa Nacional: Lisboa, 2000.

SAPEGA, Ellen W. *O oriente do sonho e o sonho do oriente n'O mandarim*. Actas do IV Encontro internacional de queirosianos. Vol. 1. Ed. Almedina: Coimbra, 2002.

O fantástico queirosiano em *O mandarim*: a crítica ao romantismo, mas também às bases ideológicas do realismo[1]

Luciene Marie Pavanelo[2]

Publicada em folhetins no *Diário de Portugal* em 1880, *O mandarim* é a narrativa fantástica mais conhecida de Eça de Queiroz, provavelmente por ter sido lançada em meio a outras produções realistas do autor, mais consagradas, mas também, a nosso ver, possivelmente pela sua extensão – Beatriz Berrini considera *O mandarim* "um conto muito especial" (Berrini, 1992, p. 67), apesar de notar que Eça, "pelo menos uma vez, classifica-o de novela" (Berrini, 1992 p. 67), e que alguns o classificam até como "romance" (Berrini, 1992, p. 67). O seu tamanho – menor que um romance, mas bem maior do que um conto – pode ter colocado a narrativa em destaque, junto ao restante da produção romanesca queirosiana, em detrimento de outros contos fantásticos do autor, de menor extensão.

O prólogo da obra consiste num suposto trecho de uma "Comédia Inédita", introduzindo o tom que será adotado na narrativa. De acordo com Sandra Vasconcelos, o romance gótico "repunha em cenas situações e circunstâncias cujo objetivo maior era criar suspense e provocar sensações de temor e surpresa no leitor" (Vasconcelos, 2007, p. 115). Longe de produzir a sensação aterradora no leitor, típica das narrativas fantásticas herdeiras do gótico, *O mandarim* é uma obra cômica: utilizando o riso e a ironia, tem como objetivo primordial fazer a

[1] O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) PROEX 0747/2018.

[2] Professora da Universidade Estadual Paulista (UNESP) no curso de Licenciatura em Letras e docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras do campus de São José do Rio Preto.

crítica social, e não produzir o suspense e suscitar o medo no leitor. O primeiro personagem dessa suposta comédia afirma:

> Camarada, por estes calores do Estio, que embotam a ponta da sagacidade, repousemos do áspero estudo da Realidade humana... Partamos para os campos do Sonho, vaguear por essas azuladas colinas românticas onde se ergue a torre abandonada do Sobrenatural, e musgos frescos recobrem as ruínas do Idealismo... Façamos fantasia!... (Queirós, 1992, p. 79).

Nessa afirmação, o personagem sugere que o repousar do "áspero estudo da Realidade humana", deixando de compor obras realistas, partindo para os "campos do Sonho", ou seja, da fantasia, seria um reflexo do "embotamento da sagacidade", causado pelos "calores do estio", dando a entender que a literatura fantástica seria um produto da debilitação da inteligência. Porém, não seria toda a literatura fantástica um produto do "embotamento da sagacidade", mas sim aquela feita pelos escritores do romantismo (ou do Idealismo), que se propunha a "vaguear por colinas românticas", ou seja, distanciando-se da vida real, utilizando-se da temática sobrenatural, e que em 1880 está esquecida e abandonada, com suas ruínas recobertas de "musgos frescos". Por meio da voz do segundo personagem dessa suposta comédia, Eça aponta o caminho que deve seguir o autor realista na escrita de uma narrativa fantástica: "sobriamente, camarada, parcamente!" (Queirós, 1992, p. 79), ou seja, não exagerando no fantástico como os românticos, "e como nas sábias e amáveis Alegorias da Renascença, misturando-lhe sempre uma Moralidade discreta..." (Queirós, 1992, p. 79), receita que ele aplica em *O mandarim*. De acordo com Antonio Augusto Nery, Eça "não pretendia abandonar a crítica social e a ideia de reforma da sociedade portuguesa, mas, simplesmente, realizá-la de forma mais jocosa e satírica, sem abandonar o 'sonho e a fantasia'" (Nery, 2010, p. 158).

Apesar de sua crítica aos românticos, nessa narrativa Eça também critica as bases do realismo – o racionalismo e o positivismo –, por meio de seu protagonista Teodoro. O seu apelido "Enguiço" propõe duas chaves de leitura para o personagem: ao mesmo tempo que representa um homem fraco, "travado", que não se desenvolve, refere-se também à superstição – um outro significado de "enguiço" é "mau-agouro". De acordo com o personagem, "*Enguiço* era com efeito o nome que me davam na casa – por eu ser magro, entrar sempre as portas com o pé direito, tremer de ratos, ter à cabeceira da cama uma litografia de Nossa Senhora das Dores que pertencera à mamã, e corcovar" (Queirós, 1992, p. 83). O "corcovar",

a submissão, característica de um amanuense acomodado, é uma "atitude" que "convém ao bacharel" (Queirós, 1992, p. 83), que não tem grandes ambições:

> Depois, nunca fui excessivamente infeliz – porque não tenho imaginação: não me consumia, rondando e almejando em torno de paraísos fictícios, nascidos da minha própria alma desejosa como nuvens da evaporação de um lago; não suspirava, olhando as lúcidas estrelas, por um amor à Romeu, ou por uma glória social à Camors. Sou um positivo. Só aspirava ao racional, ao tangível, ao que já fora alcançado por outros no meu bairro, ao que é acessível ao bacharel. E ia-me resignando [...]. (Queirós, 1992, p. 83).

Nesse trecho, depreende-se que Teodoro definitivamente não era um romântico – não tinha "imaginação", não almejava "paraísos fictícios", não "suspirava, olhando estrelas", pois não tinha nenhum amor ideal como o personagem de Shakespeare nem desejava a glória como o protagonista de Octave Feuillet, heróis apreciados pela voga romântica. Contudo, a ausência dessas características, típicas dos românticos, não é vista de forma positiva, pois Teodoro é um acomodado – "resignado" –, que nada faz para deixar de ser infeliz, pois, mesmo não tendo uma infelicidade excessiva, não deixa de ter uma infelicidade: é um "positivo", que só aspira ao "racional" e à vida medíocre dos bacharéis.

Suas únicas "atitudes" ainda assim são passivas e submissas, pois espera um milagre advindo da superstição ou da sorte, o que contradiz o seu suposto caráter racional: "As felicidades haviam de vir: e para as apressar eu fazia tudo o que devia como português e como constitucional: pedi-as todas as noites a Nossa Senhora das Dores, e comprava décimos da loteria" (Queirós, 1992, p. 83). Lembrando que, ao explicar o seu apelido, Teodoro afirma que "entrava sempre as portas com o pé direito" e "tinha à cabeceira da cama uma litografia de Nossa Senhora das Dores", o que mostra que a sua superstição era também fruto da covardia, pois até "tremia de ratos". Por outro lado, apesar de temer o mau-agouro, pedir pela proteção da santa e esperar por um milagre – vindo dela e/ou da loteria –, Teodoro afirma não crer no Diabo porque não crê em Deus:

> Não, não acredito! Céu e Inferno são concepções sociais para uso da plebe – e eu pertenço à classe média. Rezo, é verdade, a Nossa Senhora das Dores: porque, assim como pedi o favor do senhor doutor para passar no meu ato; assim como, para obter os meus vinte mil réis [de salário], implorei a benevolência do senhor deputado; igualmente para me

> subtrair à tísica, à angina, à navalha de ponta, à febre que vem da sarjeta, à casca de laranja escorregadia onde se quebra a perna, a outros males públicos, necessito ter uma proteção extra-humana. Ou pelo rapapé ou pelo incensador o homem prudente deve ir fazendo assim uma série de sábias adulações desde a Arcada até ao Paraíso. Com um compadre no bairro, e uma comadre mística nas Alturas – o destino do bacharel está seguro. (Queirós, 1992, p. 89).

Nery aponta que Teodoro "não acredita em Deus e nem no Diabo, mas recorre a Nossa Senhora das Dores para 'favores' não de ordem espiritual, mas explicitamente de ordem material [...], unindo, assim, a mesma atmosfera de 'adulações', 'assim na terra como no céu'" (Nery, 2010, p. 163). O materialismo de Teodoro se manifesta até mesmo nas suas leituras, pois comprava "antigos volumes desirmanados", de "títulos ponderosos", que simplesmente consumia antes de dormir, para embalar o seu sono: "eu começara a ler, num desses in-fólios vetustos, [...] e ia caindo numa sonolência grata" (Queirós, 1992, p. 85). Teodoro tinha uma espécie de fetiche pelos livros antigos, e o que lhe interessava neles eram os seus aspectos superficiais, não o seu conteúdo: "O tipo venerando, o papel amarelado com picadas de traça, a grave encadernação freirática, a fitinha verde marcando a página – encantavam-me!" (Queirós, 1992, p. 85). Era uma leitura que não incitava à reflexão, mas apenas servia ao entretenimento descompromissado, para passar o tempo: "Depois, aqueles dizeres ingênuos em letra gorda davam uma pacificação a todo o meu ser, sensação comparável à paz penetrante de uma velha cerca de mosteiro, na quebrada de um vale, por um fim suave de tarde, ouvindo o correr da água triste..." (Queirós, 1992, p. 85).

Foi quando estava lendo um desses volumes que lhe apareceu o questionamento se ele aceitaria tocar uma campainha que provocasse a morte de um velho mandarim na China, a fim de herdar a sua fortuna, num "período singular [que] se me destacou do tom neutro e apagado da página" (Queirós, 1992, p. 85) – o "tom neutro e apagado da página" simboliza a falta de conteúdo desses livros consumidos pelo personagem. O que provocara espanto em Teodoro fora o fato de essa frase estar num livro antigo, num "in-fólio vetusto", e não num romance romântico:

> Se o volume fosse de uma honesta edição Michel-Levy, [...] eu, que por fim não me achava perdido numa floresta de balada alemã, e podia da minha sacada ver branquejar à luz do gás o correame da patrulha – teria simplesmente fechado o livro, e estava dissipada a alucinação nervosa. (Queirós, 1992, p. 85).

A editora de Michel Levy publicava romances contemporâneos, principalmente românticos – a "floresta de balada alemã" deixa clara a referência ao romantismo. Seria normal e até mesmo esperado encontrar um trecho fantástico numa obra romântica, e qualquer leitor saberia diferenciar a ficção sobrenatural da realidade medíocre em que vivia, representada no trecho pelo "correame da patrulha" à sacada. Mas não se tratava de um livro romântico:

> Mas aquele sombrio in-fólio parecia exalar magia; cada letra afetava a inquietadora configuração desses sinais da velha cabala, que encerram um atributo fatídico; as vírgulas tinham o retorcido petulante de rabos de diabinhos, entrevistos numa alvura de luar; no *ponto de interrogação* final [da frase "tocarás tu a campainha?"] eu via o pavoroso gancho com que o Tentador vai fisgando as almas que adormeceram sem se refugiar na inviolável cidadela da Oração! (Queirós, 1992, p. 85, grifo do autor).

A descrição do narrador-protagonista das vírgulas como rabos de diabinhos e do ponto de interrogação como um gancho do diabo para fisgar as almas, em vez de provocar o medo no leitor, provoca o riso. Apesar da comicidade, há a construção do efeito fantástico, na classificação de Todorov, com "a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural" (Todorov, 2008, p. 31). Teodoro afirma que "uma influência sobrenatural apoderando-se de mim, arrebatava-me devagar para fora da realidade, do raciocínio" (Queirós, 1992, p. 85), o que instaura a dúvida sobre a veracidade do relato. Aquilo realmente acontecera ou o personagem estaria alucinando?

A imagem do Diabo, que lhe aparece em seguida, corrobora a hesitação, tendo-se em vista que não se assemelha às descrições comumente feitas desse ser sobrenatural, "afastando-se de uma figura demoníaca tradicional e universal", como afirma Teresa Rosado (2004, p. 111), figura demoníaca na qual o personagem, aliás, não acreditava, como explicamos anteriormente: "Não tinha nada de fantástico. Parecia tão contemporâneo, tão regular, tão classe média como se viesse da minha repartição... [...] Veio-me à ideia de repente que tinha diante de mim o Diabo: mas logo todo o meu raciocínio se insurgiu resolutamente contra essa imaginação" (Queirós, 1992, p. 89). Afirmando estar "livre de torpes superstições" (Queirós, 1992, p. 91), por não acreditar que o personagem se tratava do Diabo, Teodoro mesmo assim dialoga "familiarmente" com o "indivíduo vestido de negro" (Queirós, 1992, p. 91), que o convence a tocar a campainha e matar o mandarim – e é importante ressaltar que, para o personagem, "torpe superstição"

é acreditar em Deus e no Diabo, mas não rezar à santa à espera de um milagre, o que reforça a ironia queirosiana. Depois de um mês, Teodoro herda a fortuna do velho chinês, cuja origem o narrador-personagem considera

> evidentemente sobrenatural e suspeita. Mas como o meu Racionalismo me impedia de atribuir estes tesouros imprevistos à generosidade caprichosa de Deus ou do Diabo, ficções puramente escolásticas; como os fragmentos de Positivismo, que constituem o fundo da minha Filosofia, não me permitiam a indagação *das causas primárias, das origens essenciais* – bem depressa me decidi a aceitar secamente este Fenômeno e a utilizá-lo com largueza. (Queirós, 1992, p. 109, grifo do autor).

Nesse trecho, encontramos novamente a crítica ao racionalismo e ao positivismo, bases ideológicas do realismo. O racionalismo de Teodoro o impede de acreditar na origem divina ou demoníaca de sua riqueza, e o seu positivismo não lhe permite investigar "as causas primárias", "as origens essenciais" de ter herdado a fortuna: apenas aceita-a, passivamente. Nesse sentido, o racionalismo e o positivismo reforçam o caráter submisso e acomodado de Teodoro, que apenas aceita as coisas como elas são; além disso, reforçam também o seu materialismo, pois, para ele, o que importa é ter o dinheiro, e não questionar de onde ele vem. Se o narrador-personagem permanece na dúvida sobre a origem misteriosa da fortuna – ainda que essa dúvida não lhe incomode –, para o leitor a hesitação deixa de ocorrer, pois passamos a acreditar na sua origem sobrenatural. Como afirma Maria do Carmo Sequeira, "se a dúvida (sancionadora do fantástico) fica [...] inutilizada pela personagem e transferida ardilosamente para o leitor, já o mesmo não acontece em relação ao ato, aparentemente simples, que lhe conferiu a riqueza" (Sequeira, 2002, p. 409). Na acepção de Todorov, entramos, assim, no campo do maravilhoso ou do "sobrenatural aceito".

O protagonista passa a ser assombrado pelo fantasma do mandarim, segundo Berrini (1992, p. 47) uma concretização de seu remorso por ter matado um velho chinês: "Tinha eliminado a criatura, de longe, com uma campainha. Era absurdo, fantástico, faceto. Mas não diminuía a trágica negrura do fato; *eu assassinara um velho*!" (Queirós, 1992, p. 119, grifo do autor). Entretanto, não nos parece que o fantasma de Ti-Chin-Fú seja apenas a representação simbólica da consciência de Teodoro, tendo-se em vista que, em sua viagem à China em busca de reparação pelo assassinato do mandarim, ao falar do fantasma para o general Camilloff, a sua existência não é questionada pelo embaixador russo – sendo mais um indício do "sobrenatural aceito" na narrativa:

> – Mas, general – murmurei –, eu quero livrar-me da presença odiosa do velho Ti-Chin-Fú e do seu papagaio!... Se eu entregasse metade dos meus milhões ao tesouro chinês [...].
>
> – [...] Esses milhões nunca chegariam ao tesouro imperial [...] A alma de Ti-Chin-Fú deve conhecer bem o Império: e isso não a satisfaria. [...] Faça uma coisa. Procure a família de Ti-Chin-Fú... [...] Reúna-os, atire-lhes uma ou duas dúzias de milhões... Depois prepare ao defunto funerais régios [...]. Se depois de tudo isto a sua consciência não adormecer *e o fantasma insistir*... [...] Corte as goelas. (Queirós, 1992, p. 137-139, grifo nosso).

O maravilhoso está presente também na utilização da astrologia para localizar os familiares de Ti-Chin-Fú: "Esta descoberta, é certo, não fora devida à sagacidade da burocracia imperial – mas fizera-a um astrólogo do templo de Faqua, que durante vinte noites folheara no céu o luminoso arquivo dos astros..." (Queirós, 1992, p. 159). Contudo, após Teodoro ter sido roubado e quase assassinado a caminho dessa localidade indicada pelo adivinho, Camilloff lhe informa que "houve um engano: o astrólogo do templo de Faqua equivocou-se na interpretação sideral: não é realmente em Tien-Hó que reside essa família... É ao sul da China, na província de Cantão" (Queirós, 1992, p. 181). O engano que quase custara a vida de Teodoro reveste de ridículo a crença no sobrenatural, algo que aparece também no episódio do assalto sofrido pelo protagonista.

O seu intérprete e acompanhante Sá-Tó lhe assegura, pouco antes do assalto, que "não há perigo: eu matei, antes de partirmos, um galo negro, e a deusa Kaonine deve estar contente" (Queirós, 1992, p. 163). Durante o ataque, Sá-Tó queixa-se de que "a deusa Kaonine não se satisfizera com o sangue do galo preto!" (Queirós, 1997, p. 57). A suposta crença popular chinesa é ridicularizada na afirmação de que "além disso ele [Sá-Tó] vira à porta de um pagode uma cabra negra recuar!... A noite seria de terrores!" (Queirós, 1992, p. 165), que possui um tom cômico. É claro que, aqui, Eça traz um olhar estereotipado sobre as crenças populares asiáticas, não fazendo, a nosso ver, o retrato fiel de nenhuma religião chinesa. Se o desconhecimento – e até mesmo um certo preconceito – do autor pode estar por trás desse olhar, o fato é que nos parece que o objetivo dessas passagens era simplesmente ridicularizar a superstição, que está presente também no cristianismo, na crença de Teodoro em rezar à santa para pedir proteção e favores materiais.

Após a sua vã jornada na China, à procura da redenção pelo seu crime, Teodoro retorna a Portugal e continua sendo assombrado pelo fantasma de Ti-Chin-

-Fú, passando o restante de seus dias infeliz, uma vez que há ações que não podem ser desfeitas. Como lhe diz o Diabo, depois de Teodoro pedir para que lhe retirasse as riquezas e ressuscitasse o mandarim: "Não pode ser, meu prezado senhor, não pode ser..." (Queirós, 1992, p. 191). De acordo com Berrini, o texto ensina que "o remorso não deixará jamais de perseguir os criminosos [...], como mostra, ainda, ser impossível voltar atrás" (1992, p. 49). O comentário final do narrador-protagonista traz a amarga reflexão moral da obra, de que, nas palavras de Berrini, "a Humanidade, incapaz de desapegar-se dos bens terrenos, materiais, antes escrava deles, é [...] vil e desprezível" (Berrini, 1992, p. 49):

> E todavia, ao expirar, consola-me prodigiosamente esta ideia: que do Norte ao Sul e do Oeste a Leste, desde a Grande Muralha da Tartária até às ondas do Mar Amarelo, em todo o vasto Império da China, nenhum Mandarim ficaria vivo, se tu, tão facilmente como eu, o pudesses suprimir e herdar-lhe os milhões, ó leitor, criatura improvisada por Deus, obra má de má argila, meu semelhante e meu irmão! (Queirós, 1992, p. 191).

Assim sendo, em *O mandarim*, o autor apresenta o que seria uma narrativa fantástica desejável em tempos de realismo. Nessa obra, apesar do "sobrenatural aceito", encontramos a crítica às superstições populares e ao escapismo romântico, mas também ao racionalismo e ao positivismo, bases ideológicas da estética realista, que contribuíam para o materialismo da sociedade oitocentista – o que mostra a posição de Eça como um escritor acima de escolas literárias. Não se tratava de se refugiar nas "nuvens" do Idealismo romântico, retratando acontecimentos sobrenaturais impossíveis, mas sim de fazer como as "alegorias da Renascença", utilizando o maravilhoso para trazer uma "moralidade", ou seja, um ensinamento, uma reflexão crítica acerca da sociedade em que vivemos. Como afirma Nery, nessa narrativa, Eça de Queiroz "por intermédio da fantasia empenhou-se em propagar a sua já conhecida crítica social" (Nery, 2010, p. 158). Ou, de acordo com a epígrafe que se segue ao título de *A relíquia* (1887), colocou "sobre a nudez forte da Verdade – o manto diáfano da Fantasia".

A crítica às estéticas literárias em voga está presente em outras obras do autor, como no trecho de *Os Maias* (1888) em que João da Ega, um defensor do naturalismo, discute com Tomás de Alencar, um velho escritor romântico:

> [...] [Tomás de Alencar] não admitia também o naturalismo, a realidade feia das coisas e da sociedade estatelada nua num livro. A arte era

> uma idealização! Bem: então que mostrasse os tipos superiores de uma humanidade aperfeiçoada, as formas mais belas do viver e do sentir... [João da] Ega, horrorizado, apertava as mãos na cabeça – quando do outro lado Carlos [da Maia] declarou que o mais intolerável no realismo eram os seus grandes ares científicos, a sua pretensiosa estética deduzida de uma filosofia alheia, e a invocação de Claude Bernard, do experimentalismo, do positivismo, de Stuart Mill e de Darwin, a propósito de uma lavadeira que dorme com um carpinteiro!
>
> Assim atacado, entre dois fogos, Ega trovejou: justamente o fraco do realismo estava em ser ainda pouco científico, inventar enredos, criar dramas, abandonar-se à fantasia literária! A forma pura da arte naturalista devia ser a monografia, o estudo seco de um tipo, de um vício, de uma paixão, tal qual como se se tratasse de um caso patológico, sem pitoresco e sem estilo!... (Queirós, 2001, p. 135-136).

A crítica ao romantismo é óbvia e esperada num escritor realista, mas Eça vai além. A reprodução do discurso idealista na voz de um poeta antiquado como Tomás de Alencar, que outrora fora respeitado e agora está ultrapassado, reforça a sátira queirosiana. É claro que, nessa passagem, o autor ridiculariza os românticos detratores do realismo, que defendem que a arte deveria ignorar a realidade e retratar apenas o belo. Por outro lado, nesse mesmo trecho o naturalismo é também satirizado no discurso de João da Ega, que reproduz os preceitos de Émile Zola em "O romance experimental" (1880), em defesa de uma "literatura determinada pela ciência" (Zola, 1979, p. 25):

> Desde já a ciência entra, portanto, no nosso domínio de romancistas, nós que somos agora analistas do homem, em sua ação individual e social. [...] Em uma palavra, devemos trabalhar com os caracteres, as paixões, os fatos humanos e sociais, como o químico e o físico trabalham com os corpos brutos, como o fisiólogo trabalha com os corpos vivos. [...] É a investigação científica, é o raciocínio experimental que combate, uma por uma, as hipóteses dos idealistas, e substitui os romances de pura imaginação pelos romances de observação e de experimentação. (Zola, 1979, p. 41).

Lembrando que, para João da Ega, "o fraco do realismo estava em ser ainda pouco científico, inventar enredos, criar dramas, abandonar-se à fantasia literária" (Queirós, 2001, p. 135). Em "O senso do real" (1878), Zola declara que "o

mais belo elogio que se podia fazer a um romancista, outrora [no romantismo], era dizer: 'Ele tem imaginação'. Hoje, esse elogio seria visto quase como uma crítica" (Zola, 1995, p. 23). Porém, como Eça questiona em "Positivismo e Idealismo" (1893), ao tratar da decadência do naturalismo, nunca teria havido, de fato, um romance puramente científico – nem mesmo dentre a obra literária de Zola – como o defendido pelo escritor francês em seus ensaios teóricos e pelo personagem João da Ega em *Os Maias*: "O romance experimental, de observação positiva, todo estabelecido sobre documentos, findou (se é que jamais existiu, a não ser em teoria)" (Queirós, 2000, p. 99).

A nosso ver, o ponto de vista de Eça se aproximaria mais da fala de Carlos da Maia, que, ao mesmo tempo que não concorda com a idealização romântica defendida por Tomás de Alencar, também discorda do cientificismo exacerbado do naturalismo reverberado por João da Ega. Parece-nos que, para o autor de *Os Maias*, "a realidade feia das coisas e da sociedade" deve sim ser "estatelada nua num livro", mas o realismo que pretende reproduzir os "grandes ares científicos", "a invocação de Claude Bernard, do experimentalismo, do positivismo, de Stuart Mill e de Darwin", imitações "de uma filosofia alheia", ou seja, de origem francesa e inglesa, é "intolerável". A disputa entre idealistas e positivistas, ou seja, entre românticos e realistas, é representada também por Eça no já referido ensaio "Positivismo e Idealismo":

> Deste lado do Sena, nos bairros que não são latinos e que, portanto, são bárbaros, o cidadão que, num café, atire bengaladas a outro cidadão, porque esse não admira como ele o talento de Sara Bernhardt, ou o antissemitismo rábico do sr. Drumont, ou simplesmente as pintas de uma gravata comprada no Bon-Marché – é considerado um brutal e conduzido aos empurrões para a umidade dos calabouços.
>
> Do outro lado do Sena, nos bairros latinos, e portanto de alta cultura, o estudante idealista, que, nos pátios da Sorboune, agarre pelas goelas um estudante positivista, o entale contra um muro e aí lhe prove, por uma tremenda sova, a superioridade de Rover-Colard sobre Auguste Comte – é considerado um entusiasta, protegido pela polícia no legítimo exercício da sua intolerância metafísica, e aplaudido paternalmente por velhos moralistas humanitários, como o sr. Júlio Simon. (Queirós, 2000, p. 98).

É irônico o contraste entre o Quartier Latin, bairro parisiense dos estudantes – no qual eles "se agarram pelas goelas", "entalam-se contra muros" e dão "tremendas sovas" por divergências de opinião –, e o restante de Paris, onde um ho-

mem que agredisse outro por um motivo fútil seria "considerado um brutal" e levado preso. É claro que, ironicamente, os "bairros que não são latinos e que, portanto, são bárbaros" parecem ser muito mais civilizados do que os "bairros latinos, e portanto de alta cultura". Ao mesmo tempo, nesse trecho as disputas entre os idealistas (defensores de Pierre Paul Royer-Collard) e positivistas (defensores de Auguste Comte) na Universidade de Sorbonne são comparadas às discussões sobre o talento da atriz Sara Bernhardt, sobre as ideias antissemitas de Édouard Drumont – ao classificá-las como "rábicas", Eça as ridiculariza, ainda que no século XIX não fosse possível antever que elas formariam o gérmen do nazismo –, ou sobre "as pintas de uma gravata comprada no Bon-Marché". Ou seja, as brigas entre idealistas e positivistas, tais como essas que poderiam ocorrer fora do âmbito intelectual, não passariam de discussões tolas e estéreis.

Essa disputa entre estudantes defensores do positivismo e do idealismo já tinha sido retratada em *O primo Basílio* (1878), na ridícula briga entre Julião e outro acadêmico, presenciada por Sebastião:

> Mas a porta abriu-se com força, e um rapaz de barba desleixada, e olhar um pouco doido, entrou; era um estudante da Escola, amigo de Julião, e quase imediatamente os dois recomeçaram uma discussão que tinham travado de manhã, e que fora interrompida às onze horas, quando o rapaz de olhar doido descera a almoçar à Áurea.
>
> – Não, menino! – exclamava o estudante, exaltado. – Estou na minha! A Medicina é uma meia-ciência; a Fisiologia é outra meia-ciência! São ciências conjeturais, porque nos escapa a base, conhecer o princípio da vida! [...]
>
> – Estás desmoralizado pela doutrina vitalista, miserável! Trovejou contra o Vitalismo, que declarou "contrário ao espírito científico". [...]. O fisiologista, o químico, não têm nada com os princípios das coisas; o que lhes importa são os fenômenos! Ora, os fenômenos e as suas causas imediatas, meu caro amigo, podem ser determinadas com tanto rigor nos corpos brutos, como nos corpos vivos – numa pedra, como num desembargador! E a Fisiologia e a Medicina são ciências tão exatas como a Química! Isto já vem de Descartes!
>
> Travaram então um berreiro sobre Descartes. E imediatamente, sem que Sebastião atônito tivesse descoberto a transição, encarniçaram-se sobre a ideia de Deus.
>
> O estudante parecia necessitar Deus para explicar o Universo. Mas Julião atacava Deus com cólera: chamava-lhe uma "hipótese safada",

> "uma velha caturrice do partido miguelista". E começaram a assaltar-se sobre a questão social, como dois galos inimigos.
>
> O estudante, com os olhos esgazeados, sustentava, dando punhaladas sobre a mesa, o princípio da autoridade! Julião berrava pela "anarquia individual"! E depois de citarem com fúria Proudhon, Bastiat, Jouffrey, romperam em personalidades. Julião, que dominava pela estridência da voz, censurou violentamente ao estudante – as suas inscrições a seis por cento, o ridículo de ser filho dum corretor de fundos, e o bife de proprietário que vinha de comer na Áurea!
>
> Olharam-se, então, com rancor.
>
> Mas daí a momentos o estudante deixou cair com desdém algumas palavras sobre Claud Bernard, e a questão recomeçou, furiosa.
>
> Sebastião tomou o chapéu [...] [e] foi descendo as escadas, pensando: Não se lhe pode falar em nada, agora! (Queirós, [1945], p. 243-245).

É interessante notar que o protagonista de *O mandarim* recupera algumas características de Julião, no que concerne ao seu racionalismo e ao seu positivismo. Assim como Julião, Teodoro também não acredita em Deus e não se preocupa "com os princípios das coisas", o que o faz não se importar com a origem misteriosa de sua fortuna. Como afirma o narrador de *O mandarim*, em trecho já destacado por nós, "os fragmentos de Positivismo, que constituem o fundo da [sua] Filosofia, não [lhe] permitiam a indagação *das causas primárias, das origens essenciais*" (Queirós, 1992, p. 109, grifo do autor).

Voltando ao trecho de *O primo Basílio*, ao ridicularizar os protagonistas da disputa, comparando-os a "dois galos inimigos", que "se encarniçam" e "travam um berreiro" "com fúria", retratando o estudante com um "olhar doido" e "olhos esgazeados" e Julião como um colérico destemperado, que desnecessariamente ataca o colega com vitupérios pessoais, Eça mostra que não se coaduna com nenhum dos lados. Nessa passagem, Sebastião procura Julião em busca de auxílio para lidar com a suspeita de adultério de Luísa, e o personagem vai embora sem conseguir falar com o parente de Jorge – "Não se lhe pode falar em nada, agora!". A reação de Sebastião, "atônito", à briga que presencia é quase cômica e contribui para o olhar crítico que Eça dirige aos dois adversários. Nesse contexto, o desentendimento entre os dois acadêmicos, um defensor do idealismo e o outro do positivismo, é visto como uma bobagem, como uma tolice de que nada serve, a não ser impedir Sebastião de falar com Julião sobre um problema real e, esse sim, importante.

Com esses três exemplos de discussões entre idealistas e positivistas – retirados dos romances *Os Maias* e *O primo Basílio* e do ensaio "Positivismo e Idealismo" –, procuramos mostrar a posição de Eça de Queiroz como um autor acima das modas literárias. Seria esperado de um escritor realista um olhar simpático dirigido ao positivismo, ao racionalismo, ao cientificismo, ou seja, favorável às ideias propagadas por João de Ega, Julião ou pelos defensores de Auguste Comte na Universidade de Sorbonne, mas não é isso que encontramos nesses textos. Se claramente, em sua obra, há uma crítica ao idealismo romântico, Eça também critica o positivismo realista. E essa posição parece perpassar grande parte de sua trajetória literária – desde pelo menos 1878, em *O primo Basílio*, passando por *O mandarim*, de 1880, *Os Maias*, de 1888, chegando até mesmo ao ensaio "Positivismo e Idealismo", de 1893. Trata-se de uma chave de leitura possível de ser feita para quase toda a produção queirosiana, ou abrangendo no mínimo esse intervalo de quinze anos, e foi o que procuramos fazer em nossa proposta de análise da narrativa *O mandarim*.

Referências bibliográficas

BERRINI, Beatriz. Introdução. In: QUEIROZ, Eça de. *O mandarim*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1992, p. 15-74.

NERY, Antonio Augusto. *Diabos (diálogos) intermitentes: individualismo e crítica à instituição religiosa em obras de Eça de Queiroz*. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010.

QUEIROZ, Eça de. *O mandarim*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1992.

_____. *Os Maias*. São Paulo: Sá, 2001.

_____. Positivismo e idealismo. In: _____. *Notas contemporâneas*. Braga: Projecto Vercial, 2000, p. 98-103.

_____. *O primo Basílio*. Porto: Lello & Irmão, [1945].

_____. *A relíquia*. Porto: Typ. de A. J. da Silva Teixeira, 1887.

ROSADO, Teresa Manuela Vasques Fadista da Cruz. *Camilo e Eça: o apelo do horror*. Dissertação (Mestrado em Estudos Românicos) – Universidade de Lisboa. Lisboa, 2004.

SEQUEIRA, Maria do Carmo Castelo Branco de. *A dimensão fantástica na obra de Eça de Queiroz*. Porto: Campo das Letras, 2002.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. *A formação do romance inglês: ensaios teóricos*. São Paulo: Hucitec; FAPESP, 2007.

ZOLA, Emile. O romance experimental. In: _____. *O romance experimental e o naturalismo no teatro*. Tradução de Ítalo Caroni; Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 25-76.

_____. O senso do real. In: _____. *Do romance*. Tradução de Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Edusp, 1995, p. 23-48.

O colonialismo mandado ao diabo em *O mandarim*, de Eça de Queiroz

José Leite Jr.[1]

Em homenagem a Claude Zilberberg
(1938 – 2018).

Lançado em 1880[2], portanto dez anos antes do Ultimato inglês, *O mandarim*, de Eça de Queiroz, textualiza uma intuição premonitória, senão mesmo profética, acerca do cenário geopolítico conflituoso entre os países colonialistas, num acirramento que culminaria, a curto, médio e longo prazos, respectivamente, com a Primeira Guerra Mundial, a Segunda Guerra Mundial e a própria dissolução do colonialismo.

Mestre na moldagem de máscaras ficcionais, Eça de Queiroz tanto delicia os que procuram em seus textos a simples fruição como desafia aqueles que intentam empreender a mais profunda investigação literária. Fazendo jus às qualidades de sua destacada bibliografia, a crítica que lhe é dedicada tem sido vultosa,

---

[1] Professor do Departamento de Literatura e do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Ceará. Autor de *O pictórico na poesia de Cabo Verde: dos claridosos a Kiki Lima*. Pesquisador de Semiótica Literária

[2] A informação está disponível na página eletrônica da Biblioteca Nacional (Portugal): "1880 – Depois de uma estada no país, regressa a Inglaterra (Junho), com escala de alguns dias na estância estival de Angers, ao norte de França, onde escreve de um jacto a sua primeira obra de 'fantasia' *O mandarim*, publicado em 11 folhetins, no Diário de Portugal (1 a 18 Jul.). De imediato saudado pelos admiradores mais próximos, *O mandarim* foi, já na ampliada edição em livro que se lhe seguiu, alvo de crítica pela coorte positivista." <http://purl.pt/93/1/biobibliografia/1880-1888longo.html>

munida dos mais diversos instrumentos teórico-metodológicos, para o bem ou para o mal, como observa Carlos Reis:

> Bem conhecidas são as personagens queirosianas. Conhecidas, analisadas, interpretadas, reinterpretadas e discutidas, umas vezes elogiadas, outras abominadas, à luz de paradigmas diversos, complementares ou antagónicos: da história literária à psicanálise e ao estruturalismo, passando pela estilística, pela sociologia literária, pelos estudos femininos, pelos estudos pós-coloniais, pelos estudos comparados ou pelos estudos narrativos, para tudo e para algo mais têm servido as personagens de Eça. (Reis, 2016, p. 29)

Pedindo vênia a Carlos Reis, que se ressente de um "esvaziamento psicológico" da metodologia de ascendência estruturalista, sinto-me contemplado quando localizo no rol acima a menção ao "estruturalismo", já que me filio ao legado de Greimas. Para Reis, a proposta estruturalista chegou mesmo a um esquematismo redutor no trato da psicologia das personagens:

> O projeto estruturalista era, como se sabe, de índole translinguística; o seu aprofundamento semiótico, por exemplo, na abordagem greimasiana, acentuou a dimensão funcionalista dos agentes narrativos, reduzidos à condição abstrata de papéis actanciais sem densidade humana. Exagerando um pouco, mas não muito, podemos mesmo dizer: nesse tempo, o autor foi morto e levou consigo, para a cova que lhe abriram, a personagem, companhia solidária e a vários títulos conveniente (modestamente também ajudei ao funeral, mas não foi por mal...). (Reis, 2013, p. 50)

Ora, como o presente estudo é assentado em bases semiótico-discursivas greimasianas – no intento de examinar a estratégia enunciativa que faz baixar o corpo do colonizador ao inferno colonial chinês, na figura do diabo estrangeiro –, devo ressaltar alguns avanços do percurso epistemológico da chamada Semiótica Francesa, liderada por Greimas, projeto que, pelo menos em minha suspeita avaliação, transcendeu ao "esquematismo" com justiça sancionado nas considerações de Carlos Reis acima.

Felizmente, a Semiótica não estacionou nos oito actantes da *Semântica estrutural* (de 1966, com tradução para o português em 1974), avançando para configurar-se como uma Semiótica do Discurso, interessada na enunciação, nos estados de alma e no campo de presença do corpo sensível instaurador do sentido.

Denis Bertrand (2003, p. 72), a propósito, adverte que os modelos analíticos não devem ser usados servilmente e chama atenção para a "resistência do texto", sendo taxativo ao dizer que "O texto, na realidade, dita sua lei", o que se pode considerar como uma paráfrase da máxima greimasiana: "Fora do texto não há salvação".[3]

Procurando investigações sobre o título específico *O mandarim*, numa perspectiva semiótico-discursiva, devo confessar que não encontrei muitos exemplares. Diante da escassez, não tive dificuldade de destacar dois trabalhos, um mais "recente", de 1991, da autoria de Maria da Glória Bordini, intitulado "Narratividade, modo literário e gênero narrativo em *O mandarim*, de Eça de Queirós", e outro, mais antigo, que toca indiretamente a obra, de Ulla Trullemans, de 1971, com o título "*A relíquia* d'Eça de Queiroz: notes sur la structure dun anti-roman picaresque". Separados por duas décadas, não posso deixar de admitir que o genial Eça vem recebendo apreciações bissextas entre semioticistas, mas isso não lhes tira a qualidade. Considerados os propósitos de presente apreciação (o foco é *O mandarim*), tratarei somente do primeiro, antes de acrescentar observações pessoais com apoio da Semiótica das Paixões e da Semiótica Tensiva.

Bordini explora a dinâmica da narratividade[4] de *O mandarim*. Antes da análise proposta, ela faz uma retomada do conceito de narratividade que alcança Aristóteles, mas que se concentra nas contribuições teóricas do século vinte. Ela chega a sínteses bastante esclarecedoras, como esta, coroada com a última frase do excerto:

> Em todas essas tentativas de gramática da história, o que se observa é a correlação triádica, com dois polos opostos e uma mediação, a qual constitui efetivamente a passagem de um a outro. A explicação para essa mediação varia: em Propp a sequência medial é a que permite fechar a ação iniciada por dano; em Tomachevski é a que dinamiza a situação inicial por seu teor conflitivo, contraditório; em Greimas, é a marca da diacronia que inverte as acronias-limite em termos de conteúdo semântico. A narratividade, pois, seria esse movimento que desloca semanticamente um estado de coisas e institui outros. (Bordini, 1991, p. 25-26)

---

[3] De minha parte, num artigo de 2016, intitulado "O narrador recusado por Saramago" (LEITE JR., 2016), fiz uma provocação, lendo semioticamente a proposta marxista de Saramago, em sua legítima recusa de não alienar o "trabalho" do autor numa abstração de "narrador". A questão, enfim, é dar a cara a César e a coroa a Deus: a moeda discursiva tem cara ontológica e coroa semiótica.

[4] Narratividade – conceito que gosto de chamar de negatividade, que explicarei mais adiante.

A última frase, como se vê, mostra uma concepção acrônica da narratividade. Isso pode ser estranho, mas para Greimas a transformação subjacente à narratividade é semântica e não cronológica (o tempo seria um efeito de sentido discursivizado). Ao ilustrar a concepção greimasiana de narratividade, ela chega a um momento revelador de sua argumentação, quando sustenta que Cervantes inscreveu como um paradoxo a narratividade de seu Quixote. Para chegar a essa categorização, ela explora o quadrado semiótico[5] de Greimas:

> Assim, a história de Quixote significa algo porque estaria articulada a três relações: a de contradição, loucura vs não loucura, a de contrariedade, loucura vs saúde mental, e a de pressuposição, não loucura vs saúde mental. Por transformação dessas relações, um conteúdo semântico seria negado e outro afirmado: O Quixote não é louco porque o mundo está em desconcerto e ser louco num mundo sem razão é manter a razão. (Bordini, 1991, p. 24)

Retornando de Cervantes para Eça, Bordini chama atenção, no caso específico de *O mandarim*, para o viés ideológico, na crítica aos valores burgueses, discursivamente sobreposto à manipulação do demônio pelo recurso persuasivo da tentação ("hiperbolizada"), fase virtualizante do percurso narrativo, em que o destinador tenta convencer o destinatário a interessar-se num objeto de valor (riqueza). Como aceita o contrato (o conhecido pacto...) – que inclui um transgressivo programa de uso que implica a morte de um mandarim –, Teodoro assume-se como sujeito, transitando de uma disjunção com o objeto de valor (pobreza) para um estado conjuntivo (riqueza). Evidente que, nesse momento, dissociam-se os valores contratuais do enunciado (pacto com o diabo) dos valores contratuais da enunciação (pacto de leitura):

> No plano da fábula, a situação inicial apresenta Teodoro como pobre escriturário, conformado com sua rotina diária sem quaisquer atrativos,

[5] A autora mostra ainda as contribuições de Paul Ricoeur e de Gérard Genette para a narratologia, em particular sobre o significado do tempo na narração. Tais questões, a meu ver, foram resolvidas no âmbito do projeto greimasiano pelo desenvolvimento do nível discursivo a partir de retomadas como a que foi feita a partir da leitura dos achados de Benveniste, no que tange às três dimensões da enunciação – actorialização, temporalização e espacialização – e respectivas debreagens e embreagens. Em relação ao tempo, há o tempo da enunciação e o do enunciado. Embora sugiram efeitos de sentido cronológico, esses tempos colocados em discurso não se confundem com o indicado pelo relógio: são sempre instâncias linguísticas associadas à aspectualidade.

> salvo um apego a volumes antigos, que ele compra como joias. É dele que provém a tentação hiperbolizada pelo surgimento do demônio: a de matar o mandarim, ou seja, segundo o provérbio francês, enriquecer sem esforço. (Bordini, 1991, p. 28)

Não escapa a Bordini a percepção da axiologia do trabalho como operador ideológico (moralizante) que impõe, no plano do enunciado, uma revisão do contrato diabólico. Rompido o pacto, Teodoro faz-se antissujeito do demônio:

> Há, neste ponto, um contrato social que reza ser o trabalho o único caminho digno para a riqueza entre homens honestos. Teodoro o rompe, mata o Mandarim e perde o bem que o contrato mantivera até então indene: o respeito próprio sem o qual a vida se torna mal-estar. (Bordini, 1991, p. 28)

E, igualmente com lucidez, Bordini revela a construção de sentido subjacente à figura do "fantasma contábil", que funciona como adjuvante provedor do saber necessário à requalificação de Teodoro, nos termos e valores da sociedade regida pelo capital (ainda nesse tempo indissoluvelmente ligado ao trabalho):

> Se o demônio pode ser interpretado como projeção simbólica do instinto, o fantasma não se reduz a símbolo de censura moral. Mais do que isso, é o detentor anterior da riqueza, o Credor, a quem nenhum juro compensará o capital roubado. Na figura do Credor implacável o mecanismo da acumulação do capital e seus efeitos sobre a sociedade encontra a tradução perfeita. Teodoro, por isso, *é* o Mandarim. O fantasma que o persegue é ele mesmo antes de ser um mandarim. O fantasma que o persegue é ele mesmo antes de ser um mandarim. Sua demanda inicial era de felicidade e aventura. No desfecho frustrado, ele é o credor de si mesmo. (Bordini, 1991, p. 29)

Assim como chegou a uma categorização pelo paradoxo, no estudo da obra capital de Cervantes, Bordini não encontra dificuldade em perceber semelhante matriz paradoxal no microuniverso semântico de O mandarim, que não é a obra capital de Eça, mas que traduz como poucas a moral capitalista: "Das disjunções e conjunções de papéis de Teodoro, do demônio, do fantasma, da riqueza e da consciência honesta produz-se o paradoxo final do rico infeliz, por obra de uma consciência honesta e cínica ao mesmo tempo." (Bordini, 1991, p. 30)

E assim arremata Bordini, numa reflexão sobre a angústia do capitalismo:

> A atitude de Eça diante da questão do Capital é inequívoca: como os artistas modernos, ele tem esperanças no progresso tecnológico da nova civilização industrial, mas, também como eles, sente que ela não redimirá o povo, criando outra forma mais sutil de espoliação, aquela alegorizada em Teodoro – a de que o dinheiro é que interessa, não importando se sua posse significa a aniquilação do outro. (Bordini, 1991, p. 46)

Suspendo aqui a leitura de Bordini, que tomo como minha mentora e passo à gênese do paradoxo do mandarim, agora acompanhando o trabalho de Michel Delon, de notável inspiração filológica.

Não pode passar despercebida a alegoria, que coloca em cena um item fraseológico já estabilizado no francês, constituindo-se como o "paradoxo do mandarim". Em seu artigo sobre o emprego literário desse curioso "teste de cinismo" da sociedade burguesa, Michel Delon examina sua ocorrência, a propósito da pertinência de uma citação de Rousseau feita Bianchon, personagem de Balzac, como se verá na citação abaixo. Delon passa em revista a fortuna crítica de Rousseau sobre o assunto e vai acompanhando os estudos de autores que efetivamente fizeram alusão ao paradoxo do mandarim, como Diderot, Balzac, Chateaubriand e outros, dentre as quais se encontra Eça de Queiroz, evidentemente como *O mandarim*. Ele constata, de acordo com a crítica especializada, que Rousseau não textualizou o paradoxo, mas apresenta evidências de que o autor do *Emílio* tratou do mesmo tema, mas sob outros recursos figurativos. Delon conclui que Balzac propriamente não errou, mas encontrou no paradoxo do mandarim como que uma tradução de Rousseau sobre o problema da apropriação imoral da riqueza.

O artigo é iniciado com esta passagem de *Le père Goriot* (O pai Goriot), datado de 1835, de Balzac, mais precisamente na pensão de madame Vauquer. É inegável o paralelo temático-figurativo desse romance com a obra de Eça em apreço, seja pelo cenário, que alude à pensão de D. Augusta, seja pela tentação, desta vez não pelo diabo (que o próprio Eça reconhece como "hiperbólica"), mas por Vautrin, conselheiro ganancioso do estudante Eugênio:

> A cena ocorre na sala de estar da pensão Vauquer. Vautrin procura deslumbrar Eugênio de Rastignac com o sucesso social. "Mas o que eu tenho que fazer? disse Rastignac, ansioso, interrompendo Vautrin. – Quase nada, respondeu o homem, deixando escapar um gesto de alegria [...] "(...) É apenas uma questão de casar com Victorine Taillefer e deixar o Vautrin aqui agir como uma Providência, eliminando o irmão de Victorina, o herdeiro da fortuna da família. Vautrin acrescenta à proposi-

> ção uma nota de relativismo moral. "Não há princípios, existem apenas eventos; não há leis, há apenas circunstâncias: o homem superior se casa com os eventos e as circunstâncias para administrá-los". De acordo com essa perspectiva cínica, a sociedade pune o crime ostensivo, mas fecha os olhos para crimes pelos quais o responsável não é visível. [...] Sob a influência dessas sugestões, o estudante encontra o amigo Bianchon no jardim do Luxemburgo. Ele confessa estar "atormentado por idéias ruins". "Você leu Rousseau? [...] Você se lembra dessa passagem em que ele pergunta ao seu leitor o que ele faria caso ele pudesse ficar rico matando lá na China, por sua própria vontade, um velho mandarim, sem se mudar de Paris." Bianchon responde com uma lição de modéstia e bom senso: "Eu seria pela vida do chinês".[6] (Delon, 2013, p. 1)

Delon observa que o paradoxo se propagou, já na metade do século dezenove, a ponto de intitular um *vaudeville*, em 1855, intitulado "As-tu tué le mandarin?" (Você matou o mandarim?), a canção "Tuons le mandarin" (Vamos matar o mandarim), de 1860, a novela "L'Héritier du Mandarin" (O herdeiro do mandarim), de 1864, da autoria de Urbain Didier, e mesmo o romance "La Mandarine" (A mandarina – por que não no feminino?), de 1873, de Armand Pontmartin, daí passando como fraseologia reconhecida por dicionários como o *Littré* e *Le Trésor de la langue française* (Delon, 2013, p. 6). E aqui aparece a década de 1870 – quando aflora a geração de Eça… que assim entra no arrolamento de Delon:

> Quando Balzac morreu, um jovem português estava estudando francês. Eça de Queiros tornou-se um dos maiores romancistas de seu país, tendo publicado em 1880 *O mandarim*, uma nova variação de assas-

[6] Tradução pessoal livre. Eis o original: "La scène se déroule dans le salon de la pension Vauquer. Vautrin fait miroiter la réussite sociale à Eugène de Rastignac. 'Que faut-il que je fasse? dit avidement Rastignac en interrompant Vautrin. – Presque rien, répondit cet homme en laissant échapper un mouvement de joie [...]' (...). Il ne s'agit que d'épouser Victorine Taillefer et de laisser Vautrin agir comme une Providence, en éliminant opportunément le frère de Victorine, héritier de la fortune familiale. Vautrin accompagne la proposition d'un exposé de relativisme moral. 'Il n'y a pas de principes, il n'y a que des événements; il n'y a pas de lois, il n'y a que des circonstances: l'homme supérieur épouse les événements et les circonstances pour les conduire'. Selon cette perspective cynique, la société punit le crime ostensible, et ferme les yeux sur les crimes dont le responsable n'est pas visible. [...] Sous le coup de ces suggestions, l'étudiant rencontre l'ami Bianchon dans le jardin du Luxembourg. Il lui avoue être 'tourmenté par de mauvaises idées'. 'As-tu lu Rousseau ? [...] Te souviens-tu de ce passage où il demande à son lecteur ce qu'il ferait au cas où il pourrait s'enrichir en tuant à la Chine par sa seule volonté un vieux mandarin, sans bouger de Paris'. Bianchon répond par une leçon de modestie et de bon sens: 'Je conclus à la vie du Chinois'".

> sinato reduzido a um gesto mínimo, sem qualquer perturbação física para seu responsável ou mesmo, ele pode acreditar, moral.[7] (Delon, 2013, p. 6)

Delon ainda faz o resumo de *O mandarim*, fazendo lembrar que o paradoxo teria outras repercussões estrangeiras: "Poderíamos então ir para a Inglaterra, com *O assassinato do mandarim* (1907), de Arnold Bennett, ou na Espanha, com *A barca sem pescador* (1945), de Alejandro Casona."[8] (Delon, 2013, p. 7)

Passo agora a minha apreciação semiótica.

Entendo a narratividade como negatividade. A narratividade tem seu embrião no momento em que a timia (predisposição) é posta em movimento por uma negação, chegando-se à categorização demonstrável no quadrado semiótico na dêixis negativa (indesejável, disfórica) ou na dêixis positiva (eufórica). A propensão de Teodoro para a acumulação o faz, num primeiro momento, colecionador e, num segundo momento, perdulário. Acumular é desejável para o objeto de valor livros antigos e despender como programa de uso para seus prazeres materiais.

O enunciador que se expressa em *O mandarim* também se estabelece segundo uma negação quando, como estratégia discursiva, deixa – ou relativiza – a literatura documental de seu tempo, a que pretende extrair uma "verdade" a partir da acurada observação dos fatos. Alternativamente à literatura documental, ele faz opção pelo recurso da alegoria, prudentemente negociada no prólogo (pacto de leitura).

Enfim, a narratividade é uma escolha, uma decisão, sendo somente possível pela negação, seja pelo enunciador pressuposto ao enunciado, seja pelo enunciador inscrito no enunciado (narrador, interlocutor). Cada um adotará suas estratégias discursivas conforme sua conveniência persuasiva.

Considerando a perturbação passional sobre o percurso do sujeito de estado, faço aqui uma incursão sobre a Semiótica das Paixões para chegar à construção do sentido relativo ao "diabo da consicência" que acomete Teodoro.

---

[7] Tradução pessoal livre. Deixo aqui o original: "Quand Balzac mourrait, un jeune Portugais apprenait le français. Eça de Queiros devint un des plus grands romanciers de son pays et publia en 1880 *Le Mandarin*, nouvelle variation sur le meurtre réduit à un geste minimum sans aucun désagrément physique pour son responsable ni même, peut-il croire, moral."

[8] Tradução pessoal livre. Assim se lê no original: "On pourrait passer ensuite em Angleterre avec The Murder of the mandarin (1907) d'Arnold Bennett ou en Espagne avec La barca sin pescador (1945) d'Alejandro Casona."

Greimas e Fontanille (1993, p. 132) propõem um percurso passional canônico, construído em analogia com o percurso narrativo canônico[9]:

PNC	contrato	competência	desempenho	sanção
PPC	disposição	sensibilização	emoção	moralização

Fonte: Greimas e Fontanille (1993), com adaptações pessoais.

Em *O mandarim*, há dois programas relativos a Teodoro. O primeiro é estabelecido pelo pacto com o diabo. O segundo, motivado pelo fantasma de Ti Chin-Fu, é o que procura reparar o primeiro, portanto funciona como um contraprograma.

Do ponto de vista passional, apresenta-se um espelhamento. A disposição é social, constituindo um repertório passional, que pode ser eufórico ou disfórico. No caso, a disposição é relativa à acumulação. No entanto, Teodoro é especialmente sensível à acumulação, o que o faz um colecionador. A emoção é por ele confessada e moralizada (vício):

> E como as circumvoluções do meu cerebro me não habilitavam a compor odes, á maneira de tantos outros ao meu lado que se desforravam assim do tédio da profissão; como o meu ordenado, paga a casa e o tabaco, me não permittia um vicio — tinha tomado o habito discreto de comprar na feira da Ladra antigos volumes desirmanados, e á noite, no meu quarto, repastava-me d'essas leituras curiosas. Eram sempre obras de titulos ponderosos: GALERA DA INNOCENCIA, ESPELHO MILAGROSO, TRISTEZA DOS MAL DESHERDADOS… (Queirós, 1880, p. 9-10)*

Ora, colecionar livros é uma paixão moderada, um excedente socialmente tolerado. No entanto, quando lhe é proposto o paradoxo do mandarim, desencadeia-se um tumulto passional extremamente intenso. Acompanhando o percurso passional canônico, a acumulação de dinheiro é algo disponível e mesmo incen-

---

[9] PCN: percurso narrativo canônico. PPN: percurso passional canônico, que traz as etapas mais comuns do desempenho do sujeito em busca de um objeto de valor, desde sua constituição a partir de um contrato, passando por sua qualificação e ação, até a sanção de seu desempenho. Essa correlação entre o PCN e o PPN, que se enriqueceria em reformulações posteriores, parte do pressuposto de que as paixões não são exclusivamente individuais, constituindo "atualizações" individuais de um paradigma comportamental, assim como a fala é uma atualização da língua.

*Nota dos organizadores: como o autor deste artigo optou por fazer citações diretamente da primeira edição de *O mandarim*, de 1880, mantivemos a ortografia original e as gralhas que por ventura existirem. Ver o fac-símile dessa edição em <http://purl.pt/70>, no site da Biblioteca Nacional de Portugal.

tivado, no caso da poupança; assim como seu contrário: gastar dinheiro é mesmo incentivado, até certo limite, demarcado moralmente pela mesma norma que põe o dinheiro em circulação. Como os livros eram comprados com o modesto ordenado – fruto do trabalho –, seu pequeno vício era tolerável. No entanto, com a aquisição de uma imensa riqueza advinda de um assassinato, a sensibilidade de Teodoro se inverte, ou seja, ele passa a acumular "ao contrário", fazendo-se perdulário, até que vem a moralização, a voz social que censura o excesso:

> Depois assaltou-me uma amargura maior: comecei a pensar que Ti-Chin--Fú tinha de certo uma vasta familia, netos, bisnetos tenros, que, despojados da herança que eu comia á farta em pratos de Sèvres, n'uma pompa de sultão perdulário, iam atravessando na China todos os infernos tradicionaes da miséria humana — os dias sem arroz, o corpo sem agasalho, a esmola recusada, a rua lamacenta por morada… (Queirós, 1880, p. 64-65)

O fato de ele ser rico e com isso não se saciar, não alcançar a felicidade, se explica, em termos de tensividade, como um sintagma concessivo (embora rico, infeliz), que concorre com o implicativo (como era rico, era feliz). O inferno de Teodoro não é ter caído em tentação, mas ter caído em concessão.

Para Zilberberg, a implicação é a doxa, segue a ordem, podendo ser associada ao divino; já a concessão é a ruptura da ordem, podendo ser associada ao diabólico: "Se a doxa desaprova o excesso, a concessão não se importa com tal recusa, vai mais além e prefere afirmar "concessivamente" a bondade e a desejabilidade do excesso." (Zilberberg, 2011, p. 64)

A concessão é tônica e se relaciona com as rupturas: "Os enunciados concessivos são enunciados de ruptura, ruptura de concordâncias consensuais" (Zilberberg, 2011, p. 99). Em *O mandarim*, a concessão representa a grande ruptura e se estende na busca do perdão. O perdão – ansiado por Teodoro – é concessivo. E Zilberberg explica que o objeto do perdão não é o perdoável, mas o concessivamente imperdoável:

> Essa evocação do superlativo-concessivo está longe de ser apanágio dos grandes artistas. Os discursos usuais também lançam mão dele, qualquer que seja a isotopia em que surja o processo: a façanha profana ou a santidade. Pensemos no motivo ético do perdão, indagando-nos por um instante: qual é o objeto do perdão, o perdoável ou o imperdoável? Qualquer pessoa responderá, sem muita reflexão, pois a reflexão nesse caso é inútil, que o verdadeiro perdão tem por objeto o imperdoável, uma vez que o perdoável já cifra o perdão. Não é difícil catalisar, a partir

> desse enunciado lapidar "perdoar o imperdoável," uma estrutura concessiva e exclamativa: "embora o ato que você cometeu seja absolutamente imperdoável, eu o perdôo!" (Zilberberg, 2011, p. 65)

E a concessão também diz respeito à opção pela alegoria (o fantástico), já que a ruptura se presume nas escolhas do enunciador implícito. É concessivo o diabo, ainda mais se recebido por um ateu. O que se questiona é a própria fidúcia do contrato enunciativo, ou seja, Eça está rompendo com o paradigma (o remorso de Teodoro seria o remorso do Iluminismo? Não custa relembrar a menção a Rousseau e a Diderot, feita atrás por Delon):

sintagmas implicativos	**sintagmas concessivas**
crer no acreditável não crer no inacreditável	crer no inacreditável não crer no acreditável
Naturalismo	Fantástico (realismo)

Fonte: Zilberberg *(2011, p. 244) (exceto a última linha).*

Admitindo-se o que Denis Bertrand chama de "figuratividade profunda" – a que permite perceber isotopias que remetem a outros discursos, por exemplo, – não tive como não associar o fantasma do mandarim, Ti Chin-Fu, a uma das Erínias ("a que avalia o homicídio, a vingadora do crime"):

> A princípio não havia um número determinado de Erínias e nem se lhes conheciam os nomes, mas, depois de Hesíodo, fixaram-se em três e cada uma recebeu uma denominação: Aleto, Tisífone e Megera. *Aleto*, em grego *Ἀληκτώ* (Aléktó) significa "a que não pára, a incessante, a implacável"; *Tisífone*, é o grego Τισιφόνη (Tisiphóne), "a que avalia o homicídio, a vingadora do crime"; *Megera*, do grego Μέγαιρα (Mégaira), "a que inveja, a que tem aversão por". (Brandão, 1986, p. 207)

A título de provocação (concessão, ou seja, embora acadêmico, por que não lúdico?), deixo algumas aproximações entre o significante e o significado:

Escrita (significante gráfico)	**Transcrição (significante sonoro)**	**Significado**
Ti Chin-Fu	/ti.ʃĩ.fu'/	Nome próprio (atribuído)
中國茶[11]	/fũ.kwo.tʃa'/	Chá chinês
Τισιφόνη	/ti.si'.fo.ne/	"a que avalia o homicídio, a vingadora do crime" (Brandão)

Obs.: "Te" (Fujiã); "chá" (Cantão) / Google 51.500.000 resultados (0,73 segundos)

Na verdade, fiz essa aproximação para chegar ao chá...

> Ao outro dia cedo, encerrado com o general n'um dos kiosques do jardim, contei-lhe a minha lamentavel historia e os motivos fabulosos que me traziam a Pekin. O heroe escutava, cofiando sombriamente o seu espesso bigode cossaco...
>
> — O meu prezado hospede sabe o chinez? — perguntou-me de repente, fixando em mim a pupilla sagaz.
>
> — Sei duas palavras importantes, general: *Mandarim* e *chá*.
>
> Elie passou a sua mão de fortes cordovêas sobre a medonha cicatriz que lhe sulcava a calva:
>
> — *Mandarim*, meu amigo, não é uma palavra chineza, e ninguém a entende na China. É o nome que no século XVI os navegadores do seu paiz, do seu bello paiz...
>
> — Quando nós tinhamos navegadores...— murmurei, suspirando.
>
> Elle suspirou tambem, por polidez, e continuou:
>
> —... Que os seus navegadores deram aos funccionarios chinezes. Vem do seu verbo, do seu lindo verbo...
>
> — Quando tinhamos verbos...— rosnei, no habito instinctivo de deprimir a patria.
>
> Elle esgazeou um momento o seu olho redondo de velho mocho — e proseguiu paciente e grave:
>
> — Do seu lindo verbo *mandar*... Resta-lhe por tanto *chá*. É um vocábulo que tem um vasto papel na vida chineza, mas julgo-o insufficiente para servir a todas as relações sociaes. O meu estimavel hospede pretende esposar uma senhora da famillia Ti-Chin-Fú, continuar a grossa influencia que exercia o Mandarim, substituir, domestica e socialmente, esse chorado defunto... Para tudo isto dispõe da palavra *chá*. É pouco.
>
> Não pude negar — que era pouco.
>
> (Queirós, 1880, p. 87-89)

Ligando a Erínia ao chá e ao caso e tomando Teodoro metonimicamente, percebe-se uma crítica aberta ao eurocentrismo, portanto ao colonialismo. Para o chinês, Teodoro é um bárbaro indigno de casar com uma filha de mandarim. A questão é, pois, a alteridade. A narratividade concessiva é a negação da alteridade, portanto do colonialismo. As Erínias, que punem o crime no âmbito da família, atormentam Orestes, matricida. O paradoxo do mandarim representa o cinismo colonialista, que não hesita em acionar a campainha para se apropriar das riquezas da colônia. Mas a

mesma campainha que mata também congrega colonizador e colonizado, paradoxalmente aparentados numa única e indissolúvel família humana. Penso, pois, que Eça, com a alegoria de *O mandarim* mandou ao diabo o eurocentrismo colonialista.

Moral da história, o fato é que o colonialismo se desdobrou no Ultimato Inglês, na Primeira e Segunda Guerras e, mesmo superado em sua aparência (não parece, mas é), permanece imanente, sobrevivendo na invisibilidade, como pretexto para o crime assinado pela mão invisível do capitalismo financeiro (sociedades, afinal de contas, anônimas...).

Vivemos hoje o paroxismo da invisibilidade e o paradoxo da distância: a campainha continua disponível para a avidez de novos Teodoros. E não falta cinismo.

Referências bibliográficas

BALZAC, Honoré de. A comédia humana: estudos de costumes; cenas da vida privada / Honoré de Balzac. Orientação, introduções e notas de Paulo Rónai; tradução de Gomes da Silveira e Vidal de Oliveira. 3.ed. São Paulo: Globo, 2012.

BERTRAND, Denis. *Caminhos da semiótica literária*. Tradução do Grupo CASA. Bauru: Edusc, 2003.

BRANDÃO, Junito de Souza (1986). *Mitologia grega*. Vozes: Petrópolis, 1986. v.1.

DELON, Michel. De Diderot à Balzac, le paradoxe du mandarin, Revue Italienne d'Études Françaises, v. 3, 2013, p. 1-7. Disponível em: <http://rief.revues.org/248>. Acesso em 15 dez. 2013.

GREIMAS, Algirdas Julien; FONTANILLE, Jacques. *Semiótica das paixões*: dos estados de coisas aos estados de alma. Tradução de Maria José Rodrigues Coracini. São Paulo: Ática, 1993.

LEITE JR, José. O narrador recusado por Saramago. *Estudos Semióticos*, v. 12, n. 1, p. 21-26, 14 set. 2016. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/esse/article/view/120533>. Acesso em 30 set. 2016.

QUEIROZ, Eça de. *O mandarim*. Porto; Braga: Livraria Internacional de Ernesto Chardron, 1880.

REIS, Carlos. Eça de Queiroz e a personagem como ficção. *Revista de Estudos Literários*, Coimbra, v. 6, p. 29-60, mar. 2018. Disponível em: <https://impactum-journals.uc.pt/rel/article/view/5416>. Acesso em 25 jul. 2018.

ZILBERBERG, Claude. *Elementos de semiótica tensiva*. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit, Waldir Beividas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

A relíquia

A relíquia no pincel de Paula Rego: género e poder[1]

Isabel Pires de Lima[2]

A pintura de Paula Rego tem utilizado o diálogo intermedial com a literatura oitocentista, sobretudo inglesa e portuguesa, e em especial com os clássicos portugueses do século XIX – Eça de Queiroz, Camilo Castelo Branco, Alexandre Herculano – para proceder à indagação de uma das mais obsessivas preocupações da pintora: a visitação da condição feminina e a sua revisão iconoclasta, o questionamento dos poderes sociais instituídos numa inquirição que conduz ao entrelaçamento de questões de género e poder.

O questionamento do corpo feminino, em articulação com o próprio questionamento da identidade feminina e do seu caráter contraditório e em permanente redefinição, constituem pedras angulares do universo da pintora. As experiências da submissão, da crueldade e do domínio patriarcais, mas também da sensualidade, da sexualidade, da criação – gravidez, parto, maternidade – são centrais na sua interrogação sobre a condição feminina que é representada numa dupla vertente de violência e entrega, ameaça e proteção, treva dionisíaca e luz apolínea, poder e sujeição, pelo que as mulheres de Paula Rego apresentam com frequência uma natureza andrógina. Aliás, o lugar da mulher e o exercício do poder que detém, a violência da sua sensualidade e do desejo sexual, a duplicidade da sua condição são constantemente conjugados por Paula Rego em declinações variadíssimas.

---

[1] O presente artigo foi desenvolvido no âmbito do Programa Estratégico Literatura e Fronteiras de Conhecimento – Políticas de Inclusão do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (UID/ELT/00500/2013 | POCI-01-0145-FEDER-007339).

[2] Professora Emérita da Universidade do Porto / Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa.

Num *Autorretrato* (Fig. 1) de 2015, a questão do desdobramento identitário regressa mais uma vez sob uma forma iconoclasta e auto irónica.

Fig. 1 – *Paula Rego.* Autorretrato*, 2015.*

Uma dessas frequentes declinações, que a sua pintura exprime com veemência metafórica, apropria-se da tensão entre afirmação da sensualidade do corpo feminino e encarceramento do desejo, conduzindo, a meu ver, a uma experiência de exílio inerente à condição feminina na sociedade falocêntrica contemporânea.

Desde muito cedo esta tensão se faz sentir em dois trabalhos que surpreendem vindos de uma jovem bem-educada de classe media portuguesa, datados respetivamente de 1952 e de 1954, *Mulher-cão* (Fig. 2) e *Life painting* (Fig. 3). Numa e noutra ressalta uma experiência violenta de exílio vivido na impossibilidade da concretização do desejo e/ou da identificação do seu objeto. Mais de quarenta anos depois, a extraordinária série *Mulher Cão* (Fig. 4), iniciada em 1994, continua a exibir essa tensão. São mulheres, cujos corpos ocupam toda a tela depurada de objetos cénicos ou de indutores narrativos, tão frequentes na pintura de forte vocação narrativa de Paula Rego; são animais ferozes, cheios de força, pese embora não sofrerem qualquer metamorfose anatómica. A ferocidade decorre da sensualidade animal que os seus corpos exibem contra os estereótipos da beleza feminina, numa espécie de nudez abjeta, embora densamente humana, e que os dá a ver como lugar do desejo acorrentado, numa "combinação dolorosa de erotismo e violência" (Rosengarten, 1997, p. 88), na formulação de Ruth Rosengarten.

Fig. 2 – *Paula Rego.* Mulher-cão*, 1952.*

Fig. 3 – *Paula Rego.* Life painting*, 1954.*

Fig. 4 – *Paula Rego.* Mulher Cão*, 1994.*

A série de trabalhos de 1999, inspirados n' *O crime do padre Amaro*, exibem também esta tensão e de alguns deles – *À Janela* (Fig. 5)*, Rapariga com Galinhas* (Fig. 6)*, Prostrada* (Fig. 7) – se pode dizer que são "ensaios sobre a paciência e a espera, a vontade em mulheres apaixonadas." (Rosengarten, 1997, p. 88), como a mesma Ruth Rosengarten refere a propósito dos quadros da série *Mulher Cão*.

Mas naquela série de inspiração queirosiana, como em outras da artista, inspiradas nos referidos clássicos oitocentistas, se exibe o poder da mulher, os poderes ínvios ou impositivos, consentidos ou abafados, numa contrafação desconstrutora e subversora dos alicerces do poder patriarcal e falocêntrico. Atente-se no quadro *Anjo* (Fig. 8), quadro a todos os títulos excecional, em que Amélia, ocupando todo o quadro, se destaca, enfrentando quem a olha, exibindo de braços abertos os símbolos da Paixão – a espada e a esponja. Ela é "um anjo da guarda e um anjo vingador" (Rego, 1999), espécie de arquétipo do carácter duplo da condição fe-

minina, do próprio enigma da feminilidade: um anjo fêmea que empunha numa mão uma fálica espada ameaçadora, anunciadora de violência, e na outra exibe a esponja da comiseração. Claro que esta mulher é e não é Amélia. É a Amélia que Paula Rego construiu a partir da Amélia queirosiana – é uma Amélia possível, que não foi assim no universo ficcional do autor, mas se tornou assim na ficção da ficção de Paula Rego (cf. LIMA, 2001, p. 9-11).

Fig. 5 – *Paula Rego.* A Janela*, 1999.*

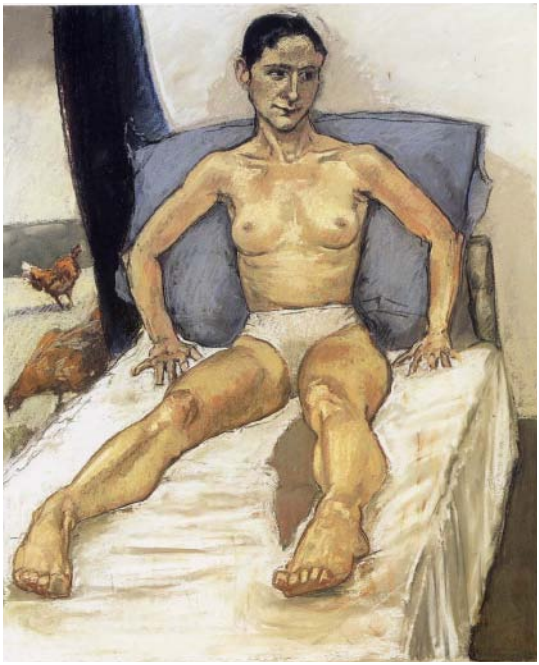

Fig. 6 – *Paula Rego.* Rapariga com Galinhas*, 1999.*

Fig. 7 – *Paula Rego.* Prostrada*, 1999.*

Fig. 8 – *Paula Rego.* Anjo*, 1999.*

E como não lembrar a este respeito por exemplo o quadro *Maria Moisés* (Fig. 9), da série homónima (2001), bebida no conto camiliano ou o quadro *Levitação* (Fig. 10), da série de inspiração herculanina, *A Dama Pé de Cabra* (2011-2) ou ainda um outro intitulado *Chantagem* (Fig. 11), da série *O primo Basílio e outras Histórias* (2015)?

E poderíamos no mesmo sentido trazer à colação obras bem diversas, de temáticas bem distintas, nas quais as mulheres são representadas em situação de poder, como *O Sonho de José* (Fig. 12) (1990) ou *A Primeira Missa no Brasil* (Fig. 13) (1993) ou os terríveis *A Fada Azul e Pinóquio* (Fig. 14) (1995) e *Avó* (Fig. 15) (2000).

Fig. 9 – *Paula Rego.* Maria Moisés*, 2001.*

Fig. 10 – *Paula Rego.* Levitação*, 2011-2.*

Fig. 11 – *Paula Rego.* Chantagem*, 2015.*

Fig. 12 – *Paula Rego.* O Sonho de José*, 1990.*

Fig. 13 – *Paula Rego.* A Primeira Missa no Brasil*, 1993.*

Fig. 14 – *Paula Rego.* A Fada Azul e Pinóquio*, 1995.*

Fig. 15 – *Paula Rego.* Avó*, 2000.*

Em 2014, Paula Rego exibiu em Londres, na galeria Marlborough Fine Art, a exposição *O Último Rei de Portugal e outras Histórias,* que contempla

uma série chamada *A relíquia*, na qual nos oferece oito pastéis inspirados no romance queirosiano. A célebre epígrafe com que abre o romance, "Sobre a nudez forte da verdade – o manto diáfano da fantasia" (Queiroz, 1999, p. 3), parece um convite ao pincel de Paula Rego que, permanecendo sempre preso à captação das contradições do real e do social, não deixa de ser fertilizado e coberto fantasmaticamente pela fantasia. Três dos referidos oito pastéis reportam-se ao trecho romanesco que se desenvolve a Oriente, *Mary faz Luvas* (Fig. 17), *Sonho* (Fig. 19), *A Terra Santa* (Fig. 20) (cf. LIMA, 2016); os restantes não, e intitulam-se *Serenata* (Fig. 21), *Encontro com Adélia* (Fig. 16), *Jantarada* (Fig. 22), *Nossa Senhora das Dores* (Fig. 23), *Desaparece, mais a tua porcaria* (Fig. 18).

Reterei a minha atenção em três quadros que ilustram e denunciam de modo particularmente intenso cenas do romance em que mulheres exercem o seu poder de modo intenso, violento ou subtil, conforme a sugestão de Eça e a vontade interpretativa de Paula Rego: *Encontro com Adélia, Mary faz Luvas* e *Desaparece, mais a tua porcaria.*

Fig. 16 – *Paula Rego.* Encontro com Adélia*, 2014.*

O quadro *Encontro com Adélia* (Fig. 16) reporta-se a um trecho relativamente breve do romance, prévio à partida de Teodorico para o Oriente, quando se envolve, à revelia da Titi, Maria do Patrocínio, nuns amores libidinosos com a bela Adélia, "patrocinada" (Queiroz, 1999, p. 34) – a expressão é de Eça – por um comerciante bem instalado da praça lisboeta. Serve este episódio na economia narrativa para indiciar por um lado a inexperiência de Teodorico na sua relação com as mulheres e com o amor, em boa parte decorrente da visão que do amor profano tem a Titi como "coisa suja" (Queiroz, 1999, p. 36), "nojo", "porcaria", o que o leva a só poder conceber contactos mais ou menos clandestinos ou marginais com mulheres, se não quiser acabar "escorraçado a vassoura, como um cão." (Queiroz, 1999, p. 37), como de facto acabará. E por outro lado, este episódio permite perceber quanto Teodorico, só por ironia pode passar por um Raposão, visto não saber identificar com toda a clareza a natureza da relação que com as mulheres estabelece, acabando por sentir-se, e por efetivamente ser, enganado. Assim acontece com Adélia, assim acontecerá com Mary.

O primeiro encontro com Adélia é descrito por Teodorico nos seguintes termos: "Adélia, estendida num sofá, de chambre e em saia branca, com os chinelos caídos no tapete, fumava um cigarro lânguido. Eu sentei-me ao lado dela, comovido e mono, com o meu guarda-chuva entre os joelhos." (Queiroz, 1999, p. 28). Digamos que o quadro de Paula Rego replica o essencial deste primeiro encontro, que no fundo coloca cada um no lugar que lhe caberá. Adélia, "um mulherão!" (Queiroz, 1999, p. 27), cuja "brancura dos braços" (Queiroz, 1999, p. 28) o amigo de Teodorico assinalara, ocupa o lugar de poder estatelada no cadeirão central de uma arena vermelha onde ela, num nível superior aos dos outros intervenientes no quadro, é o animal que domina, na exibição algo obscena do seu corpo, no "cigarro lânguido" (Queiroz, 1999, p. 28) que fuma. Raposão algum tempo adiante fumará só "cigarros mudos", quando ela, já empolgada com novos interesses amorosos, apenas lhe estendia "a mãozinha desamorável, bocejava" entre longos ais, não o favorecendo mais com a "beijoquinha na orelha" à despedida e tornando-se a seus olhos "desumana" (Queiroz, 1999, p. 47).

Repare-se que Paula Rego conjuga com eficácia os dois momentos no mesmo quadro, com a representação de Raposão como um ser anulado, um efetivo "mono" (Queiroz, 1999, p. 28), enterrado numa cadeira que quase desaparece sob o cadeirão de Adélia. E o novo interesse de Adélia, de peito desenvolto e atuante, aproxima-se de uma outra Adélia, no segundo plano do quadro, em posição de oferta sexual, exibindo o seu "cabelo negro, forte e duro como a cauda de um corcel de guerra." (Queiroz, 1999, p. 39), nas palavras do próprio Raposão, a qual lhe vai deitando um olhar ínvio e perscrutador.

O lugar dominante de Adélia é dado ainda no quadro com a alusão, que o texto queirosiano não contempla a esse outro lugar de poder que a condição de mulher faculta a Adélia, o do cuidar maternal – o da maternidade – de que a menina com cara de mulher no fundo do quadro é metáfora, inúmeras vezes, aliás, glosada no universo da pintora.

O poder de Adélia é dito também, através do ser ambíguo, no canto direito do quadro, que de costas para nós, domina o que se passa naquela sala com conotações orientalistas de tenda de serralho, a antecipar os ambientes que Raposão frequentará a Oriente. Constitui uma qualquer ameaça, esse ser entre cão e mulher, para o qual de resto Raposão olha com apreensão ou preocupação evidentes. Claro que podemos imaginar a metamorfose possível, porventura eminente, daquele ser híbrido numa das já referidas mulheres cão que transportam ameaça sexual e outra, no universo da pintora. Teodorico é uma presa fácil às mãos de Adélia ou nos braços de Adélia, aqueles "braços tão brancos e macios, que entre eles a morte mesma deveria ser deleitosa." (Queiroz, 1999, p. 28), como Teodorico pensa subjugado ao seu poder erótico a primeira vez que a vê.

Creio que a nota orientalista em tons de amarelo que o quadro comporta estará também subtilmente ao serviço da irónica confusão entre amor sacro e profano que o romance promove.[3] O próprio Teodorico diz que nos aposentos de Adélia "o cheiro dos pós de arroz excedia em doçura o olor dos junquilhos místicos; eu estava no Céu, eu era São Teodorico" (Queiroz, 1999, p. 38). E tente pôr-se a nota orientalista em diálogo com o passo do romance de uma deliciosa ambiguidade e uma arrojada iconoclastia em que Raposão confessa que

> […] para evitar que me ficasse na roupa ou na pele o delicioso cheiro da Adélia, eu trazia na algibeira bocados soltos de incenso. […] queimava no tampo de uma barrica vazia um pedaço da devota resina; e ali me demorava, expondo ao aroma purificador as abas do jaquetão e as

[3] "À noite, depois do chá, refugiava-me no oratório, como numa fortaleza de santidade, embebia os meus olhos no corpo de ouro de Jesus, pregado na sua linda cruz de pau preto. Mas então o brilho fulvo do metal precioso ia, pouco a pouco, embaciando, tomava uma alva cor de carne, quente e tenra; a magreza de Messias triste, mostrando os ossos, arredondava-se em formas divinamente cheias e belas; por entre a coroa de espinhos, desenrolavam-se lascivos anéis de cabelos crespos e negros; no peito, sobre as duas chagas, levantavam-se, rijos, direitos, dois esplêndidos seios de mulher, com um botãozinho de rosa na ponta; e era ela, a minha Adélia, que assim estava no alto da cruz, nua, soberba, risonha, vitoriosa, profanando o altar, com os braços abertos para mim!" (Queiroz, 1999, p. 53).

> minhas barbas viris... Depois subia; e tinha a satisfação de ver logo a titi farejar, regalada:
>
> – Jesus, que rico cheirinho a igreja!
>
> Modesto, e com um suspiro, eu murmurava:
>
> – Sou eu, titi... (Queiroz, 1999, p. 38).

Envolto por um odor de serralho oriental ou por um "cheirinho a igreja", Teodorico está sob o domínio, sob o poder das mulheres, e, num caso e noutro, a "afundar-me perdidamente nas beatitudes do Pecado" (Queiroz, 1999, p. 38).

Fig. 17 – *Paula Rego.* Mary faz Luvas*, 2014.*

Um outro quadro em que me deterei intitula-se *Mary faz Luvas* (Fig. 17) e dá a ver as relações de subjugação erótica de Teodorico perante a luveira Mary durante a breve estadia em Alexandria, à chegada ao Oriente. O quadro aproxima-se de uma cena específica do romance, mas não como ilustração que persiga a exatidão; faz, isso sim, uma interpretação das relações de Teodorico e

Mary, conjugando elementos que o romance vai fornecendo nas breves páginas que dedica às relações entre eles. Essas relações assentarão num equívoco, visto que Teodorico mais uma vez não se mostra capaz de identificar o seu carácter meramente comercial, digamos assim, e por isso sofrerá o desaire de se ver trocado por um italiano, mal deixa Mary por uns dias para prosseguir a sua viagem a Jerusalém.

A nota orientalista do quadro é dada por Paula Rego através da coluna do anúncio da luveira, uma coluna com motivos egípcios, digamos, que se afasta da descrição queirosiana, a qual diz a respeito tão só o seguinte: "pendurada sobre a porta de uma lojinha discreta, uma pesada mão de pau, tosca e roxa – e por cima, em tabuleta negra, estes dizeres convidativos a ouro: 'Miss Mary, Luvas e Flores de Cera'" (Queiroz, 1999, p. 73). Voltarei aqui.

O quadro contempla mais alguns elementos que aparecem na descrição queirosiana, nomeadamente o gato, o "Times" lido por Mary, o vaso de rosas e magnólias pousado no balcão e claro a própria figura física de Mary. Esta, a quem ele dará o *petit nom* de Maricoquinhas (Queiroz, 1999, p. 74) e a quem mimoseia com as designações amorosas de "rechonchudinha" e de "riquiquitinha" (Queiroz, 1999, p. 77), aparece desde o primeiro momento aos olhos de Teodorico, para quem sacro e profano se confundem, como uma espécie de anjo erotizado:

> O que me prendeu logo foram os seus olhos azul-claros, de um azul que só há nas porcelanas, simples, celestes, como eu nunca vira na morena Lisboa. Mas encanto maior ainda tinham os seus cabelos, crespos, frisadinhos como uma carapinha de ouro, tão doces e finos que apetecia ficar eternamente, devotamente, a mexer-lhe com os dedos trémulos; e era irresistível o profano limbo luminoso que eles punham em torno da sua face gordinha, de uma brancura de leite onde se desfez carmesim, toda tenra e suculenta. (Queiroz, 1999, p. 73-4)

Ora Paula Rego apresenta Mary, exatamente como um ser ascensional, livre de sapatos que a prendam à terra, colocada numa espécie de peanha que a deixa em posição de superioridade em relação a Teodorico, para o qual de resto não olha. Mary está numa atitude de domínio, ladeada à direita e à esquerda por mascotes – o gato branco que ela tem ao colo na cena queirosiana, indiciando o carácter traiçoeiramente felino que revelará e aqueloutro ser híbrido, um simulacro de uma boneca com cabeça de cão ou de caveira, nascido apenas do pincel de Paula Rego, e que sinaliza mais uma ameaça, um alarme.

Mas o alarme está contemplado no texto de Eça através de uma subtileza irónica, quando o narrador diz com a ingenuidade de quem não atende aos sinais: "Ela era silenciosa: mas o seu simples sorrir com os braços cruzados, ou o seu modo gentil de dobrar o "Times", saturava o meu coração de luminosa alegria." (Queiroz, 1999, p. 74). Esse modo gentil, dá-o Paula Rego através de um ameaçador alicate dentado com o qual Mary pinça o "Times". Aquela é uma arma de dominação de Mary, com a qual manipula o "Times" e o próprio Teodorico obviamente. Aliás ela é mestra na manipulação, ela manipula luvas, metonímia de mãos, instrumentos de domínio, de poder. Teodorico está nas mãos de Mary.

Retome-se a coluna com motivos egípcios, acima referida. Ela é anúncio da luveira de Paula Rego. Tem quatro braços, com quatro mãos negras ameaçadoras e possui ela própria uma dimensão antropomórfica, sugerindo um movimento corporal e uma cabeça feminina. Não se esqueça que Topsius chamava a Mary, "a nossa simbólica Cleópatra" (Queiroz, 1999, p. 74). Ela simboliza poder erótico que exerce sem apelo sobre Teodorico: "seu portuguesinho valente, seu bibichinho" (Queiroz, 1999, p. 74), como lhe chama.

Teodorico ocupa em posição espacialmente inferior o lado esquerdo do quadro. Separa-os ou aproxima-os aquele balcão comercial no meio do qual Paula Rego desenha um objeto que parece ser uma roleta, dando a chave da natureza lúdica, de jogo de azar, daquela relação. Quem controla a roleta é Mary – uma luva sua e a sua gata marcam o terreno.

A representação de Teodorico no trabalho de Paula Rego não encontra nenhuma correspondência na cena romanesca, na qual não há referência a nenhum cavalo, nem a qualquer figura aproximável da silhueta do corvo gigante que domina o nosso herói. Há sim, na descrição dos comportamentos de Teodorico, uma certa animalidade, ele assume traços que o aproximam do reino animal. Ele é, aliás, o "bibichinho" de Mary. Ao longo do romance, termos como bandulho, rafeiro, touro, rês, cão, surgem referidos a Teodorico, e verbos como morder, rosnar, refocilar, ruminar têm por sujeito o mesmo Teodorico, conhecido por o Raposão, recorde-se. Ora talvez caminhe por aí a interpretação de Paula Rego ao dar-nos um Teodorico algo híbrido numa espécie de con-fusão com o cavalo. A quarta pata do cavalo está em simbiose com a perna de Teodorico e o seu pé assemelha-se a um dos cascos.

Teodorico é um pobre bicho homem nas mãos manipuladoras da angélica Mary, sob a sombra fantasmática de um corvo ameaçador que designará simbolicamente a igualmente manipuladora e vigilante Titi. Teodorico, incauto, entrega-se em oferenda, de mãos abertas nas mãos das mulheres. E será vitimado, como

nos é indiciado pela alusão ameaçadora à morte, à decapitação, constituída pela cabeça sexualmente indefinida que surge numa espécie de cepo patibular no canto inferior esquerdo do quadro.

Este é um frequente destino dos homens no universo de Paula Rego: serem presas fáceis das mulheres, seres poderosos, cruéis, dominadores, independentemente de corporizarem a luz ou a sombra, de serem anjos ou demónios, de serem Marys ou Titis.

Fig. 18 – *Paula Rego.* Desaparece, mais a tua porcaria, *2014.*

E é exatamente de um quadro em que a Titi é protagonista que falarei por fim – *Desaparece, mais a tua porcaria* (Fig. 18). Trata-se de um quadro que persegue a cena da expulsão do Raposão da casa da Titi, após a nefasta descoberta da camisinha de dormir de Mary acompanhada da dedicatória devassa, – "Ao meu Teodorico, meu portuguesinho possante, em lembrança do muito que gozámos!" (Queiroz, 1999, p. 253) – mas não a ilustra exatamente, interpreta-a de modo a entronizar definitivamente e sem apelo nem agravo a Titi no seu lugar de poder.

Quem conduz a expulsão de Teodorico no romance é a velha criada, a pobre Vicência que, desolada, lhe transmite a ordem da Titi, a qual aliás inspira o título do quadro de Paula Rego: "– Menino! Menino! A senhora manda dizer que saia imediatamente para o meio da rua, que o não quer nem mais um instante em casa... E diz que pode levar a sua roupa branca e todas as suas porcarias!" (Queiroz, 1999, p. 253-4)

O quadro de Paula Rego coloca-nos perante a própria Titi executando a expulsão e não apenas ordenando-a. A Titi, neste quadro, é inabalavelmente a toda poderosa: o seu braço longo, a sua mão "armada" de um potente indicador ameaçador sugere uma arma apontada a Teodorico. Ela transporta outros sinais de poder: a bengala, de que parece poder prescindir, é um ceptro colocado no primeiro plano do quadro, dizendo a solidez do seu poder e o rosário e a cruz sobredimensionados que traz sobre o elegante vestido preto, com o qual é difícil imaginá-la a partir das descrições queirosianas, torna-a uma representante da própria Igreja. Ela é uma mulher investida de poderes que usualmente cabem ao homem – "lívida, hirta, medonha" (Queiroz, 1999, p. 253), ela trespassa Teodorico com um olhar feroz, enquanto que ele, encolhido, como que desarticulado, seminu, desapossado dos seus bens, com um pé calçado e outro descalço e semicoberto pela idolatrada camisinha em femininos tons de rosa, é bem o "bibichinho" de Mary. A representação da Titi transmite inteireza no seu poder e nas suas certezas, dada inclusivamente pela sugestão de um corpo de linhas femininas bem delineadas, a de Raposão mostra, pelo contrário, um "corpo desabrigado" de qualquer poder, de qualquer bem, como ele próprio reconhece, é um ser "encolhido e rasteiro, como um cão tinhoso vexado da sua tinha" (Queiroz, 1999, p. 254).

Paula Rego insiste ainda, através da aridez da paisagem em amarelo sob um céu de ameaça, na solidão do "corpo desabrigado" de Raposão, numa outra sugestão de subjugação pelo poder socioeconômico; isto se quisermos encontrar significação no deslocamento da paisagem urbana lisboeta, que o romance convoca, para o que parece ser uma paisagem alentejana (veja-se o estilo da casa) de escassez. Acresce o facto relevante de que a perspetiva da casa aponta para o infinito como que dizendo que esta Titi superpoderosa e este Raposão ínfimo e submetido ao seu poder estarão ali *ad infinitum*.

A Titi é a bruxa cruel e poderosa, numa original corporização do ancestral arquétipo que povoa o imaginário masculino, que glosa uma das representações do poder subterrâneo e ínvio das mulheres.

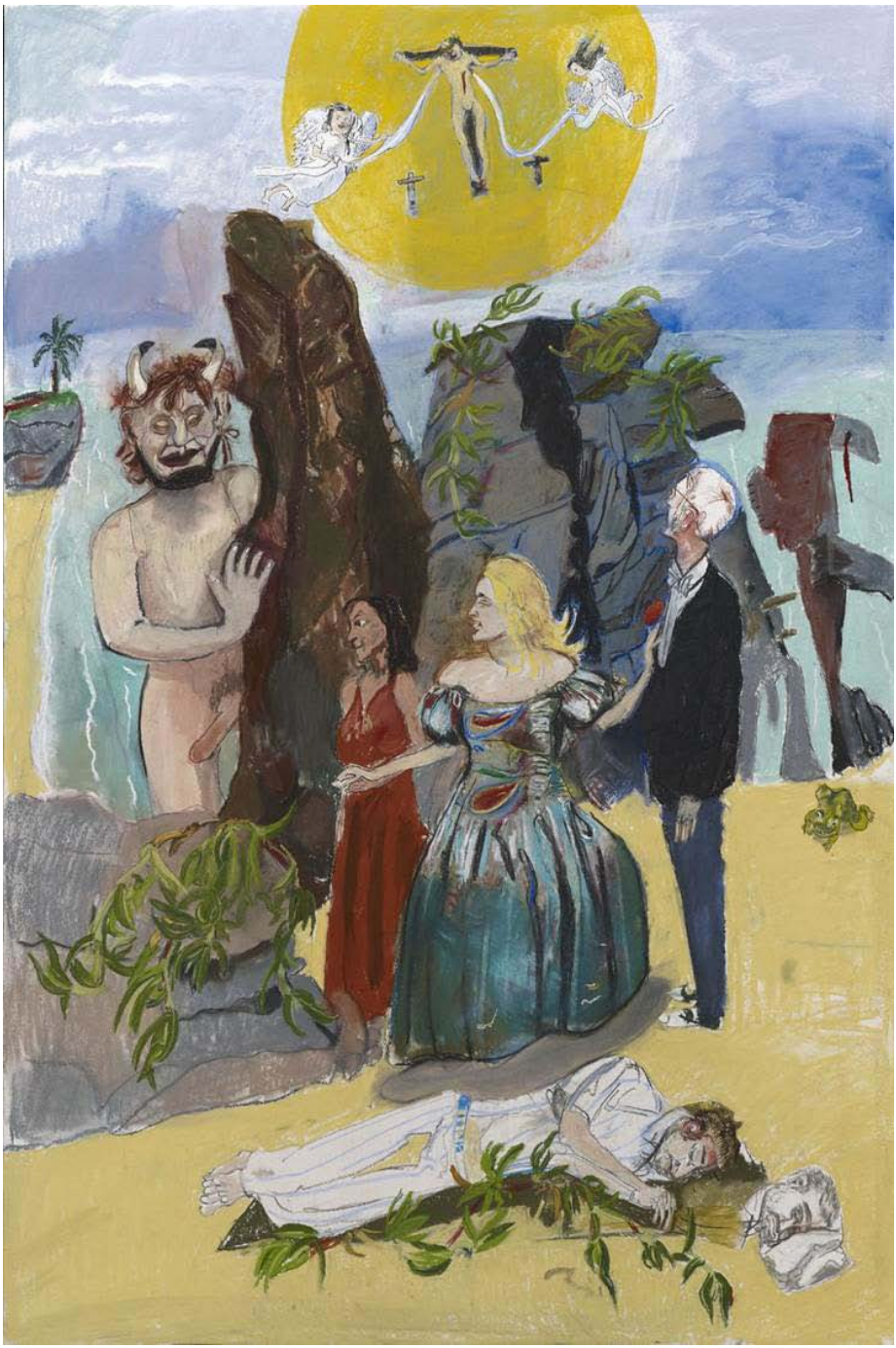

Fig. 19 – *Paula Rego.* Sonho, *2014.*

Fig. 20 – *Paula Rego.* A Terra Santa*, 2014.*

Fig. 21 – *Paula Rego.* Serenata*, 2014.*

Fig. 22 – *Paula Rego.* Jantarada*, 2014.*

Fig. 23 – *Paula Rego.* Nossa Senhora das Dores*, 2014.*

Termino voltando a indiciar o carácter extremamente produtivo e criativo do diálogo de Paula Rego com os clássicos oitocentistas, muito particularmente com Eça, o qual pressupõe a reclamação da inequívoca atualidade das suas obras para pensar a contemporaneidade e, no caso vertente, para pensar questões de género, desafiando uma das maiores pintoras da atualidade.

Referências bibliográficas

LIMA, Isabel Pires de. Ecce femina. Das paixões. Das mulheres: Prefácio. In: QUEIROZ, Eça de. *O crime do padre Amaro.* Porto: Campo das Letras, 2001. p. 7-42. Ilustrações de Paula Rego.

LIMA, Isabel Pires de. Deslocamentos estéticos na Terra Santa: Eça de Queiroz e Paula Rego. *Abril – Nepa / Uff*, [s.l.], v. 8, n. 16, p. 177-194, 18 jul. 2016. Pro Reitoria de Pesquisa, Pos Graduacao e Inovacao – UFF. http://dx.doi.

org/10.21881/abriluff.2016n16a353. Disponível em: <www.revistaabril.uff.br/index.php/revistaabril/index>. Acesso em: 20 jul. 2016.

QUEIROZ, Eça de. *A relíquia*. Lisboa: Livros do Brasil, 1999.

REGO, Paula. Paula Rego: Pintura como denúncia. *Jornal de Letras*, Lisboa, n. 747, p. 12-13, 19 mai. 1999. Entrevista concedida a Ana Gabriela Macedo.

ROSENGARTEN, Ruth. Verdades domésticas: o trabalho de Paula Rego. In: PAULA Rego. Lisboa: Fundação das Descobertas Centro Cultural de Belém; Ministério da Cultura; Quetzal, 1991. p. 43-77.

A fábula do "Grande Raposo": sobre a construção da masculinidade em *A relíquia*

Henrique Marques Samyn[1]

> *[...] pensava em abandonar para sempre a casa daquela velha medonha, que assim me ultrajava diante da Magistratura e da Igreja, sem consideração pela barba que me começava a nascer, forte, respeitável e negra.* (Queirós, 19--, p. 30)

1. Começo evocando uma das mais conhecidas passagens de *A relíquia*: aquela em que Margaride, o "doutor delegado", oferece a Teodorico um *insight* que será crucial para suas pretensões de obter a herança da tia Patrocínio. Embora favorecido pela amizade da "titi" e pelas relações de parentesco, Teodorico ainda não se apercebera de que tinha um rival: ninguém menos do que Jesus Cristo – a quem a tia tencionava deixar seu patrimônio, por intermédio de padres e irmandades. Inicialmente desolado, Teodorico recupera as esperanças quando é convencido, pelo mesmo dr. Margaride, de que ainda poderia receber os bens de sua tia: bastaria fazer com que ela se convencesse de que deixar a fortuna ao sobrinho seria como "deixá-la à Santa Madre Igreja…" (Queirós, 19--, p. 42).

Penso que essa passagem pode representar um proveitoso ponto de partida para a reflexão que aqui desejo empreender, acerca do modo como o protagonista do romance queirosiano constrói sua masculinidade. Parece-me interessante des-

[1] Professor Adjunto do Instituto de Letras da UERJ.

tacar a reação de Teodorico à revelação de que tem um rival: sem ainda conhecer o seu êmulo, ameaça arrebentá-lo e esmurra o mármore da mesa, sendo censurado pelo dr. Margaride, que nele reprova a expressão "imprópria de um cavalheiro, e de um moço comedido" (Queirós, 19--, p. 41). Ao descrever desse modo a atitude de Teodorico, parece-me evidente que o narrador – que, lembremos, é o próprio Teodorico – tenta caracterizá-lo como um personagem dotado de uma assertividade poderosa e viril, embora ao leitor não consiga sugerir mais do que fanfarronice; isso traz à tona a questão em torno da qual desejo desenvolver este artigo: como compreender a trajetória de Teodorico à luz dos modelos de gênero? Assim formulada, a questão se articula com a leitura de *A relíquia* como uma narrativa em que Teodorico "tenta dizer quem é", a partir das transformações por ele mesmo vivenciadas, que facultaram seu amadurecimento intelectual e afetivo (Remédios, 1997, p. 405).

2. No que diz respeito à infância, a força determinante no processo de construção da masculinidade de Teodorico provém de seus impulsos eróticos, que de modo complexo se relacionam com os elementos provenientes do imaginário religioso. A meu ver, essa complexidade se manifesta no modo como valores e imagens religiosas acabam por constituir um balizamento a partir do qual Teodorico constrói um modelo difuso de masculinidade, simultaneamente desde uma erotização dessacralizante de elementos associados à devoção mariana e a partir da construção de um modelo masculino alternativo, também afeito à imagética religiosa. Quanto à relação erotizada com elementos marianos, pode-se evocar a impressão que causa no infante Teodorico a "inglesa do senhor barão", cujo corpo e perfume lhe ocorriam quando rezava ave-marias (Queirós, 19--, p. 14). Quanto ao modelo alternativo, na infância este se materializa na figura do Crispim, cujos "cabelos compridos e louros" faziam semelhar um anjo (Queirós, 19--, p. 18).

O fundamento dialético desse processo se evidencia porque é no lugar de objeto da afeição erótico-amorosa de Crispim – os beijos devoradores, a relação de idolatria – que Teodorico se constrói como sujeito desejante; recorde-se, em particular, a passagem em que, descrevendo a estampa da "mulher loura, com peitos nus, recostada numa pele de tigre", o narrador não deixa de comparar os dedos que sustentam o fio de pérolas com os de Crispim (Queirós, 19--, p. 19). Por outro lado, é no momento em que Teodorico é confrontado por sua inadequação ao modelo masculino, chamado de "lambisgoia" por "um rapaz já de buço", que o protagonista o desafia e dá-lhe o "murro bestial", que enceta o processo ativo em que decide "tornar-se homem" – fumando cigarros, ambicionando jogar com

a espada; momento em que, não por acaso, Crispim desaparece de sua vida, deixando os Isidoros (Queirós, 19--, p. 21).

3. Se, em um primeiro momento, a viabilização da masculinidade por Teodorico pode se efetivar de modo não-contraditório, isso decorre precisamente do recurso à hipocrisia. É o que ocorre quando Teodorico vai concluir os preparatórios em Coimbra, o que lhe dá a oportunidade de desfrutar "as fortes delícias da vida"; e suas palavras denunciam como a renúncia à rotina religiosa é por ele encarada como uma manifestação de virilidade – quando afirma que, nessa época, não dobrou o "joelho viril diante de imagem benta que usasse auréola na nuca", em vez disso entregando-se à vida boêmia e afirmando sua robustez "esmurrando sanguinolentamente um marcador do Trony". A expressão física disso é a barba que lhe cresce, "basta e negra", ensejando "a alcunha de Raposão". Entretanto, cultiva ao mesmo tempo o hábito de escrever à titi, a cada quinze dias, cartas nas quais descreve uma vida voltada a estudos, rezas e jejuns (Queirós, 19--, p. 22). Ao retornar à Lisboa para as férias, Teodorico volta, contudo, a ser o servil sobrinho da titi, obrigado a "recolher virginalmente, à noitinha" e a "rezar com a velha um longo terço no oratório" (Queirós, 19--, p. 22). Trata-se, portanto, de um momento que encerra uma condição dilemática: se, longe da titi, Teodorico pode livremente afirmar sua virilidade, diante dela se vê obrigado a regressar a um estágio anterior – de modo a revelar-se o oposto do modelo de masculinidade hegemônico, não se assemelhando àqueles homens que andam "atrás de saias" (Queirós, 19--, p. 26).

4. Toda a relação entre Teodorico e Adélia se desenvolverá nesse duplo regime. Seu cotidiano, como explicitam suas próprias palavras, dividia-se na rotina doméstica – quando, antes do jantar, fazia a jaculatória a são José no oratório com a titi, a quem relatava, já à mesa, suas visitas às igrejas; e, depois do jantar, "corria ao fim da Rua da Madalena, ao pé do Largo dos Caídas", e "penetrava sôfregamente na escadinha da Adélia" (Queirós, 19--, p. 33). Contudo, essa situação paulatinamente se torna insustentável, na medida em que Teodorico percebe a impossibilidade de sustentar a própria masculinidade nesses limites: é a própria titi, com efeito, quem determina o espaço temporal preciso em que Teodorico pode tornar-se o Raposão, desse modo condicionando seu exercício da virilidade. A esse propósito, reveladora é a passagem em que permite ao sobrinho permanecer fora "até às onze ou onze e meia", exigindo que a essa hora a porta já esteja fechada, com tudo pronto para que rezem o terço (Queirós, 19--, p. 36). A consciência da precariedade dessa autonomia é expressa por Teodorico, quando aí reconhece o começo de uma "anelada liberdade" conquistada laboriosamente, às custas de vergar "o espinhaço diante da titi" e macerar "o peito diante de Jesus" (Queirós, 19--, p. 36).

Teodorico reconhece, então, o fracasso da própria titi em construir para si um modelo de gênero viável, qualificando-a como "donzela, e velha, e ressequida como um galho de sarmento" – que, "não tendo jamais provado na lívida pele senão os bigodes do Comendador G. Godinho, paternais e grisalhos", limitava-se a resmungar jaculatórias diante de Cristo nu e, tomada "de um rancor invejoso e amargo a todas as formas e a todas as graças do amor humano"; que "quase achava a natureza obscena por ter criado dois sexos" (Queirós, 19--, p. 37). A situação se torna, finalmente, nítida para Teodorico: como poderia fazer-se homem, se estava obrigado a atender às imposições de uma senhora disposta a escorraçar como um cão qualquer pessoa do seu sangue que "andasse atrás de saias, ou se desse a relaxações?" (Queirós, 19--, p. 37) Como afirmar-se homem, sendo "necessário dizer sempre que sim à titi"? (Queirós, 19--, p. 16)

5. Obtendo a herança de titi, Teodorico poderia enfim desfrutar da segurança financeira, já livre da relação de dependência; para tanto, caberia fazer o necessário para obter plena confiança da tia. Afirma o protagonista:

> Eu devia identificar-me tanto com as cousas eclesiásticas e submergir-me nelas de tal sorte, que a titi, pouco a pouco, não pudesse distinguir-me claramente desse conjunto rançoso de cruzes, imagens, ripanços, opas, tochas, bentinhos, palmitos, andores, que era para ela a religião e o céu; e tomasse a minha voz pelo santo ciciar dos latins de missa; e a minha sobrecasaca preta lhe parecesse já salpicada de estrelas, e diáfana como a túnica de Bem-Aventurança. Então, evidentemente, ela testaria em meu favor — certa que testava em favor de Cristo e da sua doce Madre Igreja! (Queirós, 19--, p. 43)

É quando assoma a rivalidade com Jesus Cristo, percebido por Teodorico como seu êmulo – o ambicioso proprietário de um vastíssimo patrimônio que, contudo, ainda assim deseja ampliar deus domínios, ousando rapinar os bens que a tia Patrocínio poderia legar ao sobrinho:

> Não bastavam ao Senhor os seus tesouros incontáveis; as sombrias catedrais de mármore, que atulham a terra e a entristecem; as inscrições, os papéis de crédito que a piedade humana constantemente averba em seu nome; as pás de ouro que os estados, reverentes, lhe depositam aos pés traspassados de pregos; as alfaias, os cálices, e os botões de punho de diamantes que ele usa na camisa, na sua Igreja da Graça? E ainda

> voltava, do alto do madeiro, os olhos vorazes para um bule de prata, e uns insípidos prédios da Baixa! Pois bem! disputaremos esses mesquinhos, fugitivos haveres – tu, ó filho do Carpinteiro, mostrando à titi a chaga que por ela recebeste, uma tarde, numa cidade bárbara da Ásia, e eu adorando essa chaga, com tanto ruído e tanto fausto, que a titi não possa saber onde está o mérito, se em ti que morreste por nos amar de mais, se em mim que quero morrer por não te saber amar bastante!... (Queirós, 19--, p. 44)

Julgo importante destacar o modo como Teodorico desafia ostensivamente o "filho do carpinteiro", a que subjaz a possibilidade de uma realização pessoal em termos generificados – na medida em que a expansão da riqueza material e a obtenção de fortuna, sobretudo no âmbito do ideário liberal oitocentista, constituíam valores essencialmente masculinos. A qualificação de Jesus como "filho do Carpinteiro" não deixa de aludir à característica narrativa em torno do homem capaz de alcançar o sucesso, a despeito de suas origens humildes; e, ao formular seu projeto como a árdua tarefa de exibir à tia sua devoção, Teodorico delineia um caminho que, ao menos em sua percepção, em nada se distinguirá do percorrido por aqueles homens que, às custas de muito trabalho e suor, alcançam o objetivo almejado.

6. O malogro da relação com Adélia já constitui, no entanto, um primeiro revés nessa trajetória rumo à autoafirmação. Incapaz de conciliar o desempenho como amante e as exigências da rotina eclesiástica, "esfalfado no serviço do Senhor" (Queirós, 19--, p. 46), Teodorico percebe a mudança no comportamento da adorada, sobretudo quando esta deixa de fazer a carícia que mais lhe apetece – "a penetrante e regaladora beijoca na orelha" (Queirós, 19--, p. 46). A consciência da traição consumada, entre Adélia e Adelino, acaba por evidenciar a impotência de Teodorico, a quem só resta a possibilidade de uma vingança idealizada – o desejo de matar Adélia, "com desprezo e a murros" – (Queirós, 19--, p. 52) – ou imaginária – quando "machucava o travesseiro com os murros que não podia vibrar ao peito magro do Senhor Adelino" (Queirós, 19--, p. 53). Um notável momento de síntese é a ocasião em que, após o chá, Teodorico se refugia no oratório, "como numa fortaleza de santidade", e testemunha a transformação da imagem de Jesus em Adélia:

> Mas então o brilho fulvo do metal precioso ia, pouco a pouco, embaciando, tomava uma alva cor de carne, quente e tenra; a magreza de

> Messias triste, mostrando os ossos, arredondava-se em formas divinamente cheias e belas; por entre a coroa de espinhos, desenrolavam-se lascivos anéis de cabelos crespos e negros; no peito, sobre as duas chagas, levantavam-se, rijos, direitos, dois esplêndidos seios de mulher, com um botãozinho de rosa na ponta; – e era ela, a minha Adélia, que assim estava no alto da cruz, nua, soberba, risonha, vitoriosa, profanando o altar, com os braços abertos para mim! (Queirós, 19--, p. 53)

A inusitada fusão dos dois objetivos de Teodorico – por um lado, ter Adélia para si; por outro, obter as riquezas que seriam legadas pela tia Patrocínio a Jesus Cristo – efetiva uma síntese que desvela em que medida o "filho do Carpinteiro" representa seu grande êmulo, uma vez que superá-lo – ou seja, alcançar a posição de legatário – facultaria a ansiada realização amorosa. O processo de dessacralização, conhecido por Teodorico desde a infância, agora opera como um recurso imprescindível para, de um lado, viabilizar o mencionado enfrentamento; e, de outro, facultar a instrumentalização dos artefatos religiosos que permitirá um vulgar trato das relíquias. De modo mais suave, é já isso o que se pode perceber quando, após a visão acima transcrita, Teodorico faz de Nossa Senhora do Patrocínio sua confidente íntima, a quem confessa seus tormentos e segredos todas as noites, em ceroulas (Queirós, 19--, p. 54).

7. A oportunidade de viajar para Jerusalém surge, portanto, no momento em que Teodorico toma consciência da contradição que vive, divisando a possibilidade de resolvê-la de modo bastante pragmático – graças aos recursos que acumulou ao longo dos anos: a dissimulação, facilitada pela distância geográfica, não havendo portanto os custos que fizeram malograr a relação com Adélia; e a dessacralização, que torna o dever de reunir relíquias uma tarefa facilmente exequível. Por conseguinte, Teodorico pode entusiasticamente imaginar um percurso no qual, sob a superfície da sacralidade, encontrará espaço para satisfazer seus mais lúbricos desejos – passando pela Andaluzia, "terra de Maria Santíssima", mas "onde as mulheres só com meter dois cravos no cabelo, e traçando um xale escarlate, amansam o coração mais rebelde"; por Nápoles, cujas "ruas escuras, quentes, com retábulos da Virgem", têm cheiro de mulher, "como os corredores de um lupanar"; a Grécia, que semelha "um bosque sacro de loureiros, onde alvejam frontões de templos", mas onde "Vênus de repente surge, cor de luz e cor-de-rosa, oferecendo a todo o lábio, ou bestial ou divino, o mimo dos seus seios imortais" – o que oferece ao protagonista a esperança de "fartar o bandulho" (Queirós, 19--, p. 61-62).

Não por acaso, o Raposo logo se sente à vontade para assumir sua "animalidade" diante da "intelectualidade" de Topsius (Queirós, 19--, p. 70), sendo interessante atentar para a adjetivação empregada para a caracterização deste companheiro de viagem: o alemão é "esclarecido", "doutíssimo", "sapientíssimo" e "erudito", entre outros epítetos que dele fazem um modelo de masculinidade que contrasta com aquele construído pelo Raposo. Quando censura em Topsius as "jactâncias" que o levam a encomiar a "omnisciência" e a "omnipotência" da "Imperial Alemanha", expressão que não deixa de acrescentar à assinatura no livro Hotel das Pirâmides, Teodorico revela o quanto isso fere seus brios masculinos, levando-o a fazer dele uma caricatura do sábio alemão (Santana, 2007, p. 466) e a retribuir na mesma moeda, assinando "Raposo, Português, de Aquém e de Além-Mar" (Queirós, 19--, p. 71). Pode-se indagar, ainda, em que medida a conduta de Topsius – que, embora não renunciando a agir como cúmplice do protagonista em diversas ocasiões, encarará a viagem com um rigor e uma disciplina que causarão fastio a Teodorico, algo que este não se preocupará em esconder – impulsiona o protagonista a acentuar sua lascívia, de modo a afirmar qualidades que percebe ausentes no companheiro de viagem.

8. Os planos de "rezar e amar", conciliando o dever de atender às solicitações da tia Patrocínio e as necessidades do coração "ansioso e ardido" (Queirós, 19--, p. 73), logo sucumbem diante da visão da "mão de pau, pintada de roxo", abaixo da tabuleta que anuncia a lojinha de "Miss Mary, Luvas e Flores de Cera" (Queirós, 19--, p. 73). Assim como na malograda relação com Adélia, Teodorico procura no *affair* com "Maricoquinhas" a oportunidade para uma afirmação de sua virilidade, por meio de uma hiperbolização dos trejeitos masculinos, notoriamente caricaturados por Eça – como no momento em que trinca o botão de rosa, exibindo sua "voracidade" (Queirós, 19--, p. 74), ou quando se revela ciumento ao ouvir da Maricoquinhas o desejo de "navegar para Canopia, numa barca toldada de seda" (Queirós, 19--, p. 75) – e sintetizados na alcunha "portuguesinho valente". O modo como Teodorico recebe a "camisinha perfumada" de Mary e a patética descrição de seu comportamento após a despedida enfatizam como o Raposo se torna o avesso do modelo que projeta para si, construindo uma relação que o mantém no lugar de dependência.

A reificante percepção da feminilidade por parte de Teodorico se evidencia, de modo particularmente instigante, em seus encontros com a irmã da caridade que encontra no "Caimão", o barco em que prosseguirá viagem rumo a Israel. Tendo-a conhecido num encontro desastrado – quando, fugindo para "esconder no beliche" seu pranto após despedir-se de Maricocas, esbarra com a "santi-

nha" (Queirós, 19--, p. 81) –, Teodorico vê a mulher como uma "pobre estéril criatura", cujos deveres religiosos levam a um desperdício da vida: "os beiços tinham perdido toda a cor e todo o calor, para sempre inúteis, destinados sòmente a beijar os pés arroxeados do cadáver de um deus"; "a vida para ela devia ser uma sucessão de chagas a cobrir de fios e de lençóis a estender por cima de faces mortas" (Queirós, 19--, p. 86-87). Não obstante, somos levados a crer que, para Teodorico, se o esperdiçamento decorre da renúncia à carne devido aos votos religiosos, o caminho para uma existência legítima deveria passar por uma entrega ao próprio Raposo – algo explicitado no último encontro, por ele atribuído a uma obra do destino: "a sorte abandonava-ma indefesa, como a pombinha no ermo" (Queirós, 19--, p. 230).

Penso haver aí, contudo, dois processos simultâneos que concorrem para a afirmação da masculinidade de Teodorico: de um lado, a reificação da irmã da caridade, passível de redenção por intermédio da potência viril do protagonista; de outro lado, a percepção de que o responsável por esse desperdício é o precisamente o êmulo de Teodorico – ou seja, Jesus Cristo, sob cuja influência a religiosa se vê relegada a uma vida de frustração. Vinca-se desse modo a oposição que Raposo divisa entre sua própria potência sexual e a impotência de seu rival, cuja influência sobre a feminilidade não poderia ser senão desastrosa.

9. A efetivação da própria masculinidade ao longo da jornada de Teodorico só acontecerá, de fato, de modo imaginário. O confronto entre a expectativa e a realidade pode ser ilustrado por meio de sua frustrada tentativa de conquistar Cíbele/Ruby – que acaba reduzida a uma tentativa de contemplação voyeurística, pelo buraco da fechadura – e a subsequente surra que leva de seu pai, o "barbaças". Se, num primeiro momento, Teodorico estava certo de sua superioridade – já quando Topsius aventara a possibilidade de o escocês ser um duque, ao que ele respondera reiterando sua condição de "Raposo, dos Raposos do Alentejo", disposto a "rachá-lo" (Queirós, 19--, p. 93), o que reafirma ao saber tratar-se de um negociante de curtumes (Queirós, 19--, p. 93) –, o resultado de tudo isso é uma sova, despejada sobre um Teodorico que, descalço e de ceroulas, nada pode fazer além de apodar seu rival "bruto" e assegurar que, estivessem em Lisboa, outro seria o desfecho do episódio (Queirós, 19--, p. 100).

O resultado desses – e de tantos outros – malogros é uma progressiva emasculação de Teodorico, justamente quando este pretendia afirmar-se homem; em decorrência disso, o Raposo recorre a um procedimento compensatório: a fabulada hipermasculinização, que o leva a sentir "um curto arrepio de heroísmo", "igual aos homens fortes do Êxodo", após banhar-se nas águas do Jordão (Queirós, 19--,

p. 112). Os urros que dirige ao céu, dando vivas a Jesus Cristo, são efeito desse delírio: ombreando-se provisoriamente com seu rival, pode o Raposo finalmente reconhecer-lhe o valor, a ponto de cogitar a possibilidade de tornar-se "S. Teodorico Evangelista" (Queirós, 19--, p. 151). Entretanto, o rebaixamento do adversário voltará a ocorrer na significativa passagem em que o protagonista "corrige" o erro cometido por Jesus Cristo, quando o êmulo expulsou dos templos os vendedores, prejudicando apenas os mais pobres – o que Teodorico faz com indisfarçada condescendência, pagando a dívida de Jesus "para que não houvesse nada imperfeito na sua vida, nem dela ficasse uma queixa na terra" (Queirós, 19--, p. 170).

10. Ao declarar que "servira os santos para servir a titi", certo de que herdaria "os contos de G. Godinho" (Queirós, 19--, p. 221), o protagonista alardeia a conquista de uma autonomia que efetivamente crê haver conquistado, transformando-se de "menino Teodorico" – aquele que, "apesar da sua carta de doutor e das suas barbas de Raposão, não podia mandar selar a égua para ir espontar o cabelo à Baixa, sem implorar licença à titi" – em "Doutor Teodorico" – aquele "que ganhara, no contato santo com os lugares do Evangelho, uma autoridade quase pontifical"; transformando-se do "Raposito, que tinha um cavalo" no "grande Raposo, que peregrinara poèticamente na Terra Santa, como Chateaubriand", e que "podia parolar com superioridade na Sociedade de Geografia ou em casa da Benta Bexigosa" (Queirós, 19--, p. 284). Isso explica o modo como agora se porta diante de seu rival, não se ajoelhando nem se persignando no oratório, limitando-se a fazer "um aceno familiar" e a lançar-lhe um olhar "como a um velho amigo com quem se tem velhos segredos" (Queirós, 19--, p. 235).

A instabilidade dessa percepção é, todavia, evidenciada pelo próprio protagonista, quando este, se num instante se afirma o "são Teodorico" percebido pela tia Patrocínio com "veneração" e "devoção" (Queirós, 19--, p. 239), pouco depois volta a reconhecer "a D. Patrocínio das Neves de outro tempo, hirta, agreste, esverdeada" (Queirós, 19--, p. 239). Nesse sentido, a fantasiosa versão que o Raposo relata acerca do embate com o "grande inglês de barbas", supostamente "escavacado" por sua insistência em fazer "escândalos ao pé do túmulo de Nosso Senhor" (Queirós, 19--, p. 248), pode ser interpretada como uma derradeira tentativa de afirmação da virilidade – reiterada, consoante os parâmetros da titi, pela afirmação do Doutor Margaride, que nele reconhece "um amigo íntimo de Nosso Senhor Jesus Cristo" (Queirós, 19--, p. 249). Não obstante, como bem sabemos, tudo será posto a perder pelo próprio Teodorico, por conta de um erro infantil – e cabe recordar, a esse propósito, que este perdera uma primeira oportunidade de desfazer-se do "embrulho funesto" que continha a camisa de Mary por

receio de "revelar ao penetrante Topsius as cobardias do meu coração" (Queirós, 19--, p. 224), ou seja: em mais um intento de afirmar a própria hombridade.

Ao fim, o que determinará o processo por intermédio do qual Teodorico alcançará a autonomia masculina será um evento alheio à sua vontade: a expulsão por titi, o que determinará o fracasso definitivo de todos os seus planos. Tendo sido escorraçado, o Raposo finalmente se verá em uma condição na qual não lhe resta outra alternativa, senão subsistir por seus próprios meios. A malograda tentativa de alcançar esse objetivo tornando-se um vendilhão de relíquias constitui um momento intermediário, na medida em que mais uma vez a imprudência de Teodorico, saturando o mercado, enseja seu fracasso; entretanto, é após esse último fracasso que Raposo, já privado da herança após o falecimento de titi, tem o fantasioso diálogo com Jesus Cristo, que lhe revela "a *inutilidade da hipocrisia*" (Queirós, 19--, p. 266). O outrora adversário é, portanto, quem inspira Raposo a seguir o caminho que lhe facultará o derradeiro amadurecimento, tornando-se o sincero empregado, pai de família e cunhado de Crispim, disposto a portar-se com franqueza – o que pode ser percebido com uma conciliação alcançada por meio da superação da rivalidade, em decorrência da qual Teodorico enfim encontra o caminho para uma existência não-contraditória, embora não menos hipócrita, permanecendo afinal um *homo duplex* (Coleman, 1980, p. 167): o que faz é reinstaurar a hipocrisia de forma mais hábil, aderindo ao jogo de aparências da Burguesia Liberal (Reis, 1999, p. 123). Seria essa, afinal, a "grande mudança" que Teodorico percebe em si mesmo, anunciada no "Prólogo" de seu texto memorialístico? (Queirós, 19--, p. 5)

Houvesse encontrado anteriormente um caminho para a integridade decorrente da não-contradição, por meio da sinceridade ou do cinismo – qual "heroísmo de afirmar"? – Teodorico decerto haveria percorrido uma trilha mais fácil; não obstante, isso nos privaria da possibilidade de encarar sua trajetória como uma valiosa fábula acerca da construção da masculinidade oitocentista.

Referências bibliográficas

COLEMAN, Alexander. *Eça de Queiroz and european realism*. Nova Iorque: New York University Press, 1980.

QUEIROZ, Eça de. *A relíquia*. Fixação de texto e notas de Helena Cidade Moura. Lisboa: Livros do Brasil, 19--.

REIS, Carlos. Estratégia narrativa e representação ideológica n'*A relíquia*. In: _____. *Estudos queirosianos*: ensaios sobre Eça de Queiroz e a sua obra. Lisboa: Presença, 1999.

REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. *A relíquia*: duplicidade do sujeito na ficção queirosiana. In: MINÉ, Elza; CANIATO, Benilde Justo Lacorte (org.). *150 anos com Eça de Queiroz*: anais do III Encontro Internacional de Queirosianos. São Paulo: USP, 1997.

SANTANA, Maria Helena. *Literatura e ciência na ficção do século XIX:* a narrativa naturalista e pós-naturalista portuguesa. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2007.

Sobre as sinceridades de Teodorico Raposo[1]

Antonio Augusto Nery[2]

Por ser uma obra narrada em primeira pessoa, em tom memorialista, percebemos já nas primeiras linhas de *A relíquia* (1887) um narrador/ protagonista que não poupa a si próprio de suas intervenções irônicas e sarcásticas. Nota-se também, já a partir do capítulo inicial, que embora construída com ironia, falácia e jocosidade, a narrativa é desenvolvida de forma muito sincera com relação ao reconhecimento da própria hipocrisia, falácia e luxúria por parte do narrador.

Na verdade, antes mesmo de principiar o primeiro capítulo, na pequena introdução ao texto, o leitor logo toma conhecimento que o relato das memórias a ser apresentado tinha como objetivo justificar a conduta questionável do narrador aos olhos da sociedade burguesa e ilibá-lo das supostas ilações sobre suas crenças beatas, feitas por seu companheiro de viagem à Terra Santa, o cientista alemão Topsius.

Já nas linhas iniciais, após rememorar os acontecimentos relacionados à infância, de maneira muito espontânea temos acesso à rotina boêmia levada pelo

---

[1] Esta intervenção, realizada durante o III Encontro Internacional do Grupo Eça, ocorrido na Universidade Federal do Ceará, na cidade de Fortaleza, é baseada em reflexões contidas da Dissertação de Mestrado: NERY, Antonio Augusto. *Santidade e humanidade: aspectos da temática religiosa em obras de Eça de Queiroz*. Dissertação de Mestrado. Curitiba, UFPR, 2005, e no artigo crítico: NERY, Antonio Augusto. A relíquia (Eça de Queiroz): Anticlericalismo e (anti)religiosidade para além da paixão de Cristo. *Revista Ribanceira*, Belém, v. 1, n. 1, 2013. Disponível em: <<https://paginas.uepa.br/seer/index.php/ribanceira/article/download/253/218>>. Acesso em: 08 jan. 2019.

[2] Professor Adjunto de Literatura Portuguesa na Universidade Federal do Paraná.

nosso protagonista durante sua juventude, enquanto estudante na Universidade de Coimbra. Com comportamento devasso, ele vive envolvido em brigas, arruaças e festas, conhecendo enfim, segundo suas palavras, "as fortes delícias da vida" (Queiroz, 1997, p. 23). As orações e novenas praticadas na casa de D. Patrocínio durante toda a infância e adolescência são deixadas de lado, embora, nas cartas enviadas à Titi, a rotina carola seja relatada copiosamente.

Nessas páginas fica muito patente ao leitor a disposição falaciosa e interesseira de Raposão, que serão suas marcas registradas, especialmente quando, após formado, passa a residir em Lisboa, novamente sob a tutela da Titi. Ele está sempre empenhado em transparecer para a velha, e para os convivas que a cercam, uma atitude inquestionavelmente beata. Porém, vive sob pressão, tendo que inventar as mais capciosas desculpas para manter a vida boêmia experimentada em Coimbra e, ao mesmo tempo, ser "santo", com um comportamento irrepreensível aos olhos da velha beata, visando herdar sua fortuna. O objetivo fim, explicitado sem pudores, era a morte rápida de D. Patrocínio: "Ai, quando chegaria a hora, doce entre todas, de morrer a titi?" (Queiroz, 1997, p. 36).

São inúmeros os trechos da narrativa que comprovam a intensificação das falsas práticas religiosas fanáticas, com orações, gemidos e lamentações exercidas por Teodorico, com o único objetivo de cativar D. Patrocínio. Seguindo as sugestões de um dos convivas da tia, Doutor Margaride, Raposão empenha-se em demonstrar para a beata que era um crente autêntico. A cena que se segue após a conversa com Margaride é emblemática, Teodorico finge estar com uma aparência penitente, e faz orações lamentosas para impressionar D. Patrocínio, enquanto seus pensamentos volviam-se para uma de suas possíveis conquistas amorosas:

> Quando cheguei à casa, senti que a Titi estava no oratório, sozinha, a rezar. Enfiei para o meu quarto, sorrateiramente; descalcei-me; despi a casaca; esguedelhei o cabelo; atirei-me de joelhos para o soalho, e fui assim, de rastos, pelo corredor, gemendo, carpindo, esmurrando o peito, clamando desoladamente por Jesus, meu Senhor...
>
> Ao ouvir, no silêncio da casa, estas lúgubres lamentações de arrastada penitência, a Titi veio à porta do oratório, espavorida.
>
> – Que é isso, Teodorico, filho, que tens tu?...
>
> Abati-me sobre o soalho, aos soluços, desfalecido de paixão divina.
>
> – Desculpe, Titi... Estava no teatro com o Doutor Margaride estivemos ambos a tomar chá, a conversar da Titi... E vai de repente, ao voltar para casa, ali na Rua Nova-da-Palma, começo a pensar que havia de morrer, e na salvação da minha alma, e em tudo o que Nosso Senhor pa-

> deceu por nós, e dá-me uma vontade de chorar... Enfim, a Titi faz favor, deixa-me aqui um bocadinho só, no oratório, para aliviar...
>
> Muda, impressionada, ela acendeu reverentemente, uma a uma, todas as velas do altar. Chegou mais para a borda uma imagem de São José, favorito da sua alma, para que fosse ele o primeiro a receber a ardente rajada de preces que ia escapar-se, em tumulto, do meu coração cheio e ansioso. Deixou-me entrar, de rastos. Depois, em silêncio, desapareceu, cerrando o reposteiro com recato. E eu ali fiquei, sentado na almofada da Titi, coçando os joelhos, suspirando alto, e pensando na Viscondessa de Souto Santos ou de Vilar-o-Velho, e nos beijos vorazes que lhe atiraria por aqueles ombros maduros e suculentos, se a pudesse ter só um instante, ali mesmo que fosse, no oratório, aos pés de ouro de Jesus, meu Salvador! (Queiroz, 1997, p. 39-40)

Note-se que a narração se dá sem nenhum constrangimento ou despeito. Está tudo muito às claras para o leitor.

A chance de conseguir ser o herdeiro de todas as riquezas da tia torna-se possível quando Teodorico recebe a responsabilidade de ir até a Terra Santa, visitar os lugares sagrados e conseguir uma relíquia para D. Patrocínio. Possuir algo relacionado a Jesus, era um desejo capaz de despertar na velha sentimentos inéditos: "E pela primeira vez, depois de cinqüenta anos de aridez, uma lágrima breve escorreu no carão da titi, por sob os óculos sombrios" (Queiroz, 1997, p. 55).

Mesmo tendo a oportunidade de obter a "chave" para a herança desejada, a viagem para o oriente não agrada o protagonista de início, pelo fato de Jerusalém ser um local remoto, ermo e triste (Queiroz, 1997, p. 52). A atitude muda rapidamente, entretanto, quando ele se dá conta dos locais por onde poderia passar rumo ao destino:

> Mas então comecei a considerar que, para chegar a esse solo de penitência, tinha de atravessar regiões amáveis, femininas e cheias de festa. Era primeiro essa bela Andaluzia, terra de Maria Santíssima, perfumada de flor de laranjeira, onde as mulheres só com meter dous cravos no cabelo, e traçando um xale escarlate, amansam o coração mais rebelde, *bendita sea su gracia!* Era adiante Nápoles – e as suas ruas escuras, quentes, com retábulos da Virgem, e cheirando a mulher, como os corredores de um lupanar. Era depois mais longe ainda a Grécia; desde a aula de retórica, ela aparecera-me sempre como um bosque sacro de loureiros, onde alvejam frontões de templos, e, nos lugares de sombra em que arrulham as

> pombas, Vênus de repente surge, cor de luz e cor-de-rosa, oferecendo a todo o lábio, ou bestial ou divino, o mimo dos seus seios imortais. Vênus já não vivia na Grécia; mas as mulheres tinham conservado lá o esplendor da sua forma e o encanto do seu impudor... Jesus! O que eu podia gozar! Um clarão sulcou-me a alma. E gritei, com um murro sobre o atlas, que fez estremecer a castíssima Senhora do Patrocínio e todas as estrelas da sua coroa:
>
> – Caramba, vou fartar o bandulho!
>
> (...) tendo comprado um *Guia do Oriente* e um capacete de cortiça, informei-me, sobre o modo mais deleitoso de chegar a Jerusalém (...) (Queiroz, 1997, p. 52-53, itálicos do autor).

Assim, o leitor sabe muito bem dos objetivos hipócritas, mas sinceros estabelecidos por ele. E talvez por conta da sinceridade, fica claro para nós que mesmo tecendo duras críticas às crenças religiosas, às riquezas que a Igreja possuía e às atitudes da Titi e dos outros que a cercam, Raposão conserva inúmeros resquícios de beatice em sua personalidade, além de não demonstrar inconformidade e desejo de transformação para si e para o contexto em que vive. Ainda que tentasse criticar a carolice, ele não deixa de ter certo comportamento carola.

O fato é que Teodorico parece não ter consciência dessa sua contradição, tornando-se alvo de suas próprias críticas. Ele recorre às práticas beatas sempre que se encontra em alguma situação periclitante. Quando está decepcionado por ter sido abandonado por uma de suas amadas, Adélia, Teodorico recebe a visita da criada da ex-namorada. A empregada, depois de uma briga com a patroa, dirigiu-se até ele para contar "coisas sórdidas" sobre Adélia e o novo amante, por quem Teodorico tinha sido substituído:

> Santo Deus! A Mariana era a criada da Adélia. E corri a tremer, certo de que a minha bem-amada ficara sofrendo de sua dor na sua branca ilharga. Pensei mesmo em começar o rosário das dezoito aparições de Nossa Senhora de Lurdes, que a titi considera eficacíssimo em casos de pontada ou de touro tresmalhados... (Queiroz, 1997, p. 43)

O sofrimento vivido com a perda de Adélia fez com que o narrador buscasse, de fato, ajuda em suas crenças, bem ao gosto da religiosidade beata em que uma negociação é feita com os santos, com louvores ofertados em troca do atendimento ao pedido:

> O Céu é talvez grato: e esses inumeráveis santos, a quem eu prodigalizara novenas e coroinhas, desejariam talvez recompensar a minha amabilidade, restituindo-me as carícias que me roubara o homem cruel da capa à espanhola. Pus mais flores sobre a cômoda diante de Nossa Senhora do Patrocínio, contei-lhe as angústias do meu coração. o. Por trás do límpido vidro do seu caixilho, com os olhos baixos e magoados, ela foi a confidente do tormento da minha carne; e todas as noites, em ceroulas, antes de me deitar, eu lhe segredava, com ardor.
>
> – Ó minha Senhora do Patrocínio, faz que a Adelinha goste outra vez de mim!
>
> Depois utilizei o valimento da Titi com os santos seus amigos, o amorosíssimo e perdoador São José, São Luís Gonzaga, tão benévolo para a juventude. Pedia-lhe que fizesse uma petição por certa necessidade minha, secreta e toda pura. Ela acedia, com alacridade; e eu, espreitando pelo reposteiro do oratório, regalava-me de ver a rígida senhora, de joelhos, contas na mão, em súplicas aos patriarcas castíssimos, para que a Adélia me desse outra vez a beijoquinha na orelha. (Queiroz, 1997, p. 46)

Com sua típica ironia, Raposão apela novamente aos "valimentos" da Titi para conseguir uma "causa" relacionada às suas conquistas amorosas e, concomitantemente, impressionar a velha. Notemos, entretanto, que nesse caso o personagem realmente deseja e espera que as orações tenham algum efeito sobre sua questão amorosa com Adélia.

Ainda com relação às crenças beatas, mesmo quando irá cometer um grande pecado – aos olhos da Titi, ao menos -, como manter relações sexuais com amantes, Raposão não consegue esconder sua devoção. É da seguinte maneira que ele se prepara para fazer sexo com Mary, a principal amante da viagem à Jerusalém: "Eu fechei a vidraça: e depois de ir ao corredor fazer às escondidas um rápido sinal da cruz vim desapertar sofregamente, e pela vez derradeira, os atacadores do colete da minha saborosa bem-amada" (Queiroz, 1997, p. 63).

Quando já está na Terra Santa, o protagonista tem chance de conhecer o rio Jordão. Sua atitude ao defrontar-se com o rio do primeiro batismo demonstra o quanto Teodorico estava impregnado das atitudes beatas da Titi que, vez ou outra, percebemos em sua postura:

> Obedecendo à recomendação da titi, despi-me, e banhei-me nas águas do batista. Ao princípio, enleado de emoção beata, pisei a areia reverentemente como se fosse o tapete dum altar-mor: e de braços cruzados,

> nú, com a corrente lenta a bater-me os joelhos, pensei em S. Joãozinho, sussurrei um padre-nosso. (Queiroz, 1997, p. 88)

É necessário, contudo, fazer uma ressalva em certos trechos de *A relíquia* nos quais temos a ilustração da crença de Teodorico, pois, para além de vício cultural, nesses casos a religiosidade desempenhada pelo protagonista/narrador passa muito mais pela ordem do profano que do sagrado. Possui muito dos elementos da religiosidade popular tão praticada em Portugal, para a qual a transcendência exclusivista (a abdicação da matéria) não era tão levada em consideração, importando mais a concepção de que matéria e espírito não são dissociados. (cf. Espírito Santo, 1990).

Nesse sentido, em determinada ocasião, quando Teodorico já está a caminho de Jerusalém em busca da relíquia, a narrativa expõe os acontecimentos ocorridos em Alexandria, Egito. Juntamente com Miss Mary, a principal amante da viagem, e Topsius, as personagens têm a oportunidade de apreciar a paisagem local. Em uma espécie de "epifania sinestésica", o protagonista/narrador almeja viver ali naquele lugar ermo e solitário, na natureza absorta, junto com Mary e a fortuna da Titi:

> Depois do café fomos encostar-nos na varanda a olhar, aquela suntuosa noite do Egito. As estrelas eram como uma grossa poeirada de luz que o bom Deus levantava lá em cima, passeando sozinho pelas estradas do Céu. O silêncio tinha uma solenidade de sacrário. Nos escuros terraços, embaixo, uma forma branca movendo-se por vezes, de leve, mostrava que outras criaturas estavam ali, como nós, deixando a lama embeber-se mudamente no esplendor sideral: e nesta difusa religiosidade, igual à duma multidão pasmando para os lumes dum altar-mor, eu sentia subir aos lábios, irresistivelmente a doçura de uma ave-maria... Ao longe o mar dormia. E à quente irradiação dos astros, eu podia distinguir, num pontal de areia, mergulhando quase na água, uma casa aberta, pequenina, toda branca e poética entre duas palmeiras... (Queiroz, 1997, p. 62-63)[3]

[3] Uma cena muito parecida se encontra em *O Egipto* (1926), obra em que está coligida parte das anotações da viagem que Eça fez ao Egito em 1869, por ocasião da inauguração do canal de Suez. Na narrativa o próprio escritor deseja ser um camponês à beira do Nilo: "Por vezes sinto o desejo de ficar aqui, ter um búfalo, uma mulher egípcia, descendentes dos velhos donos do solo, e lavrar o meu campo de durah no meio da serena paisagem do Nilo, entre coisas abundantes e saudáveis e a imensa claridade do horizonte...." (Queirós, 1946, p. 152).

Durante o desfrute da paisagem, Raposão deseja rezar uma Ave-Maria. Essa oração é sincera, não é voltada para nenhuma obrigação e difere do ranço beato apontado nos trechos em que percebemos no narrador uma crença carola. A prece é uma ação de graças à natureza, àquele momento específico que era vivenciado e ao desejo de obter a herança de D. Patrocínio para gozar mais daquele sítio e dos deleites da relação com sua nova amante, Miss Mary:

> Então comecei a pensar que, mal a Titi morresse e fosse meu o seu ouro, eu poderia comprar esse doce retiro, forrá-lo de lindas sedas, e viver ao lado da minha luveira, vestido de turco, fresco, sereno, livre de todas as inquietações da civilização. Desagravos ao Sagrado Coração de Jesus ser-me-iam tão indiferentes, como as guerras que entre si travassem os reis. Do céu só me importaria a luz anilada, que banhasse a minha vidraça; da terra só me importariam as flores abertas no meu jardim, para aromatizar a minha alegria. E passaria os dias numa fofa preguiça oriental, fumando o puro latakieh, tocando viola francesa, e recebendo perpetuamente essa impressão de felicidade perfeita, que a Mary me dava só com deixar arfar o seio e chamar-me "seu portuguesinho valente". (Queiroz, 1997, p. 63)

Na contemplação da paisagem de Alexandria, temos um dos momentos da narrativa em que aflora a projeção de vida plena longe da ortodoxia religiosa, apontando para o fato de que a religião institucionalizada configura-se como algo inútil, ao mesmo tempo em que há a valorização de uma espiritualidade autêntica: matéria e espírito vinculados, que de certa maneira remetem aos preceitos da religiosidade popular e à noção de transcendência na imanência.

Pode se supor, na narração de situações como essas, mais uma tensão na constituição da personagem Teodorico. Raposão mantém práticas que não condizem com o pensamento crítico que expressa e que não são hipócritas. É mais uma oscilação, uma ambiguidade que não podemos deixar de mencionar na caracterização dessa personagem/narrador. São também discursos sinceros e ambíguos por parte do narrador, que são aproveitados para o aprofundamento da crítica que ultrapassa o mero anticlericalismo.

Quando adentra o espaço do sonho, no longo terceiro capítulo, o "Evangelista Teodorico", com as mesmas características ambíguas, questionáveis, mas não menos irônicas e críticas, empreende o relato dos últimos momentos de Jesus Cristo sob sua ótica. Como não é meu intuito aqui me aprofundar nesse trecho, cabe apenas dizer que de seu "evangelho" avultam um Jesus sem quase nada de

excepcional e uma banalidade para a face miraculosa do Cristo, das escrituras e das figuras bíblicas de um modo geral.

Nos momentos que seguem após o sonho e antes da viagem da volta para Portugal, percebe-se a continuação da crítica anticlerical e antirreligiosa, agora nos relatos de um narrador que está muitíssimo preocupado com seu futuro como herdeiro de D. Patrocínio das Neves. Todas as suas ações voltam-se para o preparo da suposta relíquia, uma fajuta coroa de espinhos que teria pertencido a Cristo, além de outras "relíquias menores" que serviriam para impressionar ainda mais a beata. Raposão já sonhava com o momento em que seria recebido "pela velha babosa" e fantasiava o que faria com a fortuna tão logo a tia morresse:

> Que faria eu, na minha casa em Sant'ana, apenas levassem a fétida velha, amortalhada num hábito de Nossa Senhora? Uma alta justiça: correr ao oratório, apagar as luzes, desfolhar os ramos, abandonar os santos à escuridão e ao bolor! Sim, todo eu, Raposo e liberal, necessitava a desforra de me ter prostrado diante das suas figuras pintadas como um sórdido sacrista, de me ter recomendado à sua influência de calendário, como um escravo crédulo! Eu servia os santos para servir a titi. Mas agora, inefável deleite, ela na sua cova apodrecia: naqueles olhos, onde nunca escorrera uma lágrima caridosa, fervilhavam os vermes: sob aqueles beijos desfeitos em lodo, surgiam, enfim, sorrindo, os seus enormes dentes furados que jamais tinham sorrido... Os contos de G. Godinho eram meus; e libertado da ascorosa senhora, eu já não devia aos seus santos nem rezas, nem rosas! Depois, cumprida esta obra de justiça filosófica, corria à Paris, às mulherinhas! (Queiroz, 1997, p. 167)

Temos nessa citação o exemplo claro de que Teodorico foi fiel até o fim ao empreendimento proposto na introdução das suas memórias, quando expõe que sabe o que a Burguesia Liberal esperava de um homem. Ambicionar destruir os objetos de devoção é uma forma de renunciar o que Topsius propôs sobre ele na obra "JERUSALÉM PASSEADA E COMENTADA" e, concomitantemente, traçar uma imagem de homem liberal. Por outro lado, há uma crítica velada à classe burguesa, pois se para agradá-la Teodorico revela seus traços questionáveis de personalidade, evidentemente tal classe apreciaria esse tipo de comportamento.

Porém, os intentos e desejos de Teodorico não se concretizam. Após o retorno da Terra Santa, ele regressa a Lisboa com a certeza de que conseguiria a herança de Dona Patrocínio, mas, como sabemos, isso não ocorre por conta das trocas de relíquias, a coroa de Cristo pela camisinha de Miss Mary com a insinuante

inscrição: "Ao meu Teodorico, meu portuguesinho possante, em lembrança do muito que gozamos" – pelo visto em alguns aspectos ele era bom no que fazia (Queiroz, 1997, p. 191).

Após o acontecimento, temos Teodorico execrado e vendendo relíquias pelas ruas de Lisboa. É quando está na decadência desse ofício que o protagonista/narrador fica sabendo da morte da tia e que ela havia lhe deixado como herança apenas "o óculo que se acha pendurado na sala de jantar" (Queiroz, 1997, p. 198), enquanto a fortuna tão almejada fora deixada para os prelados e para a Igreja. O ódio pela velha não podia ser maior:

> Com áspera amargura tomei o óculo, abri a vidraça – e olhei por ele, como da borda de uma nau que vai perdida nas águas. Sim, muito sagazmente o afirmara Justino, a asquerosa Patrocínio deixava-me o óculo com rancoroso sarcasmo – para *eu ver através dele o resto da herança*! E eu via, apesar da escura noite, nitidamente via o Senhor dos Passos, sumindo os maços de inscrições dentro da sua túnica roxa, o Casimiro, tocando com as mãos moribundas os lavores das pratas, espalhadas sobre o seu leito; e o vilíssimo Negrão, de casaco de cotim e galochas, passeando regalado à beira da água, sob os olmos do Mosteiro! E eu ali, com o óculo! (Queiroz, 1997, p. 199, itálico do autor)

O ocorrido faz com que Raposão passe a realizar uma autoanálise sobre a postura beata que exercia para agradar a tia e, diante da imagem de um Cristo Crucificado, que havia no quarto da pensão da Travessa da Palha, onde morava, principia a acusar "Jesus" por todos os fracassos que vivera, especialmente pela troca dos embrulhos que, caso não ocorresse, poderia ter lhe feito rico. Em mais um momento em que o insólito se instala no texto, o Cristo sai da cruz e responde as acusações do narrador, revelando que todas as devoções praticadas por Teodorico não passavam de crença hipócrita, sem humildade e desinteresse.

Essas revelações do "Cristo da Travessa da Palha" parecem funcionar momentaneamente para Teodorico como "iluminações". Ao menos em alguns acontecimentos posteriores à visão, ele consegue manter-se afastado da hipocrisia. Isso pode ser constatado tão logo o acontecimento insólito termina e temos Teodorico iniciando uma oração dirigida a Jesus, mas, ao ter consciência do que fazia, retrai-se, reconhecendo a inutilidade da oração e da hipocrisia:

> E ainda eu não levantara os olhos – já tudo desaparecera!
>
> Então, transportado como perante uma evidência do sobrenatural, atirei as mãos ao céu e bradei:

> – Oh meu Senhor Jesus, Deus e filho de Deus, que te encarnaste e padeceste por nós...
>
> Mas emudeci... Aquela inefável voz ressoava ainda em minha alma, mostrando-me a inutilidade da hipocrisia. Consultei a minha consciência, que reentrara dentro de mim – e bem certo de não acreditar que Jesus fosse filho de Deus e de uma mulher casada de Galiléia (como Hércules era filho de Júpiter e de uma mulher casada da Argólida) – *cuspi dos meus lábios, tornados para sempre verdadeiros*, o resto inútil da oração. (Queiroz, 1997, p. 203, grifo meu)

Note-se que a afirmação feita no final do excerto, demonstra claramente que a personagem parece ter mesmo sofrido uma transformação. Na sequencia a esse acontecimento, Teodorico narra que, desvalido, por casualidade tivera um encontro com seu velho amigo de colégio, Crispim, agora dono de uma empresa. Com franqueza, relata para o amigo todas as suas intempéries e como chegou até aquela situação com as "botas cambadas" (Queiroz, 1997, p. 204), ou seja, pobre.

Compadecido, o amigo lhe arranja um emprego na sua firma "Crispim & Cia". Tão logo começa a trabalhar, Teodorico descobre que sua função era desempenhada anteriormente por um empregado que havia sido despedido, por causa de escritos que contestavam a Igreja. Para manter o trabalho e, ainda mais, demonstrar ao Crispim sua crença inquestionável, Raposão pensa em inventar que diariamente frequentava missas, entretanto, ele relembra da visão do "Cristo da Travessa da Palha" e assume que além de não frequentar missas, não acreditava em um dos principais dogmas do Catolicismo, a transubstanciação:

> Crispim & Cia. era um cavalheiro religioso que considerava a religião indispensável à sua saúde, à sua prosperidade comercial, e à boa ordem do país. Visitava com sinceridade o Senhor dos Passos da Graça, e pertencia à Irmandade de São José. O empregado, cuja carteira eu ocupava, tornara-se-lhe sobretudo intolerável por escrever no Futuro, gazeta republicana, folhetins louvando Renan e ultrajando a eucaristia. Eu ia dizer a Crispim & Cia. que estava tão apegado à missa da Conceição-Nova, que outra não me podia saber bem... Mas lembrei a voz austera e salutar da Travessa da Palha! Recalquei a mentira beata que já me sujava os lábios – e disse, muito pálido e muito firme:
>
> – Olha, Crispim, eu nunca vou à missa... Tudo isso são patranhas... Eu não posso acreditar que o corpo de Deus esteja todos os domingos num pedaço de hóstia feita de farinha. Deus não tem corpo, nunca teve..

> Tudo isso são idolatrias, são carolices... Digo-te isto rasgadamente.. Podes fazer agora comigo o que quiseres. Paciência!
>
> A firma considerou-me um momento mordendo o beiço:
>
> – Pois olha, Raposo, calha-me essa franqueza! (Queiroz, 1997, p. 204-205)

A sinceridade do amigo agradou ao Crispim, que insistiu para que Teodorico conhecesse sua irmã D. Jesuína, que "tinha trinta e dois anos e era zarolha" (Queiroz, 1997, p. 205). Por mais uma vez a voz da consciência ressoou e Raposão fugiu da hipocrisia, pois ao invés de dizer que adorava a mulher "como a uma estrela remota" (Queiroz, 1997, p. 205), assumiu "Amor, amor, não... Mas acho-a um belo mulherão: gosto-lhe muito do dote; e havia de ser bom marido. (Queiroz, 1997, p. 205)"

Embora a relação com Jesuína tenha sido aceita por interesse, não podemos negar que Raposão foi verdadeiro com Crispim. A partir do acordo de casamento, a voz do narrador retorna ao tempo presente. Teodorico relata que já está casado, tem filhos e um bom posicionamento social.

Tudo aponta, portanto, para o fato de que após a experiência com o Cristo na pensão da Travessa da Palha, o narrador tenha se arrependido e de fato uma mudança sincera tenha ocorrido em seu caráter, todavia, tudo não passa de impressão momentânea. Quando ainda está falando sobre a sua atual situação, ele relembra do episódio da relíquia e é a partir dessas rememorações que o leitor percebe que a inutilidade da hipocrisia fora acatada por Raposão somente nas circunstâncias posteriores à visão:

> Agora, pai, comendador, proprietário, eu tinha uma compreensão mais positiva da vida; e sentia bem que fora esbulhado dos contos de G. Godinho simplesmente por me ter faltado no oratório da Titi – a coragem de afirmar! Sim! quando em vez duma coroa de martírio aparecera, sobre o altar da titi, uma camisa de pecado – eu devia ter gritado, com segurança: "Eis aí a relíquia! Quis fazer a surpresa... Não é a coroa de espinhos. É melhor! É a camisa de Santa Maria Madalena!... Deu-ma ela no deserto..."
>
> E logo o provava com esse papel, escrito em letra perfeita: *Ao meu portuguesinho valente, pelo muito que gozamos...* Era essa a carta em que a santa me ofertava a sua camisa. Lá brilhavam as suas iniciais – *M. M.*! Lá destacava essa clara, evidente confissão – "*o muito que gozamos*"; o muito que eu gozara em mandar à santa as minhas orações para o céu, o muito que a santa gozara no céu em receber as minhas orações!

> E quem o duvidaria? Não mostram os santos missionários de Braga, nos seus sermões, bilhetes remetidos do céu pela Virgem Maria, sem selo? E não garante a *Nação* a divina autenticidade dessas missivas, que têm nas dobras a fragrância do paraíso?[4] Os dous sacerdotes, Negrão e Pinheiro, cônscios do seu dever, e na sua natural sofreguidão de procurar esteios para a fé oscilante – aclamariam logo na camisa, na carta e as iniciais, um miraculoso triunfo da Igreja! A tia Patrocínio cairia sobre o meu peito, chamando-me "seu filho e seu herdeiro". E eis-me rico! Eis-me beatificado! O meu retrato seria pendurado na sacristia da Sé. O Papa enviar-me-ia uma benção apostólica, pelos fios do telégrafo.
>
> Assim ficavam saciadas as minhas ambições sociais. E quem sabe? Bem poderiam ficar também satisfeitas as ambições intelectuais que me pegara o douto Topsius. Porque talvez a ciência, invejosa do triunfo da fé, reclamasse para si esta camisa de Maria de Magdala, como documento arqueológico... ela poderia alumiar escuros pontos, na história dos costumes contemporâneos do Novo Testamento – o feitio das camisas na Judéia no primeiro século, o estado industrial das rendas da Síria sob a administração romana, a maneira de abainhar entre as raças semíticas...
>
> (...) E tudo isto perdera! Por quê? Porque houve um momento em que me faltou esse *descarado heroísmo de afirmar*, que batendo na terra com pé forte, ou palidamente elevando os olhos ao Céu – cria, através da universal ilusão, ciência e religiões (Queiroz, 1997, p. 207-208, itálico do autor)

Para além da contumaz crítica às vendas de relíquias praticadas por diversos religiosos e permitidas pela Igreja, percebemos nesse trecho final da narrativa que a moral de Teodorico não poderia ser mais cínica, pois, quando o leitor pensa que de fato ele se arrependeu de seu comportamento hipócrita, perfazendo aquilo que o mesmo havia anunciado na introdução de suas memórias; "(...) depois voltei – e

---

[4] Em um dos folhetos d'*As Farpas– chronica mensal da politica das letras e dos costumes*, publicado em Outubro de 1871, Eça constrói boa parte da crítica a vendas de relíquias em Portugal, a partir da notícia de que religiosos católicos comercializavam naquele contexto "cartas inéditas da Virgem Maria" defronte à Catedral de Braga. De acordo com o texto, "umas [cartas] dirigidas a personagens dos tempos evangélicos – outras, mais particularmente, a cidadãos de Braga". (Queirós, 2013, p. 220-222). Embora *As Farpas* tenham sido escritas em parceria com Ramalho, entre 1871 e 1872, esse texto, escrito exclusivamente por Eça, demonstra a importância dos folhetos quando pensamos nos diálogos existentes entre textos do próprio Eça. É por esse motivo que tenho defendido a importância da leitura d'*As farpas* para compreender algumas discussões e determinados temas difundidos pelo escritor em textos posteriores, ficcionais e não ficcionais. (Nery, 2015, p. 71)

uma grande mudança se fez nos meus bens e *na minha moral*" (Queiroz, 1997, p. 11, grifo meu), o desfecho de seus relatos revela que não. A mensagem que transparece é a de que por mais que se ouça a voz da consciência, a voz dos interesses vários falará mais alto. Eça, de maneira crítica, contrapõe ao universo da religião e também ao universo da ciência, um universo de incertezas, que contesta a existência de verdades absolutas. Por mais que se busque a verdade, ela será sempre relativa frente as exigências da sociedade burguesa.

De fato, salta do relato memorialístico de Teodorico Raposo, a impressão de que o aprimoramento de como ser hipócrita, para conseguir benefícios em uma sociedade também hipócrita, foi o principal aprendizado do narrador/protagonista ao longo de suas peripécias.

Mesmo findando seu relato com a resignação de não ter conseguido ser mais hipócrita, a totalidade dos discursos de Teodorico Raposo inegavelmente expõe o que tenho pretendido demonstrar desde o início deste texto: apesar de toda a sinceridade "hipócrita" do protagonista/narrador temos em meio à galhofa, à esperteza e ao caráter duvidoso, uma crítica contundente à Instituição religiosa e a sociedade portuguesa Oitocentista.

Concluo minha fala atestando que apesar de à primeira vista o leitor captar sempre a ironia grosseira presente na narrativa de Teodorico Raposo, há em suas memórias a camada mais profunda da narração irônica, aquela não somente com tom de galhofa, mas a de crítica ferina que transpõe o espalhafatoso. Trata-se da mão dupla da ironia, a face séria entremeia o burlesco e o satírico. Portanto, a leitura de sua histórica deve ser feita com atenção aos pontos "obscuros" dos discursos, aquilo que está na base ou escondido atrás das construções burlescas e espalhafatosas, o lado sério e sincero, por assim dizer, da fala satírica do narrador.

Referências bibliográficas

ESPÍRITO SANTO, Moisés. *A religião popular portuguesa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1990.

QUEIROZ, Eça de. *As farpas originais de Eça de Queiroz*. Coordenação: Maria Filomena Mónica. 4ª ed. Cascais: Princípia Editora, 2013, p. 220-222.

_____. A relíquia. São Paulo: Editora Galex, 1997.

NERY, Antonio Augusto. Anticlericalismo e antirreligiosidade em As farpas (Eça de Queiroz). In: Elias J. Torres Feijó; Roberto Samartim; Raquel Bello Vázquez; Manuel Brito-Semedo. (Org.). *Estudos da AIL em literatura, história e cultura portuguesas*. 01 ed. Santiago de Compostela-Coimbra: AIL – Editora, 2015, v. 01, p. 65-71.

A dimensão paródica em *A relíquia*

Eduino José de Macedo Orione[1]

A relíquia é uma narrativa de viagem cuja dimensão paródica pode ser percebida se situamos o traslado ao Oriente, feito pelo protagonista Teodorico Raposo, entre os arquétipos da viagem libertina e da viagem peregrina. O primeiro está muito presente nos livros de Sade, pois, como escreveu Eliane Robert Moraes, "a vida no mundo do deboche implica constantes mudanças; não há libertino que não viaje". (Moraes, 1994, p. 26). Movido pelo prazer, ele "[...] corre o mundo para experimentar e conhecer todas as modalidades do vício e delas desfrutar" (Moraes, 1994, p. 49). Tal fruição não se limita, porém, às práticas eróticas, pois, no percurso libertino há uma erotização de todas as atividades, dado que o escopo do projeto devasso é a ampliação da felicidade. Fora isso, em suas viagens, o libertino só acumula êxitos, encontrando espaços ideais para realizar seus desejos de devassidão.

A feição libertina de Teodorico Raposo surge, desde logo, quando ele parte para a Terra Santa acalentando o desejo de, como diz, fartar o bandulho – o que é reafirmado em Jerusalém, no serralho de Fatmé: "Caramba, eu vim aos Santos Lugares para me refocilar... (...) Quero regalar a carne!". O personagem possui, sem dúvida, uma disposição libertina própria do turista que visa à completa diversão, erotizando todas as etapas do traslado a Jerusalém. Entretanto, Teodorico não é um libertino acabado. As aventuras eróticas que protagoniza são, diversas vezes, comicamente desfeitas em desventuras, tais como: a desilusão com Adélia e com Miss Mary; a surra no Hotel em Jerusalém, pelo pai de Rubi; a frustração no

[1] Doutor em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo. Professor de Literatura Portuguesa da Universidade Federal de São Paulo.

bordel de Fatmé, por não conseguir apreciar a "Dança da Abelha, que esbraseia os mais frios e deprava os mais puros..." (Queiroz, s.d., p. 100). Acrescentemos, ainda, o desencontro amoroso com a freira que o encantara na chegada à Terra Santa.

Ora, se o libertino viaja buscando as condições ideais para realizar o deboche, e se a viagem é, para ele, um meio para alcançar tal objetivo, no caso do peregrino notamos uma diferença: a viagem molda-lhe o caráter. Sem abusar do trocadilho, diríamos que o libertino faz libertina a viagem que empreende (ela é um reflexo dele). A peregrinação, por seu turno, conforma o peregrino (ele é um produto dela). No primeiro caso, o viajante se vale do traslado como um instrumento que viabiliza os seus anseios de luxúria. No segundo caso, o viajante é, por assim dizer, um instrumento da viagem – que o transforma. O devasso é devasso antes e depois de viajar. O peregrino faz-se peregrino viajando.

Teodorico não é um libertino típico, mas tampouco é um peregrino autêntico. Em primeiro lugar porque, na ida à Terra Santa, ele apenas cumpre uma ordem da tia Patrocínio, que patrocina a viagem. Em segundo, porque ele logo modifica o plano da viagem que se vê obrigado a fazer a contragosto, passando a antevê-la como uma "peregrinação tão prometedora de gozos" (Queiroz, s.d., p. 62). De qualquer forma, mesmo que Teodorico tente alterar o projeto peregrino e torná-lo libertino, em *A relíquia* a peregrinação atua como uma estrutura dramática de fundo, e sobre a qual o romance se alicerça: o relato de uma viajem a um lugar sagrado em busca de um objeto sagrado. Sendo assim, ao assumir, mesmo que a seu modo, esta tarefa, isto é, ainda que procure tornar libertina uma viagem peregrina, Teodorico vivencia – em viés paródico – uma experiência algo próxima das novelas de cavalaria místico-guerreiras, que são alegorias da peregrinação.

Como vínhamos dizendo, enquanto a viagem libertina é motivada pela devassidão, preenchida pelo prazer e bem sucedida em suas intenções, a viagem peregrina é composta por constantes infortúnios, que a tornam um rosário de aventuras purificadoras. Não há libertinagem sem práticas eróticas desmesuradas, assim como inexiste peregrinação sem dor. O peregrino só encontra obstáculos em seu caminho, os quais a devoção interpreta como ritos de passagem. Aliás, a visão devota do mundo percebe a própria vida humana como uma longa viagem: viver é peregrinar. Metáfora da existência terrena, a peregrinação é uma cadeia infindável de penas, e só termina com a morte. A recompensa que o peregrino almeja não está, portanto, neste mundo. Do mesmo modo, a viagem peregrina é uma iniciação. Ela implica a mudança, no sujeito, de um estado a outro, graças aos ritos de passagem que operam nele uma transformação. Nesse processo, o peregrino "[...] deve deixar algo para trás ao aceder ao conhecimento que lhe é

revelado, a fim de assumir uma nova identidade. A viagem, nesse caso, viabiliza tal transformação e, ao retornar, o sujeito não é mais o mesmo". (Moraes, 1994, p. 47-48). Diferentemente disso, o trajeto libertino, no qual são raros os infortúnios, pois o devasso é senhor do próprio destino, não é iniciático de modo algum. O devasso permanece devasso do começo ao fim de suas aventuras, enquanto o peregrino torna-se outro, ou melhor, descobre-se outro, no fim da viagem.

Para entendermos um pouco mais acerca desse traço distintivo da peregrinação, qual seja, a iniciação como autognose transformadora do viajante, recorramos às aventuras místico-guerreiras de *A demanda do santo graal*, narrativa em que a busca do cálice sagrado equivale à salvação da alma. O périplo dos cavaleiros de Artur, e em especial de Galaaz, confirma que, como o objeto buscado é transcendente, a peregrinação começa nesta vida e termina além dela. De acordo com Lênia Mongelli, como a demanda é uma alegoria da peregrinação, "as aventuras são 'sinaaes' e 'significanças' do Santo Graal, ou seja, não valem por si mesmas, mas como meios para se atingir determinado fim, corporificado no Santo Graal" (Mongelli, 1995, p. 12). Os pecados mortais são o substrato das aventuras, "*provas* por que os cavaleiros terão de passar, para que se possam avaliar suas qualidades físicas e morais" (Mongelli, 1995, p. 38). Em consequência disso, a demanda, permeada por tais ritos de passagem, torna-se, para os guerreiros, uma "[...] progressiva 'tomada de consciência', de cada um, de suas potencialidades e limitações. (...) as aventuras representam, para os cavaleiros, e sem que eles se deem conta disso, verdadeiros *casus conscientiae*" (Mongelli, 1995, p. 57). A explicação última disso é que o graal atua "como uma espécie de supraconsciência para os cavaleiros" (Mongelli, 1995 p. 65).

A redenção do peregrino é, portanto, inseparável de uma autotransformação pela qual ele passa ao longo dessa experiência mística que culmina no encontro com Cristo, representado no vaso sagrado que contém o Seu sangue. À luz disso, parece-nos correto dizer que encontrar Cristo equivale a um encontro do peregrino consigo próprio, dado que a viagem promove, nele, uma "progressiva tomada de consciência". Este sujeito, acedendo a um conhecimento que lhe é revelado, assume uma nova identidade. Em resumo: na iniciação peregrina, em função de o objeto buscado atuar como uma "supraconsciência" do viajante, conhecer é conhecer-se.

Tais questões nos interessam muito, pois cremos que algo semelhante a esta autotransformação do viajante peregrino acontece, em alguma medida, com Teodorico Raposo – em viés paródico. Registre-se, então, que entendemos paródia, basicamente, como "repetição com diferença crítica, que marca a diferença em vez da semelhança" (Hutcheon, 1985, p. 17). Além desse

componente estrutural de apropriação crítico-criativa de um texto por outro, destacamos ainda que a paródia promove uma *fusão do heterogêneo*, que, no caso de *A relíquia*, surge na mescla de sagrado e profano, presente e passado, história e farsa. Partindo dessa noção, tentamos investigar, a partir de agora, como o traslado de Teodorico pela narrativa configura uma viagem iniciática às avessas. Buscamos, em particular, averiguar se ele vivencia mesmo alguma autotransformação nesse processo, que o leva de católico e bacharel até comendador e proprietário, durante o qual testemunha, como Teodoricus, o julgamento de Jesus por Pilatos.

Se a viagem libertina, como apontamos, é parodiada em *A relíquia*, pela redução das aventuras eróticas do protagonista em desventuras cômicas, a viagem peregrina também é submetida à comicidade, em decorrência da dubiedade de Teodorico, que é religioso às claras e sensual às escondidas. No fundo, o objeto buscado por ele é a bolsa de seda verde da Titi (metonímia da riqueza de G. Godinho), e não algo equivalente ao graal (metáfora da salvação da alma). Do mesmo modo, o romance, do começo ao fim, satiriza as práticas religiosas católicas, e faz isso com tintas bastante fortes nas várias cenas em que o sagrado é profanado. O ápice desse rebaixamento cômico da sacralidade é a troca final dos dois objetos que atravessaram a narrativa – a peça íntima de Miss Mary (símbolo da libertinagem) e a coroa de espinhos (símbolo da peregrinação) –, no oratório luxuoso da Titi. Na verdade, a própria devoção da Titi e dos membros da Igreja e da Magistratura que a cercam é caricata, visto que, para este grupo social, a religião e o céu se resumem a um "conjunto rançoso de cruzes, imagens, ripanços, opas, tochas, bentinhos, palmitos, andores" (Queiroz, s.d., p. 43).

Por outro lado, *A relíquia* parodia não apenas a peregrinação (arquétipo das novelas de cavalaria), mostrando como a hipocrisia de Teodorico profana o sagrado o tempo todo, em especial quando busca tornar a viagem que lhe imposta pela tia "uma peregrinação tão prometedora de gozos" (expressão mais do que paradoxal...). Ora, como esta acaba ocorrendo não só no espaço, mas igualmente no tempo, em uma deriva realista posta em curso no capítulo III, o romance parodia também o texto bíblico. O ponto chave da paródia é, inclusive, idêntico nestes dois registros temporais: a confusão entre sagrado e profano, que identifica a peça íntima da amante e a coroa de espinhos, envolvidos por uma fita vermelha, cor que iguala a paixão erótica do libertino à paixão mística do peregrino. Idênticos – os dois objetos se anulam mutuamente. Não por acaso, o ápice da fusão paródica, empreendida no romance, é a cômica troca de por outro, tão nefasta a Teodorico. Porém, como a profanação do sagrado é construída ao longo de muitas passagens do romance, precisamos analisar algumas delas.

Órfão aos sete anos, Teodorico é levado para Lisboa. Numa estalagem, ele se depara com a inglesa do senhor Barão, a primeira mulher que o fascina, e que se torna um arquétipo do objeto feminino por ele perseguido ao longo da vida. Acerca dessa figura, ele confessa: "Nunca roçara corpo tão belo, de um perfume tão penetrante; ela era cheia de graça, o Senhor estava com ela, e passava, bendita entre as mulheres, com um rumor de sedas claras..." (Queiroz, s.d., p. 14-15). Os versos da oração católica, parodiados, ao invés de celebrarem a transcendência da Virgem, expressam o desejo erótico do menino diante de uma mulher tão fascinante. Este mesmo procedimento aparece, em especial, nas ocasiões em que Teodorico, que é um devasso que finge ser religioso para agradar a tia, tenta ludibriar a vigilância dela: "beijava com unção os ossos dos seus dedos – e corria, ao Largo dos Caldas, à alcova da Adélia, a afundar-me perdidamente nas beatitudes do Pecado" (Queiroz, s.d., p. 38). No quarto da amante, diz ele, "[...] os cortinados de cambraia e as saias dependuradas tomavam brancuras celestes de nuvem; o cheiro dos pós de arroz excedia em doçura o olor dos junquilhos místicos; eu estava no Céu, eu era S. Teodorico" (Queiroz, s.d., p. 38). Aqui, o ambiente devasso torna-se sacro, pois, na alcova da amante, as saias de cambraia assumem brancuras celestes e os pós de arroz exalam odores místicos. Páginas adiante ocorre o oposto: o espaço sacro é profanado. No oratório da casa do Campo de Santana, Teodorico pensa na viscondessa de Souto Santos ou de Vilar-o-Velho, sonhando atirar-lhe beijos vorazes, e confessando: "se a pudesse ter só um instante, ali mesmo que fosse, no oratório, aos pés de ouro de Jesus, meu Salvador!" (Queiroz, s.d., p. 45). Esta profanação se radicaliza na cena em que, chorando a traição de Adélia, Teodorico vê, no Cristo de ouro, surgirem as belas formas da amada. Ele detalha, com requintes lúbricos, as partes do corpo feminino que vê surgirem na imagem sacra: 1) a pele: "o brilho fulvo do metal (...) tomava uma alva cor de carne, quente e tenra"; 2) as formas: "a magreza de Messias triste (...) arredondava-se em formas divinamente cheias e belas"; 3) os cabelos: "por entre a coroa de espinhos, desenrolavam-se lascivos anéis de cabelos crespos e negros"; 4) os seios: "no peito, sobre as duas chagas, levantavam-se, rijos, direitos, dois esplêndidos seios de mulher, com um botãozinho de rosa na ponta"; 5) enfim, Adélia surge plena e inteira, "[...] no alto da cruz, nua, soberba, risonha, vitoriosa, profanando o altar, com os braços abertos para mim!" (Queiroz, s.d., p. 53). A transfiguração do corpo místico (masculino) em corpo erótico (feminino) faz Teodorico confessar despudoradamente: "Eu não via nisto uma tentação do Demônio – antes me parecia uma graça do Senhor" (Queiroz, s.d., p. 53).

Sequencias assim, ocorridas em Lisboa, desdobram-se naquelas que têm lugar no Oriente. No desembarque na Terra Santa, uma freira guarda no colo o embrulho com a camisa da Mary, deitando-lhe por cima as contas do seu rosário...

Em seguida, Teodorico não vê encanto algum na cidade santa, que lhe parece, na verdade, uma mulher pobre, "coberta de piolhos, que para morrer se embrulha a um canto nos farrapos do seu mantéu" (Queiroz, s.d., p. 216). Sequer a visita ao túmulo de Cristo suscita nele emoções pias, mas apenas susto e repulsa diante daquele centro de superstição, fanatismo e comércio, no qual os homens são "todos cristãos, todos intolerantes, todos ferozes!..." (Queiroz, s.d., p. 95). Esta visitação ao sepulcro, que seria, a princípio, o ponto final da peregrinação, é comicamente esvaziada, pois, diz ele, "onde a titi me recomendara que entrasse de rastos, gemendo e rezando a coroa – tive de esmurrar um malandrão de barbas de eremita", que tentava vender-lhe "boquilhas feitas de um pedaço da arca de Noé!" (Queiroz, s.d., p. 94-95). No mais, Teodorico sai desse local – em busca da bela Rubi – tal como entrara, ou seja, em pecado e praguejando. Mais adiante, acerca da chegada no rio Jordão, ele nos conta: "obedecendo à recomendação da titi, despi-me, e banhei-me nas águas do Baptista. (...) e ensaboei-me nas águas sagradas, trauteando o fado da Adélia" (Queiroz, s.d., p. 112). Ora, descrever o santo sepulcro como um covil de mercenários, bem como erotizar o banho no rio sagrado, equivale a apagar qualquer traço peregrino da viagem à Terra Santa – e desfazer a autoridade da tia Patrocínio. Num mesmo movimento, Teodorico debocha dos deveres que a tia prescreve-lhe ao enviá-lo para lá – e torna a viagem "uma peregrinação tão plena de gozos". Diante disso, notamos que, para ele, profanar o sagrado é desobedecer a autoridade da "odiosa senhora", substituindo o "Sim, Titi!" por um "Não, Titi!". O inimigo de Teodorico não é a religiosidade em si mesma, e sim a Religião – estamento social e poder – representada pelo Cristo de ouro.

Em *A relíquia*, a dualidade mística entre a Jerusalém terrestre e a celeste é substituída pela oposição crítica entre a Jerusalém presente e a passada. O vetor religioso vertical é substituído pelo vetor histórico horizontal. Mesmo quando, voltando ao passado bíblico, Teodorico visita o Templo, centro peregrino da bela cidade de outrora, ele descobre, por trás de sua imponência, grandiosidade e beleza, a evidência de que o edifício não passa de um talho. Como vimos, a visita à Jerusalém contemporânea não desperta nele sentimento religioso algum, porque a viagem até lá não é autenticamente peregrina. Depois de ter a alma "arrebatada um momento aos cimos da história e batida aí por ásperas rajadas de emoção", Teodorico só sente "indiferença e cansaço" (Queiroz, s.d., p. 213). É "rosnando e bocejando" que atravessa a terra dos prodígios – a "graça dos vales" sendo-lhe "tão fastidiosa como a santidade das ruínas" (Queiroz, s.d., p. 213). Nem mesmo no Horto das Oliveiras ele se penitencia. Ao contrário. Gozando de "um pachorrento cachimbo" (Queiroz, s.d., p. 219), é ali que acalenta o seu intento mais devasso. Na volta a Lisboa, irá por em prática "uma alta justiça: correr ao oratório,

apagar as luzes, desfolhar os ramos, abandonar os santos à escuridão e ao bolor!"; depois, "libertado da ascorosa senhora", e "cumprida esta obra de justiça filosófica", correr "a Paris, às mulherinhas!" (Queiroz, s.d., p. 221-222). Finalmente, em seu último dia na Terra Santa, prestes a retornar com a coroa de espinhos (que é uma falsa relíquia), pisando pela derradeira vez a Via Dolorosa, ele pode sinceramente exclamar: "Fica-te, pocilga de Sião!" (Queiroz, s.d., p. 222).

Em suma: a viagem de Teodorico não provoca nele alteração de caráter alguma, pois não parece haver obtenção de conhecimento nesse percurso. Entretanto, a nosso ver, algo próximo disso ocorre no fim do romance, o que nos obrigará a voltar a este problema mais adiante para aquilatar, nesta viagem, feita singularmente no espaço e no tempo, alguma dimensão iniciática. Antes, porém, registremos, na economia dramática do romance, a relevância de Alpedrinha, compatriota que Teodorico encontra no Egito, e em quem identifica o derradeiro lusíada, sobrevivendo numa época em que não há mais Deus por quem se combata, nem rei por quem se navegue (Queiroz, s.d., p. 229). Tal figura reforça o esvaziamento religioso da peregrinação. A modernidade é destituída de qualquer projeto histórico movido por ideais transcendentes, tais como os que orientaram, outrora, as navegações. Como sustenta Eduardo Lourenço, os navegadores portugueses eram cavaleiros andantes.

Por tais razões, o cerne da paródia, em *A relíquia*, reside no traslado de Teodorico ao passado bíblico, pois os episódios por ele testemunhados, como Teodoricus, promovem uma revisão dos evangelhos. Sintomática disso é a própria divisão dos capítulos do livro. O I se passa em Lisboa no presente; o II, no Egito e em Jerusalém no presente; o III, em deriva realista, situa-se na Jerusalém da época de Jesus; o IV volta ao presente e narra o retorno de Teodorico de Jerusalém ao Egito; e o V, por fim, registra os fatos ocorridos após o retorno dele a Lisboa. O terceiro capítulo, que, desde a publicação de *A relíquia*, surpreende e intriga leitores e críticos, é eixo ao redor do qual giram, em contraste especular, os dois primeiros e os dois últimos. Nuclear no conjunto da obra, este capítulo traz, em seu centro, o julgamento de Jesus por Pilatos – passagem bíblica pouquíssimo alterada por Eça de Queiroz, diferentemente do que ocorre com os outros eventos bíblicos: a expulsão dos vendilhões do templo, cuja justiça é questionada por um deles; a morte de Jesus, que não ocorre na cruz, sendo ele é quase salvo pelos essênios; e a ressurreição, que não acontece – mera lenda, nascida do testemunho amoroso de Maria de Magdala. Em outras palavras: esses três últimos episódios são *parodiados* em *A relíquia*, enquanto o julgamento no pretório é *parafraseado*, num procedimento ficcional intrigante, que nos obriga a reconhecer centralidade desta passagem na peregrinação *sui generis* de Teodorico.

Antes, porém, de nos aprofundarmos um pouco mais neste episódio do julgamento, chamemos atenção para um personagem que o protagonista do romance encontra na Jerusalém passada: Gad, o essênio de cabelos loiros, olhos claros e vestes brancas, sempre envolto em uma "túnica de linho mais alvo que a neve fresca" (Queiroz, s.d., p. 140). Estes traços, somados ao comportamento devoto e fiel dele em relação ao rabi Jeschoua – seja defendendo-lhe a autenticidade dos milagres, a caridade, a pregação santa e, em especial, a castidade, diante das insinuações Osânias; seja tentando viabilizar o plano de salvar o rabi da morte na cruz –, tornam Gad o Galaaz de *A relíquia*. Tal como o herói da *Demanda*, ele é uma figura cristocêntrica, visível naqueles que são cristãos perfeitos, e cuja perfectibilidade os identifica a Cristo até mesmo fisicamente. A incorporeidade angélica, que permite a Galaaz atravessar as paredes do castelo de Artur e adentrar na távola redonda, é a mesma que notamos quando Gad aparece, "imóvel como uma imagem tumular nas suas grandes vestes brancas", diante de Topsius e de Teodorico, nesta cena: "no terraço surgiu, sem rumor, uma forma envolta em linhos brancos, espalhando um aroma de canela e de nardo. Pareceu-me que dela irradiava um clarão, que os seus pés não pisavam a laje" (Queiroz, s.d., p. 206).

Como Teodorico não é, propriamente, nem um libertino, nem um peregrino, os sentimentos dele em relação a Jesus são ambíguos. Podemos, contudo, constatar que ele não se comove *religiosamente* e sim *humanamente* com o padecimento deste que chama de "incomparável amigo dos amigos", ao ver que "para sempre se apagava aquela pura voz de amor e de espiritualidade" (Queiroz, s.d., p. 187). A primeira descrição que temos do rabi é esta: "aquele homem não era Jesus, nem Cristo, nem Messias – mas apenas um moço de Galileia que, cheio de um grande sonho, desce de sua verde aldeia para transfigurar todo um mundo e renovar todo um céu" (Queiroz, s.d., p. 155). Em *A relíquia*, Jesus agoniza na cruz sob um céu que "rebrilhava, sem uma sombra, sem uma nuvem, liso, claro, mudo, muito alto, e cheio de impassibilidade..." (Queiroz, s.d., p. 197). E, quando Teodorico desce do Calvário diante desse céu vazio (não teológico, portanto), fica chocado com as falas cruéis dos algozes do rabi, que criticam José de Ramata por este reclamar-lhe o corpo para o sepultamento. Na visão dos saduceus, este homem rico não deveria juntar-se "aos que adulam o pobre e lhe ensinam que os frutos da terra devem ser igualmente para todos!.." (Queiroz, s.d., p. 197). Teodorico enfrenta, então, o momento mais triste de toda a narrativa: "Com os olhos alagados de água amarga, tropeçando nas pedras, desci (...) a colina da imolação" (Queiroz, s.d., p. 198). Esta tristeza tem, além da visão da agonia na cruz, uma motivação precisa, que é a profecia terrível que ouve de um saduceu: "No Templo e no Conselho não faltarão homens fortes que mantenham a velha ordem; e em cima dos calvários, felizmen-

te, hão-de sempre erguer-se as cruzes!..." (Queiroz, s.d., p. 198). Fala arrasadora: "E sentia uma densa melancolia entenebrecer a minha alma, pensando nessas cruzes vindouras, anunciadas pelo conservador de guedelha oleosa..." (Queiroz, s.d., p. 198). O drama maior do protagonista é antever o "afrontoso escândalo de se juntarem", nos tempos vindouros, "patrícios, magistrados, soldados, doutores e mercadores para matarem ferozmente (...) o justo que, penetrado do esplendor de Deus, ensine a adoração em espírito ou cheio do amor dos homens, proclame o reino da igualdade!" (Queiroz, s.d., p. 198). Estas importantes passagens levam-nos a constatar que, na visão de Teodorico, o rabi não é um salvador; não é o Cristo teológico. Ele surge, antes, como uma figura política, um "revolucionário, inimigo da ordem, terror da propriedade, (...) portanto considerado pelos homens sérios como um perigo social", segundo as expressões que dirige à imagem de Jesus, no fim do livro, no pobre quarto da Travessa Palha (Queiroz, s.d., p. 265). Atributos assim já tinham sido usados, na Jerusalém antiga, para caracterizar o rabi como aquele que prega "contra a velha religião, contra as velhas instituições, contra a velha ordem, contra as velhas formas!" (Queiroz, s.d., p. 115). Portanto, o Jesus de *A relíquia* tem como características centrais dois traços de viés bergsoniano: "uma inteligência criadora e uma bondade ativa" (Queiroz, s.d., p. 265).

Eis-nos, então, diante de duas imagens: o "revolucionário" e o "conservador de guedelha oleosa". Este último, ao lado de Osânias, é um protótipo da Tia Patrocínio e dos membros da Igreja e da Magistratura. E, nesse sentido, a expulsão dos vendilhões do Templo, que, como vimos, parodia a Bíblia ao mostrar, sob a ira santa de Jesus, a injustiça contra o pedreiro de Naim, não desfaz a bondade do rabi. Este não é o Filho de Deus perfeito, e sim um homem que também erra, ignorando a desgraça que, "na violência do seu espiritualismo, suas mãos misericordiosas tinham involuntariamente criado, como a chuva benéfica por vezes, fazendo nascer a sementeira, quebra e mata uma flor isolada" (Queiroz, s.d., p. 170).

Voltemos ao julgamento de Jesus por Pilatos, decisivo para entender a autognose de Teodorico e a sua iniciação às avessas, não sem antes relembrar que, mediando estes dois momentos do romance – a cena do Pretório e a descoberta final do "heroísmo de afirmar" –, Teodorico depara-se com Jesus no quarto da Travessa da Palha, Neste momento, os dois planos narrativos do romance (o presente e o passado) se fundem. Ele se queixa a Jesus por não ter impedido que ele fosse deserdado pela tia, o que ocorre após a troca dos dois objetos (a camisa e coroa de espinhos). Jesus responde a acusação não somente apontando-lhe a inutilidade da hipocrisia, mas sobretudo desvelando-se a si mesmo nestes termos: "Chamo-me consciência; sou neste instante a tua própria consciência refletida fora de ti" (Queiroz, s.d., p. 267). Assim como nas novelas de cavalaria místico-guerreiras,

em *A relíquia*, encontrar Cristo é, como vemos, encontrar-se, ainda que, no romance, a autognose, fruto da iniciação, revele-se não religiosa: "bem certo de não acreditar que Jesus fosse filho de Deus e de uma mulher casada da Galiléia (...) – cuspi dos meus lábios, tornados para sempre verdadeiros, o resto inútil da oração" (Queiroz, s.d., p. 268). Eis-nos diante de um processo iniciático às avessas. Esta aprendizagem se completa, porém, no reencontro dele com Crispim e nos fatos que depois se sucedem, em especial a descoberta das artimanhas do Padre Negrão, que herdou inclusive a Adélia. O conhecimento a que Teodorico acede é, então, o reconhecimento do "descarado heroísmo de afirmar", com o qual poderia ter convencido a todos de que a peça íntima de Miss Mary era, na verdade, de Maria Madalena – o que lhe adveio tarde demais... Como vimos, a viagem peregrina, permeada por ritos de passagem, e na qual o objeto sacro perseguido atua como a supraconsciência do peregrino, faz o sujeito assumir uma nova identidade; no retorno da viagem, ele não é mais o mesmo. A transformação de Teodorico, isto é, a autognose que decorre de sua iniciação às avessas, resulta de uma progressiva tomada de consciência, que o leva a dois saberes: o ceticismo, que desmonta qualquer verdade dogmática, seja religiosa ou científica; e o cinismo como lógica do capital encarnada em Crispim. Ainda que Teodorico Raposo assuma como sua esta mesma lógica, casando-se com Jesuína, abre-se um hiato entre alegria de conquistar a quinta do Mosteiro e a tomada de consciência acerca do que se passou até aí. Neste intervalo a melancolia brilha tenuamente, numa cintilação que sequer o irônico Prólogo apaga de todo. A comicidade ostensiva da obra surge, então, envolvida por um fino véu de melancolia, dando um insuspeito teor pessimista ao subtítulo da obra: "Sobre a nudez forte da Verdade – o manto diáfano da Fantasia".

Podemos ter alguma confirmação disso indo, finalmente, ao cerne do capítulo III, no qual Pilatos, "esse magistrado melancólico", que se vê obrigado a atuar num "pleito ritual de sectários arguciosos", movidos por "ódio sacerdotal" e "rancores religiosos", pergunta a Jesus: "Mas, homem, o que é a verdade?" – e, no Pretório, se espalha "um silêncio, como se todos os corações tivessem parado, cheios subitamente de incerteza.." (Queiroz, s.d., p. 159). O ceticismo mostra a sua face pela primeira vez.. Ora, como vimos repetindo, o romance de Eça não parodia esta passagem bíblica, como ocorre com as demais (a expulsão dos vendilhões, a crucificação e a ressurreição). Sendo assim, o sentido do julgamento seria o mesmo na Bíblia e no romance. Qual seria ele? Giorgio Agamben nos dá uma pista. Segundo o filósofo, no julgamento de Jesus, a História se confronta com uma realidade eterna, o que faz com que Pilatos seja uma figura histórica com função teológica. Mas este cruzamento do temporal e do eterno assume, no Pretório, uma feição kafkiana, pois o processo que ali tem lugar é paradoxal:

não há inscrição e determinação da acusação; tampouco existe um acertamento do fato; e tudo acaba com a condenação do réu à pena capital, sem que haja o proferimento da sentença. Pilatos não condena Cristo – ele o entrega aos judeus: "Quereis a vida desse visionário? Que me importa? Tomai-a.. Não vos basta a flagelação? Quereis a cruz? Crucificai-o... Mas não sou eu que derramo esse sangue!" (Queiroz, s.d., p. 164). Além disso, após destacar que a palavra julgar, em grego, é *krisis* (separar, de-cidir), Agamben identifica no julgamento de Cristo – paradoxal por ser um processo que nunca termina – uma alegoria de nossa época: a modernidade concebe a história como um processo, que, enquanto não se conclui num juízo (o Juízo Final), instala os homens em um estado de crise permanente. Pensamos que isso ajuda a entender porque Eça de Queiroz, mesmo que por razões outras, fez desta passagem bíblica o centro dramático e a chave da dimensão paródica de *A relíquia*. Inserimos, então, este romance no rol dos textos centrais da modernidade portuguesa, que, tais como o poema "Branco e vermelho", de Camilo Pessanha, e o *Livro do desassossego*, de Fernando Pessoa, podem ser lidos como a redondilha camoniana "Sôbolos rios" virada do avesso.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Pilatos e Jesus.* São Paulo: Boitempo/Florianópolis: Editora da UFSC, 2014.

BERGSON, Henri. *As duas fontes da moral e da religião*. Lisboa: Almedina, 2005.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1985.

MONGELLI, Lênia Márcia de Medeiros. *Por quem peregrinam os cavaleiros de Artur*. Cotia: Íbis, 1995

MORAES, Eliane Robert. *Sade – a felicidade libertina*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

QUEIROZ, Eça de. *A relíquia*. Lisboa: Livros do Brasil, s.d.

Jogos discursivos como instrumentos de ironia no discurso de Teodorico Raposo[1]

Marcio Jean Fialho de Sousa[2]

Introdução

Todo ato de tomar a palavra desenvolve-se pela construção da própria imagem, ou seja, pelo estilo, pelas competências linguísticas, pelos saberes e pelas crenças internalizadas do enunciador, acabando sempre por construir e revelar a imagem que o indivíduo faz de si mesmo. Essas marcas do sujeito no discurso ultrapassam as reais intenções do narrador personagem, pois ele apresenta seus relatos a partir de uma perspectiva arbitrária, na qual constrói uma imagem de si que, para ser aceito como autoridade, deverá estar coerente com certa *doxa* representativa, fazendo parecer significativo, autêntico, e dentro de um escopo cultural aceito por seus interlocutores. Segundo Ruth Amossy, essa imagem de si, conhecida também como estereótipo,

> [...] é a operação que consiste em pensar o real por meio de uma representação cultural preexistente, um esquema coletivo cristalizado. Assim, a comunidade [leitores], avalia e percebe o indivíduo segundo um

[1] O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento do Pessoal de Nível Superior (CAPES) – Código de Financiamento 001. Sob a supervisão da Profa. Dra. Ilca Vieira de Oliveira no estágio de Pós-doutorado PNPD-Capes.

[2] Professor de Literatura Portuguesa do Departamento de Comunicação e Letras e do PPGL-EL da Universidade Estadual de Montes Claros – UNIMONTES.

> modelo pré-construído da categoria por ela difundida e no interior da qual ela o classifica (Amossy, 2005, p. 125-126).

Também Carlos Reis, ao contribuir com esse debate, afirmar que o narrador autobiográfico tende a sempre colocar-se numa posição de centralidade, por isso narcisista, em relação ao universo, assumindo para si o caráter exemplar das experiências vividas, porém seu relato é carregado de limitação judicativa e de parcialidade, já que

> Selecionando eventos, interpretando-os e formulando sobre eles juízos de valor, o narrador tenderá a completar o narcisismo que neste tipo de relato emerge, com atitudes ideológico-afetivas ligadas à sua condição de sujeito adulto e maduro, eventualmente interessado em facultar do passado uma imagem que lhe seja favorável (Reis, 1999, p. 38).

É a partir dessa perspectiva de narração que Teodorico, narrador autodiegético do livro *A relíquia*, propõe-se, aparentemente, a escrever suas memórias e, para isso, seleciona fatos e elementos que considera indispensáveis para que assim seus objetivos pudessem ser alcançados.

É a partir de sua seleção narrativa que o leitor toma conhecimento de que, depois de ter ficado órfão, Teodorico vai viver com sua tia D. Patrocínio, senhora rica e muito religiosa. Por influência do Dr. Margaride, amigo da família, aproxima-se da tia e traça estratégias para herdar a fortuna da Titi, como a chamava. Para isso, mostra-se religioso e devoto, porém tudo isso não passava de uma farsa, seu único objetivo era ficar com a herança da tia, já que não havia outro herdeiro natural.

Teodorico pede à tia que lhe pague uma viagem a Paris, mas ela se recusa terminantemente, afirmando que Paris era a cidade do vício e da perdição, e que não era necessário ir tão longe para conhecer belas igrejas e procissões, pois como as portuguesas não haviam melhores. Depois disso, Padre Pinheiro fala sobre a Terra Santa e explica que, ao visitá-la, o peregrino garante as principais graças temporais, as indulgências plenárias, para si e para os seus entes queridos. Dito isso, D. Patrocínio decide mandar Teodorico a Jerusalém para que ela pudesse receber as tais indulgências, fato que deixa o narrador muito feliz.

O sobrinho de Dona Patrocínio parte e, durante a viagem, enquanto o navio fazia uma parada no Egito, envolve-se com uma inglesa chamada Mary que, depois de muitos momentos íntimos, como recordação, dá-lhe um embrulho com a sua camisa de noite. Chegado à Palestina, Raposão continua a sua vida profana e dissoluta. Na terra santa, tem um sonho no qual se imagina assistindo a todo o processo de condenação e crucificação de Jesus.

Antes de regressar a Portugal, Teodorico lembra-se do pedido da tia e corta uns ramos de um arbusto e tece com estes uma coroa embrulha-a e a coloca em sua bagagem. Entretanto, uma pobre mendiga pede-lhe esmola e ele lhe dá o embrulho, que imaginava conter a camisa de Mary.

Chegando a Lisboa, Teodorico relata à tia todas as penitências e jejuns que ele, supostamente, teria feito durante a peregrinação e no momento oportuno, oferece-lhe o embrulho, dizendo que se tratava de uma preciosa relíquia: a coroa de espinhos de Cristo.

A abertura da suposta relíquia se dá perante uma imensa audiência de sacerdotes e beatas, a pedido do próprio Teodorico, num clima cheio de ansiedade. Porém, para o espanto de todos, quando Dona Patrocínio abre o embrulho, em vez da suposta coroa de espinhos, surge a camisa de noite de Mary, sua amante inglesa.

Depois desse inesperado episódio, Teodorico é expulso da casa da tia e perde toda herança que ambicionava. Para sobreviver, passa a vender relíquias que teoricamente teria trazido da Terra Santa, mas que, na verdade, eram forjadas em seu próprio quarto de hotel. Como disponibilizou grandes quantidades de relíquias no mercado, acaba caindo em descrédito e o negócio acaba arruinado.

Revoltado e indignado com tal situação, discute com a imagem de Cristo numa cruz, que estava em seu quarto, até que julga ver sair do caixilho o próprio Cristo, que o acusa, mostra-lhe o quanto havia errado nas escolhas que fizera.

Depois disso, arranja um emprego, graças a um amigo do colégio e se casa com Jesuína, irmã desse mesmo amigo. Parece regenerado da hipocrisia que o caracterizava, mas ao saber que o padre Negrão, um dos clérigos que costumava frequentar a casa de Dona Patrocínio, herdara a Quinta onde ele nascera e que este era amante de Amélia, uma mulher com quem Teodorico se relacionara em tempos e que o havia traído, dá-se conta de que tinha perdido a tal fortuna por não ter sido mais radicalmente hipócrita e cínico. Se naquele dia fatídico tivesse tido a coragem de declarar que aquela camisa pertencia a Santa Maria Madalena teria ficado bem visto entre os presentes e herdaria a fortuna da tia.

Ao final de todo esse percurso é que Teodorico resolve escrever suas memórias.

Eça de Queiroz e o discurso das memórias

O estudo das obras queirosianas a partir da chave das memórias insere-se dentro da perspectiva da autobiografia da personagem de ficção, visto que, como se sabe, Eça de Queiroz não escreveu obra autobiográfica. A análise aqui realizada

apropria-se, deste modo, do termo tendo como foco o narrador autodiegético sendo produtor do seu próprio fazer literário, reservando ao escritor apenas a função extradiegética.

Como outrora salientado por Maria Célia Leonel e José Antonio Segatto, na autobiografia da personagem de ficção, o enredo é apresentado pela personagem que narra suas experiências humanas e sociais, sendo conduzida pelo autor que confere-lhe uma identidade no interior da trama (Cf.: LEONEL; SEGATTO, 2013, p. 204).

Logo, partindo dessa observação, é possível constatar nas obras *O mandarim* (1880) e *A relíquia* (1887), de Eça de Queiroz, a presença de aspectos reveladores do processo da escrita de si desenvolvidos pelos próprios narradores autodiegéticos. Sobre *A relíquia*, por exemplo, Óscar Lopes e António José Saraiva, afirmam que

> Eça consegue imaginar uma autobiografia de certa personagem que é, ao cabo, muito reveladora para além do nível de consciência do próprio narrador; de fato, induz-nos a encará-lo, ora como um vulgar espertalhão, afinal logrado, ora como testemunha fiel do nascimento histórico, dezanove séculos atrás, da sua própria religião – que aliás (e sem êxito) tentará instrumentalizar em seu proveito (Saraiva; Lopes, 2005, p. 864).

Essa afirmação não se distancia muito do que acontece com *O mandarim*. Nessa obra, porém, Eça de Queiroz emprega o gênero do conto fantástico e fantasista. Segundo Rui da Costa Lopes, fantasia, a partir do estudo etimológico do termo, tem origem na língua grega e foi, posteriormente, assimilado ao vocabulário romano. Em sua origem, o termo fantasia teria "sentido de imagem-reprodução e imagem-criação" (Lopes, 1994, p. 18), o que permite a Lopes afirmar que o autor desse tipo de narrativa "Diz o que 'vê' de uma outra realidade a que nem todos temos acesso" (Lopes, 1994, p. 18). Logo, a realidade referida por Lopes é apreendida pelo narrador e transcrita por meio dos recursos da fantasia, por ser essa uma representação individual e subjetiva do ser humano, a narrativa expressaria a consciência de uma realidade e não a realidade propriamente dita.

Segundo Michel Foucault, a escrita de si é capaz de atenuar o sentimento de solidão, na qual o narrador dá ao que se viu ou pensou um olhar possível (Foucault, 2009, p. 130). Assim é que, tanto Teodoro quanto Teodorico Raposo, protagonistas das narrativas *O mandarim* e *A relíquia,* respectivamente, iniciam a escrita de sua obra relatando momentos solitários e cruciais de suas vidas.

Teodorico Raposo, protagonista de *A relíquia*, já no primeiro parágrafo de sua narrativa, relata o porquê de sua decisão pela escrita:

> Decidi compor, nos vagares deste verão, na minha quinta do *Mosteiro* (...) as memórias da minha vida – que neste século, tão consumido pelas incertezas da inteligência e tão angustiado pelos tormentos do dinheiro, encerra, penso eu e pensa meu cunhado Crispim, uma lição lúcida e forte (Queirós, s.d., p. 05 – Grifo nosso).

O objetivo de sua escrita, segundo o próprio narrador autodiegético, seria mostrar uma lição de vida que ele caracteriza como sendo *lúcida* e *forte*. Esses dois adjetivos atribuídos ao substantivo *lição* serão de grande importância no desenvolvimento dessa análise aqui proposta, aliás, esses adjetivos são tão significativos nessa obra que Eça de Queiroz repete um deles no subtítulo do romance: "Sobre a nudez forte da verdade – o manto diáfano da fantasia." (Grifo nosso). Beatriz Berrini afirma que "o autor expõe de forma exata e dura a crueza da Verdade, tudo revelado pelo qualificativo *forte*. O tímido manto da Fantasia mal consegue revestir, sequer ocultar a Verdade" (Berrini, 2009, p. 54).

Dessa forma, o objetivo dessa narrativa é apresentado ao leitor: contar uma experiência vivida de forma que essa possa servir de lição àqueles que insistem em viver em um mundo velado ou em um mundo irreal, pois não há a ideia de hipocrisia aqui, mas apenas a de que a Verdade, aqui registrada com letra maiúscula, está ocultada pela fantasia.

Ainda sobre essa perspectiva, no *Dicionário de Narratologia*, Carlos Reis e Ana Cristina afirmam que o narrador de cunho autobiográfico busca selecionar eventos, interpreta-os e formulando juízos de valor sobre eles próprios. Nesse sentido,

> [...] o narrador tenderá a completar o narcisismo que neste tipo de relato emerge, com atitudes ideológico-afectivas ligadas à sua condição de sujeito adulto e maduro, eventualmente interessado em facultar do passado uma imagem que lhe seja favorável (REIS; CRISTINA, 1998, p. 38).

Expandindo essa análise, Carlos Reis, nos *Estudos Queirosianos – Ensaios Sobre Eça de Queiroz e a sua Obra*, afirma que, numa narrativa de incidência autobiográfica, o enunciador

> [...] coloca-se numa posição de centralidade, em relação ao universo representado, e acentua o carácter exemplar das experiências que viveu; por outro lado, do relato autobiográfico pode dizer-se que enferma de uma espécie de limitação judicativa e de uma certa tendência para a parcialidade [...] (Reis, 1999, p. 121)

Nesse aspecto, tanto Teodoro quanto Teodorico tentam se apresentar como "moralistas", plenos de experiência para transmitir aos seus leitores, ou seja, apresentam suas narrativas como se pudessem ser instrumentos úteis àqueles que desejarem refletir sobre suas escolhas. Claro que isso só ocorre porque estes não só vivem como analisam suas experiências. Segundo Carlos Reis, eles são

> Incumbidos, no presente da narração, de uma missão bem específica, ambos encaram agora o mundo em que vivem (e que é já o mesmo de outros tempos) por uma óptica extremamente alterada e marcada pelas experiências pessoais facultadas pelos desígnios do Destino (Reis, 1980, p. 181).

Teodoro, por sua vez, procurou resgatar suas memórias, a fim de justificar e atenuar a situação angustiante em que estava vivendo. Teodorico, por seu turno, pretende demonstrar uma lição de vida, ambos se utilizam dessa estratégia narrativa a partir de ironias e jogos discursivos.

Vale ressaltar, mais uma vez, que essas obras não são autobiografias, partindo da perspectiva dos que as escreveram, mas podem ser incluídas no gênero autobiográficos se partirmos do ponto de vista dos narradores-personagens, ou seja, dos sujeitos da enunciação, já que, segundo Marcello Duarte Mathias, a autobiografia nada mais é que o "relato de uma vida pelo próprio, sendo o autor simultaneamente destinatário e o personagem-objeto da narração" (Mathias, 1997, p. 41).

Para aprofundarmos um pouco mais esta análise, e mediante ao espaço destinado a este estudo, daremos uma especial atenção à narrativa de *A relíquia*, privilegiando o discurso de Teodorico Raposo a seguir.

As memórias de Teodorico Raposo e os meandros da linguagem

Como relatado anteriormente, Teodorico Raposo afirma escrever sua obra para demonstrar uma experiência lúcida e forte pela qual passou, porém, mais do que demonstrar ensinamentos, que ao fim e ao cabo tornam-se críticas e ironias, mimetizando a real essência da escrita de si, sobressai em sua narrativa o tom irônico peculiar de Eça de Queiroz, a partir de sua percepção de um mundo burguês.

Teodorico Raposo narra suas memórias como se estivesse vivendo o tempo narrado. O emprego desse presente abstrato é capaz de estabelecer uma relação de contrato fiduciário com o leitor, de modo a conferir a Raposão certa autori-

dade e até mesmo um apaziguamento de seus atos, visto que a narração se dá concomitantemente ao ato, sugerindo ignorância do narrador frente às consequências advindas das suas escolhas, ou seja, o narrador deixa de ser observador e onisciente, passando a ser narrador-personagem. Segundo Carlos Reis, essa autoridade é capaz de conferir "à experiência do narrador um alcance que transcende o concreto e pontual dos eventos relatados, projetando-nos para uma dimensão de testemunho cultural [...]" (Reis, p. 119), o que tornaria sua narrativa mais persuasiva e, portanto, crível. Todavia, o leitor durante todo o tempo tem ciência de que Teodorico narra sua vida *a posteriori* e, ainda que isso não aniquile o efeito persuasivo da narrativa no presente, faz com que desconfie o tempo todo das reais intenções do narrador em contar sua história.

Outro ponto que vale salientar é que, segundo Maria do Rosário Cunha, Teodorico não se desfaz dos valores tradicionais de sua sociedade, pelo contrário, parece até mesmo reforçá-los desde o início do prólogo, ao explicar o motivo da escrita de suas memórias (Cf.: CUNHA, 1997, p. 43), o que estreita ainda mais sua relação com seus leitores contemporâneos. Ora, essa afirmação leva o leitor a acreditar que o discurso memorialístico de Teodorico tem por objetivo demonstrar o quanto a sociedade caminha a partir do paradoxo do engano e das aparências *versus* realidade concreta.

Maria do Rosário Cunha afirma, a esse respeito, que o leitor das memórias sempre cria expectativas naturais em busca de valores tradicionais, e Teodorico, até certo ponto, atende a essa expectativa do leitor, pois desde o prólogo explica o motivo do registro de suas memórias: "apresentar uma lição lúcida e forte", ainda que essa lição tenha sido revelar que a sociedade se fundamenta numa ilusão, origem de todos os valores, sejam eles científicos ou religiosos (Cf.: CUNHA, 1997, p. 44).

Essa perspectiva vai sendo sustentada pelo narrador do romance na medida em que Teodorico vai construindo sua autoimagem a partir de molduras estereotipadas de um bom moço. Ele afirma ser um rapaz piedoso diante de sua tia, porém assim se faz apenas para adquirir benefícios, mesmo porque, logo que foi levado para a casa de Dona Patrocínio, quando ainda era criança, depois de ter ficado órfão, recebeu várias orientações de que devia sempre concordar com os ditos de Titi.

O relato sobre o primeiro contato que Teodorico teve com a tia, por exemplo, é bastante elucidativo a respeito das recomendações as quais o pequeno tinha que obedecer:

> – Esta é a Titi – disse-me o Senhor Matias. – É necessário gostar muito da Titi... *É necessário dizer sempre sim à Titi*!

Lentamente, a custo, ela baixou o carão chupado e esverdinhado. Eu senti um beijo vago, de uma frialdade de pedra; e logo a Titi recuou, enjoada.

– Credo, Vicência! Que horror! Acho que lhe puseram azeite no cabelo!

Assustado, com o beicinho já a tremer, ergui os olhos para ela, murmurei:

– *Sim, Titi*.

Então o Senhor Matias gabou o meu gênio, o meu propósito na liteira, a limpeza com que eu comia a minha sopa à mesa das estalagens.

– Está bem – rosnou a Titi secamente. – Era o que faltava, portar-se mal, sabendo o que eu faço por ele... Vá, Vicência, leve-o lá para dentro... lave-lhe essa ramela; veja se ele sabe fazer o sinal da cruz...

O Senhor Matias deu-me dois beijos repenicados. A Vicência levou-me para a cozinha.

À noite vestiram-me o meu fato de veludinho; e a Vicência, séria, de avental lavado, trouxe-me pela mão a uma sala em que pendiam cortinas de damasco escarlate, e os pés das mesas eram dourados como as colunas de um altar. A Titi estava sentada no meio do canapé, vestida de seda preta, toucada de rendas pretas, com os dedos resplandecentes de anéis. Ao lado, em cadeiras também douradas, conversavam dois eclesiásticos. Um, risonho e nédio, de cabelinho encaracolado e já branco, abriu os braços para mim, paternalmente. O outro, moreno e triste, rosnou só "boas noites". E da mesa, onde folheava um grande livro de estampas, um homenzinho, de cara rapada e colarinhos enormes, cumprimentou, atarantado, deixando escorregar a luneta do nariz.

Cada um deles vagarosamente me deu um beijo. O padre triste perguntou-me o meu nome, que eu pronunciava *Tedrico*. O outro, amorável, mostrando os dentes frescos, aconselhou-me que separasse as sílabas e dissesse *Te-o-do-ri-co*. Depois acharam-me parecido com a mamã, nos olhos. A Titi suspirou, deu louvores a Nosso Senhor de que eu não tinha nado do Raposo. E o sujeito de grandes colarinhos fechou o livro, fechou a luneta, e timidamente quis saber se eu trazia saudades de Viana. Eu murmurei, atordoado:

– *Sim, Titi*.

Então o padre mais idoso e nédio chegou-me para os joelhos, *recomendou-me que fosse temente a Deus, quietinho em casa*, *sempre obediente à Titi*...

> – O Teodorico não tem ninguém senão a Titi... *É necessário dizer sempre sim à Titi*...
>
> Eu repeti, encolhido:
>
> – *Sim, Titi*.
>
> A Titi, severamente, mandou-me tirar o dedo da boca. Depois disse-me que voltasse para a cozinha, para a Vicência, sempre a seguir pelo corredor... (Queirós, s.d., p. 19 – 21 – Grifo nosso).

Mediante a tantas recomendações, como vistas nesse longo e importante fragmento, o menino Teodorico fica como que treinado a sempre responder "Sim, Titi", ainda que ela não estivesse dirigindo-lhe a palavra. Note-se que as repostas de Teodorico vinham sempre acompanhadas de medos, tal como apresentam-se nos verbos de elocução: *murmurei* e *repeti*, ou seja, Teodorico não se expressa claramente, apenas murmura ou repete o que lhe foi aconselhado a dizer. Essa ação ainda vem acompanhada dos adjetivos: *assustado, atordoado e encolhido*, que reforça seu estado de espanto e de submissão, comportamento que sistematicamente foi reforçado pelos convivas de Dona Patrocínio.

Aparecida de Fátima Bueno (2000), dissertando sobre o sonho que Teodorico teve com o diabo, durante sua estada em Jerusalém, diz que Teodorico Raposo "educado sob o terror das coisas santas e da titi" havia como que sido ensinado a viver a hipocrisia, desse modo, agia sem ter plena consciência de seus atos, pois "certamente jamais ousaria, conscientemente, pactuar com as ideias esboçadas pelo 'Porco-sujo' [Diabo]". Bueno, ainda em nota de rodapé, acrescenta:

> Teodorico não conceberia essa intimidade com o Diabo, *pois não chega nem a ter consciência do quanto as suas atitudes são hipócritas*. Essa consciência ele só virá a ter após uma espécie de alucinação, em que vê Cristo saindo de um caixilho com borlas [...] (Bueno, 2000, p. 42 – Grifo nosso).

Também Beatriz Berrini (1984) caminha nessa direção ao analisar o comportamento do Raposão. Segundo a especialista, o narrador, quando adulto,

> [...] aparece-nos como um sujeito interesseiro, inclinado aos prazeres carnais, apreciando de bons pratos e da champanha, praticando uma religião marcada por ambições pessoais, egoístas e materiais, impregnada de crenças supersticiosas e idólatras.

> Seu objetivo primordial é o dinheiro. Poderia ser diferente? *Desde criança imprimiram-lhe na alma que a titi era rica e que por isso era necessário gostar muito da titi, dizer sempre sim à titi, agradar sempre à titi* [...] (Berrini, 1984, p. 208 – Grifo nosso).

Vale salientar, nessa citação de Beatriz Berrini, que ela pontua Teodorico em dois momentos distintos, o Teodorico narrador e o Teodorico personagem. Como narrador, apresenta-se como "sujeito interesseiro, inclinado aos prazeres carnais", "egoísta" e ambicioso, quanto ao Teodorico personagem, esse é visto como aquele que fora ensinado a sempre dizer "sim". Dessa forma, o que pode ser concluído é que Teodorico não teve opção, não foi apresentada a ele outra oportunidade na vida. Segundo Berrini (1984), até mesmo sua própria tia o induzia a reproduzir determinados comportamentos:

> Essa sede de prazer, essa sensualidade tão marcada, contrabalançam o exagero e insistência da tia Patrocínio em relação à impureza, aos pecados contra a castidade. [...] Por isso mesmo, sufocado em tal ambiente, Teodorico irá atrás de saias e expressar-se-á em linguagem vulgar, ou seja, aproximar-se-á de tudo quanto lhe parece ser a anti-D. Patrocínio (Berrini, 1997, p. 36).

Se por um viés de leitura é possível colocar Teodorico personagem como um ser inocente mediante a tudo o que se sucedeu em sua vida, por outro o que se vê é uma personagem interesseira e muito ambiciosa, capaz de qualquer coisa para conseguir o que desejasse, nesse caso, a herança de Dona Patrocínio.

Seus interesses eram maiores que suas habilidades em ludibriar e manter suas aparências por longo tempo. É como se a força de sua formação cultural, restrita e direcionada, dentro de uma cultura religiosa cheia de aparências, prevalecesse no final de tudo. É essa mensagem que pode ser subentendida no discurso mimético das memórias de Teodorico.

Aliás, esta crítica à hipocrisia religiosa que subjaz a formação de Teodorico acompanhou a escrita queirosiana desde muito tempo. Teodorico é apenas mais um exemplo retratado criticamente da cultura portuguesa. Sobre esse tipo de comportamento, Eça de Queiroz já havia dispensado críticas diretas a essa hipocrisia que envolvia toda a sociedade portuguesa em suas contribuições *Às Farpas*. Na crônica publicada em outubro de 1971 e, posteriormente compilada em *Uma Campanha Alegre*, em 1890, Eça apresenta duras críticas a certo padre – a quem concede a alcunha de sr. Encomendado de Santos-o-

-Velho – que no dia de finados, depois de terminada a missa, de cima do altar, repreendeu as mães que levavam as crianças consigo à missa, haja vista que essas crianças atrapalhavam a piedade da celebração. Em sua crítica a esse episódio, o cronista compara esse fato aos ensinamentos de Jesus, demonstrando como a postura de tal clérigo contradizia e estava longe da mensagem de Cristo que em certa ocasião disse: "– Deixai ter comigo as crianças, abençoadas são elas! Elas sabem muitos segredos que os sábios ignoram" (Queirós, 1945, p. 302). Com essa comparação, Eça de Queiroz busca provar que as ações religiosas não exemplificam o que pregam em palavras, tornando-se hipócritas e, com um tom carregado de ironia, beirando até mesmo ao sarcasmo, conclui sua crônica dizendo: "Pobres pequenos! Consolai-vos! Jesus, o vosso amigo, também não é mais feliz: há muitos séculos que ele procura erguer a pedra do seu túmulo – e há muitos séculos que o seu clero carrega a pedra para baixo!" (Queirós, 1945, p. 305).

A crítica à hipocrisia em *A relíquia* não está restrita, porém, ao campo religioso, mas a toda uma cultura social que chegava aos veículos de comunicação, como os jornais, e à academia, tal como se lê no final do romance. Também nesse sentido, duas outras crônicas podem ser ainda citadas, a título de exemplificação.

Na farpa de julho de 1871, Eça de Queiroz coloca em xeque os parâmetros de ordem moral publicados no folhetim do *Diário Popular*, de 24 de julho do mesmo ano, pois em certa publicação, em forma de verso, o poeta dirige uma declaração solitária a uma mulher. Nessa declaração, o poeta propõe várias sugestões moralmente absurdas, de acordo com as regras de conduta impostas pela câmara, porém nenhuma repressão recebe o poeta. Caso o mesmo conteúdo tivesse sido escrito em prosa, certamente o texto teria sido impugnado, afirma Eça de Queiroz. Em outros termos, afirma o cronista: "Há uma postura da câmara que impõe uma multa a quem pronuncia palavras desonestas: por que não há de ser igualmente proibido publicar ideias desonestas?" e, em seguida, acrescenta: "Um ébrio, um pobre homem a quem se não deu educação, a quem se não pode dar leitura, a quem quase se não dá trabalho, diz uma praga em uma rua, ouvida apenas de três ou quatro pessoas, e vai para a cadeia ou paga uma multa [...]" (Queirós, 1945, p. 103).

Na crônica de novembro de 1873, Eça critica a academia e os acadêmicos que deixaram ser influenciados primeiro pelos monastérios e depois pelas "monarquias modernas, com seus sistemas disciplinares, centralizadores, autoritários, hierárquicos" (Queirós, 1945, p. 251) passando a ser apenas corporações oficiais, deixando de lado o amor à ciência.

Algumas considerações finais

Voltando a análise de *A relíquia* e procurando encontrar algumas conclusões, Teodorico parece escrever suas memórias fazendo-a um recurso para seu autoconhecimento, porém apresenta também um aparente intuito de difundir a mentalidade burguesa para naturalizar valores e comportamentos que não têm compromisso quer com a ética religiosa, quer com a ética laica, tanto que conclui suas memórias afirmando que tudo o que lhe ocorrera poderia ter sido diferente, mas "houve um momento em que me faltou esse *descarado heroísmo de afirmar*, que, batendo na Terra com o pé forte, ou palidamente elevando os olhos ao Céu – cria, através da universal ilusão, ciências e religião" (Queirós, 1970, p. 331).

Enfim, o que conclui Teodorico é que tanto a religião quanto as ciências não passam de afirmações pessoais e ideológicas que trabalham em função de classes dominantes. Se ele tivesse tido a audácia de manter sua hipocrisia e mentisse acerca da camisa de dormir de Mary, teria conseguido atingir os seus objetivos e todos o teriam como o "santo" que ele, a todo o momento, tentou representar. É o que se depreende dessa sua afirmação final nesse trecho, naturalizando, assim, um comportamento que, no contexto de produção queirosiano, caracterizaria o mais fiel princípio da mentalidade capitalista. Neste sentido, o livro precisaria ser lido como uma denúncia desse comportamento e não como uma reflexão acerca da natureza humana, tal como o narrador tenta convencer o leitor a todo momento.

Desse modo, os recursos semânticos utilizados por Teodorico Raposo funcionam como instrumentos de ironia e crítica a um sistema burguês de organização social. Sendo assim, o pacto de leitura desenvolve-se por meio das críticas que ora se escondem como estratégias narrativas na passagem de discurso entre o Teodorico-narrador e o Teodorico-personagem, produzindo assim as ironias próprias de Eça de Queiroz.

Referências bibliográficas

AMOSSY, Ruth. *Imagem de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Ed. Contexto, 2005.

BERRINI, Beatriz. *A relíquia – Uma nova leitura*. São Paulo: Editora PUC-SP, 2009.

_____. *Portugal de Eça de Queiroz*. Portugal: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.

BUENO, Aparecida de Fátima. *As imagens de Cristo na obra de Eça de Queiróz.* Tese de Doutoramento. Campinas: Universidade de Campinas, 2000.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

FOUCAULT, Michel. "A escrita de si". In: *O que é um autor?* Lisboa: Vega, 2009.

LOPES, Rui da Costa. *O segredo do cofre espanhol*. Portugal: Imprensa-nacional Casa da Moeda, 1994.

QUEIROZ, Eça de. *A relíquia.* Porto: Lello & Irmão, s.d.

_____. *O mandarim*. Edição crítica de Beatriz Berrini. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1992.

_____. *Uma campanha alegre – Das farpas*. Vol. I. 5ª ed. Lisboa: Lello & Irmão, 1945.

REIS, Carlos. *Estudos queirosianos – Ensaios sobre Eça de Queiroz e a sua Obra.* Lisboa: Editorial Presença, 1999.

MATHIAS, Marcello Duarte. "Autobiografia e Diários." In: *Colóquio de Letras*. Nº 143/144 jan./fev. 1997.

REIS, Carlos. LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. 6ª Ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1998.

LEONEL, Maria Célia. SEGATTO, José Antonio. 'Considerações sobre autobiografias.' In: LEONEL, Maria Célia. GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. *Modalidades da narrativa.* Estudos Literários. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2013., p. 187-205.

SARAIVA, António José. LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. 17ª Ed. Porto: Editora Porto, 2005.

SOUSA, Marcio Jean Fialho de. *A Mimese da escrita intimista nas narrativas autodiegéticas de Eça de Queiroz.* Alemanha: NEA, 2017.

Herança, Viagem e Condição de Classe

Danilo Silvério[1]

Introdução

A proposta de leitura que se apresenta neste breve estudo talvez possa parecer esdrúxula aos estudiosos de Eça, sobretudo quando se trata d'*A relíquia*. Sendo assim, é preciso, antes de qualquer coisa, explicitar as razões para a presente escolha.

Em minha dissertação de mestrado[2], defendida ao final de 2016, sustento que *Os Maias* sejam o romance-síntese do período da Regeneração. A hipótese é a de que a obra, em seu aspecto formal, problematiza o que se dava na arena política. Assim, se a Regeneração foi o momento de acomodação entre uma aristocracia resiliente e uma burguesia ascendente, o enredo do romance, ao incorporar estratégias romanescas, típicas de folhetim, à narrativa realista, nos apresenta uma acomodação bastante improvável, principalmente se lembrarmos do incesto entre Carlos da Maia e Maria Eduarda.

Considerando o projeto literário das Cenas Portuguesas do romancista, o que me ocorreu, nas reuniões com os colegas do Grupo Eça, foi investigar como essas

---

[1] Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa – Universidade de São Paulo – FFLCH (2017-2020); Mestre em Literatura Portuguesa – Universidade de São Paulo – FFLCH (2016); Bacharelado e Licenciatura em Letras (Inglês-Português) – Universidade de São Paulo – FFLCH (2002) e FE (2003). E-mail: danilo.silverio@usp.br

[2] SILVÉRIO, Danilo. *Antes Morganático Que Incestuoso: Processo Social e Forma Literária n'Os Maias, de Eça de Queiroz* – Universidade de São Paulo – FFLCH (2016). Dissertação de Mestrado. Disponível para download em http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-10042017-120900/pt-br.php

mesmas questões de classe se apresentaram ao longo de toda a obra do escritor antes d'*Os Maias*. Nesse sentido, defendi, a princípio, numa análise mais historicista, que o conto "O senhor Diabo"[3] seria uma alegoria sobre o processo de Unificação Alemã. N'*O crime do padre Amaro*[4], em especial na sua primeira edição, busquei investigar os mecanismos de ascensão social disponíveis a quem fosse da mesma origem de Amaro. Do mesmo modo, n'*O primo Basílio*[5], descrevi como se relacionam, na forma do romance, as classes sociais representadas na obra.

Nesse sentido, o intuito da presente análise é identificar como o processo de acomodação de classes se dá entre as personagens d'*A relíquia*, sobretudo entre Teodorico e D. Patrocínio, para, então, estabelecer uma relação pertinente entre condição de classe e instrumentalização da moral cristã. As implicações dessa relação serão necessariamente observadas não só no instituto da herança, mas também no processo da viagem de Raposão à Terra Santa.

Herança

> *Ora a Burguesia Liberal aprecia, recolhe, assimila com alacridade um cavalheiro ornado de avoengos e solares (...), mas com razão detesta o bacharel, filho d'algo, que passeie por diante dela, enfunado e teso, com as mãos carregadas de ossos de antepassados.*
> (Queirós, 1997, p. 847)

Logo no prefácio do romance, em que o narrador-personagem se apresenta ao leitor, está estabelecida a bem sucedida empreita de Teodorico Raposo rumo à ascensão social. Encontra-se ele na quinta do Mosteiro, antigo solar dos condes

---

[3] SILVÉRIO, Danilo. *"O senhor Diabo" e a Alemanha Unificada.* In: *A obra de Eça de Queiroz por leitores brasileiros: ensaios do Grupo Eça*. Terracota, São Paulo: 2015. Disponível em: http://ge.fflch.usp.br/sites/ge.fflch.usp.br/files/upload/paginas/A%20obra%20de%20E%C3%A7a%20de%20Queir%C3%B3s%20por%20Leitores%20Brasileiros.pdf

[4] SILVÉRIO, Danilo. *O fidalgo, o padre e o profanador em O crime do padre Amaro***.** In: *O crime do padre Amaro – Ensaios do Grupo Eça e Texto da Primeira Edição.* São Paulo: 2017. Ainda inédito.

[5] SILVÉRIO, Danilo. *O romance como teatro: O primo Basílio.* Ainda inédito.

de Lindoso, que, se não coube ao narrador como a herança a que teria direito, assenta-lhe agora, por meios que ainda serão revelados, como propriedade sua. É a partir dessa posição que deseja ele narrar sua viagem à Jerusalém, feita no ano de 1875, por obra e desejo de sua tia, D. Patrocínio das Neves.

Nessas primeiras páginas, temos também notícia de um seu companheiro de viagem, o alemão Topsius, doutor pela Universidade de Bona, autor de *Jerusalém Passeada e Comentada*, para quem Teodorico é "sempre o *ilustre fidalgo lusitano*" (Queirós, 1997, p. 846). Nessa altura da narrativa passará despercebida a censura que Teodorico faz ao amigo quanto à menção, em sua obra sobre Jerusalém, de dois embrulhos de papel que o lusitano carregava na viagem. Como descobriremos ao longo da narrativa, trata-se da suposta relíquia da tia Patrocínio (a coroa de espinhos), num pacote, e da camisola de dormir de Mary, no outro. Topsius, por sua vez, dá a entender que se trata de restos dos antepassados de Teodorico (os mesmos ossos da epígrafe?). Em sua posição de comendador e proprietário, o Raposo reprova tal assertiva, não por denunciá-lo à Igreja como profanador de sepulturas domésticas, mas porque a afirmação de Topsius "desacredita-me [a Teodorico Raposo] perante a Burguesia Liberal". (Queirós, 1997, p. 847).

A partir desses elementos será possível traçar parte do quadro social que se nos apresenta. Embora o período narrativo seja aproximadamente o mesmo de *Os Maias*, n'*A relíquia* a classe que está posta no topo da escala social é a burguesia liberal – na história de Carlos da Maia essa primazia caberá à aristocracia. Da mesma forma, a partir da epígrafe, é possível notar que, conforme Teodorico, é a burguesia liberal quem, supostamente, domina as regras do jogo social, acolhendo em seu seio os aristocratas (os cavalheiros ornados de avoengos e solares) e repudiando o pequeno burguês das profissões liberais (o bacharel, filho de algo) – o que inverte a lógica d'*Os Maias*, bastando para tanto recordar que é o Dâmaso, o Cruges, o Alencar, o Cohen, o Gouvarinho, enfim, que buscam ser acolhidos pelo salão de Afonso da Maia.

Ainda que restem claros a origem e o percurso pouco nobres de Teodorico, para Topsius e para a boa sociedade lusitana o Raposão há de se passar facilmente por fidalgo. Recordando, seu avô foi um padre. Por conta disso, o pai foi criado pela avó e, quando adulto, empregado no Correio. Mais tarde, por sorte das boas relações entre um bispo e o avô padre, o pai Raposo será nomeado diretor da Alfândega de Viana, não sem escândalo. Nesse contexto, o pai Raposo conhece um cavalheiro de Lisboa, o comendador G. Godinho, tio de D. Maria do Patrocínio e de D. Rosa. Em suma, Teodorico Raposo será o filho desse enlace entre o filho de um padre e D. Rosa. Sua mãe, todavia, há de morrer logo após seu nascimento e seu pai, quando o menino acabava de completar sete anos. É nesse contexto que

o pequeno Teodorico vai morar com a tia Patrocínio. Ali é obrigado a se curvar a uma rotina de rezas pela saúde da titi e pela alma do comendador Godinho. Aos nove anos é internado no colégio dos Isidoros, onde logo fará amizade com Crispim, filho de um burguês dono de fábrica, e seu futuro cunhado.

Será por meio de Vicência, criada da tia Patrocínio, que Teodorico, mais tarde, saberá dos duzentos contos em prédios e papéis, além da quinta do Mosteiro de Viana, que o comendador Godinho deixara como herança à mãe do menino e à titi. Dos Isidoros passará Teodorico à Coimbra, onde receberá a alcunha de Raposão, e iniciará uma vida de duplicidade: dissipação boêmia de um lado e retidão ascética, de outro – ao menos no relato das cartas que envia à tia Patrocínio.

É por essa época, também, que o Raposão há de conhecer o Xavier, primo do comendador Godinho, que vivia com uma espanhola chamada Cármen, mais três filhos, e padecia de tuberculose. Com o avanço da doença, a impossibilidade do trabalho e a necessidade batendo à porta, Xavier pede ao Raposão que interceda por ele (o que é feito por meio do Jornal de Notícias), junto à D. Patrocínio, que, por fim, sentencia:

> – Que se aguente... É o que sucede a quem não tem temor de Deus e se mete com bêbedas... Não tivesse comido tudo em relaxações... Cá pra mim, homem perdido com saias, homem que anda atrás de saias, acabou... Não tem o perdão de Deus, nem tem o meu! Que padeça, que padeça, que também Nosso Senhor Jesus Cristo padeceu! (Queirós, 1997, p. 860)

Esse episódio envolvendo o primo Xavier é bastante ilustrativo de certa duplicidade de D. Patrocínio: se seu ouro tem origem nobre (embora não esteja claro se a comenda de Godinho é de ordem militar, política ou eclesiástica), sua moral será a da religiosidade carola e burguesa. Se socorrer a um amigo ou a um parente em dificuldades financeiras é preceito fundamental do código social da nobreza aristocrática, o desprezo pelo semelhante (parente de sangue), instrumentalizando a moral cristã (que sempre pregou a caridade ao próximo), é algo totalmente burguês, na medida em que protege o capital em nome de uma moral que condena as "relaxações", mas não a avareza.

Por essa altura Teodorico já tem ciência de que não há outro meio de se chegar à herança que Godinho deixara a D. Rosa, senão por meio de D. Patrocínio. Resta claro, ademais, pelo exemplo do Xavier, que o beneplácito da titi está subordinado a uma vida religiosa e regrada. Não obstante, Teodorico logo se envolve com a Adélia e, ao chegar fora de hora em casa de D. Patrocínio, recebe uma

tremenda descompostura por sua imprudência. Se não houve perdão ao Xavier, tampouco haverá para Teodorico.

A sua sorte começa a mudar, entretanto, quando chega a Lisboa bacharel. A titi, logo satisfeita, dá-lhe uma modesta mesada e um cavalo para passear – numa vida de relativo ócio e luxo. Também começa ela a ser menos restrita em relação aos horários. Como a Adélia já estivesse nos braços de outro, os devaneios de Teodorico agora recaem sobre o ouro da titi e sobre algo parecido a uma viscondessa de Souto Santos ou de Vilar-o-Velho. Suas ilusões caem por terra ao descobrir, por meio do Dr. Margaride (um magistrado que ambicionava vir a ser Par do Reino) que, embora único parente e herdeiro, Teodorico tem como rival nada menos que Jesus Cristo. Sua tarefa deverá ser, a partir de então, convencer a titi que deixar a ele sua herança é o mesmo que deixá-la à Madre Igreja. E Teodorico se torna o devoto perfeito – apesar das recaídas com Adélia. Por obra do mesmo Dr. Margaride, Teodorico há de trocar suas ambições de uma viagem a Paris, por uma peregrinação à Terra Santa. D. Patrocínio vê, na empreita do sobrinho, uma forma de redimir a si mesma e fornece o dinheiro necessário para a viagem. Seu único pedido a Teodorico é que lhe traga uma tremenda relíquia. É a chance do Raposão cair nas graças da titi.

Toda a vida de Teodorico, desde que se tornara bacharel, se assemelha a do *éthos* aristocrático – ou não poderíamos imaginá-lo como colega de João da Ega ou mesmo de Carlos da Maia? Seu ócio e seu luxo são, na medida do possível, aristocráticos. Seus sonhos mais sensuais são com amantes viscondessas. Seu destino de viagem é a aristocrática Paris (ao menos no imaginário, pois a Segunda República estava instalada desde 1871). Mesmo sua religiosidade é toda profana – sua prece é para que os santos lhe restituam a amante Adélia, ou, pior, pede aos santos que o façam parecer aos olhos da tia mais digno da herança que o próprio Jesus Cristo. É certo que não há duelos, nem salões – uma vez que, de fato, Teodorico não pertence à aristocracia. O que interessa à análise, entretanto, é a constante emulação do modo de ser aristocrático e o papel central que a herança terá na narrativa, por meio da viagem, que aqui aparece como prática de distinção social, um outro traço aristocrático.

Viagem

> *Esta jornada à terra do Egito e à Palestina permanecerá sempre como a glória superior da minha carreira.*
> (Queirós, 1997, p. 845)

Assim como Carlos Eduardo da Maia fez sua viagem pela Europa depois de terminar o curso de medicina, Teodorico fará a sua – todavia, pela Palestina. Qualquer uma dessas viagens, pela envergadura e pelos custos envolvidos (de tempo ocioso e de dinheiro), era privilégio de aristocratas e de burgueses endinheirados. Fazia parte de seu *éthos* como forma de distinção social. Ademais, a prática da viagem, em alguns casos, constituía quase que um hábito necessário. Basta recordar, nesse sentido, os romances do século XIX em que personagens dessa origem social, mesmo tendo residência fixa em Londres ou Paris, por exemplo, passam, porém, o verão em lugares mais quentes, como o sul da Itália. A expansão das linhas férreas e o surgimento das embarcações a vapor, no período, contribuíram em muito, é claro, para a disseminação desse hábito. Mas o que interessa para a análise é, como afirma Teodorico, o caráter de glória de que se investe o viajante a partir de sua jornada.

A partir de sua narrativa, Teodorico nos informa que chegara a Alexandria num domingo, dia de S. Jerônimo (30 de setembro), já em companhia de Topsius. No hotel em que se hospedam, conhecem um patrício lusitano, o Alpedrinha, por conta de seus respectivos registros no livro: Topsius, da Imperial Alemanha; Raposo Português, D'Aquém e D'Além-mar. Interessante notar, no detalhe, a disputa nacionalista por grandeza: Topsius registra o caráter Imperial de sua Alemanha, recém-unificada; Raposo, por sua vez, ainda que suprima o termo "império", refere-se a ele na sua grandeza territorial, se estendendo para além de Portugal pela via marítima. Alpedrinha, nesse contexto, surge com uma espécie de antecipação do que há de acontecer com Teodorico. O triste moço de bagagens do hotel herdara terras, com a morte da mãe, mas gozou tudo em Lisboa, com uma espanhola, acabando-se na miséria em Madrid. O Raposão, entretanto, só quer saber se Alpedrinha pode indicar algum lugar em que seja possível amar... Por Miss Mary, de Iorque, Teodorico renuncia ao Cairo, ao Nilo e à Esfinge. Dessa aventura, carregará um embrulho com a camisa de dormir da Maricoquinhas.

Em seu caminho para Jerusalém, Teodorico sonha com o Diabo a conduzi-lo pela Terra Santa e acorda aturdido. Já no Hotel do Mediterrâneo, em Jerusalém, o Raposo se encanta por uma inglesa. Topsius tenta fazer-lhe uma advertência, pois pode ser que o acompanhante da senhora seja um duque. Ao que o Raposão responde feroz: "Qual duque! Para mim não há duques! Eu sou Raposo, dos Raposos do Alentejo... Rachava-o!" (Queirós, 1997, p. 906). Adiante, descobre que se tratava de um escocês negociante de curtumes e reafirma sua disposição de rachá-lo ao meio. No entanto, quando mais tarde Teodorico ousa espiar a moça pelo buraco da fechadura, acaba levando bons pontapés nas ilhargas e volta coxeando ao quarto, não sem antes ameaçar o escocês. O que se observa, nesse episódio, é o paroxismo de um Teodorico que, ao mesmo tempo, emula a nobreza (eleva a moça Ruby ao

status de deusa e a compara à inglesa do senhor barão) e tem despeito dessa mesma nobreza (quando pretende ignorar a possibilidade de se tratar de um duque). Pior quando descobre que se trata de um burguês, comerciante, e mantém seu ar de bruto, para, ao fim, ser humilhado e enxotado pelas botas do escocês. Seu ato vil e profano (de espiar o banho de Ruby pela fechadura, quando deveria estar rezando, conforme o acordado com titi) embora condenável da perspectiva de uma moral burguesa, talvez não o seja de acordo com a moral aristocrática. De qualquer forma, ao outro dia, na casa de Fatmé, ainda despeitado, mas firme nas relaxações com uma circassiana, Teodorico reafirma sua disposição em emular a aristocracia: "os Raposos primavam pelo sangue no fidalgo Alentejo" (Queirós, 1997, p. 913).

Mais tarde escreve uma carta a titi, relatando sua virtuosa jornada. Será num passeio por Judá e Jericó, ouvindo a história de João Batista, que Teodorico há de se deparar com a árvore de espinhos e terá a ideia de uma relíquia ímpar para D. Patrocínio. Topsius reforça o caráter único da coroa de espinhos ante as demais relíquias, pois se trata de um instrumento de martírio – e nada mais.

No capítulo III, dedicado ao sonho de Teodorico, o relato se passa no mês de Nizão (entre março e abril, ou entre abril e maio – conforme o ano). Se pensarmos que o Raposo chegara a Alexandria ao fim de setembro, teremos aí já adiantados mais de seis meses dessa custosa viagem. O que interessa, no entanto, é o testemunho que Teodorico nos dá ao presenciar a Paixão de Cristo. E desse testemunho, do Teodorico Evangelista, há uma passagem de suma importância para a análise. Diz um velho:

> – Mas eis que há dias esse Rabi da Galileia aparece no Templo, cheio de palavras de cólera, ergue o bastão e arremessa-se sobre nós, bradando que aquela 'era a casa de seu pai, e que nós a poluíamos!...'. E dispersou todas as minhas pedras, que nunca mais vi, que eram o meu pão! Quebrou nas lajes os vasos de óleo de Eboim, de Jopé, que nem gritava, espantado. Acudiram os guardas do Templo. Menahem acudiu também; até, indignado, disse ao Rabi: – 'És bem duro com os pobres. Que autoridade tens tu?'. E o Rabi falou 'de seu pai', e reclamou contra nós a Lei severa do Templo. Menahem baixou a cabeça... E nós tivemos de fugir, apupados pelos mercadores ricos que, bem encruzados nos seus tapetes de Babilônia, e com o seu lajedo bem pago, batiam palmas ao Rabi... Ah! contra esses o Rabi nada podia dizer: eram ricos, tinham pago!... E agora aqui ando! Minha filha, viúva e doente, não pode trabalhar, embrulhada a um canto nos seus trapos: e os filhos de minha filha, pequeninos, têm fome, olham para mim, veem-me tão triste e nem choram. E que fiz eu?

> Sempre fui humilde, cumpro o Sabath, vou à sinagoga de Naim que é a minha, e as raras migalhas que sobravam do meu pão juntava-as para aqueles que nem migalhas têm na terra... Que mal fazia eu vendendo? Em que ofendia o Senhor? Sempre, antes de estender a esteira, beijava as lajes do Templo: cada pedra era purificada pela águas lustrais... Em verdade Jeová é grande, e sabe... Mas eu fui expulso pelo Rabi, somente porque sou pobre! (Queirós, 1997, p. 960-961)

A perspectiva apresentada no sonho de Teodorico à Paixão de Cristo é sistematicamente profana. Nessa passagem do Templo, rememorada por um velho, ao invés de se apresentar a tradicional figura bíblica de um Jesus que condena qualquer tipo de comércio diante do altar de seu Pai (as relíquias?), Teodorico chama a atenção para um Cristo cujos atos não medem as consequências e que acabam sendo injustos com quem, supostamente, deveriam proteger e defender. Trata-se de um velho pobre, que vive do pequeno comércio à porta do Templo, e que acaba sendo enxovalhado por Jesus. Resta claro, pelo relato, que os motivos de tamanha descompostura não residem na moral do velho, que observa sistematicamente todas as leis divinas, mas no ato de fazer comércio. Ora, por que então Jesus não agia da mesma forma com os ricos negociantes? Ao expulsar apenas os pequenos comerciantes, Jesus acaba por beneficiar os mais abastados. Com o perdão da analogia, é como se Cristo fosse o rapa, expulsando das ruas os camelôs e facilitando a vida dos comerciantes estabelecidos em suas lojas.

O profano da passagem, entretanto, reside no ato subsequente de Teodorico. Para que a reputação de Jesus não ficasse manchada por esse descuido, o Raposão paga a dívida de Jesus para com o velho – esperando que o Pai perdoe as dívidas de Teodorico. É como se o sobrinho de D. Patrocínio fosse espiritualmente superior ao próprio filho de Deus, fazendo-se digno da herança de titi.

Condição de Classe

> *Eu servira os santos para servir a titi.*
> (Queirós, 1997, p. 996)

Que tipo de herói seria Teodorico? Já se cogitou que fosse picaresco... E, de fato, trocar, pela confusão dos embrulhos, uma relíquia tão preciosa quanto a coroa de espinhos pela camisola de dormir da Mary é uma peripécia digna do

romance picaresco. Mas, fugindo aos tipos já consagrados pela teoria literária e pelo estrito formalismo, seria possível questionar se seria Teodorico um devoto cínico; se seria um mundano devoto? Se está curvado à religião apenas pela herança, conforme a epígrafe, qual a verdade de sua devoção? A passagem seguinte talvez ilumine a questão:

> De leve, sobre o muro, entre as madressilvas, um pássaro cantou: e mais alegre que ele cantou uma esperança no meu coração! Era a titi na cama, com o lenço negro amarrado na cabeça, apalpando angustiosamente as dobras do lençol suado, arquejando com terror do Diabo... Era a titi a espichar, retesando as canelas. Num dia macio de maio metiam-na, já fria e cheirando mal, dentro dum caixão bem pregado e bem seguro. Com tipoias atrás, lá marchava d. Patrocínio para a sua cova, para os bichos. Depois quebrava-se o lacre do testamento na sala dos damascos, onde eu preparara para o tabelião Justino pastéis e vinho do Porto: carregado de luto, amparado ao mármore da mesa, eu afogava, num lenço amarfanhado o escandaloso brilho da minha face: e dentre as folhas de papel selado sentia, rolando com um tinir de ouro, rolando com um sussurro de searas, rolando, rolando para mim os contos de G. Godinho!.. Oh! êxtase! (Queirós, 1997, p. 995-996)

Pela descrição, Teodorico sonha o dia da morte de titi como o do êxtase supremo. Seria o fim das "humilhações da razão liberal" (Queirós, 1997, p. 997), a partir dos contos que haveria de herdar. Embora bacharel, embora herdeiro de um comendador, embora Raposo e com fumos de fidalgo, não há, até o momento, quaisquer possibilidades de ascensão social para Teodorico senão por intermédio de uma herança que jaz sob a discricionariedade e o capricho de uma tia carola. É o capital que, ao invés de ser vertido ou em consumo suntuoso aristocrático, ou em investimento produtivo para a emergente sociedade burguesa, acaba indo parar nas mãos de uma Igreja já enfastiada de tanto ouro. A devoção de Teodorico, portanto, é imperativo de sua condição de classe. Ainda que fosse sincera, ainda que fosse verdadeira, resta maculada pela virtual imposição de sua tia: para fazer jus a herança, há de ser devoto. E há de ser devoto viajando aos santos lugares, num contrassenso entre o hábito de viajar para se ilustrar (em Paris) e viajar, de fato, para a capital da fé (e não a da razão). Fosse o dinheiro uma certeza para ele, talvez fosse mais fácil investigar a natureza de sua fé.

A única certeza, entretanto, é a sua sujeição à titi. A condição de classe de Teodorico é, portanto, bastante ambígua. Não é nobre de origem, mas se passa

facilmente por um fidalgo que partilha do estilo de vida aristocrático – formou-se em Coimbra, passa suas horas de ócio a cavalgar por Lisboa, é dado a relaxações e, por fim, um notório viajante. Tampouco é explicitamente burguês, uma vez que nem é dado ao trabalho, nem à empresa capitalista. De fato, só se resigna a trabalhar quando seu negócio de relíquias vai à falência – e, mesmo assim, não é o ofício de bacharel o que há de exercer. Teodorico é subjugado pela herança que almeja receber e, ao não se fazer digno dela, só experimentará a ascensão social por meio de um casamento conveniente. É somente ao fim do romance que sua condição de classe aparece com contornos mais definidos, como veremos.

Mas, voltando ao fatídico dia da revelação da relíquia, nem a Mary já lá estará para consolar o pobre deserdado. Fugiu ela com um italiano e o Raposo nem a profana camisola guarda mais. Teodorico será expulso da casa da titi e passará a vender relíquias para sobreviver – como fazia o velho expulso do Templo por Jesus. Há de se notar, no caso do Raposo, que o negócio acaba perdendo credibilidade pelo excesso de relíquias no mercado – algo perfeitamente impensável na era da reprodutibilidade técnica.

Quando se encontra Teodorico na mais lastimável penúria, vem a notícia da morte de D. Patrocínio que, de fato, deserdara o sobrinho, deixando-lhe apenas o óculo (para ver através dele o resto da herança), e dividira todo seu patrimônio entre ordens religiosas e padres de suas relações. Mais adiante, atordoado com tamanha injustiça, Teodorico entra num embate com Cristo. E, nesse embate, Jesus, como a consciência do Raposo, corrobora a tese aqui apresentada:

> – Quando tu ias ao alto da Graça beijar no pé uma imagem – era para contar servilmente à titi a piedade com que deras o beijo: porque jamais houve oração nos teus lábios, humildade no teu olhar – que não fosse para que a titi ficasse agradada no seu fervor de beata. O Deus a que te prostravas era o dinheiro de G. Godinho; e o Céu para que teus braços trementes se erguiam – o testamento da titi... Para lograres nele o lugar melhor fingiste-te devoto sendo incrédulo; casto sendo devasso; caridoso sendo mesquinho; e simulaste a ternura de filho tendo só a rapacidade de herdeiro... (...) Mentiste sempre: – e só eras verdadeiro para o céu, verdadeiro para o mundo, quando rogavas a Jesus e a Virgem que rebentassem depressa a titi. (Queirós, 1997, p. 1027)

Assim queda Teodorico, taxado de hipócrita. Mas a sorte lhe sorri, logo ao outro dia, quando encontra o antigo amigo Crispim, filho de Teles Crispim & Cia., com fábrica de fiação à Pampulha. O velho Teles morrera, não sem antes passar a

Visconde de S. Teles. Mas o Crispim filho era apenas a firma – e arranja trabalho para Teodorico em sua fábrica. Mais tarde, Crispim faz questão de apresentar o Raposo à sua irmã, Jesuína. Antes, porém, num arroubo de franqueza, Teodorico revela a Crispim que não tem fé. Para o amigo, entretanto, essa franqueza, esse cavalheirismo vale pela falta de religião.

D. Jesuína tinha trinta e dois anos e era zarolha. Não se assemelhava em nada com a figura das viscondessas com que sonhara o Raposão. Mas fora educada e sabia geografia e história. Ademais, a família louvava a família real... Foi o suficiente para que Teodorico confessasse suas intenções ao Crispim: "– Amor, amor, não... Mas acho-a um belo mulherão: gosto-lhe muito do dote; e havia de ser um bom marido." (Queirós, 1997, p. 1031). Eis que, da hipocrisia, Teodorico passa ao cinismo. Já não falseia suas intenções, senão as escancara da forma mais descarada.

Por fim, o que se tem é um Teodorico casado, pai, com carruagem, consideração no bairro e uma comenda de Cristo. O Dr. Margaride, que janta com ele aos domingos, garante que o Estado ainda deve ao Raposo o título de Barão do Mosteiro – propriedade comprada ao Negrão (agora amante de Adélia). E eis aqui os contornos de sua condição de classe sendo definidos. Tudo o que Teodorico preza são as insígnias aristocráticas que o burguês tanto emula e deseja: o casamento com bom dote, o luxo da carruagem, o respeito da boa sociedade, uma comenda, além de uma propriedade e um prestígio dignos de Barão. É, portanto, em grande medida, o mesmo burguês que aparece n'*Os Maias* na figura de Dâmaso. É o burguês patético que vive atrás do que a boa sociedade aristocrática pode oferecer.

E tudo isso ele alcançara deixando de lado a hipocrisia de sua fé e assumindo o cinismo de sua classe. Fosse ele cínico desde o início de sua trajetória, diria à D. Patrocínio, como o próprio Teodorico considera em seus pensamentos, que a camisola de Mary era nada mais nada menos que uma relíquia de Maria de Magdala – e estaria, além de tudo, com mais 200 contos nas mãos.

Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política* (Volume I). São Paulo, Editora Brasiliense, 1994.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador* (Volume 2). Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1993.

_____. *A sociedade de corte*. 1ª edição. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2001.

MAYER, Arno J. *The persistence of the old regime*. New York, Panthon Books, 1981.

QUEIROZ, Eça de. *Os Maias: Episódios da vida romântica* (Edição comentada e ilustrada). 1ª edição. Rio de Janeiro, Zahar, 2014.

QUEIROZ, Eça de. *Obra completa: quatro volumes (Volume 1)*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1997.

Anexo

“A propos du ‘Mandarim’”, de 1884

Tradução de José Carlos Siqueira

A respeito de *O mandarim*
Carta que deveria ser um prefácio

Prezado redator da *Revue Universelle*,

O senhor gostaria de oferecer aos leitores da *Revue Universelle* uma ideia do movimento literário contemporâneo em Portugal, e me concedeu a honra de escolher *O mandarim*, um conto fantasista e fantástico, no qual, como nos bons e velhos tempos, o diabo aparece, embora de fraque, e onde ainda há fantasmas, mas com boas intenções psicológicas. O senhor escolheu um trabalho muito modesto e certamente distante da tendência moderna da nossa literatura que, nos últimos anos, tem se feito analítica e experimental; no entanto, precisamente por esta obra pertencer ao sonho e não à realidade, que é fruto da invenção e não da observação, ela caracteriza adequadamente, em minha opinião, a tendência mais espontânea e natural do espírito português. Pois, embora hoje, toda a nossa juventude literária, incluindo alguns antigos sobreviventes do Romantismo, estude pacientemente a natureza e se esforce para levar aos livros uma quantidade considerável de realidade viva, seguimos sendo aqui, neste canto ensolarado do mundo, muito idealistas no fundo e muito líricos. Amamos apaixonadamente, caro Senhor, envolvendo tudo em azul; uma bela frase sempre nos satisfaz mais do que uma noção exata: Melusina, devoradora de corações dos homens, sempre encantará nossa incorrigível imaginação muito mais do que a muito humana Madame Marneffe, e sempre consideraremos a fantasia e a eloquência como os úni-

cos signos verdadeiros do homem superior. Se, por acaso, os portugueses lessem Stendhal, nunca o apreciariam; o que nele é exato, nós o consideramos estéril. As ideias justas, expressas com sobriedade, não nos interessam; o que nos cativa são as emoções excessivas, vertidas com grande exibição plástica de linguagem.

Os espíritos assim formados devem necessariamente sentir indiferença a tudo o que é realidade, análise, experimentação, certeza objetiva. Eles se sentem atraídos pela fantasia em todas as suas manifestações, desde a canção até a caricatura; por esse motivo temos produzido em primeiro lugar poetas líricos e satíricos. Ou andamos admirando as estrelas, permitindo que o murmúrio de nossos corações ascenda vagamente, ou, se deixamos a visão cair sobre o mundo que nos rodeia, o fazemos para dele rir amargamente. Somos homens emocionais, não racionais.

Sabemos cantar, às vezes zombar, mas nunca explicar. Por isso não há crítica em Portugal. E também por isso o romance e o drama, até estes últimos dias, eram apenas obras de poesia e de eloquência; por vezes, discursos filosóficos e, em outras, elegias sentimentais. Neles, a ação nada tinha a ver com a verdade social e humana. Os personagens eram anjos que escondiam suas asas sob a casaca, ou monstros simbólicos, esculpidos no antigo padrão de Satanás: nunca homens. Um estilo rico em metáforas cobria tudo isso com flores e plumas. Os dramaturgos, os romancistas, ao criarem seus episódios, só precisavam se abandonar numa espécie de embriaguez extática que faz cantar os rouxinóis nas nossas belas noites de lua cheia: imediatamente, o público desfalecia. Toda obra teatral era julgada pelo esplendor da retórica.

Isso não podia continuar assim, especialmente depois do triunfo da evolução naturalista na França, e depois de que, em matéria de arte, a direção das ideias havia aparentemente repousado nas mãos da ciência experimental. Porque nós imitamos ou fingimos imitar a França em tudo, desde o espírito de nossas leis até o modelo de nossos sapatos; chegamos a ponto de, aos olhos estrangeiros, fazer com que nossa civilização, especialmente em Lisboa, pareça ter desembarcado no dia anterior, em caixas vindas de Bordeaux num navio mercante. No entanto, mesmo antes do Naturalismo, já alguns dos nossos espíritos jovens haviam compreendido que a literatura de um país não podia estar sempre alheia ao mundo real que trabalha e sofre a sua volta. Ao se isolar nas nuvens, ocupados em cinzelar os recursos de estilo, corriam o risco de transformar uma sociedade viva em um objeto de brechó. Decidiram então, com coragem, não mais contemplar o céu, mas a rua. Mas, o que digo? Essa nobre mudança não se fez por uma inclinação natural da inteligência, mas por um sentido literário de dever — eu poderia dizer de dever público. Em benefício das modernas letras portuguesas, procurou-se derramar nas obras muita observação, muita humanidade; no entanto, ao

observar atentamente seu vizinho, um pequeno proprietário ou empregado subalterno, tinha-se saudade dos dias em que era permitido, sem que se reputasse por antiquado, cantar os garbosos cavaleiros de armadura reluzente. Os tempos de vadiagem idealista pelas florestas da fantasia tinham ficado para trás, ai! A arte não é mais um fácil desafogo da alma cheia de sonhos, mas um exercício duro e severo da verdade. É agora necessário, em grandes volumes de quinhentas páginas, misturar-se com uma humanidade desprovida de asas, que parece ter apenas chagas, e somos forçados a remexer, com uma mão habituada à suavidade das nuvens, todo tipo de coisas tristes e baixas, a mesquinharia dos personagens, a banalidade das conversas, a miséria dos sentimentos... A própria língua, esta língua poética e florida que se gostava de falar, não era capaz de expressar essas coisas humildes e verdadeiras; era necessário usar uma linguagem precisa, seca, como a do código civil... Pois bem, caro senhor, nesse meio real, contemporâneo, vulgar, o artista português, acostumado aos belos galopes através do ideal, se afogaria se ele não pudesse às vezes escapar para o azul, morrendo rapidamente de nostalgia da quimera.

Por este motivo, mesmo depois do Naturalismo, escrevíamos ainda contos fantásticos de verdade, daqueles que tem fantasmas e de onde salta, ao virar das páginas, o diabo, o amigo diabo, esse delicioso terror da nossa infância católica. E assim, ao menos ao longo de um pequeno volume, não suportamos mais a incômoda submissão à verdade, à tortura da análise, à tirania impertinente da realidade. Estamos em plena licença poética. Podemos colocar no coração de uma faxineira todo o idealismo de Ofélia e fazer os habitantes de uma aldeia falar com a majestade de Bossuet. O escritor pode dourar seus adjetivos. Fazer com que suas frases caminhem através da página em branco como se atravessassem uma praça cheia de sol, com a pomposa cadência de uma procissão que avança sobre tapetes de rosa... E depois, quando a última folha estiver escrita, quando a última prova estiver corrigida, ele abandona a calçada, volta à sarjeta e começa de novo a severa análise do homem e de sua eterna miséria. Satisfeito? Não, senhor redator: resignado.

Eça de Queiroz

Lisboa, 2 de agosto de 1884.

Sobre os autores

Ana Marcia Alves Siqueira é professora de Literatura Portuguesa no Curso de Letras e pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará em Fortaleza. Realizou seu pós-doutorado em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo (USP), com a pesquisa "A Modernidade crítica de Eça de Queirós: inovação, tradição, fantástico e ironia". É doutora em Literatura Portuguesa pela mesma Universidade (FFLCH-USP) e Mestre em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP/CAr.), onde também realizou sua Graduação em Letras. É autora do livro Cabeleira, um herói sertanejo às avessas (2017), publicado pela Imprensa Universitária/UFC e organizadora e coautora das obras: Literatura e ensino: reflexões, diálogos e interdisciplinaridade (2016), pela Expressão Gráfica e Editora, e Antiguidade e medievalidade nos textos (2013), pela EdUECE, Fortaleza. É ainda membro do Grupo Eça, coordenadora do Grupo Vertentes do Mal na Literatura e editora gerente da Entrelaces, revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFC.

José Carlos Siqueira de Souza é professor de Literatura Portuguesa da Universidade Federal do Ceará (UFC), em Fortaleza. Realizou seu pós-doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo (USP), com a pesquisa "Fradique e as *Lendas de Santos*: experimentação e crítica no último Eça de Queirós". É ainda doutor em Literatura Portuguesa (FFLCH-USP) com a tese "O romance-ensaio em Eça de Queirós" e mestre em Estudos Comparados (FFLCH-USP), havendo realizado seu bacharelado em Linguística pela mesma universidade. Foi coautor dos livros: *Cultura e Memória na Literatura Portuguesa* (2009), *Literatura Brasileira Contemporânea* (2009), *Literatura Portuguesa* (2008), todos pelo IESDE Brasil, Curitiba. É membro fundador do Grupo Eça e o coordenador da publicação brasileira da Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós, que está sendo editada pela Imprensa Universitária da UFC.

Este livro foi composto
em papel pólen soft 80g/m²
e impresso em outubro de 2020

Que este livro dure até antes do fim do mundo

Reputadas desde seu lançamento como obras menores de Eça de Queirós, *O mandarim* e *A relíquia* até pouco tempo vinham recebendo um tratamento menos entusiasmado da crítica especializada. Hoje, no entanto, as duas novelas passaram a ser vistas como obras provocadoras e originais, cuja perfeita compreensão de sua genialidade e permanência ainda precisa ser alcançada.

Por isso tornou-se imperativo aos pesquisadores do Grupo Eça realizar novas e criativas análises sobre *O mandarim* e *A relíquia*, aproveitando-se tanto dos avanços no campo dos estudos literários quanto da assunção de temáticas antes desprezadas ou ignoradas por gerações passadas.

O Grupo Eça foi fundado em 2003 por professores e alunos da USP para pesquisar a obra de Eça de Queirós. A partir de 2013 tornou-se interinstitucional e, em 2016, passou a atuar internacionalmente com a participação de pesquisadores de universidades em Portugal, França, Itália e Estados Unidos.

ISBN 978-65-86280-32-6

CAPES

PPGLETRAS
UFC

UFC