

Mestrado em Estudos Portugueses Multidisciplinares

A Viagem em *A Relíquia* e *O Mandarin*: a dinâmica das pausas de uma caminhada literária

Maria da Graça Paulo Gomes Nunes

Dissertação apresentada para a obtenção de Grau de Mestre em Estudos Portugueses Multidisciplinares

Orientadora: Maria do Rosário Cunha

Lisboa, 2012

Resumo

Tendo constatado que a viagem é um elemento recorrente tanto na vida como nas obras de Eça de Queirós, decidimos escolher duas obras do autor, *O Mandarim* e *A Relíquia*, onde a viagem é justamente o tema central e estruturante das narrativas. Por outro lado, ambas foram publicadas numa época crucial em termos de evolução da carreira literária do escritor. Por isso, entendemos ser pertinente estabelecer uma relação metafórica entre as viagens que fazem os protagonistas destas obras e o percurso literário do escritor, sublinhando a evolução nas suas conceções estéticas e nas suas convicções ideológicas.

Palavras-chave: Literatura portuguesa; Eça de Queirós; evolução literária; viagem; metáfora

Abstract:

Having realised that the journey is a reoccurring element both in the life as well as in the works of the great writer Eça de Queirós, we decided to choose two of his works, *O Mandarim* and *A Relíquia*, where a journey is precisely the central subject and structuring role of the narratives.

On the other hand, both of the works were published during a crucial time in the writer's literary career progression.

Therefore we understand it to be of relevance to establish a metaphoric relation between the journeys undertaken by the characters in these works and the literary career of the writer, highlighting the evolution in his aesthetic concepts and ideological convictions.

Key-Words: Portuguese Literature; Eça de Queirós; literary evolution; journey; metaphor

Agradecimentos

Porque para a concretização deste trabalho foi muito importante o estímulo e apoio de várias pessoas, gostaria de lhes expressar o meu mais profundo e sincero agradecimento. Em primeiro lugar, à minha orientadora, Prof^a doutora Maria do Rosário Cunha pelo dedicado acompanhamento ao longo da elaboração da dissertação. Em segundo lugar a vários amigos que contribuíram para o meu entusiasmo e perseverança; em particular agradeço à minha irmã e ao meu cunhado por me ajudarem a acreditar que chegaria ao fim do meu trabalho. Por fim, também gostaria de agradecer ao Prof. Doutor Carlos Reis pelo incentivo que me deu no momento em que tomei a decisão de encetar esta dissertação.

Índice

Introdução - 7

I- A Viagem no Século XIX - 11

- 1- As transformações do século XIX - 11
- 2- A Viagem na literatura - 13
- 3- Os viajantes do século XIX - 17
- 4- A viagem: aventura e aprendizagem - 21
- 5- O discurso da viagem na literatura - 24
- 6- A voz ideológica do autor: Eça de Queirós - 29
- 7- Eça de Queirós e as viagens - 33

II- A Viagem como Metáfora - 35

1- Valor metafórico da viagem na ficção queirosiana - 36

- 1.1 A viagem e o poder - 36
- 1.2 A viagem da vida - 41
- 1.3 A viagem interior - 44
- 1.4 A viagem como fuga - 45

2- Os sentidos na viagem n' *O Mandarim* e n' *A Relíquia* - 48

III- *O Mandarim* e *A Relíquia*: contexto histórico-literário e as razões de uma escolha - 51

- 1- *O Mandarim* e *A Relíquia* no processo de evolução de Eça de Queirós - 51
- 2- Os decisivos anos da década de 80 - 53
- 3- No âmbito da mudança - 55
 - 3.1 O escritor e a sua relação com a sociedade - 55
 - 3.2 As viagens do escritor - 57
- 4- *O Mandarim* e *A Relíquia*: desvio no percurso artístico de Eça de Queirós - 63
- 5- O Oriente - 65
- 6- Encontro e diálogo estético-ideológico: Romantismo e Realismo - 67
- 7- Traços da escrita queirosiana - 70

IV- Análise d' *OM* e d' *AR* num contexto de viragem – 73

1- Pontos comuns de afastamento do cânone realista n' *OM* e n' *AR* - 74

- 1.1 O que nos diz o autor - 74
- 1.2 Fantasia e sobrenatural: regresso às origens românticas - 78
- 1.3 *O Mandarin*: novela e paradoxo - 82
- 1.4 A dimensão onírica - 86
- 1.5 Religiosidade e sátira - 88
- 1.6 Crítica ao positivismo - 93
- 1.7 Comunicação e técnicas narrativas no estilo queirosiano - 98
- 1.8 Estratégias narrativas: alegoria e moralidade - 117

2- Sobrevivência ou integração dialógica de princípios doutrinários realistas - 120

- 2.1 O rigor da observação: traços de realismo - 122
- 2.2 O espaço e o efeito do real - 129
- 2.3- Crítica social - 133

V- *OM* e *AR* – a busca de uma nova estética e o caso de *A Correspondência de Fradique Mendes* – 143

- 1- Os primórdios da mudança – 144
- 2- A perfeição da forma: uma obsessão – 145
- 3- Em defesa da liberdade e da inovação na arte - 148
- 4- O tema da viagem: coincidências e divergências - 151
- 5- Observação e análise crítica - 154
- 6- Consolidação de estratégias literárias: o último Eça – 156
- 7- Pluralidade e pluridiscursividade - 158

Conclusão - 161

Referências bibliográficas - 167

Introdução

Da viagem fazem parte os trajetos mas também as paragens. Sendo assim, as pausas podem significar uma mudança de rumo e, conseqüentemente, uma nova direção no percurso. A partir daqui podemos afirmar que a nossa intenção com este trabalho é justamente aplicar metaforicamente o conceito de viagem a uma etapa decisiva da evolução artística de Eça de Queirós, para vermos como um momento de aparente pausa estética e ideológica do escritor encerra afinal uma dinâmica de preparação para uma nova fase artística.

Assim, para defender a nossa posição escolhemos duas obras, *O Mandarim* (1880) e *A Relíquia* (1887)¹, porque apresentam como tema central uma viagem e porque são publicadas naquela etapa decisiva a que nos referimos e que é a década de 80. Por fim, iremos debruçar-nos um pouco sobre a obra que, para além da proximidade temporal em relação sobretudo a *AR* e da importância aí conferida à viagem como elemento estruturante da história do protagonista, nos parece ter dado continuidade e consistência às propostas delineadas nessas duas narrativas que a antecederam: *A Correspondência de Fradique Mendes*. Por isso, julgamos existir entre estas obras e o seu autor uma relação metafórica construída a partir de uma transferência de sentidos da construção de uma viagem real, mas relatada no âmbito ficcional, para a viagem, em sentido figurado, através das ideias estéticas do romancista. Queremos com isto dizer que há uma dinâmica de configuração inerente a uma viagem real, que é a que Teodoro e Teodorico realizam na ficção, feita de deslocamentos mas também de suspensão da caminhada, de aprendizagem e transformação, que pode ser metaforicamente transferida para a vida artística de Eça de Queirós, no que se refere à produção dos seus romances. Daí inserirmos neste trabalho a figura de Carlos Fradique Mendes, que Eça recupera em 1885, uma vez que com *A Correspondência de Fradique Mendes* não assistimos apenas à continuidade de uma caminhada literária, sob o signo da mudança, mas também ao prenúncio de uma caminhada futura, a que infelizmente Eça já não pôde dar expressão literária.

A narrativa de uma viagem constrói-se, como referimos, a partir de momentos de pausa e de paragens, porque é nesses momentos que os acontecimentos que configuram a história e modelam a diegese têm lugar. Por isso as pausas são importantes, mas

¹ A partir de agora as referências a estas duas obras serão indicadas respetivamente como *OM* e *AR*.

também porque elas significam a suspensão do itinerário e, concomitantemente, a possibilidade de uma mudança de direção, de sentido, e a possibilidade de uma reflexão. Convém lembrar que a literatura portuguesa da segunda metade do século XIX, absorvendo as influências estrangeiras, vindas da Europa, graças aos esforços e militância de um grupo de escritores conhecidos como a Geração de 70, entre eles Eça de Queirós, vivia a fase de plena vigência da estética realista e naturalista, ideologicamente comprometida com a reforma da sociedade.² Com isto queremos sublinhar a atenção que é necessário prestar, no contexto do nosso trabalho, ao percurso do autor a seguir a esta fase em termos de renovação da estética e da técnica discursiva no contexto da ficção.

Justamente é Carlos Reis quem nos diz que a partir dos anos 80 se inicia uma descrença de Eça de Queirós nas qualidades artísticas do realismo e do naturalismo, de que o escritor se viria a afastar. Como tentaremos, mostrar essa descrença irá traduzir-se num reaquacionamento de valores estéticos e numa reapreciação crítica do cânone realista e naturalista. A partir de 1880 podemos, de facto, encontrar sinais de mudança, tanto na ficção, como também em textos doutrinários do escritor.

Por isso, daremos também atenção a alguns daqueles textos doutrinários, uma vez que estes, segundo Carlos Reis, remetendo-nos para o contexto cultural que envolve a produção queirosiana, legitimam a enunciação de crenças e valores que encontramos na ficção.³ Da análise deste cruzamento da produção ficcional e doutrinária resulta a ilação que é o fio condutor da nossa proposta de trabalho e que consiste em posicionar *OM* e *AR* no seio da dinâmica de um processo evolutivo.

Assim, iniciando com uma panorâmica sobre as viagens e viajantes do século XIX, passando pela explicitação dos sentidos metafóricos do conceito de viagem, presentes n' *OM* e n' *AR*, explicaremos em detalhe a escolha dessas obras, contextualizando-as na história literária queirosiana, para de seguida passarmos a uma dupla análise das

² Atendendo a que o século XIX português não instituiu uma diferenciação sistemática entre Realismo e Naturalismo, utilizando uma e outra designação com sentido equivalente, também nós as usaremos dessa forma, ao longo do nosso trabalho, reconhecendo embora que os escritores que veicularam, sobretudo de França, estas doutrinas estabeleciam claramente as diferenças existentes na sua caracterização.

³ “Numa produção literária como a queirosiana, as crenças, valores e juízos que na ficção se encontram podem e devem ser conexiados com textos doutrinários que de certa forma preparam e legitimam a enunciação daquelas crenças, valores e juízos; são, pois, os textos doutrinários (prefácios, textos de polémica, textos ensaísticos, etc.) que, remetendo diretamente para o contexto cultural que envolve a produção queirosiana, acabam por exercer uma função de validação epistémica dos textos ficcionais, por traduzirem atitudes ideológicas que permitem entender ajustadamente (por exemplo, relativizando os juízos das personagens e descodificando a ironia) crenças e juízos que neles se enunciam (Reis, 1999: 37-38).

mesmas. Com esta análise trataremos de mostrar a existência de uma relação dialógica entre estéticas perfilhadas pelo escritor ao longo da sua vida e que agora confluem sem se rebater, mas antes complementando-se. Daí partiremos para a relação que existe entre esse processo de dialogismo e as linhas de orientação que presidiram à concepção d' *A Correspondência de Fradique Mendes*, enquanto expressão do último Eça. Terminaremos com a convicção de que, com base na criação da figura de Carlos Fradique Mendes, Eça chegou a entrar no limiar de uma nova era literária que já se anunciava e que o seu prodigioso talento como escritor pôde antever.

I- A Viagem no Século XIX

Sendo a viagem um elemento estruturante e nuclear no universo diegético das duas obras que vamos analisar, entendemos oportuno referir, ainda que brevemente, a importância de que a viagem, enquanto ato de deslocação de um lugar para outro, se revestiu na conjuntura de mudanças científicas, sociais e ideológicas do século XIX na Europa, e mais especificamente em Portugal. Procuraremos também, dentro deste contexto, estudar a repercussão que as viagens tiveram nas publicações jornalísticas e literárias dessa época, e, relacionado com isto, saber quem eram principalmente aqueles que viajavam, que destinos predominavam nas suas escolhas e por que motivos. Concluiremos com uma breve análise do discurso literário sobre a viagem e de que forma ele deixa transparecer a voz ideológica do autor, utilizando como exemplo prático o autor de que aqui nos ocupamos, Eça de Queirós.

1- As transformações do século XIX

A história do século XIX regista muitas transformações no campo das ideias mas também na vida material das pessoas: como exemplo disso temos a revolução que se operou nos meios de transporte, sobretudo com a construção e proliferação da rede ferroviária, tornando a viagem uma prática cada vez mais fácil e acessível. Portugal não ficou alheio a este passo no progresso da sociedade oitocentista, e também os seus dirigentes políticos entenderam que o desenvolvimento dos transportes se traduziria num instrumento de civilização, o que contribuiu significativamente para tirar o país do atraso e do exílio no tempo e no espaço em que se encontrava. Bem elucidativa desse facto é a passagem no texto que Eça escreveu sobre Antero de Quental em “Um Génio que era um Santo”:

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 França), torrentes de coisas novas, ideias, sistemas, estéticas, formas, sentimentos, interesses humanitários ... Cada manhã trazia a sua revelação, como um sol que fosse novo (Queirós, 2011: 289).

Libertando-se, assim, dessa posição de marginalidade cultural e social, Portugal aproximou-se da Europa, sobretudo da França, que era nessa altura um país pioneiro no

ciclo de evolução dos povos, de onde chegavam muitas ideias e pensamentos novos no campo social e artístico. Esta aproximação ficou a dever-se, sem dúvida, aos artistas e intelectuais que viajavam entre Portugal e o resto da Europa, apreendendo as novas tendências e sistemas de ideias e leis na ciência, na arte (pintura, música e literatura), na filosofia e na política. A viagem constituía, desde modo, uma forma eficaz de conhecer o que se passava fora das nossas fronteiras. Vejam-se os termos em que se expressa Vianna Moog ao referir-se a Antero de Quental, também ele introdutor de ideias pioneiras em Portugal:

Andara em aprendizado socialista pela França. (...) Uma vez que pregava a necessidade da justiça social, considerava uma fraqueza de sua parte não ir para junto daqueles que, a seu juízo, batalhavam na linha da frente. Não queria falar sobre o drama do trabalhador nas fábricas simplesmente por ouvir dizer (Moog, 1977: 107).

Idêntica alusão à viagem como fator de aprendizagem e riqueza intelectual que o viajante, neste caso, novamente Antero de Quental, partilha com aqueles que aguardam o seu regresso, é feita por Eça de Queirós no texto referido atrás, “Um Génio que era um Santo”:

Aí [nas Conferências do Casino] Antero apareceu numa fria manhã – e foi aclamado. Naquela viela de Lisboa ressuscitou então, por um momento, a «encantada e quase fantástica Coimbra» de que ele sempre conservara uma saudade romântica. Antero, porém, que desembarcara em Lisboa, como um apóstolo do socialismo, a trazer a palavra aos gentílicos, em breve nos converteu a uma vida mais alta e fecunda. (Queirós, 2011: pp. 305-306)

Não nos podemos esquecer que na segunda metade do século XIX, a literatura, acompanhando a revolução dos novos tempos, estava fortemente empenhada e comprometida com reformas sociais, culturais e éticas. Deste modo, aqueles que viajavam, ou que tinham acesso ao conhecimento de novas ideias embrionárias de grandes mudanças, oriundas do estrangeiro, arrogavam-se também o dever moral de as divulgar e implementar. É este sentido de responsabilidade social e intenção didática de que o romance oitocentista, em particular, é investido, que obriga os seus cultores, entre os quais Eça de Queirós, a insurgir-se contra a tutela dos nomes consagrados na literatura, defensores da preservação da estética ultra-romântica. A Questão Coimbrã e, mais tarde, as Conferências do Casino são o testemunho da revolução de matriz

evolucionista, que a nova geração queria levar a cabo no seu país, numa linha proudhoniana, impulsionada sob a égide de Antero de Quental,⁴ promovendo a evolução do pensamento e da consciência no sentido da igualdade e da justiça.

2- A Viagem na literatura

Associados ao tema da viagem encontram-se os textos que a relatam, e que, portanto, não podemos deixar de mencionar, o que nos leva ao conceito da Literatura de Viagens. Excede os limites do nosso trabalho uma análise aprofundada deste conceito e, além disso, não temos intenção de estabelecer uma relação de filiação das duas obras que iremos analisar no conjunto de textos englobados por esse rótulo. O conceito de Literatura de Viagens tem, de resto, suscitado muita controvérsia no seio dos estudos que dela se ocupam, pela ambiguidade relativamente aos critérios que definem os textos que integram o seu *corpus*. Na opinião de Fernando Cristóvão (Cristóvão, 2002: 15-37) a designação que melhor se lhe ajusta é a de subgénero, equiparado ao pastoril ou ao policial, fundamentando a sua teoria sobretudo na predominância de determinadas opções temáticas específicas que caracterizam os textos que têm sido integrados no seu *corpus*. Trata-se de um conjunto de textos de natureza muito diversa mas que têm em comum a existência de uma relação umbilical entre a viagem e os temas, motivos e formas que a ela se ligam semanticamente. Daqui resulta justamente também uma diversidade no tratamento e na abordagem conferida à viagem em termos narrativos, que leva Fernando Cristóvão a preferir a designação, para a Literatura de Viagens, de

subgénero compósito, cronologicamente balizado, para o qual confluíram a Literatura, a História e a Antropologia como áreas de saber principais, desempenhando a Literatura o papel de *prima inter pares*, dado que a qualidade literária, entendida em conceituação ampla, devia continuar como referência principal e aglutinadora (Cristóvão, 2002: 11).

Parece-nos, por conseguinte, que esta discussão epistemológica continua em aberto, talvez porque, segundo o mesmo crítico: “Foi tardio e é relativamente recente o reconhecimento do subgénero Literatura de Viagens devido, sobretudo, à sua natureza

⁴ A introdução do pensamento socialista de Proudhon nos ideais da Geração de 70 ficou a dever-se sobretudo à orientação doutrinária de Antero de Quental, que colhia a reverência intelectual do grupo do Cenáculo; o testemunho de Eça de Queirós é inequívoco neste aspeto: “Sob a influência de Antero logo dois de nós, que andávamos a compor uma *Opera-buffa*, contendo um novo sistema do Universo, abandonámos essa obra de escandaloso delírio – e começámos à noite a estudar Proudhon, nos três tomos da *Justiça e a Revolução na Igreja*, quietos à banca, com os pés em capachos, como bons estudantes.” (Queirós, 2011: 306)

compósita e interdisciplinar de textos cruzados pela Literatura, História e Antropologia.” (Cristóvão, 2002: 16). Com efeito, vários autores tentaram apresentar uma solução para as ambiguidades terminológicas, sem, no entanto, terem conseguido ultrapassar as oscilações e hesitações na definição de uma norma que funcione como base para a delimitação do conceito. Estas dificuldades prendem-se com o facto de existirem vários tipos de viajantes e de viagens que se realizam por diferentes motivos e finalidades: comerciais, científicas, peregrinações religiosas, de lazer, etc. Tudo isto se vai repercutir nos relatos dessas viagens, dos quais nos interessa os que nos chegam sob a forma de documento escrito, onde são relevados, nalguns casos, aspetos mais pragmáticos e funcionais, como sucede com os roteiros, guias de viagem e itinerários, e noutros casos, é privilegiada uma atitude descritiva dos usos e costumes de determinadas regiões, inclusive com a inserção de digressões que salientam uma abordagem autorizada e mais subjetiva da experiência pessoal; e obviamente não podemos escamotear do nosso elenco os relatos de viagens que são de natureza puramente ficcional.

Considerando, como afirma Maria Leonor de Sousa (Sousa, 1988: 205-210), que a teoria literária ainda não se debruçou de forma sistemática sobre os relatos de viagem, subsiste a dúvida relativamente à escolha de uma designação que os classifique no campo da Literatura. Segundo defende esta autora, trata-se de um género, ao contrário do que sustenta Fernando Cristóvão. Fica, assim, em aberto a solução para esta hesitação terminológica. Parece-nos, no entanto bastante esclarecedora e abrangente a descrição da natureza deste género, ou subgénero, da autoria de Fernando Cristóvão, como sendo de carácter compósito, onde se “entrecruzam Literatura com História e Antropologia, indo buscar à viagem real ou imaginária (por mar, terra e ar) temas, motivos e formas.” (Cristóvão, 2002: 35)

Orientando este tema para a época que nos interessa, constatamos que, ao debruçar-se sobre os livros de viagens do século XIX, numa perspetiva sociológica, Manuela D. Domingos (Domingos, 1983: 59-86), refere-se, desde logo, à insuficiente inventariação destes livros como um obstáculo para se poder concretizar cabalmente o seu estudo. Além disso, devido ao seu reduzido número e escasso interesse literário, os livros de viagens oitocentistas também não mereceram muita atenção por parte dos historiadores de literatura, uma vez que as viagens foram principalmente alvo de um tratamento jornalístico. Os jornais eram, no século XIX, os meios escolhidos para a divulgação da

literatura de viagens e dos comentários que esta suscitava, junto de um público interessado na sua leitura, uma vez que ler sobre uma viagem é um pouco também fazer essa mesma viagem para conhecer lugares distantes e apropriar-se da sensação de evasão que teve o viajante que decide partilhá-la através da sua narrativa. A verdade é que a expansão do periodismo em Portugal, sobretudo a partir da segunda metade do século XIX, facilitou o acesso, a um público cada vez mais vasto, aos relatos de viagens através de jornais e de revistas. Tanto na vida real como na ficção assistimos a um interesse jornalístico em divulgar notícias de viagens, principalmente quando feitas por entidades públicas ou ilustres da sociedade contemporânea.

Encontram-se, assim, com maior facilidade em periódicos, no século XIX, relatos de viagens, onde os autores narram as suas impressões com uma certa erudição e saber cultural e histórico. Baseando-nos numa carta de Eça ao Conde de Arnoso, de 1888, a propósito do convite que lhe endereça para integrar a colaboração da *Revista de Portugal*, que Eça se preparava para editar e dirigir, podemos mesmo concluir, pelos termos usados, que era normalmente reservado um espaço específico nas revistas da época aos relatos de viagem:

A publicação é de 160 páginas e com todos os requintes tipográficos. Tem dez ou doze secções, todas interessantes e vivas, que vão desde a Metafísica até à Moda. Tens lá para ti a secção das Viagens, a de Conto, a de Literatura Geral. (Queirós, 1983: 544-545)

Outro exemplo, no âmbito da divulgação jornalística, encontramos-lo na viagem que Eça de Queirós fez, juntamente com o seu amigo Conde de Resende, ao Egito para a inauguração do Canal de Suez. A participação dos dois viajantes na cerimónia, “*Le Comte de Resende, grand amiral du Portugal et chevalier de Queirós*”, mereceu uma referência nos jornais do Cairo.⁵ Esta mesma viagem seria também objeto de quatro crónicas que Eça publicou no *Diário de Notícias*, com o título “De Port Said a Suez”, em 1870. Dessa expedição ao Oriente nasceu-lhe a paixão pelas viagens, a qual acabará por ter mesmo alguma influência na escolha da carreira diplomática, satisfazendo assim esse desejo de conhecer novas terras e novas gentes. O jovem escritor ficou de tal maneira impressionado com aquelas paisagens, que logo viu aí a oportunidade de escrever um livro de viagem: “Era, sem dúvida, um grande plano. A literatura

⁵ Cf Reis, 2004: 194-195.

portuguesa, além de ser pobre em livros desse gênero, nada possuía com relação ao Egípto” (Moog, 1977: 116). Avidamente tomou inúmeras notas das experiências que ia adquirindo, as quais foram reunidas, anos mais tarde, pelo seu filho num livro intitulado *O Egípto. Notas de Viagem*, publicado postumamente, em 1926. No domínio da ficção estas notas e toda a vivência acumulada que as gerou, foram posteriormente utilizadas pelo nosso autor viajante para a recriação dos ambientes e espaços orientais que encontramos n’ *O Mistério da Estrada de Sintra*, 1870 e, sobretudo, n’ *A Relíquia*, 1887.

Ora, o interesse periodístico pela viagem acaba por se transferir também para a ficção com vínculos ao método realista, de representação da sociedade contemporânea. No caso, por exemplo, do *Primo Basílio*, Luísa teve conhecimento do regresso do primo através do *Diário de Notícias* que estava a ler pela manhã:

«Deve chegar por estes dias a Lisboa, vindo de Bordéus, o sr. Bazilio de Brito, bem conhecido da nossa sociedade. Sua Excelência, que, como é sabido, tinha partido para o Brasil, onde se diz reconstituíra a sua fortuna com um honrado trabalho, anda viajando pela Europa desde o começo do ano passado. A sua volta à capital é um verdadeiro júbilo para os amigos de Sua Excelência, que são numerosos» (Queirós, s.d.: 14).

É também na coluna *High-Life* da *Gazeta Ilustrada* que, n’ *Os Maias*, se publica uma notícia sobre a viagem de Carlos da Maia e Ega, após a morte de Afonso da Maia:

«O distinto e brilhante *sportman*, o sr. Carlos da Maia, e o nosso amigo e colaborador João da Ega, partiram ontem para Londres, donde seguirão em breve para a América do Norte, devendo daí prolongar a sua interessante viagem até ao Japão.» (Queirós, 2008: 697).

N’ *AR* é o *Jornal das Novidades* que comunica a viagem de Teodorico:

No entanto, já no Montanha e na tabacaria do Brito se falava da minha santa empresa. Uma manhã, li, escarlate de orgulho, no *Jornal das Novidades*, estas linhas honoríficas: «Parte brevemente a visitar Jerusalém, e todos os sacros lugares em que padeceu por nós o Redentor, o nosso amigo Teodorico Raposo, sobrinho da Excelentíssima D. Patrocínio das Neves, opulenta proprietária, e modelo de virtudes cristãs. Boa viagem!» (Queirós, 2010: 63)

3- Os viajantes do século XIX

É chegado agora o momento de indagar quem eram os sujeitos que viajavam nessa época e quais seriam os seus destinos e imperativos de viagem. Utilizando ainda a análise de Manuela Domingos, com base nos dados retirados do acervo da biblioteca de Fialho de Almeida e dos catálogos de bibliotecas gremiais, Grémio Literário de Lisboa e Associação Comercial do Porto, podemos inferir que o viajante do século XIX tem como preferidos os itinerários europeus. Trata-se, como afirma a estudiosa, de um “Homem de ação, aberto ao conhecimento do país como do exterior (...) interessam-lhe os guias, itinerários ou roteiros de viajante, como as notícias de países e costumes, as memórias, ou a topografia.” (Domingos, 1983: 77)

Num artigo sobre “A presença da herança clássica na narrativa de viagem a Itália” (Outeirinho, 2009: 149-157), Fátima Outeirinho estabelece uma separação entre o viajante aristocrático do século XVIII, para quem a viagem era apanágio de uma elite que escolhia os seus destinos principalmente entre os países da Europa (França e Itália), à laia de “ritual de passagem educativo e marco de distinção social não negligenciável” (Outeirinho, 2009: 149), e os novos viajantes do século seguinte que viajam maioritariamente pelo impulso do lazer e do divertimento. Segundo a autora, estes viajantes eram, no caso de Portugal, homens letrados que se apresentavam como “observadores e comentadores do real observado, comentadores da paisagem, seja ela urbana, rural, natural ou humana” (Outeirinho, 2009: 150). Esta transição é igualmente defendida por Machado e Pageaux que não se limitam a referir a mudança no perfil do viajante e nos objetivos da sua viagem como também apontam diferenças daí decorrentes, na respetiva narrativa, que adquire um caráter confessional, onde transparecem as emoções do viajante-escritor (Machado e Pageaux, 1988: 41). Como observa Fátima Outeirinho, “um livro de viagens é um livro de memórias, com memórias”. (Outeirinho, 2009: 157) Estas, obviamente, são guardadas segundo parâmetros individuais e transmitidas de acordo com critérios de seleção pessoais de quem viveu os acontecimentos que relata. A mesma ideia está bem patente numa carta de Eça de Queirós a Ramalho Ortigão, em julho de 1873, sobre a sua viagem pelo Canadá e Estados Unidos, onde relata as suas impressões pessoais sobre o povo e cultura americanas, exercitando o seu olhar crítico sobre uma civilização que lhe provocava admiração e repúdio ao mesmo tempo (Queirós, 1983: 77-84). Ainda outro exemplo, o de Carlos Lobo de Ávila que, na sequência de uma viagem por vários países

estrangeiros, em 1876, com dezasseis anos de idade, decide narrar as suas impressões de viagem em *Carteira de um Viajante*.⁶

Gostaríamos de também acrescentar o caso de No *Oriente - de Nápoles à China (Diário de uma Viagem)*, de Adolpho Loureiro que aproveita uma viagem por vários países da Europa e da Ásia, durante um ano (1883-1884), numa comissão de serviço, para escrever um diário da sua viagem “que formasse como que as memórias íntimas de uma época importante da minha vida” (Loureiro, 1896: 8).⁷

Terminamos este breve elenco com Eduardo Prado de quem Eça de Queirós nos dá um encomiástico retrato, editado inicialmente na *Revista Moderna*, sublinhando, entre outros aspetos, o seu perfil de viajante culto, para quem as viagens constituíam uma riqueza intelectual que ele soube partilhar no convívio com os amigos e nos livros que publicou (Queirós, 2005:119-134).

Sob a mesma orientação de escrita, outros autores, pela Europa fora, como Chateaubriand, Goethe, Vítor Hugo, Flaubert, etc. foram ao mesmo tempo escritores e viajantes que introduziram nos relatos das viagens que realizaram o seu espírito crítico, num estilo mais pessoal, livre e solto.

Com o decorrer do século XIX outros destinos, que não só os europeus, vão captar a atenção dos viajantes, reorientando os seus interesses e o seu olhar para a procura do exotismo, do pitoresco em lugares geograficamente distantes, onde existem povos com outra cultura, outra mentalidade, diferentes costumes, modas e tradições. Na segunda metade do século XIX, ainda segundo Machado e Pageaux na obra citada anteriormente, o Oriente exercia uma forte atração sobre o europeu rico e culto que, munido de guias e roteiros, deu início à prática do turismo. Dessas novas rotas resultou uma profusão de textos jornalísticos, diarísticos e ficcionais que, nalguns casos, traduzem uma experiência realmente vivida, e, noutros, a recriação interpretativa pessoal da experiência alheia. No primeiro caso, encontra-se Adolpho Loureiro, em cuja obra de dois volumes relata os seus estados de espírito, as saudades e as esperanças, conferindo especial destaque às suas impressões, enriquecendo-as com detalhadas descrições, no

⁶ Referimo-nos a uma nota, a propósito da referência que Eça de Queirós faz a este autor numa carta a Oliveira Martins, onde é elaborado um breve relato do percurso de vida do filho do Conde de Valbom, (Queirós, 1983: 249).

⁷ Estas memórias são publicadas mais tarde por ocasião das comemorações do centenário da descoberta da Índia, por iniciativa da Sociedade de Geografia de Lisboa.

decorrer da longa jornada pelo Oriente. No segundo caso, podemos incluir Eça de Queirós que, mesmo sem ter estado na China ou no Japão, não escapou a essa nova moda na escolha dos destinos exóticos e escreve a crónica, “Chineses e Japoneses”, publicada na *Gazeta de Notícias*, em 1894, onde tece considerações sobre vários aspetos da atualidade política e social destas culturas, a propósito do conflito sino-japonês, aproveitando para fazer também uma crítica à forma redutora e tergiversada, porque baseada na ignorância e arrogância, como o europeu encara aqueles povos. (Queirós, 2002b: 527-546)⁸

Apesar de ainda não podermos falar propriamente de turismo de massas, uma vez que para viajar era necessário ter posses que fizessem face às despesas inerentes a transportes e alojamento, observamos já uma organização e planificação cuidadosas prévias. No estudo a que nos referimos de Manuela Domingos, verificamos, com efeito, a importância dos guias e itinerários de viagens nas bibliotecas pessoais e públicas, através da sua representatividade numérica no acervo global.⁹ O próprio Eça, na sua viagem de Port Said a Suez se terá munido de guias de viagem porque a eles alude quando visita Alexandria:

Até há cinco ou seis semanas Alexandria podia ser descrita no estilo convidativo dos «Guias» de viajantes como uma rica cidade de 250 000 habitantes, entre europeus e árabes, animada, especuladora, próspera, tornando-se rapidamente uma Marselha do Oriente. Nenhum «Guia», porém, por mais servilmente lisonjeiro poderia chamar-lhe interessante. (Queirós, 2002b: 175)

A popularidade e relevância destes guias penetram inclusivamente na ficção, como se pode ver, por exemplo, n' *AR*, em dois momentos. O primeiro trata-se da referência aos preparativos do itinerário da viagem de Teodorico a Jerusalém, onde é incluído um Guia do Oriente e, refira-se também, um capacete de cortiça, adereço que inevitavelmente nos remete para um destino muito divergente de uma capital europeia, e que associamos de imediato à ideia de exploração do desconhecido:

⁸ Veja-se, a propósito deste texto de Eça, o que diz também Beatriz Berrini na introdução à edição crítica de *OM*, (Queirós, 1992: 30).

⁹ Segundo esse estudo, na biblioteca de Fialho de Almeida, das 79 obras de viagem, 26 são guias de caminhos de ferro do estrangeiro e de Portugal; na Associação Comercial do Porto predominam, juntamente com os livros sobre explorações africanas, os guias de viagem para a Europa; na biblioteca do Grémio Literário, não sendo numerosos os guias de viagem, encontramos todavia duas monumentais obras de viagens, *Abrégé de l'histoire générale des voyages* de La Harpe, em 23 volumes, e *Le tour du monde* em 66 volumes.

Encomendei; e, tendo comprado um *Guia do Oriente* e um capacete de cortiça, informei-me sobre o modo mais deleitoso de chegar a Jerusalém, com Benjamim Sarrosa & C^a., judeu sagaz, que ia todos os anos, de turbante, comprar bois a Marrocos. Benjamim marcou-me, miudamente, num papel, o meu grandioso itinerário (Queirós, 2010: 62).¹⁰

O outro momento surge já em plena Terra Santa, num encontro com outros hóspedes no Hotel do Mediterrâneo, em que também a personagem masculina tem ao seu lado um indispensável guia de viagem:

Ela colocara junto ao prato um livro aberto que me pareceu ser de versos, o barbaças, mastigando com vagar majestoso de um leão, folheava também em silêncio o seu *Guia do Oriente* (AR, 91).

Parece-nos importante sublinhar aqui a componente material, financeira, que era um dos requisitos fundamentais para se poder viajar, a que já nos referimos anteriormente, e que está presente também na ficção. Veja-se, a este propósito, a reflexão feita por Ega em *Os Maias*, quando Carlos da Maia o desafia para o acompanhar numa longa viagem por vários continentes:

Então Ega reflectiu. Antes de ir a Santa Olávia, precisava fazer uma romagem à quinta de Celorico. O Oriente era caro. Urgia pois arrancar à mãe algumas letras de crédito... E como Carlos pretendia ter «bastante para o luxo de ambos», Ega atalhou muito sério:

- Não, não! Minha mãe também é rica. Uma viagem à América e ao Japão são formas de educação. O que aceito, sim, é uma das tuas malas de couro. (Queirós, 2008: 687).

Na mesma situação de privilégio financeiro e anseio de viagens se encontra Carlos Fradique Mendes:

Depois disto Vidigal sabia apenas que Fradique, livre e rico, saíra do Quartier Latin a começar uma existência soberba e ferosa. Com um ímpeto de ave solta, viajara logo por todo o mundo, a todos os sopros de vento, desde Chicago até Jerusalém, desde a Islândia até ao Sara. (Queirós, 2002a: 16-17)

¹⁰ A partir de agora todas as citações de *A Relíquia* são feitas por esta edição e indicadas com a sigla AR e o número da página.

Também as personagens que viajam n' *OM* e n' *AR* têm os meios financeiros que lhes permitem empreender a longa viagem à China, no caso de Teodoro, e ao Egito e à Terra Santa no caso de Teodorico. N' *AR*, por exemplo, encontramos, a este respeito, uma passagem elucidativa que confirma que tanto Teodorico como os hóspedes que ele encontra no refeitório do hotel têm acesso ao privilégio de fazer viagens porque tinham poder económico. Teodorico, como sabemos, viajava com o dinheiro da abonada tia Patrocínio; quanto ao “barbaças”, percebemos a sua condição de homem de posses através do olhar de Teodorico:

Ao seu lado, fazendo ranger a cadeira com o peso dos seus amplos membros, acomodou-se um Hércules tranquilo, calvo, de espessas barbas grisalhas – que, no mero gesto de desdobrar o guardanapo, revelou a onnipotência do dinheiro e o envelhecido hábito de mandar (*AR*, 91).

4- A viagem: aventura e aprendizagem

Outro aspeto que gostaríamos de salientar neste capítulo é o facto de a viagem integrar, quase por inerência, a componente da aventura. Partir para outros lugares, outras terras, acaba por excitar o espírito aventureiro dos viajantes como aconteceu, na primeira metade do século XIX, com os bandos de aventureiros que partiam para o Novo Mundo em busca de melhores condições de vida, com vontade de vencer, o que contribuiu para acentuar a motivação de relatar as experiências vividas e, em simultâneo, estimulava o interesse de quem lia, criando, deste modo, condições para um tratamento estético-literário do tema da viagem. Como fazem notar Machado e Pageaux, a narrativa de viagem e a ficção romanesca foram-se enriquecendo mutuamente, sobretudo através da assimilação da aventura pela viagem: “a viagem romanesca é, antes de mais, a garantia de um stock ilimitado de aventuras empreendidas pelo herói-viajante.” (Machado e Pageaux, 1988: 48).

Em *O Egito*, como notava Eça de Queirós, essas terras que despertavam a “indomável curiosidade, o desejo de saber”, “toda a atracção das coisas ignoradas” (Queirós, 2001b: 103), deixam transparecer o fascínio, com laivos de aventura, pela descoberta do desconhecido que ganha inclusivamente contornos míticos, projetados pela história milenar do país visitado:

Estávamos ligeiramente comovidos. Íamos conhecer o Cairo, a cidade das *Mil e Uma Noites!* (...) Chegámos. E daí a pouco corríamos numa caleche pelos

terrenos de Reb-el-Adi, cheios de sombra dos sicômoros, que outrora percorriam nos seus cavalos brancos, cobertos de pedrarias, os príncipes maravilhosos que se entrevêm no esplendor das *Mil e Uma Noites!* (Queirós, 2001b: 69 e 70).

Ora, esta componente tinha que inevitavelmente integrar a literatura ficcional em grande parte pelas potencialidades que o seu caráter não utilitário permite na construção dos mundo possíveis, cuja relação de independência com o mundo real abre espaço à fantasia, à metáfora e à deformação desrealizante (Reis, 1995: 172). Assim, idêntica atmosfera de aventuras, de atracção pelo exótico e pelo romanesco, é-nos oferecida pel' *O Mistério da Estrada de Sintra*, através da narrativa do *maskarado mais alto*, quando nos relata a sua viagem a Malta na companhia da condessa e do marido, a quem se junta, mais tarde, o capitão Rytmel:

A condessa estava encantada com a viagem: queria ter uma tempestade, queria ir depois a Alexandria, à Grécia, e beber água do Nilo; havíamos de caçar os chacais, ir a Meca disfarçados – mil planos incoerentes que os faziam rir...

(...)

Estávamos sós, no alto mar, sob um luar calmo, o conde dormia; a longa ondulação de água arfava como um seio, sob a luz; sentia-se já o magnético calor de África. (Queirós, 2003: 115).

Vejamos os termos em que o primo da condessa se refere ao capitão Rytmel, depois de o conhecer, e conhecendo também a predileção que a condessa sentia pelo romanesco, face à pacatez ociosa que vivia no seu lar, ao lado do marido:

- Arranjei-lhe um romance, um lindo romance, prima – disse eu entrando na sala, onde o conde escrevia cartas, cachimbando; - um romance onde se caçam tigres com rajás, onde há *bayaderas*, florestas de palmeiras, guerras inglesas e elefantes...

- Ah! Como se chama?

- Chama-se Captain Rytmel, oficial de artilharia, 28 anos, em viagem para Malta, bigode louro, um pouco da Índia nos olhos, muito da Inglaterra na excentricidade, um perfeito *gentleman*. (Queirós, 2003: 120)

Mais à frente, quando a condessa nos conta a sua história, expressa o desejo de se evadir na aventura das viagens, como uma fuga à realidade que a atormentava:

Mil imaginações e fantasias cantavam no meu cérebro. Sentia-me à entrada de uma vida de perigos, de êxtases, de glórias. Via-me na tolda de um paquete entre os perigos de um naufrágio (...) ou no silêncio de uma caravana escoltada de beduínos, acampando no monte das Oliveiras, defronte de Jerusalém. Percorreria Itália; entraria nas cidades ao galope dos cavalos (...) via-me em Nápoles, na baía, por um luar calmo... (Queirós, 2003: 270)

É com espírito de aventura que Teodoro abre a sua longa jornada pela terra dos mandarins. Depois de ter a ideia de partir para a China com o seu plano formidável de restituir a ordem alterada, Teodoro ainda hesita mas o apelo da aventura é mais forte e acaba por partir para o Oriente:

Tudo isto, por vezes, me parecia como um programa indefinido, nevoento, pueril e idealista. Mas já o desejo desta aventura original e épica me envolvera; e eu ia, arrebatado por ele, como uma folha seca numa rajada. (Queirós, 1992: 129)¹¹

Uma nova associação da viagem à aventura é feita no mosteiro que recolheu Teodoro depois da perseguição em Tien-Hó:

E depois do refeitório, passeando no claustro, escutava histórias de longínquas missões, de viagens apostólicas ao *País das Ervagens*, as prisões suportadas, as marchas, os perigos, as Crónicas heróicas da Fé...

Eu por mim não contei no convento as minhas aventuras fantásticas: dei-me como um *touriste* curioso, tomando apontamentos pelo Universo. (*OM*, 175)

No caso d' *AR*, o protagonista, também contagiado por esse espírito aventureiro, sente um “arrepio de heroísmo”, que o faz “[ambicionar] uma espada, uma lei, um deus por quem combater...” (p. 111). No entanto, aqui a vertente da aventura é fundamentalmente contextualizada no campo amoroso, em conformidade com o seu carácter libidinoso e lascivo, encarando a viagem por esse prisma:

¹¹ A partir de agora todas as citações de *O Mandarim* são feitas por esta edição e indicadas com a sigla *OM* e o número da página.

Mas então comecei a considerar que, para chegar a esse solo de penitência, tinha de atravessar regiões amáveis, femininas e cheias de festa. (...) 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!” (AR, 61)

No entanto, no contexto do romance do século XIX, podemos dizer que a componente da aventura reúne uma dupla finalidade: a do entretenimento, onde os elementos do desconhecido e do perigo acarretavam sempre algo de aventureiro, e a da formação, da aprendizagem e do ensinamento moral. A corroborar esta dupla finalidade surgem os protagonistas das obras que vamos analisar. Ora, aí, justamente, para além desta componente da aventura, como dizíamos, existe a da formação; ambas as narrativas terminam com um ensinamento de natureza moral que traduz a aprendizagem levada a cabo pelos protagonistas, como corolário de um trajeto existencial, de onde se destaca uma viagem que concentra as atenções dos respetivos narradores. No final de todas as aventuras e desventuras, ambos os viajantes-narradores adquirem uma lição de vida, um ensinamento moral sobre o seu caráter e as suas condutas, perante circunstâncias que funcionaram como palco para as suas vivências.

5- O discurso da viagem na literatura

Ainda no âmbito deste capítulo, parece-nos necessário referir Maria Alzira Seixo (Seixo, 1998a) na sua postulação sobre a teoria do discurso da viagem, onde defende a existência de determinados traços relevantes nesse discurso. São eles a descrição daquilo que é novo, a sua integração por um processo dialógico e a valorização do diálogo cultural. Com efeito, n’ *OM* e sobretudo n’ *AR* são notórias as inúmeras descrições dos lugares novos e das gentes que aí vivem, desconhecidos, na sua diversidade exótica, e que, por isso, estimulam a vontade de dizer como são, que aspeto têm, através de uma profusão de detalhes, em muitas ocasiões num processo sinestésico, dada a riqueza de impressões e sensações que os lugares percorridos suscitam:

A cada momento parávamos a olhar as lojas ricas, com as suas tabuletas verticais de letras douradas sobre fundo escarlata: os fregueses, num silêncio de igreja, subtis como sombras, vão examinando as preciosidades – porcelanas da dinastia Ming, bronzes, esmaltes, marfins, sedas, armas marchetadas, os leques maravilhosos de Swaton: por vezes, uma fresca rapariga de olho oblíquo, túnica

azul, e papoilas de papel nas tranças, desdobra algum raro brocado diante de um grosso chinês que o contempla beatamente, com os dedos cruzados na pança: ao fundo o mercador, aparatoso e imóvel, escreve com um pincel sobre longas tabuinhas de sândalo: e um perfume adocicado que sai das coisas perturba e entristece... (OM, 145)

N^o AR estas descrições são bastante mais numerosas e exuberantes, oferecendo-nos, sobretudo no capítulo dedicado ao sonho de Teodorico, um leque de escolha maior; mas retiremos, apenas como exemplo, os seguintes excertos:

Na luminosa meiguice da tarde, a estrada alongava-se através de jardins, hortas, pomares, laranjais, palmeirais, terra de promessa, resplandecente e amável. Por entre as sebes de mirtos perdia-se o fugidio cantar das águas. O ar todo, de uma doçura inefável, como para nele respirar melhor o povo eleito de Deus, era um derramado perfume de jasmims e limoeiros. O grave e pacífico chiar das noras ia adormecendo, ao fim do dia de rega, entre as romãzeiras em flor. Alta e serena no azul, voava uma grande águia. (AR, 88)

Aqui e além um lume caseiro ardia no meio da rua, com trempes, caçarolas, de onde saía um cheiro acre de alho; crianças de ventre enorme que rolavam nuas pela poeira, roendo vorazmente cascas de abóbora crua, ficavam pasmadas a olhar para nós, com grandes olhos ramelosos onde fervilhavam moscas. Diante de uma forja, um bando hirsuto de pastores de Moab esperavam, enquanto dentro, martelando num nimbo de chispas, os ferreiros lhes batiam ferros novos para as lanças. Um negro, com um pente em forma de sol toucando-lhe a carapinha, apregoava, num grito lúgubre, bolos de centeio de feitios obscenos. (AR, 135)

Por outro lado, surpreendemos também os protagonistas, em certos momentos do seu percurso, a encetar uma espécie de diálogo cultural com os países estrangeiros que os acolhem, por meio de evocações e comparações com os lugares de onde são oriundos ou com outros lugares da Europa, que têm uma relação de proximidade cultural maior com o seu país. Estas atitudes, de acordo com Fátima Outeirinho, fazem parte da narrativa de viagens, onde “o encontro com o Outro potencia a atitude comparativa” (Outeirinho, 2003: 67).

Julgamos ser também relevante, neste ponto do nosso estudo, referir a questão da relação com o Outro e a experiência da alteridade, inerentes aos contactos culturais que

as viagens possibilitam. Existem muitos estudos sociológicos e antropológicos sobre este assunto, que ressaltam a importância da definição e construção da identidade no confronto com a alteridade. Não sendo nesta linha de discussão teórica que o nosso trabalho entronca, dela podemos extrair contributos relevantes para o entendimento de certos aspetos relacionados com a presença, mais ou menos evidente e sistematizada, deste binómio, identidade-alteridade, nas narrativas de viagens, ou, como é o nosso caso, nas narrativas que apresentam como motivo principal da ação uma viagem que é relatada pela personagem principal. Esta, como que por impulso, projeta na paisagem natural e humana estrangeira, que capta o seu olhar, a sua própria identidade nacional. Dificilmente o olhar do viajante consegue ser inocente, porque para conhecer o Outro partimos sempre de um conjunto de coordenadas que estruturam a nossa identidade cultural, através das quais filtramos aquilo que não faz parte dessa identidade. Por outro lado, o conhecimento e a experiência do estrangeiro conduzem o pensamento para uma memória e uma reflexão sobre o país de origem, e, em consequência disso, serão criadas pontes ou fossos entre as duas culturas que se encontram.

Nas viagens que Teodoro e Teodorico empreendem não se encontra qualquer tentativa de integração cultural, porque ambos são motivados por um propósito claro e bem definido, onde esse diálogo de integração é claramente desvalorizado. O próprio Teodoro nos esclarece a esse respeito, mencionando o seu desinteresse em conhecer a cultura estrangeira:

Eu não vinha visitar a China numa curiosidade ociosa de *touriste*: toda a paisagem dessa província, que se assemelha à dos vasos de porcelana, de um tom azulado e vaporoso, me deixou sombriamente indiferente. (*OM*, 131)

Esse desinteresse confirma-se mais tarde quando, preparando-se para atravessar a cidade de Pequim, para se encontrar com o general Camilloff, se fecha à cidade dentro da liteira que o conduzia:

Sentia-me triste; subi a liteira, cerrei as cortinas de seda escarlate todas bordadas a ouro; e cercado dos cossacos, eis-me entrando a velha Pequim, (...). (*OM*, 133)

O caso de Teodorico é ainda mais óbvio neste aspeto, porque ele não só tem um propósito bem definido para ir a Jerusalém, que é a demanda de uma relíquia que caucione a fortuna da tia, como também demonstra claramente, através da dualidade que

o caracteriza, que os seus interesses pessoais nas terras do Oriente se centram sobretudo na busca de prazeres carnis. Por isso, abdica facilmente do encontro com a cultura estrangeira para se entregar a esses prazeres:

Ela amava a minha barba negra e potente; e, só para não me afastar do calor das suas saias, eu renunciei a ver o Cairo, o Nilo, e a eterna Esfinge, deitada à porta do deserto, sorrindo da Humanidade vã... (AR, 73).

Uma atitude idêntica é por ele adotada à entrada para o túmulo em Jerusalém, quando a sua única preocupação é encontrar Ruby, a mulher com quem se cruzara no hotel e que o deixara fascinado:

Oh minha alma piedosa! Oh titi! Aí estava pois, ao alcance dos meus lábios, o túmulo do meu Senhor! – E imediatamente rompi como um rafeiro, por entre a turba ruidosa de frades e peregrinos, a buscar um rosto gordinho e sardento e uma gorra com penas de gaivota! Longamente errei estonteado... (AR, 95)

Outro exemplo desse desinteresse de Teodorico surge quando, depois de contemplar Jerusalém da janela do quarto do hotel, comenta para Topsius:

- Isto é um horror, Topsius! Bem me dizia o Alpedrinha! Isto é pior que Braga, Topsius! E nem um passeio, nem um bilhar, nem um teatro! Nada! Olha que cidade para viver Nosso Senhor! (AR, 90)

Igualmente, no capítulo IV, já depois de relatado o sonho, Teodorico, expressa bem, por várias vezes, o seu tédio e indiferença pelos lugares que atravessa:

E assim rosnando e bocejando, atravessei a terra dos prodígios. A graça dos vales foi-me tão fastidiosa como a santidade das ruínas. (...) – sempre o tédio marchou a meu lado como companheiro fiel, que a cada passo me apertava ao peito mole, debaixo do seu manto pardo... (AR, 211 e 212)

Eu olhava, enrolando um cigarro. Sobre o Carmelo sorria uma brancura de neve; as planícies da Pereia fulguravam, rolando uma poeira de ouro; o golfo de Caifa era todo azul; uma tristeza cobria ao longe as montanhas de Samaria; grandes águias torneavam sobre os vales... Bocejando, rosnei:

- Vistazinha catita! (AR, 213)

A experiência vivida em terras estranhas e distantes desencadeia também na mente das nossas personagens uma série de evocações e comparações que servem, fundamentalmente, para celebrar um sentimento de saudade e nostalgia da terra mãe, denunciando, desta maneira, a preferência e a defesa da identidade nacional:

Então invadiu-me a alma uma melancolia, que o silêncio daquelas alturas, envolvendo Pequim, tornava de um vago mais desolado: era como uma saudade de mim mesmo, um longo pesar de me sentir ali isolado, absorvido naquele mundo duro e bárbaro: lembrei-me, com os olhos humedecidos, da minha aldeia do Minho, do seu adro assombreado de carvalheiras, a venda com um ramo de louro à porta, o alpendre do ferrador, e os ribeiros tão frescos quando verdejam os linhos... (OM, 151)

Entreí no Hotel do Mediterrâneo, afogado em saudades da minha terra risonha; os gozos de que me via privado nesta lôbrega, inimiga Sião, faziam-me ansiar mais inflamadamente pelos que me daria a fácil, amorável Lisboa, quando, morta a titi, eu herdasse a bolsa sonora de seda verde!... (AR, 104)

Àquela hora a titi, de mantelete preto, com o seu ripanço, saía para a missa de Santana; os criados do Montanha, esguedelhados, assobiando, escovavam o pano dos bilhares; e o dr. Margaride, à janela, na Praça da Figueira, pondo os óculos, abria o *Diário de Notícias*. Ó minha doce Lisboa!... (AR, 112)

Ao outro dia deixaria essa cinzenta cidade, que lá em baixo se agachava entre os seus muros fúnebres, como viúva que não quer ser consolada... Depois uma manhã, cortando a vaga azul, avistaria a serra fresca de Sintra: as gaivotas da pátria vinham dar-me o grito de boa acolhida, esvoaçando em torno dos mastros; Lisboa pouco a pouco surgia, com as suas brancas caliças, a erva nos seus telhados, indolente e doce aos meus olhos... (AR, 218)

Neste ponto, parece-nos inevitável associar à voz do narrador a voz do autor, quando este, então cônsul em Havana, diz numa carta a Ramalho Ortigão:

O exílio importa a glorificação da pátria. Estar longe é um grande telescópio para as virtudes da terra onde se vestiu a primeira camisa. Assim, eu de Portugal, esqueci o mau – e constantemente penso nas belas estradas do Minho, nas aldeolas brancas e frias – e *frias!* - no bom vinho verde que eleva a alma, nos castanheiros cheios de pássaros, que se curvam e roçam por cima do alpendre do ferrador... (Queirós, 1983: 74)

6- A voz ideológica do autor: Eça de Queirós

Para além desta convergência de sentimentos de nostalgia da pátria, julgamos encontrar também uma espécie de sobreposição da voz do autor à do narrador, que nos possibilita reconhecer a influência ideológica do primeiro, em diversos momentos das narrativas, através da forma como é construído o olhar crítico sobre o Outro.

Conforme explica Beatriz Berrini, na introdução à edição crítica d' *OM*, (Berrini, 1992: 26-40) a imagem do Outro é retirada sobretudo do imaginário coletivo e social, que dominava os textos literários e jornalísticos da época. Uma vez que nunca visitara a China, Eça de Queirós serviu-se dos modelos culturais que outros homens do seu tempo criaram com base na sua experiência direta e em função de uma conjuntura política e económica que contribuiu para a formação desses modelos, na medida em que ajudou a moldar as ideias e as imagens que se criavam sobre uma determinada cultura estrangeira.¹² Assim, podemos dizer que a imagem da China que Eça representa nesta obra se articula com a cultura do seu tempo e foi colhida em várias fontes: livros de autores seduzidos pela cultura chinesa, muitos com fotografias e desenhos do povo e de monumentos, que fazem lembrar certas passagens descritivas da China de Teodoro. Impelido pelo seu insaciável desejo de conhecimento, o escritor tinha à sua disposição muitos meios de informação sobre a China real. De resto a literatura de que se socorre Teodoro fornece-lhe uma imagem semelhante à que terá tido acesso o autor da novela:

Li todos os jornais de Hong-Kong e de Xangai, velei a noite sobre Histórias de viagens, consultei sábios missionários – e artigos, homens, livros, tudo me falava da decadência do Império do Meio, províncias arruinadas, cidades moribundas, plebes esfomeadas, pestes e rebeliões, templos aluindo-se, leis perdendo a autoridade, a decomposição de um mundo, como uma nau encalhada que a vaga desfaz tábua a tábua!... (*OM*, 127)¹³

Assim, a realidade chinesa descrita n' *OM* é modelada pelas representações culturais da sociedade contemporânea, e filtrada pelo imaginário social que se espelhava nos textos jornalísticos e literários da época. Conforme refere B. Berrini: “lembramos ainda uma

¹² A China era um mercado apetecido pela Europa e, além disso, atravessava, na época, uma fase tumultuosa da sua história, com os acontecimentos que ficaram conhecidos como *guerra do ópio*, o que a colocava na ordem do dia nos jornais e revistas de que Eça era assíduo leitor.

¹³ É interessante neste ponto a comparação do país a uma nau encalhada porque nos remete para o universo náutico, das viagens através dos mares, numa antecipação da viagem de Teodoro a esse mesmo Império do Meio que, naquele momento, atraía a sua atenção apenas como leitor.

vez que o Celeste Império, no século XIX, mereceu a atenção das nações imperialistas, empenhadas em lutas quer contra a China e outras nações do Extremo Oriente, quer entre si, arrastadas pela sede de poder e de dinheiro. Temos, pois, os relatos de viajantes, seduzidos pela cultura chinesa, tão peculiar aos olhos europeus oitocentistas; (...) Na verdade, as narrativas, versando as curiosidades e os costumes chineses, multiplicaram-se, e não somente em livros, porém ainda por uma profusão de artigos em jornais e revistas – além do noticiário quotidiano a respeito das invasões, atentados, tratados, etc.” (Berrini, 1992: 34)

Encontramos, por isso, um narrador que descreve a China através do olhar alheio, de que se socorreu o autor Eça de Queirós, repetindo referências e apreciações dos lugares e do povo, feitas por autores que constituíram as suas fontes.¹⁴ Assistimos, por conseguinte, a uma reprodução da visão, generalizada na época, pejorativa e preconceituosa que repetidamente destaca os elementos negativos da cultura e do povo chineses. Efetivamente, o que parece dominar o olhar do narrador naquelas paisagens chinesas é a indignância dos habitantes das aldeias e de alguns bairros urbanos, e o seu lado mísero e sombrio, que lhe causam uma impressão sobretudo negativa da China. O povo é descrito como uma entidade coletiva e amorfa, que recebe uma caracterização generalizada e indistinta, não sendo possível destacar, neste retrato coletivo que o Ocidente difundira, seres individuais. Dentre os vários momentos em que ocorre essa descrição, escolhemos dois que nos parecem bastante elucidativos:

Que pesados e soturnos me pareceram os dias de navegação de Tien-Tsin a Tung-Chou, (...) passando aqui uma lúgubre aldeia de lama negra, além um campo coberto de esquifes amarelos; topando a cada momento com cadáveres de mendigos, inchados e esverdeados, que desciam ao fio de água, sob um céu fusco e baixo! (*OM*, 131)

E lá fomos penetrando na cidade chinesa, pela porta monstruosa de Tchin-Men. Aqui habita a burguesia, o mercador, a populaça. As ruas alinham-se como uma pauta; e no solo vetusto e lamacento, feito da imundície de gerações recalcada

¹⁴ Embora Eça não fosse inteiramente desconhecedor da cultura chinesa porque com ela convivera de perto em Havana. Veja-se o que diz Beatriz Berrini sobre as fontes de *OM* na introdução à edição crítica; relativamente ao povo chinês não podemos falar em total desconhecimento do autor, uma vez que, por meio da sua atividade consular em Hanava, Eça tinha contactado com os emigrantes chineses que iam trabalhar nas plantações de cana do açúcar e do tabaco, e viviam numa condição de miséria servil, face à prepotência dos fazendeiros locais. Eça lutou pela defesa dos direitos dos chineses apesar da forte oposição dos caciques e do próprio Governo cubano.

desde séculos, ainda aqui e além jaz alguma das lajes de mármore cor-de-rosa que outrora o calçavam, no tempo da grandeza dos Ming. (...)

Uma multidão rumorosa e espessa, onde domina o tom pardo e azulado dos trajes, circula sem cessar; a poeira envolve tudo de uma névoa amarelada; um fedor acre exala-se dos enxurros negros; e a cada momento uma longa caravana de camelos fende lentamente a turba, conduzida por mongóis sombrios vestidos de pele de carneiro... (*OM*, 145)

No texto “Chineses e Japoneses”, referido anteriormente, Eça dá-nos também os traços dessa imagem coletiva e pré-concebida que o Ocidente construiu do povo chinês:

Mas esses povos da extrema Ásia, por ora só os conhecemos pelos lados exteriores e excessivos do seu exotismo. Com certos traços estranhos de figura e traje, observados em gravuras, com detalhes de costumes e cerimónias, aprendidos nos jornais (artigo «variedades») e sobretudo com o que vemos da sua arte, toda caricatural ou quimérica – é que nós formamos a nossa impressão concisa e definitiva da sociedade chinesa e japonesa. Para o Europeu, o chinês é ainda um ratão amarelo, de olhos oblíquos, de comprido rabicho, com unhas de três polegadas, muito antiquado, muito pueril, cheio de manias caturras, exalando um aroma de sândalo e de ópio, que come vertiginosamente montanhas de arroz com dois pauzinhos e passa a vida por entre lanternas de papel, fazendo vénias. (Queirós, 2002b: 528-529)

É justamente esta a imagem que o narrador d’ *OM* adota como sua porque também o seu conhecimento sobre a China fora previamente retirado dos autores de artigos dos jornais que ele lera antes da viagem, como já foi referido atrás. Existe, neste ponto, uma nítida convergência de estratégias e percursos entre o autor e o narrador.

No caso d’ *AR*, a questão do olhar crítico sobre o Outro tem de ser abordada de forma um pouco diferente, já que neste romance, o autor que dá a voz ao narrador contactou diretamente com as duas culturas estrangeiras visitadas, a egípcia e a judaica. A primeira não merece particular atenção do narrador, apesar da sua grandiosidade e esplendor, porque para além de o Egito ser apenas um lugar de passagem de Teodorico

para Jerusalém, nele encontra outros interesses, de natureza pessoal, mais afins aos seus gostos íntimos e de tendência lasciva.¹⁵

É, por conseguinte, o segundo povo estrangeiro, o judeu, que recebe mais atenção por parte do narrador, por se tratar de um Outro que, em termos culturais e filosóficos, remete para um espaço e um tempo de referência histórica no seio da sua comunidade e no seio também da comunidade cristã mundial. O olhar lançado sobre este estrangeiro é fundamentalmente um olhar que busca a mitificação da sua imagem, conseguido, neste caso, pela via onírica. Na opinião de Ricardo Olmos esta atitude é, de resto, comum a todos os viajantes que visitavam, no século XIX, lugares com uma pesada carga de evocação mítica e mística:

Los viajeros europeos a Grecia y Oriente se habituaron pronto a combinar la fascinante experiencia de la realidad con la ensoñación. A lo largo de su viaje trataban de reencontrarse con aquel pasado prefigurado en la visión idealizadora de sus lecturas. La visita significaba, al modo platónico, una anagnórisis, un reencuentro progresivo con algo ya conocido y recreado interiormente antes del viaje, a través de esa visión utópica que de Grecia y del Oriente se había configurado durante siglos el europeo en Occidente. (Olmos, 1995: 936)

Através de um sonho, o protagonista e viajante “proyecta, desde su próprio yo, la evocación. Paisaje y pasado se transforman en subjetividad, son explosión del alma romântica” (Olmos, 1995: 937). Teodorico recua no tempo até ao momento da génese do cristianismo¹⁶, que marcaria indelevelmente a cultura ocidental, sendo, por isso, esta vivência onírica, no contexto do romance, de suma importância ao nível diegético. Note-se o enorme destaque que é aqui dado à religião, a começar pelo título da obra, que nos remete para esse universo semântico, passando pelos antecedentes familiares do protagonista, referidos na abertura do romance, com um avô padre e as amizades clericais por parte do pai, e por toda a ambiência beata que o protagonista vem encontrar

¹⁵ Referimo-nos obviamente à lueira Mary, com quem mantém uma relação amorosa que lhe ocupa as atenções e quase todo o tempo em que se encontra no Egito, sem se importar com visitas arqueológicas a lugares míticos da história egípcia.

¹⁶ Apesar do conhecimento direto que Eça de Queirós tinha da Terra Santa, o seu conhecimento histórico e cultural sobre a região foi aperfeiçoado e aprofundado com informações coligidas em fontes livrescas, tal como aconteceu com *OM*. Esta pesquisa de informação está explícita na carta que Eça escreve ao Conde de Ficalho, em 15 de junho de 1885, enquanto decorria a escrita de *AR*, começada em 1884: “À sua carta recebida em Bristol, respondo de Londres, onde vim indagar sobre pedras, nomes de ruas, mobílias e *toilettes* para a minha Jerusalém. Digo minha – e não de Jesus, como pedia a devoção, ou de Tibério, como pedia a história – porque ela realmente me pertence, sendo, apesar de todos os estudos, obra da minha imaginação.” (Queirós, 1983: 265) Algumas das fontes mais referenciadas, para a reconstituição do episódio da paixão de Jesus, no sonho de Teodorico, são *A Vida de Jesus* de Ernesto Renan e *Memórias de Judas* de Pietrucelli della Gattina.

na casa da tia Patrocínio. Juntam-se a tudo isto, as razões que levam a tia de Teodorico a subsidiar a viagem do sobrinho à Terra Santa, que são também de índole religiosa, com uma grande carga de fanatismo e devoção beata. Não se trata, todavia, de um tema eleito com fins exclusivos de crítica anticlericalista, apesar de também a encontrarmos, mas sobretudo como pano de fundo, onde se projetam atitudes ideológicas e éticas a que dá voz o narrador, sobretudo através da forma reverenciada como é encarada a figura de Jesus e a sua missão junto dos homens, mais sob o ponto de vista da solidariedade social. Estas considerações serão objeto de análise alargada mais à frente no nosso trabalho.

7- Eça de Queirós e as viagens

Mas não podemos terminar este capítulo sem fazer uma, ainda que breve, referência ao próprio trajeto pessoal e profissional do escritor, na medida em que, sobretudo este último, o obrigou a viver fora do país, até ao último dos seus dias, durante 28 dos seus curtos 55 anos de vida (de 1872 a 1900), viajando de um país para outro, no cumprimento dos deveres da carreira diplomática (Havana, Estados Unidos e Canadá, Newcastle, Bristol, Paris), mas também por lazer (Egito e Terra Santa). Apesar do seu cansaço final das viagens, e das saudades que sentia da distante terra natal, Eça sempre teve um fascínio e uma avidez pelas oportunidades de conhecimento e enriquecimento pessoal que as viagens lhe proporcionavam. Se é certo que alguns daqueles lugares onde viveu e por onde viajou não conseguiram arrancar nenhum estímulo à veia criadora do romancista, tal foi o caso de Havana e a viagem pelos Estados Unidos e Canadá, como ele refere numa longa carta a Ramalho Ortigão, em 1873¹⁷, não deixa, no entanto, de existir no escritor a vontade de escrever sobre esses mesmos lugares, descrevendo-os e relatando as suas impressões e opiniões. Diferente é o caso da viagem ao Egito e à Terra Santa que lhe serviram de inspiração literária. Salientemos na viagem ao Egito, por exemplo, as suas vivências e experiências que depois de publicitadas no artigo “De Port Said a Suez”, dariam a cor local e o pano de fundo a vários episódios d’ *O Mistério da Estrada de Sintra* e d’ *AR*. No caso de Newcastle, Bristol e Paris podemos dizer que foram berço de grande produtividade literária queirosiana. Na sua estada em Inglaterra e

¹⁷ Na carta que Eça escreve a Ramalho Ortigão em 1873, enquanto exercia o cargo de cônsul em Havana exprime estes desabaços: “Enquanto a mim, meu amigo, que lhe direi que você não tenha concebido? Estou longe da arte e portanto longe da serenidade e do contentamento. Saí da minha atmosfera e vivo inquieto, num ar que não é o meu.”; “Desculpe a minha cólera – mas ela nasce de um tédio sem limites e de um despeito cruel: o despeito de me sentir um pobre diabo de artista, encaixado numa função oficial, e de ter de pautar o senso artístico pelo código consular.” (Queirós, 1983: 71 e 75)

França, para além de abarcar os anos mais profícuos da fase realista de Eça de Queirós, com a publicação d' *O Crime do Padre Amaro* e d' *O Primo Basílio*, destacamos ainda a envolvimento cultural, social e política que lhe proporcionou as condições e referências estético-ideológicas para, a partir de um período de pausa fantasista, a que nos temos referido e que é tema deste trabalho, se lançar numa nova e última etapa da sua criação literária.

De todas essas viagens e experiências retirou Eça muita da matéria-prima para a escrita das suas crónicas, cartas e textos ficcionais, nestes orquestrando enredos para que as personagens pudessem também viajar, como se vê, com incontestável evidência, no caso d' *OM* e d' *AR*, mas também d' *O Mistério da Estrada de Sintra* e no cosmopolitismo de Carlos Fradique Mendes, em *A Correspondência de Fradique Mendes*.

II- A Viagem como Metáfora

Partindo do conceito de viagem deparamos com um campo semântico com duas possibilidades de sentido que articuladamente enriquecem o processo de semiose do texto literário. Temos assim a viagem referencial, que ocorre num espaço real, e a viagem simbólica, em que o conceito nos remete para o domínio da sua representação sígnica, de onde podem derivar ligações com outros universos semânticos de natureza abstrata, tais como a vida, a aprendizagem/conhecimento, a evasão, etc.

Da primeira viagem já nos ocupámos no capítulo anterior, cabe, portanto, agora prestar atenção e analisar os sentidos figurados a que a palavra se pode associar, sobretudo no campo da literatura e, em particular, com referência a *OM* e a *AR*.

Vamos procurar, por conseguinte, determinar as aceções metafóricas do conceito de viagem que nos parecem mais relevantes, no contexto das obras que constituem o nosso corpus de análise. Primeiramente destacamos e vamos explicar a utilização da viagem como símbolo de poder e de vida. Posteriormente, procuraremos decifrar a dupla valência da viagem enquanto metáfora da vida: na viagem ficcional que se vai desenrolando, desenha-se não só o percurso existencial das personagens, mas também, no âmbito da génese do texto, a metáfora extrapola para o percurso artístico, real do criador da viagem ficcional, uma vez que também ele, através das suas obras, viajou no tempo e no espaço, revelando aos leitores a evolução da sua caminhada como romancista. Não pretendemos estabelecer qualquer tipo de paralelismo entre a vida das personagens de ficção e a vida do escritor, até porque fazer isso seria arriscar um exercício fácil mas traiçoeiro e nem sempre fiável. No entanto, em nosso entender, é possível detetar uma relação, marcada por uma determinada conjuntura estético-ideológica, que a ambiência finissecular ia modelando, entre o motivo central das duas obras que vamos estudar, ou seja, a viagem com as suas implicações simbólicas, e a própria experiência do escritor, como viajante do mundo e da literatura, desempenhando o cargo de cônsul em vários países, num contexto cultural e literário específico, que a vida do escritor atravessava no momento em que escreveu *OM* e *AR*.

Foi justamente da convicção de que essa relação existe que nasceu o projeto para este trabalho.

1- Valor metafórico da viagem na ficção queirosiana

A propósito da viagem realizada por Vasco da Gama em 1497-1499, inaugurando a Carreira da Índia, Luís Adão da Fonseca afirma: “Com frequência, tem sido sublinhado quanto, na consciência do homem de todos os tempos, a viagem – acontecimento histórico, experiência humana, relato escrito – constitui espaço metafórico rico de símbolos e motor de transformações de todo o tipo.” (Fonseca, 1998)

Grandes empreendimentos e conquistas que traçaram a história dos homens, ao longo dos tempos, como foram por exemplo as navegações portuguesas na época dos Descobrimentos, outorgaram à viagem uma proeminência não só histórica mas também emblemática, na medida em que correspondem a uma consecução material que adquire, ao mesmo tempo, um valor simbólico. Este traduz-se no poder de transformar o desconhecido em conhecido, através da aquisição de um conjunto de saberes que confere aos seus agentes autoridade e supremacia relativamente a quem não viajou, não conhece e não aprendeu. A viagem ganha também, deste modo, foros de caminho que se percorre no exterior, na geografia do planeta, e interiormente, como contributo importante no exercício de aprendizagem e de crescimento que a vida incorpora.

1.1 A viagem e o poder

Temos assim uma primeira aceção metafórica da viagem como poder, o poder do conhecimento e da experiência que dão ao viajante um estatuto de conquistador e o envolvem numa aura de notoriedade. A possibilidade de viajar, sobretudo para fora do país, era na sociedade oitocentista, e, de certa forma, ainda continua a ser, um privilégio que investia o viajante de um poder advindo da experiência e da vivência diretas que ele tinha podido adquirir, traduzindo-se numa espécie de sentimento de apropriação desse espaço, face a outros cujas posses não lhes abriram essa oportunidade na vida.

Como já foi referido anteriormente, na segunda metade do século XIX, apesar dos avanços da técnica, que também atingiram os meios de transporte, as viagens constituíam um luxo, sobretudo se o destino fosse uma região longínqua que só alguns podiam subsidiar, adquirindo, por isso, um certo ascendente sobre os demais. No permanente diálogo com a realidade, a literatura apresenta também os seus testemunhos desta simbologia do poder, que encontramos, por exemplo, representada na ficção

queirosiana, que é a que aqui nos interessa, como podemos comprovar através dos seguintes exemplos.

N’*O Crime do Padre Amaro*, quando na Casa Havanesa são conhecidos os incidentes da Comuna em Paris e o incêndio das Tulherias, assistimos a uma manifestação de indignação, apregoada por aqueles que já lá tinham estado e que, por isso mesmo, se sentiam donos desse espaço:

Havia indivíduos tão furiosos com o incêndio das Tulherias como se fosse uma propriedade sua; os que tinham estado em Paris um ou dois meses, abriam-se em invectivas, arrogando-se uma participação de parisiense na riqueza da cidade, escandalizados por a insurreição não ter respeitado monumentos em que eles tinham posto os seus olhos. (Queirós, 2000: 1021)

Na confissão da condessa, em *O Mistério da Estrada de Sintra*, descobrimos nas suas palavras, a propósito da pacatez do marido, idêntico critério de valoração metafórica da viagem, como símbolo de prestígio que falta ao marido por, justamente, não ter viajado:

Não faz poemas românticos, porque eu sou o seu poema íntimo, a musa dos seus sacrifícios; não tem aventuras porque eu sou a sua esposa; não tem viagens gloriosas pelos desertos nem o prestígio das distâncias, porque o seu mundo não é maior do que o espaço que enche o som da minha voz. (Queirós, 2003: 250)

Mais à frente, na descrição de Carlos Fradique Mendes, um dos atributos que o realça como “homem verdadeiramente original e superior” é, por oposição ao marido da condessa, ser um homem viajado:

Tocava admiravelmente violoncelo, era um terrível jogador de armas, tinha viajado no Oriente, estivera em Meca, e contara que fora corsário grego. (Queirós, 2003: 258)

É também este cosmopolitismo, conferido pelas viagens, que contribui para o fascínio que Basílio exerce sobre Luísa. Encontramos, de resto, um prenúncio desta sedução pelas viagens nas reflexões de Luísa sobre a amiga Leopoldina a propósito das paixões desta:

Depois desculpava-a: era tão infeliz com o marido! Ia atrás da paixão, coitada! (...) quase lhe parecia uma heroína; e olhava-a com espanto como se

consideram os que chegam de alguma viagem maravilhosa e difícil, de episódios excitantes. (Queirós, s.d.: 26)

Um dos grandes atrativos de Basílio para Luísa, que vivia numa monotonia pacata e entediante, era portanto o facto de ele ter viajado pelo mundo e conhecido muitos lugares que ela apenas conhecia através dos romances que lia e lhe despertavam esse desejo de fazer as malas e partir à descoberta:

«Que vida interessante a do primo Basílio!», pensava. O que ele tinha visto! Se ela pudesse também fazer as suas malas, partir, admirar aspetos novos e desconhecidos, a neve nos montes, cascatas reluzentes! Como desejaria visitar os países que conhecia dos romances – a Escócia e os seus lagos taciturnos, Veneza e os seus palácios trágicos; aportar às baías, onde um mar luminoso e faiscante morre na areia fulva; e das cabanas dos pescadores, de teto chato, onde vivem as Grazielas, ver azularem-se ao longe as ilhas de nomes sonoros! E ir a Paris! Paris sobretudo! Mas qual! Nunca viajaria decerto; eram pobres; Jorge era caseiro, tão lisboeta! (Queirós, s.d.: 70)

Involuntariamente, porém, o primo Bazilio fazendo flutuar o seu *bornous* branco pelas planícies da Terra Santa; ou em Paris, direito na almofada, governando tranquilamente os seus cavalos inquietos – dava-lhe a ideia de uma outra existência mais poética, mais própria para os episódios do sentimento. (Queirós, s.d.: 71)¹⁸

Do mesmo deslumbramento, diante do halo do viajante regressado de terras distantes, é acometido o senhor Lino, n' *AR*, com a resposta de Teodorico sobre a viagem a Jerusalém:

- E Vossa Senhoria, se não é curiosidade, vem das províncias do Norte?

Passei vagarosamente a mão pelos cabelos:

- Não, senhor... Venho de Jerusalém!

De assombrado, o sr. Lino, perdeu a garfada de arroz. (*AR*, 252)

Vejamos, mais de perto, o caso de Teodorico. O estatuto de viajante peregrino proporcionou-lhe determinadas prerrogativas no seio da comunidade beata para onde volta, depois da sua excursão pela Terra Santa. Tratou-se de uma viagem, que ele fez

¹⁸ Interessa-nos sobretudo destacar aqui o poder de sedução que a viagem confere ao viajante e não tanto a importância óbvia contida nestes excertos para a caracterização de Luísa (a típica burguesinha da Baixa lisboeta) no contexto doutrinário, temático e estratégico do Naturalismo, perfilhado neste romance.

com uma suposta intencionalidade devota, mandatado pela D^a Patrocínio, a lugares considerados sagrados e de grande significado religioso para a mentalidade de uma vasta camada social oitocentista, que caracterizava fortemente o núcleo doméstico de Teodorico em Lisboa. A este propósito, merece particular atenção a sua postura, no caminho de regresso a casa da tia, em Lisboa: com a bota estendida para o estribo, “resplandecia mais que um gordo César, coroado de folhagens de ouro, sobre o seu vasto carro, voltando de domar povos e deuses” (AR, 231).

Atitude esta que revela a consciência do poder e da ascendência que a viagem à Terra Santa lhe outorgou, reforçada pela relíquia que transportava consigo e que estava destinada à tia. Estamos assim na presença do fator mudança de que a viagem é portadora para a vida de quem a faz, não só pela soma de experiências e vivências que proporciona, mas também, e sobretudo neste caso, pelo significado desta viagem em particular, como já explicámos. Sublinhe-se, no entanto, que o poder adquirido, para se consagrar, deve ser reconhecido e ratificado por aqueles que formam o meio humano e social no lugar de retorno. Só com esse reconhecimento poderá Teodorico, recém-chegado a casa da titi, usufruir das atenções e dos privilégios conquistados no seu entorno doméstico, onde, justamente, durante algum tempo, se irá projetar uma série de alterações relativamente ao que era a sua vida antes de fazer a viagem, e exercer a autoridade da experiência que adquiriu junto dos seus amigos frequentadores da Sociedade de Geografia ou em casa da Benta Bexigosa:

Até aí, que fora eu em casa da senhora D. Patrocínio? O menino Teodorico 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... E agora? O nosso dr. Teodorico, que ganhara, no contacto santo com os lugares do Evangelho, uma autoridade quase pontifical! Que fora eu até aí, no Chiado, entre os meus concidadãos? O Raposito, que tinha um cavalo. E agora? O grande Raposo, que peregrinara poeticamente na Terra Santa, como Chateaubriand, e que, pelas remotas estalagens em que pousara, pelas roliças circassianas que beijocara, podia parolar com superioridade na Sociedade de Geografia ou em Casa da Benta Bexigosa ... (AR, 231-232)

Ele próprio expressa ter consciência disso, quando diz: “era sobretudo a certeza da gloriosa mudança que se fizera na minha fortuna doméstica e na minha influência social.” (AR, 231). Mesmo quando Teodorico afirma: “Ela [a tia Patrocínio], pela sua

devoção, considerava-se pessoa de Igreja. Eu, pela minha jornada, era quase pessoa do Céu.” (AR, 239), o atributo de “pessoa do Céu” é imputado pelo olhar da tia, como reconhecimento dessa ascendência conquistada após a viagem. Mais à frente, são os amigos da casa que expressam esse reconhecimento do poder do viajante: “Então os diletos amigos, com a torrada na mão, romperam em ardentes encómios: - Que instrutiva viagem! É como ter um curso!” (AR, 246).

Outro exemplo ainda surge quando, já deserddado e procurando ganhar a vida, Teodorico Raposo se serve do valor acrescido das relíquias que transaciona, valor que é, de resto, reconhecido pelos compradores, devido à mais-valia da sua procedência, conquistada com a viagem a Jerusalém:

Todas as minhas relíquias eram acolhidas com o mais forte fervor – porque provinham «do Raposo, fresquinho de Jerusalém». Os outros reliquistas não tinham essa esplêndida garantia de uma jornada à Terra Santa. Só eu, Raposo, percorrera esse vastíssimo depósito de santidade. (AR, 256)

A este propósito, não podemos descurar também o estatuto do narrador como reforço do poder, uma vez que se trata de um narrador autodiegético, que coincide com a personagem central. Teodoro e Teodorico configuram-se ambos como sujeitos da enunciação, narram as suas próprias histórias, onde destaca a viagem, a partir de uma situação de ulterioridade que lhes permite não só seleccionar o que querem contar e como querem contar mas também, devido à distância que separa o eu da história do eu da narração, retirar ilações de natureza moral sobre as experiências vividas. Daí ser importante a presença do narratário que é diretamente interpelado no discurso dos dois narradores – só assim estes podem, com maior propriedade, fazer passar a sua lição de moral.

1.2 A viagem da vida

Outra aceção metafórica que é atribuída à viagem é a de percurso existencial, a vida como jornada, a que se associa a componente da memória que evoca essa caminhada pela vida. Ora, justamente, nas duas obras que nos importa analisar, o leitor é, desde o início da narrativa, convidado por ambos os narradores a fazer essa “viagem

retrospectiva da memória” (Cunha, 1997: 25), levada a cabo por eles mesmos, enquanto protagonistas das histórias que vão contar:

Eu chamo-me Teodoro – e fui amanuense do Ministério do Reino. Nesse tempo vivia eu à Travessa da Conceição nº 106, na casa de hóspedes da D. Augusta, a esplêndida D. Augusta, viúva do major Marques. (*OM*, 81)

Meu avô foi o padre Rufino da Conceição, licenciado em Teologia, autor de uma devota Vida de Santa Filomena, e prior da Amendoeirinha. Meu pai, afilhado de Nossa Senhora da Assunção, chamava-se Rufino da Assunção Raposo – e vivia em Évora com a minha avó, Filomena Raposo... (*AR*, 11)¹⁹

O tratamento desta simbologia da vida, e reversamente também da morte²⁰, como uma viagem, filiada na tradição judaico-cristã,²¹ traduz-se igualmente numa aprendizagem que origina alterações nos valores e nos comportamentos do indivíduo. É justamente o caso de Teodoro e de Teodorico que partem para uma viagem geográfica, a cujas experiências se vão sobrepondo as vivências de uma viagem interior, psicológica que, no final da narrativa, irá exaltar as suas consciências, permitindo-lhes tirar daí ilações de carácter moral.

O prólogo d’ *OM* corrobora esta simbiose entre a viagem e a aprendizagem através do diálogo dos dois amigos exortando um à viagem e outro à aprendizagem moral:

1º Amigo: (...) 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... (...)

2º Amigo: Mas sobriamente, camarada, parcamente!... E como nas sábias e amáveis Alegorias da Renascença, misturando-lhe sempre uma Moralidade discreta... (*OM*, 79)

¹⁹ No caso d’ *AR*, o prólogo do narrador-protagonista, desde logo, denuncia essa viagem da memória: “Decidi compor, nos vagares deste Verão, na minha Quinta do Mosteiro (antigo solar dos condes de Lindoso), 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 o meu cunhado Crispim, uma lição lúcida e forte.” (*AR*, 7).

²⁰ Veja-se em *O Mistério da Estrada de Sinta* a forma como o *mascarado mais alto*, durante a narração da sua parte da história, se refere à morte de Cármen a bordo do iate de Lord Grenley: “Não! A tua morte será uma perpétua viagem: viverás nas grutas transparentes de luz, guardarás os tesouros misteriosos, visitarás as cidades de coral que luzem no fundo do mar, amarás o corpo encantado de algum louro príncipe, outrora pirata normando! Andarás dispersa no elemento, sombra infinita, alma de água!” (Queirós, 2003: 187)

²¹ Simbologia extensiva a outras culturas e filosofias que a perfilham nas suas crenças religiosas, como é o caso, por exemplo, do Confucionismo.

Encontramos um procedimento idêntico no prefácio d' *AR*, escrito pelo próprio Teodorico, em várias curtas passagens:

(...) por esse tempo minha tia, D. Patrocínio das Neves, mandou-me do Campo de Santana onde morávamos, em romagem a Jerusalém; (...) depois voltei – e uma grande mudança se fez nos meus bens e na minha moral. (...) Esta jornada à terra do Egípto e da Palestina permanecerá sempre como a glória superior da minha carreira. (*AR*, 7)

A reforçar o que acabámos de dizer parece estar a transição do capítulo IV para o capítulo V, n' *AR*. Nos últimos parágrafos do capítulo IV encontramos Teodorico no Cairo, pronto a embarcar no vapor “El Cid Campeador” para encetar a jornada de regresso, e no início do capítulo V, encontramos-lo já em Portugal, decorridas duas semanas de viagem. É, portanto, subtraído à narração da viagem o caminho de regresso, dada a escassa importância que tem no universo diegético. No entanto, apesar da elipse sobre este troço do percurso, no início do capítulo V, como se se tratasse de um registo fílmico, porque “o movimento é o coração da viagem” (Seixo, 1998: 13), ainda encontramos o protagonista em trânsito, agora na tipóia do “Pingalho”, dando assim a ideia de continuidade da caminhada de regresso ao ponto de partida, a casa da titi, onde a partir deste momento, se irá concentrar a intriga:

Duas semanas depois, rolando na tipóia do “Pingalho” pelo Campo de Santana, com a portinhola entreaberta e a bota estendida para o estribo, avistei entre as árvores sem folhas o portão negro da casa da titi! (*AR*, 231)

A presença do conceito de vida como uma caminhada é reforçada também ao longo d' *OM* e d' *AR*, através da visão dos próprios protagonistas, que se reflete nos seus discursos como narradores. Vejamos alguns exemplos.

N' *OM*, depois de ceder à tentação de tocar a campainha e, com isso, assassinar o mandarim, a personagem que representa a figura do diabo faz uso de uma retórica com ressonâncias místicas, alusiva ao percurso da alma, quando afirma: “Amanhã são os funerais. Que a sabedoria de Confúcio, penetrando-o, ajude a bem emigrar a sua alma!” (*OM*, 97)

Mais à frente, permanecendo, afinal, preso à sua rotina diária na pensão da D. Augusta, apesar de ter tocado a campainha, Teodoro divaga sobre as suas antigas ambições, utilizando um vocabulário que se associa à temática das viagens:

Mas tais regalos pareciam-me tão inacessíveis, tão nascidos dos sonhos – como os próprios milhões do Mandarim. E pelo monótono deserto da vida, lá foi seguindo, lá foi **marchando** a lenta **caravana** das minhas melancolias... (*OM*, 101) (sublinhado nosso)²²

No final da narrativa, Teodoro faz uma reflexão sobre a sua condição errática no desfecho de um percurso em busca da solução para os tormentos da sua consciência:

E agora o mundo parece-me um imenso montão de ruínas onde a minha alma solitária, como um exilado que erra por entre colunas tombadas, geme, sem descontinuar... (*OM*, 191)

De forma semelhante, no final do capítulo IV d' *AR*, quando o barco onde vai Teodorico se cruza com o barco onde vai a freira, em direções opostas, separando para sempre os seus destinos, o comentário de Teodorico sobre este desencontro estabelece uma comparação entre o cruzamento das duas embarcações e os percursos das suas vidas, também com rumos opostos:

E quando nestas águas os nossos peitos se cruzavam e, sentindo a sua concordância, batiam mudamente um para o outro – o meu barco corria com vela alegre para o ocidente, e o barco que a levava, lento e negro, ia a remos para oriente... Desencontro contínuo das almas congéneres – neste mundo de eterno esforço e de eterna imperfeição! (*AR*, 229)

Ainda outro exemplo nesta linha de pensamento, encontramos-lo quando Teodorico recebe a derradeira herança que lhe coube da tia Patrocínio, um óculo, depois da enorme reviravolta que a sua vida levou com a troca dos embrulhos e a sua consequente expulsão da casa da D^a Patrocínio. Ele olha através do óculo, “como da borda de uma nau que vai perdida nas águas” (*AR*, 260), numa clara alusão à sua viagem existencial na qual, naquele momento, ele se encontrava justamente à deriva e sem rumo. O óculo e o chapéu de cortiça, para junto do qual rebola o óculo depois de arremessado por

²² Esta imagem da caravana associada à vida como viagem/marcha é também utilizada por Fradique Mendes: «Todos nós que vivemos neste globo formamos uma imensa caravana que marcha confusamente para o Nada» (Queirós, 2002a: 92).

Teodorico, são os símbolos de dois momentos cruciais da sua jornada pela vida - como a personagem nos diz “emblemas das minhas duas existências” - representando aqui o óculo a mudança, a viragem no rumo de uma existência para outra bem diferente, onde desaparece toda a esperança de uma herança que lhe solucionasse os problemas financeiros com que se debatia.

1.3 A viagem interior

Esta viagem que a vida representa, compreende outra viagem metafórica que é a viagem interior²³, percorrida pela consciência individual, ao sabor dos impulsos e das necessidades que a vontade do sujeito vai ordenando.

A reflexão moral, enunciada no final de ambas as narrativas, representa a experiência e a aprendizagem adquiridas pelos protagonistas, assinalando a divisão, nas suas vidas, entre o *antes* e o *depois* da viagem. O lugar estratégico que ocupa na narrativa esta reflexão moral sublinha justamente a ligação entre a viagem referencial e a viagem interior das personagens, que lhes permitiu assumir uma autoridade moral e ideológica diante dos seus concidadãos, interpelados em termos persuasivos no final das narrativas. Assim, as últimas palavras de ambos os protagonistas acusam essa viagem íntima, consubstanciada num processo de aprendizagem que a vida proporcionou, e que eles legam como herança à humanidade. É isso que pretende Teodoro, apesar do seu ceticismo relativamente à capacidade da consciência dos homens para assimilar e aplicar o seu ensinamento, se forem confrontados com a promessa de enriquecimento material fácil:

E a vós, homens, lego-vos apenas, sem comentários, estas palavras: «*Só sabe bem o pão que dia a dia ganham as nossas mãos: nunca mates o Mandarim!*»

(...)

... 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! (*OM*, 191)

No caso de Teodorico são registados dois grandes momentos de mudança na sua vida. O primeiro, como já referimos, foi de natureza apoteótica, de conquista de prerrogativas e

²³ Outro escritor do século XIX, João Penha, escreveu várias obras sobre viagens, onde se destacam os “caminhos metafóricos do *itinerarium mentis*”, cf. “Canções de um Vagabundo” de Elsa Pereira, in Revista do *CITCEM*.

atenções mas que teria uma curta duração, uma vez que iria perder tudo isso rapidamente. Eis aqui que ocorre o segundo momento de mudança, o de uma nova vida sem herança e sem privilégios, como resultado do incidente de uma troca de embrulhos e da sua torpeza e incapacidade para conservar a conduta de hipócrita por que sempre pautou a sua vida dupla. São, deste modo, criadas as condições para que Teodorico proceda a um exame de consciência, sobre o comportamento que lhe servira de referência ao longo da existência.

Encontramos assim um Teodorico Raposo reflexivo e assertivo, no final da história, ao fazer a análise do que faltou no seu comportamento para alcançar a almejada fortuna da tia e a fama que saciaria as suas ambições sociais:

E tudo isto perdera! Porquê? 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, ciências e religiões. (AR, 272)

1.4 A viagem como fuga

Outra simbologia da viagem na literatura, que nos parece pertinente acrescentar e que podemos integrar na que acabámos de estudar, como seu possível resultado ou consequência, é a da evasão motivada por determinadas causas e com certos fins. Num artigo sobre “A ideia de viagem de Homero a Camões”, Helena Langrouva (Langrouva, 2003) estabelece uma relação de equivalência entre viagem e fuga ou exílio, enquanto demanda de um crescimento pessoal, associando, assim, a viagem a uma espécie de rito de passagem, que exprime a necessidade de renovação e de regeneração. A viagem surge como “o caminho para uma nova ordem social e espiritual”. Apesar de a época e o corpus literários sobre os quais se debruça o trabalho daquela autora serem diferentes dos nossos, a ideia que nos é exposta perdura e perpetua-se noutras viagens de outras obras produzidas séculos mais tarde.

Assim o prova Eça de Queirós através, por exemplo, d’ *Os Maias*, apresentando-nos o protagonista, Carlos da Maia, no último capítulo do romance, quando dos seus projetos de vida restavam apenas escombros e o avô morrera, em rota de fuga numa longa viagem pelo mundo. O propósito desta viagem, que ele diz ser a distração, é na realidade a necessidade de fugir e de se afastar, para poder esquecer, dos acontecimentos nefastos que se abateram sobre a sua vida. Apesar de não ocupar um

lugar de centralidade em termos narrativos, como acontece no relato da história da viagem de Teodoro e de Teodorico, parece-nos importante sublinhar esta referência à viagem como fuga com fins catárticos, de purificação:

- E passado isso, vou viajar... Vou à América, vou ao Japão, vou fazer esta coisa estúpida e sempre eficaz que se chama «distrair»... (Queirós, 2008: 687)

Esta ideia é corroborada, mais à frente, através das palavras de Ega numa carta que escreve ao Vilaça, desde Nova York:

Está-se apossando de nós a embriaguez das viagens, decididos a trilhar este estreito Universo até que *cansem as nossas tristezas*. Planeamos ir a Pequim, passar a Grande Muralha, atravessar a Ásia Central, o oásis de Merv, Khiva, e penetrar na Rússia; daí, pela Arménia e pela Síria, descer ao Egipto a retemperar-nos no sagrado Nilo; subir depois a Atenas, lançar sobre a Acrópole uma saudação a Minerva; passar a Nápoles; dar um olhar à Argélia e a Marrocos; e cair enfim ao comprido em Santa Olávia, lá para os meados de 79, a descansar os membros fatigados. (Queirós, 2008: 697-698)

É deste sentido que também se reveste uma das viagens que realiza o protagonista d' *OM*, ainda não à China mas por vários países da Europa e Ásia. A primeira decisão de viajar surge na mente de Teodoro como corolário de um longo processo de consciência atormentada pelo remorso de ter assassinado o mandarim. Com efeito, depois de ter procurado aplacar as acusações da sua consciência, em consequência da perseguição do fantasma chinês, que a sua imaginação materializava constantemente em todos os lugares, o que o levou primeiramente a entregar-se a penitências, promessas e devoções de carácter religioso mas sem quaisquer resultados, Teodoro escolhe a viagem como solução de fuga:

Então pensando que Lisboa, o meio dormite em que se movia, era favorável ao desenvolvimento destas imaginações – parti, viajei sobriamente, sem pompa, com um baú e um lacaio.

Visitei, na sua ordem clássica, Paris, a banal Suíça, Londres, os lagos taciturnos da Escócia; ergui a minha tenda diante das muralhas evangélicas de Jerusalém; e de Alexandria a Tebas, fui ao comprido desse longo Egito monumental e triste como o corredor de um mausoléu. Conheci o enjoo dos paquetes, a monotonia das ruínas, a melancolia das multidões desconhecidas, as desilusões do *boulevard*: e o meu mal interior ia crescendo. (*OM*, 127)

A forma despojada com que viaja traduz precisamente a intenção da viagem de Teodoro, que é a da expiação de um pecado cuja evidência são precisamente os sinais exteriores de riqueza que a sua vida ostenta. Acaba por ser uma fuga infrutífera, porque a raiz do problema se afunda na sua própria consciência, da qual não pode escapar e que está sempre presente, condicionando inclusivamente a forma como ele vai observando os lugares percorridos - em tudo existe uma nota de tristeza, melancolia e desilusão, o que provoca o agravamento do seu mal-estar. Teodoro regressa, por isso, a Lisboa mas continua a viajar, desta vez, através de leituras sobre a China, consultando jornais e “Histórias de viagens”, conduzido pelas suas inquietações com a perturbação que deveria ter provocado, na ordem do Estado chinês, o desaparecimento do mandarim e da sua fortuna.

Refira-se, ainda neste contexto, o caso de Fradique Mendes, a personagem mais viajada de Eça de Queirós, para quem a viagem também pode ser, como afirma Elena Losada Soler, um meio de “purificação, água pura que lava os excessos civilizatórios e devolve o homem à Arcádia, a felicidade adâmica” (Losada Soler, 1999: 31):

Para que um Europeu lograsse ainda hoje ter algumas ideias novas, de viçosa originalidade, seria necessário que se internasse no deserto ou nas pampas; e aí esperasse pacientemente que os sopros vivos da Natureza, batendo-lhe a inteligência e dela pouco a pouco varrendo os detritos de vinte séculos de literatura, lhe refizesse uma virgindade. (Queirós, 2002a: 63)

Esta visão da viagem como fuga para uma cura ou purificação de um estado de coisas que oprime e contrista é, de resto, recorrente na obra queirosiana; segundo a autora citada, será retomado em *A Cidade e as Serras* com a partida de Jacinto de Paris para Tormes.

Ainda voltando a Fradique, a viagem que anuncia a Clara na carta XVII, tem também fins profiláticos, como fuga a um estado de ordem presente cheio de incomodidades e inquietações, e que ele tenciona superar através da evasão que uma viagem remota lhe pode proporcionar. Com efeito, Carlos Fradique Mendes afirma nessa carta: “É verdade que eu parto, e para uma viagem muito longa e remota, que será como um desaparecimento.” (Queirós, 2002a: 231) Assim, impede, por um lado, que a relação

amorosa com Clara entre num doloroso processo de deterioração e garante, por outro lado, a conservação de uma memória feliz dessa mesma relação quando atravessou os bons momentos.

2- Os sentidos na viagem n' *OM* e n' *AR*

Regressando agora a *OM* e a *AR*, diremos que estamos na presença de duas obras de ficção que apresentam como elemento nuclear da narrativa o relato de viagens realizadas pelos seus protagonistas, viagens que, em termos de representação ficcional, se podem constituir ao mesmo tempo como símbolos do percurso de vida de Teodoro e de Teodorico, com os seus momentos de conquista, esperança e glória, de declínio e conformismo, de reflexão e de aprendizagem, como ingredientes facilmente encontrados na existência de qualquer ser humano. A viagem é, por conseguinte, encarada como representação simbólica da vida, enquanto percurso linear, cronológico, constituído por uma sucessão de acontecimentos, e enquanto caminhada e evolução interior, marcada por mudanças sobretudo no plano psicológico e anímico. Podemos dizer que nos romances de Eça, e em particular nestas duas obras de que nos ocupamos, a viagem representa sentidos ideológicos veiculados no contexto das próprias histórias ficcionais mas que extrapolam para o percurso do escritor. Ora, o que a seguir nos interessa, conforme anunciámos na abertura deste capítulo, é estabelecer as possíveis relações metafóricas e dialógicas que *OM* e *AR* estabelecem com a vida e a produção artística do autor, no período que se segue à sua denominada fase realista, realizando, ele próprio como escritor, uma viagem literária em permanente comunicação com uma sociedade também em constante mutação.

III- *O Mandarin* e *A Relíquia*: contexto histórico-literário e as razões de uma escolha

1- *O Mandarin* e *A Relíquia* no processo de evolução de Eça de Queirós

Convém dizer, antes de mais, que o criador de Teodoro e de Teodorico é, através da sua obra, o testemunho vivo do processo de evolução da literatura, no qual estão sempre implicadas atitudes de continuidade e de rutura, uma vez que o discurso literário, conforme explica Carlos Reis (Reis, 1995: 379-406), interage com a história e a cultura, o que lhe confere uma permeabilidade a ideologias que sucessivamente vão conquistando hegemonia cultural e modelando o sentido estético no plano artístico. A produção ficcional e doutrinária queirosianas evidenciam esse processo evolutivo, assinalado por várias etapas que se distinguem umas das outras em termos de opções estéticas, estratégias narrativas e influências ideológicas. É consensual, entre os estudiosos de Eça de Queirós, a viabilidade, pelo menos teórica, de se destrinçarem três momentos na sua evolução artística. Estas três fases resumem-se, segundo Maria do Rosário Cunha, do seguinte modo: “um romantismo de raiz germânica que, servido por uma exuberante imaginação, inspira os textos publicados na *Gazeta de Portugal*, a filiação no Realismo-Naturalismo consubstanciada nos dois primeiros romances – *O Crime do Padre Amaro* e *O Primo Basílio* – e, finalmente, um terceiro momento marcado pela superação dos princípios estético-ideológicos assumidos no anterior.” (Cunha, 1997: 30-31)

Uma das ilações que daqui podemos tirar, face ao perfil do escritor em causa, é a de que, desde os tempos da *Gazeta de Portugal*, passando pela obra-prima *Os Maias*, até à derradeira figura de Carlos Fradique Mendes e às vidas de santos, Eça não só revela uma das suas facetas mais importantes como escritor, que é a da sua independência artística face ao conservadorismo de doutrinas literárias,²⁴ como também testemunha os processos inerentes à dinâmica periodológica do sistema literário, que, de forma estruturada, vai integrando dominantes ideológicas e temáticas, e preferências por determinadas estratégias literárias.

²⁴ Maria do Rosário Cunha refere justamente como é reconhecido o “dinamismo segundo o qual a produção literária de Eça de Queirós se subtrai a um movimento uniforme e unívoco, acabando por pôr em causa a rigidez esquemática ainda agora enunciada” (Cunha, 1997: 31).

Gostaríamos de salientar, por conseguinte, que em Eça de Queirós encontramos um escritor multifacetado, sempre avesso ao seguidismo de escola, que, como defensor e destacado representante do Realismo português, prefere encará-lo como um movimento da arte, no seu processo evolutivo, que apenas acompanha o devir da sociedade ao longo da história.²⁵ Esta é de resto uma atitude assumida pelo romancista e pensador crítico nos primórdios da sua intervenção pública, como se pode testemunhar através das suas palavras na conferência que proferiu no Casino: “A arte obedece às ideias diretrizes da sociedade, ao seu ideal – à sua *ideia-mãe*. Ela tira da sociedade a sua ideia, a sua forma e os seus intuitos” (Reis, 1990: 137). É possível percebermos, a partir desta afirmação, a sua posição doutrinária de que a arte é um produto social que tira da sociedade as ideias que conformam as suas obras, devendo estas inevitavelmente acompanhar as mudanças que essa sociedade vai fomentando. Por isso, Eça, jamais se limitará a compartimentos estanques, rígidos e murados no campo da produção artística. Na referida conferência do Casino Lisbonense em 1871, onde faz a apologia do Realismo como meio para atingir a regeneração de que carecia a sociedade portuguesa, acaba por defini-lo como “base filosófica para todas as concepções do espírito, uma lei, uma carta de guia, um roteiro de pensamento humano” (Reis, 1990: 139), ou seja, o Realismo não é tanto encarado como escola de referência canónica, mas mais como uma orientação estética que conduz o pensamento humano. Este, no caso do autor d’ *O Crime do Padre Amaro*, nunca foi refém da ortodoxia de códigos literários, e se, numa determinada época, o Naturalismo lhe surgiu como modelo a seguir na construção das suas narrativas, nunca obviou um distanciamento de autocritica e de reflexão doutrinária que foram os grandes motores da sua formação como romancista. Tal como acontece com um roteiro nas mãos de um viajante, em que este, se quiser, pode alterar o percurso sugerido, o Naturalismo foi sobretudo uma “carta de guia” em relação à qual o escritor, em viagem pela literatura, sempre se sentiu à vontade para optar por se desviar e mudar o rumo da sua criação artística.

De facto, Eça de Queirós nunca se revelou um escritor subjugado por escolas, poderes ou ideologias, mesmo quando atravessava a sua fase de realista mais escrupulosa. Estamos, por isso, de acordo com a opinião de Beatriz Berrini, quando afirma:

²⁵ Cf. no texto “Idealismo e Realismo”, as palavras com que o autor se refere ao Realismo/Naturalismo: “um movimento geral da Arte, num certo momento da sua evolução.” Registamos, todavia, a ressalva de este texto ser considerado apócrifo por Irene Fialho na edição crítica *Almanaques e Outros Dispersos* (pp. 29-36), não nos autorizando, por isso, em parte, a utilizá-lo como referência inequívoca das posições doutrinárias do escritor.

“Acontece que Eça de Queirós fez romances críticos, dentro de certos parâmetros realistas que aceitava” (Berrini, 1984: 155). Acompanhou, sem dúvida, o passo do tempo, como bem se pode ver através dos seus romances e dos seus textos de reflexão doutrinária, mas sempre com um fino sentido crítico que lhe permitiu filtrar as influências que mais se coadunavam com a sua própria visão da sociedade e da arte. No prefácio a *Cartas Inéditas de Fradique Mendes e Mais Páginas Esquecidas*, o filho do escritor corrobora as nossas palavras quando se refere à obra do pai como sendo “o espelho das ideias num dado momento da civilização” (Queirós, 1929: XLI). E, mais à frente: “Como em todos os homens, havia nele uma infinidade de modalidades, todas latentes, que sucessivamente se exteriorizavam sob a influência dos anos, ou de fatores externos, ou de simples impulsos de momento.” (Queirós, 1929: XLII).

2- Os decisivos anos da década de 80

Nesse processo de evolução literária vamos dedicar particular atenção à década de 80, atendendo aos objetivos do nosso trabalho. A travessia literária de Eça pelos anos 80 é bastante elucidativa relativamente ao que acabámos de dizer, atendendo a que se trata de uma época crucial, onde iremos assistir a uma evolução que implica uma mudança de rumo nas motivações e processos de construção da narrativa queirosiana. Depois de publicados os dois grandes romances que marcam a sua fase realista-naturalista, numa época em que esta doutrina literária já estava consolidada em Portugal por uma panóplia de escritores que seguiam, alguns com excessiva ortodoxia, os seus princípios, Eça de Queirós dá-nos sinais da necessidade de mudança através da sua produção ficcional e doutrinária. Segundo Carlos Reis, nesta etapa da sua vida, o autor evidencia um “quadro ideológico-cultural eminentemente eclético” (Reis, 1999: 33), que nos permite considerar este período como o período de transição para a terceira e última fase da vida do romancista. Não é despendida, por exemplo, a decisão de Eça de não publicar, como prefácio à 3ª versão d’ *O Crime do Padre Amaro*, um texto que ficaria mais tarde conhecido como “Idealismo e Realismo”. O conteúdo deste texto mostra a oposição entre a estética romântica, idealista e fora da realidade, e a estética realista, que é defendida pelos seus métodos, baseados na observação, análise e experiência, porque, segundo o autor, “fora da observação dos factos e do estudo dos fenómenos, não se pode obter nenhuma soma de verdade” (Queirós, 2011: 346). Sucede porém que o texto do prefácio não chegou a ser integralmente divulgado. O romancista limitou-se a publicar, sob a forma de “Nota”, as partes que aludiam à questão do plágio de que fora

acusado por Machado de Assis. O texto só viria a ser conhecido postumamente pelo público, sob o título “Idealismo e Realismo”, em 1929, numa obra a que nos referimos no parágrafo anterior, *Cartas Inéditas de Fradique Mendes e Mais Páginas Esquecidas*. Apesar das recentes conclusões de Irene Fialho sobre a autoria deste texto, já mencionadas em nota anterior, o que aqui queremos destacar é que Eça de Queirós, em 1879, omite parte de um texto onde eventualmente estaria a assumir um vínculo doutrinário com as concepções realistas e naturalistas, porque provavelmente já não se revia nelas, ou, pelo menos, já não se revia nelas da mesma forma escrupulosa com que o fizera anteriormente. A omissão de toda a parte do texto de conteúdo doutrinário constitui, na opinião de Carlos Reis, uma “mensagem de silenciamento e suspensão: o silenciamento e a suspensão de um método e de um projeto que se lhe afigurariam ideologicamente consistentes, mas cada vez menos atraentes no plano estético.” (Reis, 1999: 175) Com efeito, segundo o mesmo crítico queirosiano, a 3ª versão d’ *O Crime do Padre Amaro* apresenta um naturalismo atenuado, por exemplo, com a introdução do abade Ferrão, cujas características (bondoso, dedicado, com espírito evangélico) contrastam com os comportamentos devassos e deletérios dos seus colegas, frequentadores dos serões na casa da S. Joaneira, alvo das críticas anticlericais do romancista; ou com o episódio final do romance, um dos passos que mais alterações sofreu até à versão final, que revela um certo “desencanto ideológico e mesmo um pessimismo histórico irreversíveis”, muito próximos da ambiência finissecular que deixava de fora os ideais estético-literários do Naturalismo.

A reforçar a intenção de estabelecer este distanciamento temos também em 1890 a publicação dos textos de *As Farpas*, sob a nova designação de *Uma Campanha Alegre*, com consideráveis alterações, que se traduzem na supressão de alguns textos e no apaziguamento do tom violento de crítica social, para as quais o escritor fornece uma explicação no prefácio do livro.²⁶ Estes factos, não estando todavia a pôr diretamente em causa a mensagem ideológica naturalista, não deixam de anunciar o princípio da superação do naturalismo.

Por essa altura, Eça perdera até, conforme observa João Gaspar Simões (Simões, 1973:493-495), o entusiasmo de se imiscuir em discussões literárias como a que se instalou entre Camilo Castelo Branco e Alexandre da Conceição, após a publicação de A

²⁶ Veja-se a este propósito o que nos diz Carlos Reis em *Literatura Moderna e Contemporânea*, (Reis et alii, 2006: 126)

Corja, em 1881.²⁷ Enquanto se travavam essas contendas literárias, que certamente acompanhava, mas com tédio suficiente para nelas não intervir, Eça “ia trabalhando em «Os Maias». «A Relíquia» começara a *aparecer-lhe*. «O Mandarin» já estava escrito. Desertara dos quadros do naturalismo. Era um renegado” (Simões, 1973: 495).

3- No âmbito da mudança

Interessa-nos obviamente averiguar, mais em pormenor, quais os fatores de mudança que se terão alinhado para fazer do autor d’ *Os Maias* um escritor insatisfeito, que viajou pela literatura à procura de novos caminhos que melhor servissem os seus ideais. É nesta incessante busca que se delineará o seu perfil estético e ideologicamente multifacetado.

3.1 O escritor e a sua relação com a sociedade

Parece-nos indiscutível que existe em Eça uma consciência nítida relativamente à dinâmica do mundo, enquanto palco de representação da vida no seu constante devir e evolução, onde tudo vai mudando e avançando irreversivelmente, numa espécie de viagem, tal como a mudança cíclica da natureza que se impõe na história da humanidade.²⁸ Daí resulta justamente a inconformidade do romancista perante uma concepção da produção artística que, ao contrário do mundo e das sociedades, permaneça fechada e imóvel na sua ortodoxia. Como nota Carlos Reis, Eça de Queirós era “um escritor que rejeitava uma concepção estática de produção artística e que não hesitava em procurar novos rumos de criação, quando entendia esgotados ou obsoletos veios de exploração anteriormente fecundos” (Reis, 1982: 138). Esta atitude encontra-se obviamente ao longo das várias fases que a sua produção literária atravessa, mas também é denunciada nos seus textos de reflexão doutrinária (prefácios, cartas, crónicas).

A necessidade de renovação estético-ideológica é, de resto, uma característica ingénita do escritor, que advém de uma relação atenta e crítica com o meio envolvente, da qual deriva a sua concepção da arte como um facto que não se pode isolar da sociedade, salvaguardando assim a sua capacidade de reforma social. Ora, já na sua conferência do

²⁷ Com a publicação de *A Corja*, Alexandre da Conceição, defensor do Naturalismo, condena a atitude mercantil de Camilo e a sua intenção de ridicularizar os romancistas realistas. Cf. Simões, 1973: 493.

²⁸ “De sorte que os males presentes, as crises, as misérias, não são mais que o natural deperecimento de Dezembro na Floresta humana - donde surgirá uma mais viva, mais rica vegetação de liberdades e de noções.” (Queirós, 2011: 203)

Casino, Eça defendera, em termos que podemos designar como proféticos relativamente ao que viria a acontecer com o seu próprio percurso, a inevitabilidade de tanto o artista português como o espanhol denunciarem sempre o génio da sua pátria, sobretudo quando na sociedade não encontrassem uma ideia diretriz bem definida, que é designada como *ideia-mãe*. (Reis,1990: 136-137) Entendemos aqui por génio da pátria, a individualidade e o espírito do povo que, no caso português e na opinião de Eça de Queirós, revela uma propensão para o sonho e idealismo, expandindo a imaginação do homem para fora da realidade.

Se na fase realista de Eça de Queirós, da *ideia-mãe*, que a sociedade oferecia aos escritores, fazia parte a classe burguesa com todos os seus vícios e costumes, na década de 80 essa ideia parecia esgotada e, simultaneamente, o Naturalismo entrava em declínio. A saída lógica para esta situação de esvaziamento ideológico parecia estar fatalmente estabelecida na referida conferência: socorrer-se do temperamento nacional e buscar o belo no desconhecido. Daí Eça ter optado por dar uma oportunidade à sua faceta de escritor de espírito português, sonhador idealista, e aventurar-se no desconhecido, cujos frutos literários foram *OM* e *AR*. Conforme afirma Carlos Reis, com as reticências que o naturalismo suscitava, chegou “uma concepção idealizada do fenómeno artístico e da criação literária em particular” (Reis, 1999: 61), que Eça iria perfilhar.

Aqui interessa-nos sublinhar o momento estratégico, em termos de necessidade de inovação literária, em que Eça escreveu *OM* e *AR*. É, de resto, *AR* que Eça de Queirós vai submeter ao concurso promovido pela Academia das Ciências para atribuição do prémio D. Luís, e é a propósito de não lhe terem atribuído o prémio que, numa carta a Mariano Pina – A Academia e a Literatura - afirma:

(...) se a uma literatura faltarem os inovadores, revolucionando incessantemente a Ideia e o Verbo, essa literatura, sujeita a uma disciplina canónica, bem cedo se imobilizará sem remissão numa mediocridade castigada e fria – sobretudo se nela predominam as inteligências claras, flexíveis, comedidas e imitativas, como na literatura francesa. De sorte que, para possuir uma literatura ideal, forte mas fina, original mas equilibrada, fecunda mas sóbria, será necessário que nela de certo modo se contrabalancem estas duas forças – a Tradição e a Invenção. (Queirós, 2009: 216)

Eça mudava, por conseguinte, o sentido das suas opções estéticas quando sentia que já se tinha esgotado a ideia anterior. No entanto, nunca o fez de forma radical mas sim dialógica, com uma atenção ao equilíbrio entre a Tradição e a Inovação, anunciando uma pluridiscursividade que se projeta também ao nível da representação ideológica. É n' *Os Maias*, cujo longo processo de gestação atravessa precisamente o tempo em que Eça faz uma revisão de valores estético-ideológicos, que encontramos representada esta pluralidade discursiva e ideológica que iria caracterizar a atmosfera literária do fim de século. Falamos, por isso, metaforicamente na travessia artística do escritor, atento ao esgotamento de ideias e princípios doutrinários, e ao surgimento de novas tendências, para, a partir daí, construir o seu próprio percurso.

3.2 As viagens do escritor

Sendo a viagem um aspeto axial do nosso estudo, não podemos ignorar, neste contexto, as viagens levadas a cabo pelo próprio Eça de Queirós, na qualidade de cônsul, viagens que, em nosso entender, acabaram por ter alguma influência nas decisões e opções literárias, proporcionando-lhe contextos propícios ao surgimento de novos gostos e ideias. Gostaríamos de destacar aqui o tempo em que viveu em Inglaterra, pelos seguintes motivos: coincide com o período mais fértil da sua criação literária, período durante o qual deu muita atenção à política, à cultura e, como não podia deixar de ser, à literatura inglesa²⁹, tendo sido esse também o tempo de gestação e publicação das duas obras que vamos analisar.

Por um lado, pensamos que a ideia de escrever a história da peregrinação de Teodorico Raposo pelo Egito e Jerusalém possa estar, de alguma forma, relacionada com assuntos de política internacional entre o Reino Unido e o Egito, que estavam, nessa altura (início da década de 80), na ordem do dia e com alargado tratamento jornalístico.³⁰ Por outro lado, consideramos a possibilidade de indiretamente existirem certas interferências do romance inglês na génese d' *OM* e d' *AR*. Não nos parece difícil que Eça se tenha deixado entusiasmar pela literatura inglesa, como se de uma lufada de ar fresco se tratasse, sobretudo pelas obras de Charles Dickens, mas também de George Eliot ou

²⁹ Os textos recolhidos em *Cartas de Inglaterra e Crónicas de Londres* são disso um indiscutível exemplo. (Queirós, 2002b)

³⁰ Obviamente a sua atração pelo país dos faraós é mais antiga, pois vem da sua viagem aquando da inauguração do Canal de Suez. No entanto, o facto de os periódicos ingleses darem imensa cobertura aos acontecimentos relacionados com a presença dos ingleses no Egito, a propósito da revolta de Arábia contra a dominação europeia tolerada pelo Quêdiva, poderá ter acordado memórias e paixões anteriores pelas terras que Teodorico Raposo viria a calcorrear.

William Thackeray, onde não existia a rigidez do romance de escola de molde francês e havia espaço para a divagação romanesca sem preocupações excessivas com questões de verosimilhança.³¹ Achamos que Eça pode muito bem ter encontrado naqueles autores, que certamente terá lido, uma vez que os seus nomes são referidos em algumas das suas cartas a vários amigos, as pistas de que precisava para se aventurar num processo de renovação literária: neste processo, *OM* e *AR* surgem como a indispensável viagem de fuga, de afastamento catártico do Naturalismo, a que se iria seguir uma transformação ideológica e o advento de uma nova sensibilidade artística, denunciados nas estratégias de construção da narrativa, patentes nas obras que escreveu depois (*Os Maias*, *A Cidade e as Serras*, *A Ilustre Casa de Ramires*, *A Correspondência de Fradique Mendes*, etc.)

Com efeito, a publicação d' *OM* e d' *AR*, na nossa opinião, não corresponde a um facto accidental na carreira do escritor ou ao resultado de um capricho; coincide, isso sim, com um período de grandes dilemas e oscilações em termos de opções estético-literárias, do qual não podemos omitir a leitura do romance oitocentista inglês, ocorrendo em simultâneo com a passagem da segunda para a terceira fase do seu percurso artístico.

Esta é, precisamente, a opinião de Carlos Reis sobre o trajeto literário queirosiano neste período:

Os anos em que Eça escreve e publica *O Mandarim* e a sua carta-prefácio, bem como aqueles em que se consagra à escrita d' *A Relíquia* são, de resto, um tempo de intensa reflexão e de agudas dúvidas, no plano das crenças estéticas e no das convicções ideológicas; a sua evolução literária, atestada também noutras importantes intervenções doutrinárias evidencia uma mutação de valores que não deixará de se projetar sobre o grande romance que Eça compõe ao longo de quase toda a década de 80: *Os Maias*. (Reis, 2000a: 372)

Também segundo Alberto Machado da Rosa, o momento de gestação de *OM* e de *AR* corresponde a uma encruzilhada de caminhos:

Quase solitário e incompreendido, o romance de Leiria [aqui refere-se já à sua última versão] iria ser uma monumental encruzilhada de dois caminhos principais na ficção queirosiana. Um deles conduziria, pelo fantástico, ao

³¹ Cf. Simões, 1973: 335.

Mandarim e à *Relíquia*; o outro desembocaria, por via realista e irônica, numa obra-prima do gênero romanesco: *Os Maias*” (Rosa, s.d.: 226).

Na opinião deste crítico, Eça de Queirós começava a distanciar-se do magistério francês na literatura e a enveredar por outras tendências estéticas, mais conformes com o seu temperamento artístico:

Nos anos em que elabora a *Relíquia* e até antes, enquanto continuava o beneditino trabalho dos *Maias*, o artista já não aceitava o magistério da França como o mais compatível com as suas tendências de artista e com os interesses de Portugal. Desde 1878 que repudiara o naturalismo, então no seu período de mais alto prestígio” (Rosa, s.d.: 253).

Ora, tanto *OM* como *AR* anunciam, em nosso entender, essa mudança de rumo, onde claramente percebemos uma vontade de se distanciar daquilo que começava a ser, para o romancista, a opressão da doutrina realista-naturalista.

Eça aproximava-se do grau de saturação relativamente a uma escola que lhe fornecera a ideologia, os temas, as técnicas para criar os seus romances, mas de uma forma espartilhada, com escassa margem para as suas liberdades e inovações estilísticas, para comentários satíricos, muitas vezes eivados de uma comicidade própria do seu estilo, que praticamente sempre estiveram presentes nos seus textos desde as *Farpas*, cujos folhetins constituem uma antecipação do tom crítico e satírico que permearia toda a produção literária queirosiana.³² Além do mais, a acutilante perspicácia de Eça cedo lhe permitiu perceber o momento em que as orientações estéticas e ideológicas da literatura começaram a mudar. Numa carta a Ramalho, de 1879, ainda fiel ao propósito de índole pedagógica e ao princípio reformador que nortearam as *Farpas*, que são para Eça “o mais interessante documento deste tempo” (Queirós, 1983: 179), acusa já uma clara noção de que novos rumos se anunciavam, fora de Portugal, na doutrina realista: “Em Literatura, estamos vendo o Realismo desviar-se do seu princípio científico e cair na retórica amaneirada, ou no estudo exclusivo da sensação.” (Queirós, 1983: 181)

Por outro lado, o Naturalismo tinha sofrido nas mãos de vários escritores da época, por influência das preferências do público, um desvirtuamento que desagradava a Eça e que

³² A propósito do início da publicação de *As Farpas* diz Carlos Reis: “Trata-se agora de um projeto de mais amplo fôlego, projeto em que o tom crítico, sarcástico, por vezes de efeito cômico, acompanha um propósito de índole pedagógica, apontando para a reforma de costumes e mentalidades na política e no ensino, na literatura e no teatro, na vida religiosa e na diplomacia” (Reis, 1990: 30).

o conduzia a um certo desencanto com a doutrina literária que, para ele, se encontrava em vias de ser ultrapassada. Podemos encontrar este sentimento de desgosto em textos considerados doutrinários, como é o caso do prefácio ao volume de contos *Azulejos* do Conde de Arnoso, onde está bem patente a opinião negativa que Eça tinha sobre o rumo que tomava o culto do Naturalismo em Portugal.³³

De tal sorte, que assistimos a esta cousa pavorosa. Os discípulos do idealismo, para não serem esquecidos, agacham-se melancolicamente e, com lágrimas represadas, besuntam-se também de lodo! Sim, amigo, estes homens puros, vestidos de linho puro, que tão indignamente nos arguiram de chafurdarmos num lameiro, vêm agora pé ante pé enlambuzar-se com a mesma lama! Depois, erguendo bem alto a capa dos seus livros, onde escreveram em grossas letras este letreiro - «romance realista» - parece dizerem ao público, com um sorriso triste na face mascarada: - «Olhem também para nós, leiam-nos também a nós... Acreditem que também somos muitíssimo grosseiros, e que também somos muitíssimo sujos!» (Queirós, 2009: 195)

Idêntico descontentamento é revelado no prefácio às *Aquarelas* de João Dinis, onde se percebe a crítica que Eça faz à atmosfera destituída de expressividade e emoções, que se instalou na literatura de finais do século XIX, dominada pelo excesso de racionalidade, atingindo em particular a poesia que perdeu a simplicidade e pureza de outrora:

Hoje (para continuar esta imagem) a divina nascente parece ir secando. Já não borbulha entre as relvas simples, está canalizada numa fonte de mármore, mas apenas dela, a espaços, cai alguma gota solitária, que na atmosfera glacial deste século de análise e de crítica, tão incongênere com a poesia, imediatamente gela e se faz cristal. (Queirós, 2011: 213-214)³⁴

Assim, na nossa opinião, *OM* e *AR* são dados à estampa como recurso sanador para o seu desencanto com o rumo que seguia a prática do Naturalismo, num momento, como já referimos, de oscilações estético-literárias. Relativamente a *OM*, pesem embora as circunstâncias de ordem prática que estiveram na sua génese, a novela funcionou, segundo afirma João Gaspar Simões (Simões, 1973: 463), como válvula de escape para

³³ Apesar de na citação ser utilizada a expressão romance realista e não naturalista, é ao Naturalismo que Eça de Queirós se refere neste prefácio, como se pode comprovar com a continuação da leitura do texto.

³⁴ A crítica fundamental deste prefácio incide sobretudo na condenação do artificialismo parnasiano que grassava na poesia francesa e que os poetas portugueses tentaram imitar, perdendo a simplicidade e o lirismo nativo, e, como diz o autor, transformando-o no “calão da retórica” praticada em França.

o temperamento lírico do escritor e, em certa medida, como reconciliação com a estética romântica que transpirava dos seus textos na *Gazeta de Portugal*, recuperando os aspetos exóticos e satânicos que mais o atraíam pela ousadia.³⁵ Mas se *OM* foi, em parte, escrito como solução prática devido a um compromisso editorial, *AR*, pelo contrário, concretiza, conforme defende aquele crítico, “as aspirações libertárias da escravizada alma de realista de Eça de Queirós.” (Simões, 1973: 476) O nosso autor, portanto, lançou mão de um novo projeto literário que continuava a não lhe exigir o esforço da observação e análise dentro das fronteiras do real.

O desvio que *OM* e *AR* representam no percurso literário do autor parece, assim, querer apontar sobretudo na direção de uma impugnação de regras estético-ideológicas, anteriormente cumpridas com escrúpulos de discípulo, motivada por um cansaço e por uma ânsia de liberdade no campo da criação literária. Efetivamente, tanto *OM* como *AR* denunciam escolhas temáticas e ideológicas que assinalam o momento de soltar as amarras realistas e naturalistas, claramente assumido pelo autor na incursão que aí é levada a cabo pelo mundo da fantasia e da imaginação. No entanto, como já foi referido, Eça de Queirós trabalhava, “beneditivamente” em simultâneo, noutros projetos literários, entre os quais destacamos *Os Maias*, que lhe exigiam o rigor do método experimental, através da observação e do estudo do homem contemporâneo no seu contexto social, ainda em obediência à disciplina realista. Encontrando-se a viver em Newcastle, Eça escrevia sobre a sociedade portuguesa contemporânea que, todavia, estava longe dos seus olhos, o que o obrigava a fazer um esforço de recordação e evocação dessa realidade. Ora, o seu desalento com esta situação é evidente numa carta dirigida a Ramalho Ortigão em 1878:

Eu trabalho nas *Cenas da Vida Portuguesa*, mas sob a influência do desalento. Convenci-me de que um artista não pode trabalhar longe do meio em que está a sua matéria artística: Balzac (*si licitus est...*, etc.) não poderia escrever a *Comédia Humana* em Manchester, e Zola não lograria fazer uma linha dos *Rougon* em Cardife. 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

³⁵ É esta a posição que defende Carlos Reis em *O Essencial sobre Eça de Queirós*: “Com efeito, pode dizer-se que Eça muitas vezes sentiu, em relação à estética romântica, uma atração que visava sobretudo os seus aspetos mais ousados, exóticos e, nalguns momentos, satânicos” (Reis, 2000.b: 41).

evocar, por um retesamento da reminiscência, a sociedade que está longe.
(Queirós, 1983: 143-144)

Uma das soluções que Eça aponta, na mesma carta, para a superação do desalento que sentia e do esforço que era obrigado a fazer, é precisamente a fuga à doutrina positivista na direção da fantasia:

Longe do grande solo de observação, em lugar de passar para os livros, pelos meios experimentais, um perfeito resumo social, vou descrevendo, por processos puramente literários e *à 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 processo experimental – isto é, ir para Portugal – ou tenho de me entregar à literatura puramente fantástica e humorística. (Queirós, 1983:144)

Pelo que o romancista nos deu a conhecer de si próprio, através das suas cartas, não nos pode surpreender que estivesse a atravessar aquela crise intelectual, atendendo a que estamos a falar de um escritor que consignou grande parte da sua obra ao estudo e conhecimento dos males e vícios que minavam os costumes sociais e morais do povo português, o que lhe impunha a necessidade de uma observação próxima e aturada da realidade portuguesa. Ser obrigado a andar em constante digressão pelo estrangeiro ou, como Eça dizia, a “andar por fora”, e a uma prolongada ausência da pátria levantava-lhe dificuldades operatórias dentro da disciplina e métodos realistas-naturalistas, que faziam periclitar a concretização daquela antiga e sempre presente dedicação.

De facto, a segunda solução, que apresenta na citada carta a Ramalho Ortigão, deveria ter-se delineado como a de mais fácil execução no momento em que optou pela escrita de uma novela para acalmar a impaciência dos leitores que, em Portugal, esperavam pelo anunciado e prometido novo romance. A opção de escrever a história de Teodoro, tendo ficado a dever-se, em parte, a questões de falta de tempo, diante da pressão do editor para publicar o romance que trazia em mãos, acaba por, pelos motivos enunciados, marcar o início da libertação e da fuga para o reino da fantasia e da imaginação.

No entanto, não se tratou apenas, na nossa opinião, de uma fuga para o mundo da fantasia, no barco da imaginação; nasceu também no espírito do escritor a oportunidade de dar voz a uma das suas preocupações que, sobretudo na última fase, marcou presença

na ficção e na reflexão programática: a da formação e manifestação da consciência humana individual, como força motriz na real evolução da sociedade, perpetuando com isso o zelo, desenvolvido no seio ideológico dos meados do século XIX, de estabelecer uma ligação entre a obra literária e a sociedade. Neste contexto, a grande referência para Eça era sem dúvida o autor da *Educação Fundamental*, romance este onde, segundo o escritor português afirmava num artigo para a *Gazeta de Notícias*, de 1880, Flaubert pintava “numa larga ação a fraqueza dos caracteres contemporâneos amolecidos pelo romantismo, pelo vago dissolvente das concepções filosóficas, pela falta de um princípio seguro que, penetrando a totalidade das consciências, dirija as ações” (Queirós, 2002b: 64).

A ratificar este momento de viragem ideológica aparecem os finais d’ *OM* e d’ *AR*, os quais apontam novos veios de interesse que o escritor cultivará na fase seguinte. Efetivamente, note-se que as histórias de Teodoro e de Teodorico, onde estão traçados os percursos de aprendizagem que ambos realizam, culminam numa lição de moral, extraída das suas consciências, que é expressa em termos categóricos por ambas as personagens, mesmo não chegando a ser cabalmente assimilada na práxis da vida de nenhum deles, uma vez que ambos são representações da falência moral do ser humano, no início de uma atmosfera finissecular de declínio social e crise de valores.³⁶

4- O *Mandarim* e A *Relíquia*: desvio no percurso artístico de Eça de Queirós

Não podemos efetivamente dizer de nenhuma destas obras que tenha sido concebida como instrumento pedagógico, de denúncia e reforma social e cultural, no sentido militante e ortodoxo que o Realismo conferiu ao romance da segunda metade do século XIX, nem que as estratégias de construção das narrativas tenham sido retiradas do cânone realista. Com efeito, Eça escreve duas histórias sobre viagens, relatadas por um narrador autodiegético, que decorrem maioritariamente fora da realidade nacional, em terras longínquas e exóticas. Apesar disto, contudo, não podemos concluir que, neste período, Eça se tinha desvinculado definitivamente da estética realista.

Como já foi referido, durante a escrita e publicação destas obras outros projetos estavam a ser concretizados pelo romancista, orientados por objetivos filiados na mesma

³⁶ Na opinião de António José Saraiva, Eça chega à conclusão de que “o mal não está nesta ou naquela organização social-económica, mas na própria natureza humana. E, no fundo, esta visão esquemática e simplista da luta de classes e esta ideia de que a cura está numa transformação moral do homem constituem o seu credo social íntimo.” (Saraiva, 2000: 103).

ideologia de compromisso com a reforma social e moral defendida pelo Realismo, que impunha a metodologia da observação da vida real, dos costumes e comportamentos da sociedade coeva nacional, já utilizada em romances anteriores.³⁷ O que nos parece é que, depois d' *O Crime do Padre Amaro* e d' *O Primo Basílio*, expoentes máximos do Realismo na obra do romancista, e em plena atividade de produção artística (a preparar a 3ª versão d' *O Crime*, a trabalhar n' *A Capital*, n' *Os Maias* e muito provavelmente no *Alves e C.*), *OM* e *AR* representam, neste contexto, uma pausa na ficção queirosiana realista-naturalista, pausa esta que acabará por se concretizar num ponto de viragem na evolução da sua conceção estética e, conseqüentemente, na sua produção literária³⁸. Com as viagens de Teodoro e de Teodorico, o escritor empreende, ele também, uma viagem em rota de fuga à rigidez do cânone realista. Através da produção ficcional da década de 80, Eça profetiza a mudança nas suas ideias doutrinárias e a sua transformação ideológica, explicitadas anos mais tarde, em 1893, no texto "Positivismo e Idealismo", sendo ele próprio, n' *OM* e n' *AR*, o artista que foge do cárcere positivista em que o mantinha a Razão, para correr para os braços da outra esposa, a Imaginação, e percorrer os caminhos do sonho, da lenda e do mito. (Queirós, 2002b: 355) Seria, no entanto, excessivo falar em abandono de um projeto, pois parece-nos mais apropriado dizer que estamos diante da eclosão de uma nova conceção da arte, resultante de um processo de integração dinâmica das ideias e conceções estéticas e literárias que acompanharam Eça ao longo da sua carreira, e que ele foi tentado harmonizar e articular com as mudanças na sociedade, acabando por chegar a um ponto de conciliação de opostos, traduzida por uma pluralidade discursiva e ideológica, como ilustram as obras da sua última fase literária.

³⁷Atente-se nos termos com que Eça de Queirós, dois anos antes da publicação d' *OM*, numa carta a Teófilo Braga, se refere a um desses projetos, que então era designado por *Cenas da Vida Portuguesa*: "A minha ambição seria pintar a Sociedade portuguesa, tal qual a fez o Constitucionalismo desde 1830 – e mostrar-lhe, como num espelho, que triste país eles formam – eles e elas. É o meu fim nas Cenas da Vida Portuguesa. É necessário acutilar o mundo oficial, o mundo sentimental, o mundo literário, o mundo agrícola, o mundo supersticioso e com todo o respeito pelas instituições que são de origem eterna, destruir *as falsas interpretações e falsas realizações* que lhes dá uma sociedade podre. Não lhe parece Você que um tal trabalho é justo?" (Queirós, 1983: 135).

³⁸ Conforme defende Carlos Reis, este distanciamento é claramente afirmado na carta-prefácio a *OM* e posteriormente confirmado n' *Os Maias*, e mais amplamente na *A Correspondência de Fradique Mendes*. (Reis, 1999: 61)

5- O Oriente

Atentemos, seguidamente, no destino escolhido para os protagonistas viajantes: o Oriente, sendo este, sublinhe-se, o espaço em que decorre a maior parte da ação de ambas as narrativas. Tanto n' *OM* como n' *AR* cerca de 60% da narrativa é consagrada à viagem, ao relato dos acontecimentos vividos e à descrição dos espaços por onde andaram os protagonistas: 56 das 95 páginas no caso d' *OM*, e 162 das 272 páginas no caso d' *AR*, nas edições por nós utilizadas.

Por que motivo terá Eça colocado o Oriente no itinerário dos protagonistas destas obras? Pelo que foi exposto no capítulo sobre a viagem do século XIX, esse não fazia parte dos destinos mais procurados pelo viajante da época, e muito menos era um espaço habitual da ficção realista, apesar do interesse que pudesse suscitar, por razões de natureza política e económica ou pelo fascínio que as terras distantes e exóticas despertavam nalguns espíritos. As atenções e preocupações de Eça estavam voltadas para o seu país e para a Europa, sobretudo para a França, a Inglaterra e a Alemanha, cujos acontecimentos políticos, económicos e sociais lhe serviam como tema jornalístico ou como referentes históricos na construção dos mundos possíveis que nasciam da sua ficção.

Mas o Oriente exercia, na verdade, sobre Eça de Queirós, uma sedução resultante do contraste entre o exotismo de uma cultura milenária autêntica, que evoca o passado das suas tradições e costumes suspensos no tempo, e a padronizada civilização ocidental num permanente processo de modernização que a ia lentamente descaracterizando. Veja-se a descrição que Eça faz das cidades europeias, por contraste com as cidades do Oriente, como o Cairo:

Aqueles que nunca saíram das ruas direitas e monótonas das cidades da Europa, não podem conceber a colorida e luminosa originalidade das cidades do Oriente. Aí, as ruas são direitas, ladeadas de largas fachadas, caiadas, inexpressivas como rostos idiotas. As figuras são triviais; as fisionomias vulgares, esbatidas, uniformizadas pelo tédio e as dificuldades da vida; os vestuários são escuros, estreitos, económicos. O gás, à noite, perfila a sua linha bocejante; o rodar das carruagens e das carroças abala o chão com uma brutalidade ruidosa. Tudo é correcto, alinhado, perfilado, medido e policiado. (Queirós, 2001b: 73).

Para Eça, mas também para outros viajantes do século XIX, o Oriente parecia, por conseguinte, constituir uma boa escolha como lugar de evasão, diante da monótona cultura europeia e da necessidade de conhecer algo de original, colorido e luminoso. Na nossa opinião, podemos dizer que seria esta necessidade que iria modelar o imaginário coletivo do Oriente, que também se vislumbra na ficção de Eça, sobretudo enquanto espaço aproveitado para a sua libertação estético-literária.

Por outro lado, o longínquo e pouco conhecido Oriente assume-se como espaço que privilegia outro olhar sobre o mundo, sendo um lugar que sedutoramente cativa a inspiração do romancista, libertando a sua imaginação. Afirma Fernando Cristóvão, num estudo já referido: “De certo modo se pode dizer que a imaginação se solta na razão direta das distâncias” (Cristóvão, 2002: 41). Não é, por conseguinte, nenhum lugar da pátria ou da Europa que serve de palco ao universo diegético d’ *OM* e d’ *AR*, são antes as terras distantes do Levante.

Mas será, então, que essa escolha foi apenas o resultado de um impulso de sedução pela novidade e pelo exótico, e de uma necessidade de libertação, ou será que, por detrás delas, existem outras motivações subjacentes? Não é demais lembrar que estamos a referir-nos a uma época literária em que a escolha dos espaços é fulcral em termos de validação da ficção realista porque, em obediência às suas diretrizes doutrinárias, o escritor oitocentista não podia representar o homem fora da realidade do seu tempo e do seu espaço, diretamente observáveis pelo escritor que deles se serve como signo ideológico de grande relevo.³⁹ Assim, a escolha de uma viagem ao Oriente como motivo central em ambas as obras parece-nos uma opção estratégica para quem pretende fazer uma pausa nas suas preocupações sociais com a paisagem urbana e provinciana do seu país, e com o respetivo mosaico humano.

As terras fascinantes e pitorescas do Oriente são o destino apropriado para gozar uma “licença estética” e fazer uma pausa estratégica e programática no seu trabalho como escritor, interrompendo a linha de continuidade dos dois romances anteriores. Trata-se,

³⁹ Em *O Conhecimento da Literatura* afirma Carlos Reis sobre o Realismo: “privilegia uma visão materialista das coisas e dos fenómenos: desse ponto de vista, confere-se proeminência à realidade material e empiricamente verificável, como elemento que deve colher primordial e constante atenção de um observador que se pretende neutro, desapassionado e tanto quanto possível objetivo.” (Reis, 1995: 437); e mais à frente, a propósito do espaço de *La Regenta*: “o quotidiano clerical a aristocrático da Espanha da Restauração, tal como aparece descrito em *La Regenta* de Clarín, decorrem de um minudente trabalho de descrição, em que o conhecimento direto que o escritor possui dos lugares descritos intervém de forma insistente.” (Reis, 1995: 440. Cf também *Dicionário Narratologia* de Carlos Reis e Ana Cristina Macário Lopes, onde se diz que o espaço ajuda a caracterizar e justificar as personagens, condicionando e transformando a sua personalidade, enquanto espaço físico e social (Reis e Lopes, 2007: 135-140)

por conseguinte, de fazer um intervalo naquilo que o romancista refere, na carta-prefácio a *OM*, como a tirania da observação e da análise científica da realidade. Com efeito, parece-nos que nada haveria de mais apropriado do que a escolha de um cenário que, por um lado, não lhe impusesse a carga de preocupação reformista, de estudo e análise da realidade social, e, por outro lado, lhe permitisse voar nas asas da imaginação e da fantasia, satisfazendo a paixão antiga e matricial de cariz romântico, com que se iniciou na literatura. Refira-se a este propósito a coincidência na data, 1884, em que é publicada a mencionada carta-prefácio e a versão em livro *O Mistério da Estrada de Sintra*, em cujo prefácio os autores afirmam:

Além de que, para os que na idade madura foram arrancados pelo dever às facilidades da improvisação e entraram nesta região dura das coisas exatas, entristecedora e mesquinha, onde, em lugar do esplendor dos heroísmos e da beleza das paixões, só há a pequenez dos caracteres e a miséria dos sentimentos, seria doce e reconfortante ouvir de longe em longe, nas manhãs de sol, ao voltar da primavera, zumbir no azul, como nos bons tempos, a dourada abelha da fantasia” (Queirós, 2003: 10-11)

Como afirma Carlos Reis: “De certo modo, pois, reeditar este romance era, pelo menos para Eça, uma espécie de retorno a origens durante algum tempo obliteradas pela lição realista-naturalista.” (Reis, 1999: 138)

6- Encontro e diálogo estético-ideológico: Romantismo e Realismo

Assim, a uma experiência literária orientada por parâmetros estéticos naturalistas, que entravam em declínio, segue-se, sob o mesmo génio criador, o reacendimento da velha paixão romântica que nascera nos anos da formação de Eça de Queirós em Coimbra, através das influências de Michelet, Poe e Nerval, que lhe despertaram a atração por temáticas associadas ao sonho e à fantasia.⁴⁰ Como diz João Gaspar Simões: “Todos os que têm escrito sobre Eça de Queirós são unânimes a assinalar que na sua obra transparece claramente um fundo romântico jugulado por uma invulgar disciplina realista.” (Simões, 1973: 31) Julgamos, portanto, que é possível afirmar, neste contexto, que *OM* e *AR* surgem como uma espécie de cadinho de fusão de caminhos estético-literários, onde, por um lado, encontramos reminiscências do jovem autor das *Prosas*

⁴⁰ Veja-se o que diz António José Saraiva: “Estes anos de Coimbra aparecem em Eça cheios de um prestígio lendário: são algo como a sua idade de ouro, onde se situam todos os sonhos criados por um desejo que quer libertar-se da realidade e ganhar um mundo ilimitado, imaterial, luminoso e dócil a toda a fantasia. (Saraiva, 2000: 59)

Bárbaras (1866), cuja inspiração, de um lirismo romântico, o mergulha na atmosfera do sonho, da imaginação e da fantasia, longe da observação da realidade, e por outro lado, cruzam-se com estas reminiscências, a que se agregam os cenários exóticos e lendários, certos princípios doutrinários e temas do Realismo, tais como a crítica de costumes sociais e religiosos e a problemática da educação, como iremos ver mais detalhadamente quando nos ocuparmos da análise das obras. É nesta mesma linha de pensamento que António Machado Pires, no seu artigo a propósito do realismo e da fantasia n' *OM*, nos fala de uma harmonização de tendências contrárias, numa solução de compromisso entre:

Por um lado, pois, o desejo de agora oferecer ao leitor a liberdade de imaginação, o exótico, o requintado, o longínquo, a aventura, o sobrenatural, por outro lado a constante atenção, a disciplina da realidade observada, a contenção e o rigor arduamente conquistados, flaubertianamente aprendidos nas obras anteriores. (Pires, 1980: 29)

Esta solução de compromisso terá depois continuidade n' *AR*, conforme é asseverado pela epígrafe que serve de abertura ao romance: “Sob o manto diáfano da fantasia, a nudez forte da verdade”.

O que nos parece é que esta combinação de estéticas anuncia aquilo que chamamos um novo paradigma da prática literária queirosiana, onde se esbate o rigor no cumprimento das diretrizes do quadro teórico realista e naturalista, bem como o compromisso de intervenção social e de representação do real, assumido por estas doutrinas literárias. Ora, este posicionamento irá ganhar consistência e expressão, em nosso entender, nos romances e escritos da última fase de Eça de Queirós, a que daremos atenção na parte final do nosso trabalho.

Na opinião de João Gaspar Simões, “Não é possível dizer em que momento o escritor perde a confiança na realidade e se deixa arrastar pela fantasia. Vacila entre a literatura de observação e a literatura de imaginação.” (Simões, 1973: 453). Maria do Rosário Cunha atribui como causa desta vacilação duas tendências contraditórias da personalidade artística de Eça: “por um lado, a observação atenta da realidade aliada a um desejo efetivo de nela intervir, que encontrará no Realismo-Naturalismo o meio e os fundamentos dessa intervenção; por outro, a fantasia e uma resistência a imposições de escola que a disciplina realista nunca conseguirá controlar em absoluto.” (Cunha, 1997:

32) Como dissemos atrás, *OM* e *AR* aparecem na obra do escritor como dois testemunhos importantes desta tensão e da forma como ela seria contornada⁴¹, na medida em que, fazendo uma pausa nas constrições do projeto realista, o autor concebe duas obras onde pôde dar asas à sua imaginação e fantasia, sem, no entanto, abandonar completamente a doutrina realista que retomará mais tarde, mas já de uma perspectiva diferente.⁴²

Podemos dizer que este procedimento do escritor corresponde a uma estratégia literária adotada no esforço para encontrar uma síntese e uma harmonização entre ideias, teorias, princípios doutrinários que acabam por dar corpo a uma teoria da arte que se iria configurar como eixo do seu perfil artístico eclético e multifacetado. Sustentamos a nossa opinião em diversos contributos fornecidos, por um lado, por críticos que estudaram a obra e as ideias queirosianas, como é o caso de António José Saraiva, quando se refere a duas fontes de ideias que sabiamente Eça aglutinou na construção da sua ficção: a noção de que a arte é um produto do meio e do contexto histórico em que nasce, oriunda da teoria científica de Taine; e o propósito moralizador subjacente à obra de arte, de filiação proudhoniana (Saraiva, 2000: 106). Por outro lado, podemos apoiar-nos também na própria consciência doutrinária que o escritor expressamente revelou, no artigo intitulado “Positivismo e Idealismo”, a propósito da turbulência que se vivia em França, no fim do século, criada pelas contendidas ideológicas entre positivistas jacobinos e a nova geração de idealistas neo-cristãos.⁴³ Para o escritor português a causa dessas revoltas, que acabaram por fazer colapsar o Naturalismo, reside na incapacidade de articulação equilibrada entre duas ideologias, representadas pelas duas esposas – Razão e Imaginação - que, apesar de opostas, se podem complementar mutuamente:

O homem desde todos os tempos tem tido (se me permitem renovar esta alegoria neoplatónica) duas esposas, a razão e a imaginação, que são ambas

⁴¹ Dizemos contornada e não superada ou resolvida porque isso só viria a acontecer mais tarde com a publicação d’ *Os Maias*, cuja produção acompanhou a referida tensão, e da qual nos é dado testemunho através, por exemplo, da discussão no Hotel Central entre Alencar, João da Ega, Carlos da Maia e Craft, e, de forma definitiva, com o reaparecimento da personalidade do dândi Fradique Mendes, assumidamente antirrealista, antifrancês e antiburguês, defensor da recuperação do Portugal genuíno, (cf. Reis, 1999: 160)

⁴² A sua reflexão metaliterária na carta-prefácio a *OM* aponta-nos precisamente na direção da transformação ideológica que vai ganhando consistência ao longo da década de 80.

⁴³ Conforme nos diz Eça, esta luta fora também assimilada pelas artes, entre elas a literatura: “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 ressurreição arqueológica (e pré-histórica!) e até de capa e espada, com maravilhosos imbróglios, como nos robustos tempos de D’ Artagnan.” (Queirós, 2002b: 349-350)

ciumentas e exigentes, o arrastam cada uma, com lutas por vezes trágicas e por vezes cómicas, 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. (Queirós, 2002b: 354)

Assinale-se, por último a opinião de Guerra da Cal, para quem toda a obra de Eça de Queirós se vai construindo sobre uma luta para obter a síntese entre razão e imaginação, numa combinação perfeita entre a realidade e a fantasia, porque estes dois pólos o atraem com igual intensidade.⁴⁴

7- Traços da escrita queirosiana

No entanto, e as duas obras que estudaremos são disso testemunho, existem preocupações que indelevelmente cunham, de forma transversal, toda a obra de Eça, e que se traduzem nas suas intenções moralizadoras combinadas com uma constante exigência estética⁴⁵, e com a marca distintiva da sua ironia. Dizemos marca distintiva porque, mesmo quando mais devotamente se entregou às diretrizes de uma escola, como foi o caso do Naturalismo, o autor d' *O Primo Basílio* nunca conseguiu atingir totalmente a disciplina científica de distanciamento objetivo que o romance experimental impunha. As constantes intrusões da sua ironia traem este preceito naturalista. Este é sem dúvida um dos traços mais ricos e estimulantes do estilo queirosiano, revelador do seu humor, da sua capacidade para, através da crítica contundente e mordaz, nos fazer rir, porque, no seu propósito moral de corrigir e melhorar a sociedade, acreditava e defendia a finalidade social do riso. Na opinião de Carlos Reis foi justamente o estilo do escritor que o diferenciou e destacou da sua geração:

Por várias razões, mas sobretudo por ser o estilo que em Eça surge como fator estruturante de aspetos fundamentais da representação do mundo que na sua

⁴⁴ Na opinião de Guerra da Cal, Eça: “Es atraído desde el principio por estos dos polos, que lo llaman con igual intensidad; de una parte la realidad «que a tódos como a Anteo comunica fôrça invencível» y de la outra la fantasía, «essa Circe adorável que transforma aos seus amigos não em porcos – mas em deuses». Toda la obra de Eça, toda su vida espiritual, y todo el desarrollo de su estilo, está expresado en la lucha por resolver esa síntesis en una suprema unidad, en una síntesis perfectamente lógica y clara.”, (Guerra da Cal, 1954: 40-41)

⁴⁵ Alberto Machado da Rosa aponta mesmo *OM* e *AR*, pela importância que aí é dada aos problemas de consciência e de moral das personagens, como marcos que assinalam o momento em que o escritor se começou a preocupar mais com a questão da moral do ser humano, (Rosa, s.d: 247). Também António José Saraiva, em *As Ideias de Eça de Queirós*, afirma: “A atenção vai-lhe toda para os factos morais ou puramente sociais.” (Saraiva, 2000: 102) Daí a atenção que sempre deu nos seus romances a aspetos como a educação e a formação das personagens.

obra se leva a cabo: a ironia, o sarcasmo, a frequente comicidade de figuras e episódios, a insuperável graça de comentários e descrições, tudo se resolve num estilo cuja vivacidade e atualidade parecem inesgotáveis. (Reis, 2000b: 105)

Na verdade, desde a sua participação n' *As Farpas*, Eça nunca deixou de cultivar o efeito do cómico, devido à importância que dava ao riso como agente da morigeração dos costumes. Conforme defende João Gaspar Simões, o cómico estava, para Eça, “mais perto do espírito crítico do que a análise científica”.⁴⁶ É justamente a perda da capacidade de rir que Eça lamenta no início da década de 90, como podemos testemunhar no seu artigo “A decadência do riso”, devido, em seu entender, aos excessos da civilização:

Eu penso que o riso acabou – porque a humanidade entristeceu. E entristeceu – por causa da sua imensa civilização. O único homem sobre a Terra que ainda solta a feliz risada primitiva é o negro, na África. Quanto mais a sociedade é culta – mais a sua face é triste. Foi a enorme civilização que nós criámos nestes derradeiros oitenta anos, a civilização material, a política, a económica, a social, a literária, a artística que matou o nosso riso (...) Os homens de ação e de pensamento, hoje, estão implacavelmente votados à melancolia. (Queirós, 2002b: 240)

Justamente *OM* e *AR*, apesar da sua qualidade de testemunhos da mudança literária de que temos vindo a falar, não deixam de denunciar a pertinácia da ironia queirosiana. Pelos seus propósitos e fins, estas obras escapam ao registo sério da atmosfera moral do século, para criar personagens, situações e peripécias que nos fazem rir mas, ao mesmo tempo, refletir sobre comportamentos ridículos e mesquinhos do ser humano, colocando-nos diante da finalidade social do riso.

Uma outra coisa é também certa na obra de Eça: trata-se da sua coerência artística na busca do belo. Mesmo em plena fase realista percebemos sempre uma constante preocupação com o equilíbrio estético e uma invulgar exigência artística, que conferiu à obra do escritor a riqueza e a versatilidade que lhe permitiriam alcançar a almejada meta da imortalidade. Em 1886, no prefácio que escreve aos *Azulejos* do Conde de Arnos, é

⁴⁶ “Passar da crítica ao cómico sem abdicar do sentido psicológico nem do «instinto certo do momento dramático» – eis o que Eça tentava, com efeito, nesse momento [finais da década de 70]. De facto, o cómico, na sua opinião, estava mais perto do espírito crítico do que a análise científica. (...) Com efeito, «achar o cómico numa má instituição ou num mau costume (maus pela sua ampla existência, ou maus por se perpetuarem além do momento histórico que os justificam) é pô-los em contradição com o bom senso e com o bom gosto, é anulá-los». (Simões, 1973: 411)

bem nítida a sua consciência do poder imortalizador da arte: “a Arte oferece-nos a única possibilidade de realizar o mais legítimo desejo da vida – que é não ser apagada de todo pela Morte. (...) a única esperança que nos resta de não morrermos absolutamente como as couves é a Fama, essa Imortalidade que só dá a Arte.” (Queirós, 2009: 200)

Daí o constante e aturado aprimoramento a que eram submetidos os seus textos, numa determinação compulsiva e dolorosa para alcançar a realização estética da obra,⁴⁷ para além do cumprimento da sua função didática, morigeradora e moralizadora.

Para terminar este capítulo, gostaríamos ainda de acrescentar que mais importante que uma escola literária ou um credo ideológico era para Eça o estudo e a compreensão da alma humana, sobretudo da alma lusa, com as suas idiossincrasias, os seus costumes e vícios.⁴⁸ O que não lhe permitia ignorar, contudo, a perfeição e o equilíbrio estético, porque “entre o apelo da ideologia e o chamamento da estética, um grande escritor sempre optaria pelo sentido e pela exigência da arte.” (Reis, 1999: 175) E Eça procurou ser tão perfeito nesse estudo e compreensão, que lhe saiu das mãos um retrato da sociedade portuguesa - genuíno, acutilante, transversal e atemporal.

⁴⁷ Numa carta a Joaquim de Araújo, que lhe pedira um prólogo, Eça escreve: “Se eu tivesse a divina faculdade improvisadora de Ariosto e a colossal facilidade à Dumas, que cria uma obra entre dois cigarros – não deixaria de certo, pela muita simpatia que V. me merece, de satisfazer o seu pedido dum prólogo quase pela volta do correio. Infelizmente, para mim o trabalho não é um doce deslizar pela corrente serena do ideal – mas uma subida arquejante por uma dura montanha acima.” (Queirós, 1983: 418)

⁴⁸ No texto “Cartas de Paris e Londres de 6 de junho de 1880”, Eça expressa-se nos seguintes termos: “O grande Dickens, diante dos Alpes ou dos palácios de Veneza, punha-se a pensar com saudade nas tristes ruas de Londres, num rumor de fim de dia, e no prazer de surpreender as expressões de ansiedade, triunfo ou dor, nas faces dos que passam, alumiados pelo gaz vivo das lojas. É que o melhor espetáculo para o homem – será sempre o próprio homem.” (Queirós, 2002b: 56)

IV- Análise d' *OM* e d' *AR* num contexto de viragem

O objetivo deste capítulo encontra-se estreitamente ligado ao tema da dissertação, uma vez que, partindo da análise d' *OM* e d' *AR*, procuraremos acompanhar uma parte do percurso da viagem que Eça de Queirós trilhou pela literatura, na qual, em nosso entender, está bem patente o caráter dinâmico da escrita queirosiana. Este dinamismo revela-se através de uma “tendência irrefreável para a superação de temas, ideologias e estratégias literárias, superação que, acompanhando até certo ponto o devir dos períodos literários em que se recortou a produção literária de Eça, não se inibe, por vezes, de tentar a recuperação de predileções aparentemente esgotadas”. (Reis e Milheiro, 1989: 95-96) Como veremos, é na companhia dos dois viajantes que protagonizam estas obras que Eça regressará ao passado romântico dos textos das *Prosas Bárbaras*, sem perder, no entanto, o fio da meada realista, estabelecendo-se, deste modo, o diálogo entre duas poéticas, que abre o caminho a um novo código estético-ideológico na derradeira etapa da viagem literária do escritor português.

Antes de procedermos à análise a que nos propomos, gostaríamos de apresentar uma breve caracterização das linhas gerais do Realismo, servindo-nos, para isso, das palavras de Márcia Arruda Franco: “a estética realista se caracteriza por ser normativa, ou seja, por prescrever uma série de atitudes para a composição da obra, na tentativa de torná-la mais verossímil. O escritor tem de seguir, ao menos teoricamente, um plano rígido de conduta: atenção ao momento histórico presente, crítica dos costumes e das tradições com fim moralizante, preocupação com a verossimilhança espaço-temporal e psicológica e assim por diante, em sua tentativa de decalcar imparcialmente a realidade social.” (Franco, 2002: 660)

Partindo desta definição, e tendo em consideração tudo o que já foi dito no capítulo anterior, interessa-nos analisar de que forma *OM* e *AR*, por um lado, se distanciam do cânone realista-naturalista e em que medida este afastamento propicia e viabiliza, através do discurso literário, um diálogo com a matriz romântica do escritor. Por outro lado, procuraremos identificar as marcas de sobrevivência dos princípios doutrinários realistas e analisar o tipo de interação que estabelecem na configuração de um novo paradigma da prática literária queirosiana, onde se destaca sobretudo, como veremos no capítulo seguinte, a verdadeira índole de um escritor singular e genial.

Embora Eça de Queirós se encontrasse numa espécie de pausa relativamente ao romance de tese, a sua licença estética não deixa de ser interrompida por manifestações da ideologia realista. Até porque foi sob o signo desta doutrina que o escritor melhor expressou a “tendência que, para além da filiação em correntes ou escolas literárias, sempre marcou a literatura de Eça: a que consiste em ligar estreitamente a criação artística ao espaço e ao tempo que a rodeiam, numa constante recusa de alhear o escritor desse espaço e desse tempo. É ainda esse pendor que noutros termos se manifesta, se atentarmos na evolução literária queirosiana e nos caminhos que ela trilhou.” (Reis, 2001: 17) Este comprometimento do escritor está patente n’ *OM* e n’ *AR* através de vários aspetos, tais como a crítica de costumes, mantendo-se assim fiel à conceção da arte como instrumento didático na regeneração moral da sociedade oitocentista.

Ambas as obras têm, no entanto, como já foi referido, orientações e motivações distintas das obras que as antecederam, e que se repercutem numa alteração da conceção estética e técnica da narrativa. Refira-se ainda que tanto n’ *OM* como n’ *AR* se destaca uma viagem pelas terras do Oriente, cujos relatos são pródigos em descrições que traduzem inúmeras sensações, impressões e imagens, povoadas por fantasias e sonhos, tudo servido por um estilo cuja opulência contradiz o credo estético do Realismo, que se apoiava no discurso simples e objetivo, muito próximo do cientifismo que o Naturalismo preconizara.

1- Pontos comuns de afastamento do cânone realista n’ *OM* e n’ *AR*

1.1 O que nos diz o autor

Antes de atentarmos na matéria literária em si mesma, gostaríamos de começar por analisar algumas considerações de Eça de Queirós relativamente a *OM* e *AR*, que revelam uma opção consciente e crítica pelo desvio doutrinário que ambas as obras denunciam.

Começando pel’ *OM*, uma vez que é ele que inaugura o distanciamento do cânone realista, deparamo-nos com duas cartas, dirigidas a Ernesto Chardron, onde o escritor assume explicitamente aquele desvio. A primeira data de 15 de julho de 1880 e contém a resposta de Eça sobre a publicação dos fascículos d’ *OM* em volume, que retirámos da introdução de Beatriz Berrini à edição crítica:

Consinto na publicação. Eu reservava *O Mandarin* para com dois ou três contos fazer um volume de fantasia contrastando com a obra de realismo: mas isto seria para mais tarde, e nada impede que se imprima em livro *O Mandarin* (...). É uma história de fantasia e de invenção, boa para senhoras, que necessita que o volume seja num tipo bonito, e em papel magnífico, e com uma capa rica – um volumezinho de luxo.” (Berrini, 1992: 20-21)

Na segunda carta, datada de 16 de janeiro de 1881, Eça volta a usar a mesma palavra para classificar a natureza da história de Teodoro, chamando-lhe uma “pequena fantasia”:

Estimo que o *Mandarin* 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, 1983: 184)

Três anos mais tarde, o autor justificou o aparecimento inusitado d’ *OM*, no panorama literário contemporâneo, ajudando-nos, ao mesmo tempo, a clarificar os motivos que o levaram a esta aventura literária, na carta-prefácio dirigida ao senhor redator da *Revue Universelle*.

De acordo com o que lemos nessa carta, podemos concluir que a escrita da novela corresponde a um momento de libertação estética que o escritor concede a si mesmo, dando asas ao verdadeiro espírito português que caracteriza o público para quem escreve e que também habita nele. No fundo, como afirma Eça, somos todos idealistas e líricos por natureza, com maior atração pela fantasia e emoção do que pela razão e objetividade. Por isso, mesmo depois de o Naturalismo ter conquistado adeptos em Portugal, o apelo da fantasia continuava a soar no fundo da alma do escritor. E é justamente para não sufocar sob o incómodo jugo das regras, obrigado a observar a realidade à sua volta, com todas as suas feridas e misérias sociais, que Eça entra numa “licença estética”, que se traduziu numa espécie de escapadela para o bosque azul da fantasia.

Para além destes testemunhos, é necessário ainda sublinhar a dupla importância do prólogo. Conforme defende Maria do Rosário Cunha, este introito, como em nenhum outro mundo de papel a que Eça deu vida, denuncia o carácter ficcional da narrativa que se seguirá. (Cunha, 1997: 37-38) Com efeito, o diálogo inicial entre dois amigos quebra por completo a ilusão de que o leitor vai irromper numa história real que uma voz

omnisciente lhe irá revelando. O outro aspeto importante que gostaríamos de sublinhar relativamente a este prólogo é a inequívoca explicitação por parte do primeiro amigo, da suspensão do programa realista, exortando o seu companheiro a fazer uma pausa no “áspero estudo da Realidade humana...”, a “vaguear por essas azuladas colinas românticas onde se ergue a torre abandonada do Sobrenatural, e musgos frescos recobrem as ruínas do Idealismo...” E conclui com o imperativo: “Façamos fantasia!...” (OM, 79) A coadjuvar a intenção do primeiro amigo está a escolha do autor dos espaços diegéticos onde decorre grande parte da ação, situados em terras longínquas, cuja reconstituição se baseia fundamentalmente numa competência imaginativa, e não numa aguçada capacidade de observação, como era habitual em Eça de Queirós.

Relativamente a AR, mesmo antes de iniciarmos a leitura do romance, sabemos pela epígrafe, “Sobre a nudez forte da verdade, o manto diáfano da fantasia”, que a história que se segue tem o mesmo componente da novela anterior, que a desvia do código realista: a fantasia. No ano da publicação do romance, em 1887, numa carta enviada no dia 2 de junho a Luís de Magalhães, a propósito de um artigo que este escrevera na *Província* sobre AR, Eça assume que o romance vale apenas pelo “*realismo fantasista da Farsa*” aí presente (Queirós, 1983: 424).

Para além do testemunho do autor, este distanciamento é também apontado pela crítica, que recebeu a história de D. Raposo com grande espanto, devido à incongruência artística que manifestava relativamente às obras anteriores do escritor. Temos, por exemplo, o artigo de opinião de Mariano Pina na *Ilustração*, onde, por um lado, a fantasia e, por outro lado, a inverosimilhança psicológica da personagem principal, a que Eça dá também a voz de narrador, são apontados como os defeitos que neste romance alarmaram o público e a crítica, que não esperavam que o escritor fosse romper a continuidade estética e ideológica de feição realista.

A alegada falta de congruência na construção do protagonista-narrador d’ AR é também sublinhada no relatório da Academia Real das Ciências, cuja responsabilidade coube a Pinheiro Chagas, sobre as obras concorrentes ao prémio, entre as quais se encontrava a referida obra de Eça de Queirós. Conhecendo obviamente as grandes divergências que sempre existiram entre Eça e Chagas, é fácil adivinhar que o autor d’ AR dificilmente ganharia o prémio e que aquele relatório seria uma boa oportunidade para Pinheiro Chagas tirar a desforra de dissidências ideológicas antigas. Todavia, o que gostaríamos

de salientar naquele relatório é a coincidência com a crítica feita por Mariano Pina sobre a marginalidade em que certas características d' *AR* a colocam face ao panorama da ficção queirosiana anterior, nomeadamente a componente do sonho de Teodorico que aparece no contexto da narrativa como um objeto exógeno e ilógico. Facto que, de certa forma, o próprio Eça reconhece, na carta a Luís de Magalhães, de 1887:

Eu por mim, salvo o respeito que lhe é devido, não admiro pessoalmente *A Relíquia*. A estrutura e composição do livreco são muito defeituosas. Aquele mundo antigo está ali como um trambolho, e só é *antigo por fora*, nas exterioridades, nas vestes e nos edifícios. (...) e falta-lhe ser atravessado por um sopro naturalista de ironia forte, que daria unidade a todo o livro. (Queirós, 1983: 424)

Concorde-se ou não com estes reparos, o que nos interessa aqui é sobretudo destacar o que ficou registado na época, não só pelo punho do escritor mas também pelo de outros conterrâneos seus, sobre *OM* e *AR*, o que corrobora o movimento de mudanças estéticas que Eça principiava a desenhar no seu percurso literário. E aqui reside o ponto de partida da nossa proposta de trabalho, que nos conduz à tese de que estas obras preparam o caminho da transição para a última fase literária do escritor. No quadro deste percurso de mudança não podemos dispensar uma referência ao romance que, mesmo não sendo objeto de análise neste trabalho, Eça escrevia em simultâneo com a escrita e publicação daquelas duas obras. Com efeito, n' *Os Maias* estão presentes, de uma forma significativa, várias opções estético-ideológicas que rompem definitivamente com a continuidade do credo realista-naturalista e que se repercutirão na produção literária da fase final da vida do escritor. Neste ponto Carlos Reis é bem elucidativo, quando diz:

Nada disto impede, contudo, que possa ler-se n' *Os Maias* um progressivo distanciamento do escritor relativamente a excessos que a revisão da segunda versão d' *O Crime do Padre Amaro* tratara de atenuar. Com este distanciamento chegava outra coisa mais densa e de funda repercussão ideológica: o crescente ceticismo relativamente à crença de que o homem positivista podia entender a sociedade, emendar os seus males e construir um mundo novo. (Reis, 2002-2003: 18)

O ceticismo de que nos fala Carlos Reis é, na nossa opinião, um traço também comum a *OM* e *AR*, que se destaca, sob a forma de reflexão dos protagonistas, no final das

narrativas. Destas reflexões sobressai justamente a nota de ceticismo, de falência moral e de incapacidade para sanar comportamentos individuais profundamente enraizados nos vícios e na mentalidade de uma sociedade empedernida e imune a esforços reformadores. Com efeito, Teodoro acaba em descrença total em relação ao ser humano porque percebe que aqueles que o rodeiam padecem dos mesmos defeitos que o levaram a cometer um crime; Teodorico termina com o reconhecimento de que, na sociedade que o cerca, a melhor estratégia de integração e sobrevivência consiste na adoção dos mesmos vícios que regem as vidas dos seus semelhantes.

1.2 Fantasia e sobrenatural: regresso às origens românticas

Além de tudo isso, outro ponto que destacamos é o facto de nas páginas d' *OM* e d' *AR* nos serem oferecidas duas histórias povoadas de sonhos, fantasias e alguns elementos sobrenaturais, o que, desde logo, nos impede de as classificar como obras realistas, sem todavia nos facilitar a escolha de uma designação para o género que elas representam, uma vez que também não se enquadram com rigor sob o rótulo do género fantástico. Não pretendemos desenvolver esta questão, uma vez que isso ultrapassaria os limites do nosso objetivo neste trabalho. No entanto, gostaríamos de tecer umas breves considerações a este propósito.

À luz da terminologia utilizada por Tzvetan Todorov (Todorov, 1981) nenhuma destas obras se enquadra devidamente quer seja no fantástico, no maravilhoso, no estranho ou em qualquer uma das combinações possíveis destes géneros entre si. Em termos bastante sucintos, isso deve-se em parte à existência de traços da estética realista-naturalista e à omnipresença da ironia do autor.⁴⁹ A breve pesquisa que fizemos sobre este assunto permitiu-nos concluir que, de facto, Eça foi desembocar numa encruzilhada de caminhos literários durante a escrita d' *OM* e d' *AR*, na qual não deixava de marcar presença a sua ironia.

Apesar de ficar em aberto a discussão sobre o género destas obras, pelo menos estamos cientes de que ambas rompem o pacto estético que o escritor fizera com o Realismo, o que, portanto, nos desautoriza a analisá-las com base em critérios realistas de verosimilhança e efeito do real, justamente porque a relação que estabelecem com a

⁴⁹ A propósito desta questão em *OM*, veja-se o artigo de Maria de Fátima Marinho “O paradoxo textual em *O Mandarim* de Eça de Queirós”, (Marinho, 1990: 133-138).

realidade social é, conforme defende Márcia Franco, feita através da sátira e da paródia.⁵⁰

Mais de metade de cada uma das narrativas é dedicada a viagens por lugares onde o autor nunca esteve ou apenas visitou uma vez, socorrendo-se, por isso, para a recriação detalhada e profunda desses lugares, dos escritos de outros autores. Por isso, sobretudo n' *OM*, Eça não consegue escapar à tendência generalizada de reproduzir estereótipos culturais do extremo Oriente, provenientes do imaginário coletivo dos escritores do século XIX,⁵¹ o que obviamente desvincula esta novela dos preceitos realistas que defendiam a observação e o conhecimento direto do meio e a experiência do quotidiano resultante da continuidade de uma convivência com a componente humana. Com efeito, estes procedimentos não constituíam uma prioridade nesta obra e nem n' *AR*, porque o escritor não estava propriamente interessado em fazer delas instrumentos de reforma social, sentindo-se dispensado, por isso, de os utilizar.

Este afastamento dos preceitos realistas acaba por dar espaço a uma reaproximação ao Romantismo que o escritor cultivara nas *Prosas Bárbaras* e que coincide em parte com a sua atração pelo exotismo do Oriente. Isso mesmo assevera Vianna Moog, a propósito d' *O Mistério da Estrada de Sintra*, onde encontramos episódios românticos que acusam reminiscências da viagem que Eça fizera ao Egito em 1869: “O Oriente, manifestamente, reconciliará Eça com as suas antigas ideias românticas. Entranhara-se-lhe na alma para nunca mais sair. E ele o evocava com calor a cada momento.” (Moog, 1977: 131) A ligação entre o Romantismo e o Oriente está também presente na consciência do escritor, como um convite à imaginação, quando escreve, a propósito do Egito e das ruas do Cairo, em *O Egito*: “Assim tu nos apareces, ó negro Egito, romântica terra de califas!” (Queirós, 2001b: 37); “As casas que apertam aquela fenda tortuosa, que é a rua, têm uma irregularidade, um imprevisto, um desdém de toda a correção, uma fantasia, que encanta como um quadro e surpreende como uma pequena jóia cheia de imaginação.” (Queirós, 2001b: 76)

⁵⁰ Sobre a rutura na trajetória realista de Eça de Queirós, que *OM* e *AR* representam, pelo espaço que nestas obras é cedido à fantasia, a autora afirma, perfilhando o ponto de vista de Guerra da Cal: “Por sua vez a prosa fantástica corresponde à negação da necessidade de verossimilhança, de se manter dentro dos limites do que é possível de acontecer. Isto não quer dizer que o uso da fantasia implique a perda da relação com a realidade social, simplesmente esta relação não se fará por um respeito à verossimilhança, e sim pelo emprego da sátira, da paródia e também da alegoria.” *Actas do Congresso Internacional*, II vol., p. 667)

⁵¹ O Oriente é reinventado nos textos europeus de forma a legitimar o poder colonizador e o discurso imperialista, originando deste modo a produção de estereótipos, na maioria dos casos, negativos e preconceituosos. Consulte-se a obra *Orientalism* de Edward Said (Said, 2003).

Se esta vertigem romântica pelas paisagens e costumes de países distantes é, no caso d' *AR*, sobretudo desencadeada pela memória das terras do Egito e Palestina, visitadas pelo escritor, no caso d' *OM*, irrompe pelo exotismo chinês descoberto e conhecido apenas através de fontes livrescas.

Neste ponto, parece-nos inevitável destacar a importância das descrições, que ambos os narradores fazem dos espaços naturais, sociais e humanos que vão descortinando ao longo das suas viagens, pelo seu papel instrumental ao serviço da intencionalidade do narrador. Embora este aspeto seja abordado de forma desenvolvida mais à frente, gostaríamos de aqui referir que os segmentos descritivos em ambas as narrativas revelam uma sobreposição de vozes no sujeito da enunciação: a do narrador-personagem e a do narrador-autor. Com efeito, seria improvável que um amanuense com modestos interesses culturais e um bacharel cuja vida gravita em redor dos apetites sexuais, pudessem escrever trechos descritivos com o rigor e a qualidade estética daqueles que encontramos n' *OM* e n' *AR*. Sem entrar em considerações teóricas acerca das sinuosas relações entre autor empírico e narrador, o que pode dizer-se é que o primeiro acaba por contaminar dialogicamente o discurso do segundo. Esta sobreposição, como iremos ver, no conjunto de impressões que as descrições ressaltam, veicula uma intencionalidade, na medida em que permite o estabelecimento de um diálogo ideológico entre o imaginário romântico e a rigorosa observação realista. Como já foi referido nos objetivos deste trabalho, uma leitura possível d' *OM* e d' *AR* é aquela que legitima uma relação dialógica, de recorte ideológico, entre romantismo e realismo.

Não é só a imaginação que essas terras orientais estimulam, existindo também uma ambiência sobrenatural que não passa despercebida, e que Eça deixa registada em *O Egito*: “Depois as mulheres debruçam-se sobre a sepultura e soltam aqueles gritos agudos, trémulos, guturais e desolados, que são particulares às mulheres do Oriente, e que, ou seja na *zagarita* do noivado ou nas cerimónias funerárias têm um encanto fatal e fazem pensar em coisas sobrenaturais.” (Queirós, 2001b: 43); “O céu do Egito é um ídolo (...) Parece feito de lápis-lazúli. Irrita pela fixidez e pela perfeição vazia. É o mais terrível dos desertos: é um deserto de abstracção, um deserto sobrenatural.” (Queirós, 2001b: 149) Em suma: “aquele mundo oriental aparece-nos, no meio das coisas contemporâneas, como um museu maravilhoso e romântico.” (Queirós, 2001b: 206) Ao lermos as descrições que Teodorico Raposo faz das paisagens da Terra Santa, percorridas durante o seu sonho, torna-se inevitável o paralelismo com estas

considerações do autor na obra citada porque, embora tratando-se de outro país – o Egito –, a Terra Santa também está inserida no mundo paisagístico e cultural do Oriente.

Refira-se, por conseguinte, a importância da escolha do espaço exótico das terras do Oriente como cenário onde se projeta a dimensão fantástica que atravessa ambas as obras.⁵² N^o *OM*, depois do primeiro encontro fantasmagórico com o diabo, Teodoro é empurrado pelo remorso a viajar até à China e pela China, para quebrar o feitiço do mandarim assassinado, confrontando-se aí com uma atmosfera estranha, por vezes bizarra, que perpetua o halo de fantasia da novela.

No caso de Teodorico, são também os cenários da Terra Santa que estimulam a sua imaginação e criam as condições propícias ao surgimento do fantástico através do sonho onde é recriada a paixão de Cristo, de que falaremos mais à frente, e que ocupa uma parte significativa do romance.

Dentro dos limites da moldura do fantástico e sobrenatural da obra queirosiana, encontramos também a figura do diabo, que sempre esteve presente, como diz Maria do Carmo Sequeira, ao longo da carreira literária de Eça.⁵³ Efetivamente, o diabo, como personagem ou como representante simbólico do mal, sempre encontrou o seu espaço na ficção queirosiana desde as *Prosas Bárbaras*.

É inusitada a forma como o diabo é introduzido na história d^o *OM*, atendendo aos antecedentes realistas do escritor, porque um tal procedimento revela a ausência de qualquer preocupação com a verosimilhança do episódio, ao contrário do que acontece, por exemplo, n^o *O Crime do Padre Amaro* em que o diabo é devidamente introduzido numa dimensão onírica, onde é permitida a transgressão do real, e, portanto, mais adequada ao estatuto do sobrenatural.⁵⁴ Ora, na novela, o diabo surge em cena no mundo empírico, com um aspeto humano e burguês, participando da diegese como uma

⁵² Justamente, quando escrevia *AR*, Eça ia consultando livros que lhe permitissem reconstituir a história local da Terra Santa dos tempos bíblicos, e, com isso, chegou à conclusão, que partilhou com o seu amigo conde de Ficalho, de que a História se mistura com a fantasia: “Debalde, amigo, se consultam in-fólios, mármore de museus, estampas, e coisas em línguas mortas: a História será sempre uma grande fantasia.” (Queirós, 1983: 265)

⁵³ Na opinião de Maria do Carmo Sequeira, em *A dimensão fantástica na obra de Eça de Queirós*,: “a figura do diabo (criando diferentes tipos de tensão) preenche espaços da obra queirosiana, desde os primeiros aos seus últimos textos, o que poderá representar um indicador da presença flutuante (mas permanente) do romantismo ao longo da sua vida literária.” (Sequeira, 2002: 239)

⁵⁴ “Mas toda a noite sonhou com Amélia. Tinha fugido com ela: e ia-a levando por uma escada que conduzia ao Céu! O Diabo perseguia-o; ele via-o, com as feições de João Eduardo, soprando e rasgando com os cornos os delicados seios das nuvens” (Queirós, 2000: 497).

personagem mais, ao lado do protagonista, e deixando claro, no diálogo com Teodoro, a sua identidade face ao seu opositor que é Deus:

Os seios, outrora (na ideia desse ingénuo Ancião que os formou, que fabricou o mundo, e de quem uma inimizade secular me veda de pronunciar o nome), eram destinados à nutrição augusta da humanidade (*OM*, 93).

O que me consola é que o OUTRO está também muito abalado (*OM*, 97).

No entanto, na nossa opinião, este “pecado” de inverosimilhança é assumido com absoluta coerência com o estado de licença estética em que o autor diz encontrar-se, na carta-prefácio:

Voilà pourquoi, même après le naturalisme, nous écrivons encore des contes fantastiques, des vrais, de ceux où il y a des fantômes et où l’ on rencontre au coin des pages le diable, l’ ami diable, cette délicieuse terreur de notre enfance catholique. Alors, du moins pendant tout un petit volume, on se subit plus d’ incommode soumission à la vérité, la torture de l’ analyse, l’ impertinente tyrannie de la réalité. On est en pleine licence esthétique. (*OM*, 199)

N’ *AR*, o diabo reaparece, mas desta vez recupera os seus traços de criatura fantástica e volta novamente à dimensão dos sonhos. A bordo do “Caimão”, em direção à Palestina, Teodorico adormece e tem um sonho onde:

Depois, por trás de um penedo, surgiu-nos um homem nu, colossal, tisonado, de cornos; os seus olhos reluziam, vermelhos como vidros redondos de lanternas; e, com o rabo infindável, ia fazendo no chão o rumor de uma cobra irritada que roja por folhas secas. Sem nos cortejar, impudentemente, pôs-se a marchar ao nosso lado. Eu percebi bem que era o Diabo (*AR*, 81).

1.3 O *Mandarim*: novela e paradoxo

Existe também outro aspeto, que se prende com uma questão teórica, cuja clarificação nos parece relevante na sistematização dos elementos que configuram o afastamento do cânone realista-naturalista. Referimo-nos, neste caso, especificamente a *OM*, por ser esta a obra que quebra, em primeiro lugar, a linha de continuidade na categoria literária que Eça vinha cultivando. Com efeito, pelas suas características de composição narrativa, *OM* não pode ser considerado um romance.

A escolha da categoria literária a que pertence esta obra não é consensual e provoca a divisão dos críticos entre duas possibilidades: novela ou conto. O autor foi, de resto, o primeiro a oscilar entre uma e outra designação. Na carta ao redator da *Revue Universelle*, refere-se a *OM* como “un conte fantaisiste et fantastique” (*OM*, 197), enquanto noutra carta, desta vez, a Ramalho Ortigão, diz: “Comuniquei isto ao Malheiro, que se alegrou – e para fazer pacientar os leitores do jornal, *presenteei* o «Diário» com uma novela: o «Mandarim» (grátis!!!) (Queirós, 1983: 187)

À luz das definições constantes do *Dicionário de Narratologia*, de Carlos Reis e Ana Cristina Macário Lopes damos preferência à segunda opção, atendendo a que as características aí atribuídas à novela são facilmente encontradas n’ *OM*: um relato de aventuras, com o intuito de divertir e entreter, que foi definitivamente consolidado com as novelas românticas, sobretudo no que se refere à função de evasão e divertimento, através da criação de mundos fantásticos. As aventuras de Teodoro, a sua evasão para a China, onde decorrem episódios com um efeito cómico que divertem o leitor, e ainda a presença de um fantasma que atravessa toda a obra, contribuem para inserir *OM* na categoria de novela. Por outro lado, estamos também na presença de uma ação concentrada e rápida que decorre com linearidade e de onde sobressai o protagonista e as suas peripécias.

Existem outros aspetos, de natureza metodológica, que nos parece pertinente referir n’ *OM*, uma vez que ratificam a pausa estética a que se propunha o autor. A história de Teodoro, primeiramente publicada em fascículos no *Diário de Portugal*, é concebida de forma rápida, sem grandes alterações e correções, contrastando com aquilo que era habitual no Eça realista. Conforme nos faz notar Beatriz Berrini, na introdução à edição crítica:

Na verdade, das obras publicadas em vida de Eça de Queirós, é a de mais curta gestação, tendo sofrido ligeiras alterações e ampliações – algo verdadeiramente insólito em Eça de Queirós, indubitavelmente. Não costumava o escritor proceder desta maneira.” (Berrini, 1992: 26)

No entanto, se recuarmos à produção das *Prosas Bárbaras*, da primeira fase literária do escritor, ainda sob uma forte influência romântica, descobrimos, com a ajuda de Batalha Reis, que o facto não era inédito no processo de criação artística do escritor. Referindo-se a Eça de Queirós, escreve Batalha:

Escrevia com extrema facilidade e, nesta época, emendava muito pouco: as imagens, os epítetos ocorriam-lhe abundantes, tumultuosamente, e ele redigia rápido, insensível a repetições de palavras e rimas ou a desequilíbrio de períodos, sem exigências críticas de forma, aceitando, comovido, o que tão espontaneamente, tão sinceramente lhe ocorria. (Cf. Reis, 2004: 170)

Daqui, creio que podemos concluir que *OM* afastara o escritor, pelo menos por uns momentos, dos métodos de escrita de recorte realista, que o obrigavam a um aturado e longo processo de burilar os textos, resultante da busca de rigor e exatidão, de verosimilhança, de harmonia entre contenção e equilíbrio estético.

Não podemos deixar de referir aqui a questão das fontes a que o autor recorreu para recriar os cenários humanos e culturais da China. Ora, *OM*, como sabemos, não é uma história inspirada na observação minuciosa e analítica da realidade, e nem sequer é uma história inédita. Trata-se antes da recriação de um conto francês, de contornos alegóricos, que vários autores do tempo, sobretudo franceses, também se sentiram tentados a trabalhar antes de Eça. O conjunto desta literatura teria servido, como afirma B. Berrini, como fonte de inspiração do autor português.⁵⁵

E, uma vez mais, nos vemos compelidos a estabelecer um paralelismo com as *Prosas Bárbaras*, onde, segundo J. Gaspar Simões, a maioria dos textos nasce de uma inspiração livresca, da leitura de outros autores, como Heine, Michelet ou Hugo (Simões, 1973: 113). Por conseguinte, também, neste segundo aspeto, mais do que *AR*, *OM* se desvincula das estratégias literárias do Realismo, contrariando a preferência por temas que, pela observação direta, eram extraídos do mundo real.

Mas o mesmo se passou com *AR*, cuja conceção obrigou o autor a fazer pesquisas bibliográficas para poder completar os cenários do Oriente sobretudo os da cidade histórica de Jerusalém, que contextualiza a viagem onírica do narrador, procurando sempre dar-lhes a notação rigorosa e plástica que a sua memória e o seu imaginário pressupunham na representação daqueles lugares míticos. Os estudiosos da obra queirosiana destacam a influência de dois autores que o autor d' *AR* admirava, conforme podemos asseverar pelas referências que lhes faz em cartas e artigos, e que também nos deixaram textos que são o resultado da sedução que sentiram pelo Oriente, tendo-o visitado e aí permanecido durante algum tempo: Renan, com a *Vida de Jesus*, e

⁵⁵ Sobre as fontes de *OM*, consulte-se o que diz Beatriz Berrini na introdução à edição desta novela, pp. 26-40.

Flaubert, com *Salammbô*. Mas também não podemos esquecer Nerval e Gautier com *Viagem ao Oriente* e *Constantinopla*, respetivamente.

No caso d' *OM* sobressai de imediato o próprio título da novela, que evoca uma personagem pertencente a outra realidade cultural, distante e de carácter exótico, e nos remete para um tema em voga na literatura da época - o paradoxo do mandarim – que originou diversas polémicas de ampliado tratamento jornalístico. Uma delas, em 1879, na imprensa francesa, não terá, por isso, escapado ao escritor português, atento, como sabemos, às novidades que vinham sobretudo de França. Não cabe no âmbito deste trabalho o apuramento exaustivo destas questões, mas gostaríamos, ainda assim, de salientar alguns aspetos que, como dissemos, nos parecem relevantes para entender a origem da novela portuguesa. Segundo António Coimbra Martins (Martins, 1967) terá sido *O Génio do Cristianismo*, de Chateaubriand, que, enquanto embrião do paradoxo, terá fornecido, em primeira mão, o tema a Eça de Queirós⁵⁶, sem esquecer outras influências sobejamente estudadas, das quais destacamos a balzaquiana, no tratamento literário que foi dado também a esse tema n' *O Pai Goriot*.

Determinado, como estava, a afastar-se das apertadas regras realistas, Eça serve-se da componente exótica do paradoxo para criar uma história fantástica. Efetivamente, a forma que escolheu para recriar a sua versão do paradoxo do mandarim, diverge da que lhe deram outros autores, como Balzac, porque elide totalmente os códigos de verosimilhança preconizados pelo Realismo, introduzindo na sua história um convívio estreito entre a realidade e elementos do sobrenatural.⁵⁷ O próprio Teodoro, quando o senhor Silvestre lhe entrega o dinheiro, apesar da sua incredulidade inicial, estribada num raciocínio que ele diz positivista, se submete à força do maravilhoso, aceitando, sem explicações racionais, a materialização do sonho e do pacto diabólico:

Senti tremer o Globo sob os meus pés – e cerrei um momento os olhos. Mas compreendi, num relance, que eu era, desde essa hora, como uma encarnação do Sobrenatural, recebendo dele a minha força, e possuindo os seus atributos. Não podia comportar-me como um homem, nem desconsiderar-me em expansões humanas. (*OM*, 103)

⁵⁶ “Do paradoxo do chinês assassinado, não havia em Portugal, antes d' *O Mandarim* queirosiano, outros ecos senão os derivados d' *O Génio do Cristianismo*”, (Martins, 1967: 135); cf. também pp.130-131 da mesma obra.

⁵⁷ Conforme afirma Maria do Rosário Cunha: “Mas ao contrário de Balzac, que traduz a fórmula numa intriga romanesca, Eça toma-a à letra, não se dando ao trabalho de explicar o poder assassino da campainha nem a herança de Teodoro, instala-se no sobrenatural” (Cunha, 1997: 39).

Eça recupera assim um fascínio antigo pela fantasia, por fantasmas e acontecimentos irreais. O espectro do mandarim é disso uma prova cabal, atravessando fantasmagoricamente toda a novela, como projeção do remorso de Teodoro, que se adentra pelo exotismo das terras de Confúcio, com a missão de aplacar a sua consciência acusadora.

Além disso, outra divergência em relação aos precursores deste paradoxo é apontada por Ellen Sapega⁵⁸ e assenta no facto de Eça, apesar de obedecer à lógica de afastar geográfica e culturalmente a vítima do criminoso (neste aspeto a China foi, de facto, uma escolha que respeitou esse critério), levar o protagonista (o assassino) ao lugar onde ocorre o crime.

1.4 A dimensão onírica

Outro ponto a assinalar trata-se do facto de, curiosamente, ser na dimensão onírica que decorre grande parte da ação d' *AR* e é também aí que se verifica o convívio com personagens bíblicas que, tal como o diabo, seria impossível encontrar num contexto real. O que nos permite alvitrar a possibilidade de existir aqui uma estratégia de construção da coerência narrativa, uma vez que o protagonista se apresenta como uma personagem com propensão para certos imaginários de cunho místico e maravilhoso. Teodorico não só tem sonhos fantásticos eivados de misticismo, que começam logo na infância, como também se serve astutamente do sobrenatural, fingindo ouvir vozes de seres divinos que lhe transmitem mensagens, as quais estão, obviamente, ao serviço dos seus interesses egoístas:

Fui ao oratório; desmanchei o cabelo, como se por entre ele tivesse passado um sopro celeste; e corri ao quarto da titi, esgazeado, com os braços a tremer no ar.
- Ó titi! Pois não quer saber? Estava agora no oratório, a rezar de satisfação, e vai de repente pareceu-me ouvir a voz de Nosso Senhor, de cima da cruz, a dizer-me baixinho, sem se mexer «Fazes bem, Teodorico, fazes bem em ir visitar o meu Santo Sepulcro... E estou muito contente com a tua tia... Tua tia é das minhas!...» (*AR*, 62)

Para além da dimensão sobrenatural que instala, o sonho a bordo do Caimão funciona também como um indício da ênfase que será dada à ambiência de misticismo durante a

⁵⁸ Cf. Sapega, 2002: 444.

peregrinação onírica pela Terra Santa. É precisamente nesse sentido que apontam as palavras de Teodorico, depois de acordar: “Que suprema revelação me preparava o Senhor?...” (AR, 84). E, na verdade, viria outro sonho que, desta vez, levaria o protagonista para cenários bíblicos, onde se destaca a revelação sobre a ressurreição de Cristo.

Não é por acaso que durante o capítulo II, precisamente aquele que antecede a narração do sonho sobre a paixão de Cristo, o narrador nos fala de várias experiências por que passou na Terra Santa, na companhia de Topsisius e de Potte, e que, indo ao encontro de alguns resquícios da sua suscetibilidade beata (os quais acabam por fazer de Teodorico não propriamente um crente mas um ser impressionável), modelam conjunturalmente o sonho que se seguirá. Referimo-nos às histórias locais que Topsisius conta, associadas ao belo exótico da paisagem durante o percurso até ao Jordão, e que impressionam Teodorico. A beleza romântica de Makeros, na história de João Batista, o halo de misticismo daquelas paragens despertam nele um misto de pavor, comoção, reverência e ímpeto de evasão:

Makeros, a mais altiva fortaleza da Ásia, erguia-se sobre pavorosos rochedos de basalto. As suas muralhas tinham cento e cinquenta côvados de altura; as águias mal podiam chegar até onde subiam as suas torres. Por fora era toda negra e soturna; mas dentro resplandecia de marfins, de jaspes, de alabastros; e nos profundos tectos de cedro os largos broquéis de ouro suspensos faziam como as constelações de um céu de verão. (AR, 107)

(...)

- Eu balbuciei, com uma lágrima a amolentar-me a pálpebra:

- E Herodes mandou degolar então o nosso bom S. João!

- Não! Antipas Herodes era um frouxo, um tíbio... Muito lúbrico, D. Raposo, infinitamente lúbrico, D. Raposo! Mas que indecisão!... Além disso, como todos os galileus, tinha uma secreta fraqueza, uma irremediável simpatia por profetas. E depois receava a vingança de Elias, o patrono, o amigo de Iokanan... Porque Elias não morreu, D. Raposo. Habita o Céu vivo, em carne, ainda coberto de farrapos, implacável, vociferador e medonho...

- Safa! – murmurei, arrepiado. (AR, 108-109)

(...)

E era como se ressurgisse em todo o vale, no esplendor da tarde, uma pastoral da idade bíblica, quando Agar era moça! Teso na sela, com as rédeas bem

colhidas, eu senti um curto arpejo de heroísmo; ambicionava uma espada, uma lei, um deus por quem combater... Lentamente alargara-se pela planície sacra um silêncio enlevado. E o mais alto cerro de Moab cobriu-se de um fulgor raro, cor-de-rosa, e cor de ouro, como se nele de novo, fugitivamente, ao passar, se reflectisse a face do Senhor! Topsisius alçou a mão sapiente:

- Aquele cimo iluminado, D. Raposo, é o Moriah, onde morreu Moisés!

Estremeci. E penetrado pelas emanações divinas dessas águas, desses montes, sentia-me forte – e igual aos homens fortes do Êxodo. Pareceu-me ser um deles, familiar de Jeová, e tendo chegado do negro Egípto com as minhas sandálias na mão... (AR, 111)

Todas estas emoções, somadas ao encontro com o arbusto que, graças às explicações científicas forjadas por Topsisius, lhe permitirá forjar também uma coroa de espinhos para oferecer como relíquia à tia Patrocínio, criam em Teodorico uma predisposição para deambular pela via onírica numa história crucial dos tempos bíblicos. A inserção do relato longo e detalhado desta experiência, na narrativa principal, permite a extrapolação para uma reflexão filosófica que convoca o pensamento crítico e as ideias no campo religioso do autor Eça de Queirós, como veremos seguidamente.

1.5 Religiosidade e sátira

Articula-se com a suscetibilidade beata de Teodorico, a que nos referimos antes, outro elemento com ressonâncias românticas. Trata-se da religiosidade que no Romantismo imbuía as emoções do herói, conduzindo-o a uma certa prostração diante do divino e dispensando-o de mediações terrenas para estabelecer uma comunicação direta entre a sua própria consciência e Deus. Todavia, n' *AR* existem apenas vestígios desse herói, uma vez que a construção do protagonista obedece a uma estratégia discursiva que assenta nos primórdios daquilo a que Orlando Grossegeisse chama de teoria da recarnavalização na obra queirosiana.⁵⁹ Teoria esta que, na opinião do mesmo autor, vem evoluindo na obra de Eça, desde os contos publicados nos anos 70, “O Milhafre”, “A Morte de Jesus”, e que ganhou consistência com *AR*, sendo, posteriormente, depurada nos textos dos anos 90 sobre as vidas de santos.

⁵⁹ Cf. Orlando Grossegeisse, “A santidade como problema discursivo. De *A Relíquia* às *Lendas de Santos*”, in *Vária Escrita*, pp. 139-154.

A atenção continuada a este casamento de conceitos e estratégias remete-nos para a problemática da relação do homem com a religião na obra queirosiana. Por um lado, Eça condenava, com o seu sentido crítico e satírico, tal como sucede n' *AR*, o papel nocivo dos representantes e intermediários da igreja católica nessa relação, pelos efeitos deletérios que aqueles provocavam na conduta do ser humano; por outro lado, o autor não consegue esconder o seu fascínio pela mensagem evangélica do cristianismo que, em seu entender, se deveria repercutir na transformação moral do homem, através da encarnação de virtudes que o transformassem num agente efetivo de reforma social.

Na nossa opinião, a configuração da personalidade do protagonista e a definição da sua estratégia discursiva reúnem estes dois aspetos fulcrais. Teodorico Raposo apresenta-se ao leitor inserido num ambiente de hipocrisia beata, onde destaca, através do recurso à ironia, para criar o efeito do cómico, o ridículo dos comportamentos de cinismo e dualidade que pautam a sua falsa vida de devoto em Lisboa. Mas a sua voz de narrador denuncia também, através de um discurso permeado pela intertextualidade, a influência da leitura de autores como Renan, num exercício de sobreposição com a voz do autor, este sim, leitor e admirador do escritor e filósofo francês. Com efeito, quando Teodorico afirma: “Renan, esse heresiarca sentimental, murmuraria: «Que suave colega, o Raposo!»” (*AR*, 271), facilmente descortinamos, por trás desta referência explícita ao autor da *Vida de Jesus*, a voz do autor Eça de Queirós e não a do leviano Teodorico que levava uma vida feita de futilidades e interesses primários.⁶⁰ É indiscutível a atenção que Eça dedica à figura de Jesus ao longo de todo o seu percurso literário. Talvez tomado pelo mesmo impulso religioso, que o levou a ajoelhar durante a missa no Santo Sepulcro a que assistiu aquando da sua viagem à Terra Santa com o conde de Resende (Moog, 1977: 124), o certo é que a construção de vários dos seus textos literários se desenvolve em redor da temática religiosa, tendo como elemento central o Mestre da Galileia. Assim sucede com o conto “O Milhafre”, publicado na *Gazeta de Portugal*, em 1867, com “A Morte de Jesus”, que aparece em 1870 n' *A Revolução de Setembro*, e mais tarde, em 1885 com “Outro Amável Milagre”, n' *O Jornal do Comércio*, sem

⁶⁰ E. Renan é um autor lido e admirado por EQ, e o seu tratamento de temas religiosos, a partir de uma perspetiva filosófico-científica, cujo objetivo consistia na desmistificação e humanização do Cristo, teve certamente uma influência no pensamento do autor português, sobre quem a figura e a mensagem evangélica de Jesus exerciam uma atração incontornável. Eça procurou disciplinar esta atração com o seu espírito positivista oitocentista. Por isso foi para ele fundamental ter conhecido o sentido crítico de Renan sobre esta matéria. Veja-se na *Correspondência de Fradique Mendes*, na carta XVI a Clara, a referência a Renan como “o enternecido e erudito vigário de Nossa Senhora da Razão”. (Queirós, 2002a: 230).

esquecer obviamente o sonho do protagonista d' *AR* e, já perto do fim da sua carreira, "O Suave Milagre", publicado em 1898 na *Revista Moderna*. Em todos estes contos e no romance *AR*, Eça denuncia o seu interesse e fascínio pela mensagem evangélica de Jesus, enquanto base filosófica para a promoção de uma revolução social, que pugnassem pela pureza dos princípios cristãos e pelo resgate das consciências individuais, contra a hipocrisia farisaica ainda bem viva no seio da sociedade oitocentista. Parece-nos que é justamente neste enquadramento ideológico que, com Teodorico em pleno cenário bíblico da Terra Santa, ganha corpo a teoria da recarnavalização.

A apatia e o desinteresse iniciais do narrador pelo espaço envolvente dão lugar, durante o sonho, a um deslumbramento pela atmosfera mística das paisagens que percorre, e é aí que, através do discurso do narrador, percebemos o relevo da transcendência da figura de Jesus:

Dizes então que és rei... E que vens tu fazer aqui? Jesus deu outro passo para o Pretor. A sua sandália pousou sobre as lajes, como se tomasse posse suprema da Terra. E o que saiu dos seus lábios trémulos pareceu-me fulgurar, vivo no ar, como o resplendor que dos seus olhos negros saiu. (*AR*, 157)

(...)

Então Jesus, vagarosamente, voltou-se para aquele mundo duro e revoltoso que o condenava; e nos seus refulgentes olhos humedecidos, no fugitivo tremor dos seus lábios, só transpareceu nesse instante uma mágoa misericordiosa pela opaca inconsciência dos homens, que assim empurravam para a morte o melhor amigo dos homens... Com os pulsos presos, limpou uma gota de suor; depois ficou diante do Pretor, tão imperturbado e quedo, como se já não pertencesse à Terra. (*AR*, 171)

Para que este deslumbramento se desse, foi, por conseguinte, necessário retirar o narrador-personagem da realidade e introduzi-lo na dimensão irreal dos sonhos, onde ele próprio reconhece, no início do sonho, o advento de uma mudança:

E tudo em redor me parecia diferente também: as formas das rochas, o cheiro da terra quente, até a palpação das estrelas... Que mudança se fizera em mim, que mudança se fizera no universo? (*AR*, 123)

Cria-se, deste modo, o cenário ideal para, através de Teodorico, se proceder à desconstrução de um dos momentos mais decisivos da história do Cristianismo, a

paixão de Cristo, cujo objetivo consiste numa dupla libertação: a supressão da carga de mediação eclesiástica que deturpa a fé, através do contacto direto com a fonte dessa mesma fé, e a possibilidade de transgredir os códigos dogmáticos impostos pelas instituições religiosas, para expurgar a pureza da humanidade e do humanitarismo de Jesus. É justamente este sonho que contribui, na economia da narrativa, para sublinhar a importância da configuração da personalidade de Teodorico, à luz da teoria apresentada por Orlando Grossege, no artigo anteriormente referido. Embora tenha deixado marcas no espírito do protagonista, ao terminar, o sonho põe também fim à comunhão de Teodorico com a mística cristã que arrebatara a sua alma. Como ele mesmo diz:

Mas ou fosse que a consoladora fonte de admiração houvesse secado dentro de mim, ou que a minha alma, arrebatada um momento aos cimos da história e batida aí por ásperas rajadas de emoção, não se pudesse já aprazer nestes quietos e ermos caminhos da Síria – senti sempre indiferença e cansaço, do país de Efraim ao país de Zebulon. (AR, 211)

Teodorico recupera assim, até ao fim da viagem, a antiga indiferença que o acompanhou pela Terra Santa, regressando com isso ao registo satírico que caracteriza a sua narração. Quando já se encontra novamente em Lisboa, o sobrinho da tia Patrocínio volta a ser o representante da aliança, nos termos de Orlando Grossege, entre a santidade e a paródia, sobretudo perto do final, deserdado e desditoso. Para sobreviver, com a ajuda do senhor Lino, Teodorico entra no negócio da venda das relíquias que trouxera e continuava a encomendar, utilizando os recursos pessoais em que era exímio, a astúcia e o oportunismo, estruturantes na caricatura da sua personalidade e que permitem, na aceção daquele crítico, uma parodização do discurso, com intenções obviamente críticas:

Imaginativo, introduzi «novidades» rendosas e poéticas: lancei no comércio com eficácia «o pedacinho da bilha com que Nossa Senhora ia à fonte»: fui eu que acreditei na piedade nacional «uma das ferraduras do burrinho em que fugira a Santa Família». (...) Todas as minhas relíquias eram acolhidas com o mais forte fervor - porque provinham «do Raposo, fresquinho de Jerusalém». Os outros reliquistas não tinham esta esplêndida garantia de uma jornada à Terra Santa. Só eu, Raposo, percorrera esse vastíssimo depósito de santidade. (AR, 255-256)

Justamente devido a essa mais-valia das suas relíquias, sabemos, dentro do mesmo registo da paródia, que D. Raposo acaba por arruinar o negócio do senhor Lino:

Mas bem cedo reconheci que esta profusão de reliquilharia saturara a devoção do meu País! Atochado, empanturrado de relíquias, este católico Portugal já não tinha capacidade – nem para receber um desses raminhos secos de flores de Nazaré, que eu cedia a cinco tostões! (...)

- Essa léria não pega, senhor! – gritou ele [Lino], com as veias a estalar de cólera na fronte esbraseada. – Foi Vossa Senhoria que estragou o comércio!... Está o mercado abarrotado, já não há maneira de vender um cueirinho do Menino Jesus, uma relíquia que se vendia tão bem! O seu negócio com as ferraduras é perfeitamente indecente... Perfeitamente indecente! É o que me dizia noutro dia um capelão, primo meu: «São ferraduras de mais para um país tão pequeno!...» Catorze ferraduras, senhor! É abusar! Sabe Vossa Senhoria quantos pregos, dos que pregaram Cristo na cruz, Vossa Senhoria tem impingido, todos com documentos? Setenta e cinco, senhor!... Não lhe digo mais nada... Setenta e cinco! (AR, 256-257)

E, no entanto, a par da paródia, emerge da alma do protagonista a necessidade, imposta pela dureza da vida, de resgatar a santidade que o enlevara em Jerusalém. Quase no final da narrativa, em desespero diante de um conflito interior de valores, Teodorico interpela diretamente o Cristo crucificado, a fim de poder compreender as adversas vicissitudes por que estava a passar, novamente prisioneiro da alienação da sua conduta hipócrita:

E quando assim esbracejava, esguedelhado – encontrei frigidamente cravados em mim e mais abertos, como gozando a derrota da minha vida, os olhos claros do Cristo crucificado, dentro do seu caixilho com borlas... – Foste tu! – gritei, de repente iluminado e compreendendo o prodígio - Foste tu! Foste tu! E, com os punhos fechados para ele, desafoquei fartamente os queixumes, os agravos do meu coração. (AR, 261)

Desta forma, dentro da moldura fantasista que enquadra todo o romance, Jesus Cristo abandona a sua transcendência e, encarnando a dimensão humana, que o Cristo de ouro no oratório da titi era incapaz de evocar, ganha vida, saindo do caixilho para apontar e recriminar todos os pecados de Teodorico. Aparentemente, concretiza-se a aprendizagem do evangelho cristão pela via da libertação da consciência em comunhão

direta com o divino, ficando, deste modo, desbravado o caminho para a lição de moral que o protagonista quer fazer passar no fim da sua história: a inutilidade da hipocrisia construída sobre uma existência dúplice. No entanto, o moralismo de Teodorico enferma de inconsistência, devido justamente à sua duplicidade que, como defende Márcia Arruda Franco, “revela não apenas uma prática da hipocrisia, mas principalmente a vacilação”. (Franco, 2002: 668) Deste modo, a lição é imediatamente subvertida pela constatação de que os valores que verdadeiramente interessa preservar são afinal aqueles que servem as conveniências sociais e que emanam, não de alguma entidade transcendente, mas daqueles que compõem a classe da burguesia liberal do século XIX, da qual Teodorico queria fazer parte.

1.6 Crítica ao positivismo

Passemos agora a *OM*, referindo um aspeto que denuncia o afastamento da doutrina realista-naturalista, constituindo-se como sátira ao positivismo que se respaldava exclusivamente nos métodos científicos. A expectativa de que a ciência, sob o signo do positivismo, poderia explicar e resolver os problemas dos seres humanos fora gorada, ficando bastante desacreditada, como fator de progresso das sociedades, a partir da segunda metade do século XIX.

Esta abordagem satírica do Positivismo é conseguida n’ *OM* através da contradição entre as palavras e os atos do protagonista. Com efeito, deparamo-nos com um Teodoro que se autocaracteriza como um homem racional, um positivo sem imaginação:

Depois, nunca fui excessivamente infeliz – porque não tenho imaginação (...)
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. (*OM*, 83)

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. (*OM*, 89)

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 Fenómeno e a utilizá-lo com largueza. (*OM*, 109)

Efetivamente, os seus comportamentos desmentem-no porque afinal ele não só acaba por aceitar que fora visitado pelo diabo, como também, ao mesmo tempo que se afirma como “positivo”, revela incoerências e contradições incompatíveis com um espírito positivo. São, por exemplo, referidas as suas afirmações de que não acredita em Deus mas, ao mesmo tempo, reza à Nossa Senhora das Dores⁶¹, caindo em superstições (atravessa as portas com o pé direito) e sobretudo dá asas a uma imaginação fantasiosa:

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 eu via o pavoroso gancho com que o Tentador vai fisingando as almas que adormeceram sem se refugiar na inviolável cidadela da Oração!... Uma influência sobrenatural apoderando-se de mim, arrebatava-me devagar para fora da realidade, do raciocínio: e no meu espírito foram-se formando duas visões (*OM*, 85).

Em suma, era um positivo pouco ortodoxo e de dissidência fácil porque, quando uma herança milionária lhe é concedida por uma via que ele próprio reconhece que “era evidentemente sobrenatural e suspeita” (*OM*, 109), e, portanto, sem explicação racional, é sem escrúpulos que decide gozar a fortuna. Além disso, a perseguição do fantasma do mandarim só tem viabilidade na história devido, não ao raciocínio positivo que Teodoro se arroga, mas à débil consistência desse mesmo raciocínio. Não é por acaso que o espectro de Ti-Chin-Fú, desde o primeiro momento em que lhe aparece, tem exatamente a mesma aparência que o diabo descrevera no dia em que ele tocou a campanha para o matar e lhe herdar os milhões:

Agora jaz à beira de um arroio cantante, todo vestido de seda amarela, morto, de pança ao ar, sobre a relva verde; e nos braços frios tem o seu papagaio de papel, que parece tão morto como ele. Amanhã são os funerais. (*OM*, 97)

Então, ao chegar junto à cama, vi isto: estirada de través, sobre a coberta, jazia uma figura bojuda de Mandarim fulminado, vestido de seda amarela, com um grande rabicho solto; e entre os braços, como morto também, tinha um papagaio de papel! (*OM*, 111)

⁶¹ “Infelizmente eu não acreditava n’ Ele... Recorri pois à antiga divindade particular, ao meu dileto ídolo, padroeira da minha família, Nossa Senhora das Dores.” (*OM*, 125)

Assim, com a consciência cada vez mais acossada pelo fantasma do remorso, em desespero por sanar o mal que fez, surpreendemos novamente Teodoro em contradição: não pede a ajuda de Deus porque, apesar de reconhecer que é “Aquele que dizem ser superior à Consciência porque dispõe da Graça” (OM, 125), não acredita nele; mas entrega-se a uma devoção piedosa a Nossa Senhora das Dores, chegando ao ponto de, “por uma sugestão sacerdotal, tent[ar] peitar a doce Mãe dos Homens, erguendo-lhe uma catedral toda de mármore branco.” (OM, 125)

No caso d’ AR, não é por acaso que o companheiro de viagem do protagonista é um douto representante da ciência, diante de quem Teodorico mostra de imediato reverência: “Mas já a minha animalidade reverenciava a sua intelectualidade; e fomos beber cerveja.” (AR, 69) A crítica ao positivismo tem aqui como alvo o historiador Topsius, objeto de uma descrição em traços caricaturais, onde se destacam os elementos do ridículo:

Ele espigado, magríssimo e pernudo, com uma rabona curta de lustrina, enchumada de manuscritos, cortejou gostosamente:

- Pois acamarademos, D. Raposo! Será uma deleitosa economia!

Encovado na gola, de guedelha caída, o nariz agudo e pensativo, a calça esguia – o meu erudito amigo parecia-me uma cegonha, risível e cheia de letras, com óculos de ouro na ponta do bico. (AR, 68-69)

É dentro do mesmo tom satírico e irônico que são postos ao ridículo os antecessores do cientista e os seus feitos, bem como a produção científica do próprio Topsius:

A sabedoria neste moço era dom hereditário. Seu avô materno, o naturalista Shlock, escreveu um famoso tratado em oito volumes sobre a *Expressão Fisionômica dos Lagartos*, que assombrou a Alemanha. E seu tio, o decrépito Topsius, o memorável egiptólogo, aos setenta e sete anos, ditou da poltrona, onde o prendia a gota, esse livro genial e fácil – a *Síntese Monoteísta da Teologia Egípcia, considerada nas Relações do Deus Phtah e do Deus Imhotep com as Tríades dos Nomos*.

O pai de Topsius, desgraçadamente, através desta alta ciência doméstica, permanecia fígure numa charanga, em Munique; mas o meu camarada, reatando a tradição, logo aos vinte e dois anos tinha esclarecido, radiantemente, em dezanove artigos publicados no *Boletim Hebdomanário de Escavações*

Históricas, a questão, vital para a civilização, de uma parede de tijolo erguida pelo rei Pi-Sibkmé, da vigésima primeira dinastia, em torno do templo de Ramsés II, na lendária cidade de Tânis. Em toda a Alemanha científica, hoje, a opinião de Topsius, acerca desta parede, brilha como a irrefutabilidade do Sol. (AR, 69)

Mais à frente, diante da dúvida se a árvore de espinhos, que encontrara durante o seu passeio, seria a mesma de onde se cortara um ramo para a coroa de Jesus, Teodorico decide perguntar a Topsius, para ter a certeza de que tinha encontrado a relíquia da tia. Teodorico surge aqui como representante da fé morta e interesseira que recorre à ajuda científica para fundamentar os seus propósitos. Esta confirmação só pode vir através do espírito positivista do seu companheiro:

Mas era esta realmente a árvore de espinhos? A rapidez da sua condescendência, fazia-me suspeitar a excelência da sua divindade. Resolvi consultar o sólido, sapientíssimo Topsius.

Corri à fonte de Eliseu, onde ele rebuscava pedras, lascas, lixos, restos da orgulhosa cidade das palmeiras. Avistei logo o luminoso historiógrafo acorrido junto a uma poça de água, com os óculos sôfregos, escarafunchando um pedaço de pilastra negra, meio enterrada no lodo. Ao lado, um burro, esquecido da erva tenra, contemplava filosoficamente e com melancolia o afã, a paixão daquele sábio, de rastos no chão, à procura das termas de Herodes. (AR, 115)

Ora a descrição caricatural de Topsius, “acorrido”, “escarafunchando no lodo”, “de rastos no chão”, e o uso da prosopopeia na referência ao olhar do burro, pretendem causar um efeito cômico, de paródia, que desacredita o cientista e, numa relação de contiguidade semântica, a própria ciência. Este descrédito fica ainda mais reforçado quando, depois de ter confirmado, de forma erudita, que a relíquia que Teodorico pretendia levar à titi não era autêntica, Topsius emenda, diante do desapontamento do seu companheiro de viagem, a sua verdade científica, sem quaisquer escrúpulos, para fazer o jeito ao amigo:

Então o sagaz filósofo compreendeu que há razões de família como há razões de Estado – e foi sublime. Estendeu a mão por cima da árvore, cobrindo-a assim largamente com a garantia da sua ciência – e disse estas palavras memoráveis:

- D. Raposo, nós temos sido bons amigos... Pode pois afiançar à senhora sua tia, da parte de um homem que a Alemanha escuta em questões de crítica arqueológica, que o galho que lhe levar daqui, arranjado em coroa, foi...

- Foi? – berrei ansioso.

- Foi o mesmo que ensanguentou a fronte do rabi Jeschoua Natzarieh, a quem os latinos chamam Jesus de Nazaré, e outros também chamam o Cristo!...

Falara o alto saber germânico! (AR, 117-118)

Na viagem que é percorrida durante o sonho, Topsius, como autoridade em matéria científica, continua a ser o companheiro de Teodorico para lhe facultar explicações históricas sobre lugares e acontecimentos bíblicos. De resto, é o próprio cientista, citando Gamaliel, membro do Sanedrim, que afirma: “Para te livrares do tormento da dúvida, impõe-te uma autoridade.” (AR, 122) No entanto, ao mesmo tempo que Topsius se apresenta como uma autoridade, é representado como um homem destituído de emoções. Esta carência de emotividade, de que o companheiro alemão de Teodorico é um fiel representante, é denunciada de forma crítica, neste romance, no episódio em que é descrita a condenação de Jesus. Enquanto Teodorico se comove e emociona, por oposição, Topsius não acusa qualquer sinal de comoção: “Seguirá observando sucesos tan tremendos como la muerte de Jesús con el interés externo y la frialdad del historiador positivista, a quien están vetadas el alma y las lágrimas de las cosas.” (Olmos, 1995: 944)

Eça não perde a oportunidade de, através do erudito companheiro de Teodorico, enviar uma mensagem ideológica assente na combinação entre razão e imaginação, que viria a merecer tratamento doutrinário em textos posteriores, como “Positivismo e Idealismo”. A preocupação do escritor em conciliar a razão e a imaginação está representada no jantar em casa de Gamaliel, através das explicações do rabi Eliézer, revestidas de imaginação fantasiosa, sobre a terra e o céu, e às quais Topsius reage com um riso de sobrançeria. (AR, 198) Julgamos que o que Eça aqui pretende sublinhar é a certeza de que a convivência harmoniosa entre a razão e a imaginação não é fácil, sobretudo porque a primeira encara a segunda com desdém e ironia quando está em causa o conhecimento sobre aquele que considera ser o seu campo de ação, a ciência. Talvez por isso, justamente, Eça procure neste romance pôr em causa a razão científica, criando assim uma margem de oportunidade para a imaginação.

1.7 Comunicação e técnicas narrativas no estilo queirosiano

É também ao nível da comunicação narrativa que Eça revela o distanciamento dos códigos realistas. Neste contexto vamos abordar vários aspetos relevantes: os *incipits*, o narrador, o espaço e o estilo.

Gostaríamos, por isso, de começar por tecer uma breve consideração sobre a técnica utilizada para servir de intróito a ambas as narrativas em estudo. A criação de um prólogo no caso d' *OM* e de uma epígrafe no caso d' *AR*, locais onde é identificado um dos ingredientes principais das narrativas - a fantasia – representa uma estratégia do autor para esclarecer o leitor de que estamos na presença de duas obras desvinculadas dos métodos adotados para o romance realista. Tal como afirma Maria do Rosário Cunha, os processos de abertura e encerramento de uma obra naturalista são “determinados pela necessidade de anular, tanto quanto possível, as marcas da ficção, sob pena de comprometer o estatuto de documento que o romance naturalista reclama e, conseqüentemente, a sua eficácia ideológica.” (Cunha, 1997: 28) Uma vez que, em consonância com a posição do grande mestre do Naturalismo, Zola, “a arte deve ser a representação exacta e objectiva da realidade, e o romance um instrumento de utilidade social e científica.” (Cunha, 1997: 28) Ora, ao trazer para o preâmbulo das histórias a marca da fantasia, o autor acaba por denunciar a ficção como tal e não como representação do real, criando, assim, com o recetor um pacto de leitura regido por premissas que organizam o texto sob o signo primacial do entretenimento, e, por conseguinte, diferentes das da narrativa realista.

Neste aspeto, n' *OM* é definido com maior clareza o estatuto da ficção através do prólogo dialogado, onde “o leitor é esclarecido acerca das características e das intenções da história que se segue”.⁶² De forma semelhante funciona também o prólogo d' *AR*, já da responsabilidade do protagonista-narrador que, estabelecendo a fronteira entre o momento presente e uma série de peripécias passadas que provocaram mudanças profundas nesse presente, avisa o leitor para o tom de farsa que a sua história pode ganhar:

⁶² Maria do Rosário Cunha, referindo-se ao prólogo d' *OM*, diz: “Necessidade ou simples cortesia, a verdade é que uma apresentação deste tipo institui sempre um ponto de vista externo relativamente ao mundo ficcional, a partir da relação de alteridade que a atitude explicativa ou meramente introdutória pressupõe. Desta forma, a ficção denuncia-se como tal (...), (Cunha, 1997: 38)

(...) revelo aos meus concidadãos 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! (AR, 10)

Este aviso acaba por funcionar como uma espécie de moldura ficcional que autoriza o narrador a transgredir os códigos estético-literários a que o autor estivera submetido na fase realista-naturalista.

Tanto n' *OM* como n' *AR*, o sujeito que enuncia a história fá-lo em primeira pessoa; é, em simultâneo, narrador e personagem principal, e, em ambos os casos, aparece colocado num tempo ulterior em relação à história que relata. É desta distância temporal que decorrem, como explicam Carlos Reis e Ana Cristina Macário Lopes, outras distâncias: ética, afetiva, moral e ideológica, pois “o sujeito que no presente recorda não é já o mesmo que viveu os factos relatados”. (Reis e Lopes, 2007: 260) Aquilo que o leitor sabe resulta do testemunho pessoal de uma personagem, um ser de ficção que, ocupando uma posição privilegiada dentro da diegese, porque foi nela que viveu as experiências que conformam a narrativa, vai decidir o que e como quer contar. Não se trata apenas, portanto, de transmitir uma informação sobre factos passados mas também, através de modulações do discurso, de persuadir o destinatário da história narrada, sem qualquer espécie de censura às marcas de subjetividade que o seu discurso venha a denunciar. Daqui decorre, justamente, a presença do narratário, através de interpelações diretas que o narrador lhe dirige.

Sendo ambas as narrativas conduzidas pelo ponto de vista de um narrador autodiegético, parece-nos indiscutível que esta opção reforça a intenção de afastamento do autor em relação ao padrão da narrativa realista-naturalista, onde a omnisciência do narrador tinha como objetivo dissimular a sua presença no discurso, criando no recetor a ilusão de que o texto se contava a si mesmo, como um documento sociológico vivo. Ora, o ponto de vista de uma personagem inserida na história compromete precisamente a intenção de anular as marcas da ficção, deixando-nos assim margem para equacionar nesta opção uma dupla ponderação técnico-narrativa de recorte histórico-ideológico, elucidativa da vontade do autor encetar outros rumos literários. O que nos parece que deve ser apreciado aqui é uma intenção reformadora de cariz ideológico. Eça de Queirós suavizou momentaneamente o interesse em criar personagens tipo, modeladas segundo uma poética de parâmetros estéticos rígidos que permitia a fixação do quadro humano e

social do seu tempo, e investe na criação de personagens que se autonomizam no discurso, construído com base nas suas próprias perspectivas, de tal forma que permite a diluição da fronteira entre narrador e autor. O que poderia justamente corresponder às intenções do autor naquele momento.⁶³ Com efeito, estamos perante um processo de autonomização das personagens principais, veiculado através de discursos modalizantes, onde são denunciados os juízos de valor, as opiniões e as vivências subjetivas de ambos os protagonistas. Além disso, em nosso entender, existe também aqui uma estratégia narrativa do autor, de incidência ideológica, que consiste na sobreposição da sua voz à de Teodoro e de Teodorico, de forma a enriquecer as partes descritivas com informações culturais de matriz intertextual e a elaborar a caracterização das personagens com recurso a certos instrumentos de retórica que lhe eram muito caros, como a ironia e a paródia, com uma nítida intenção crítica.⁶⁴

É nesta linha de pensamento que Helena Buescu fala no narrador oculto por trás da voz de Teodorico e na existência de dois protocolos de leitura n' *AR*: “este romance exige o entendimento de protocolos de leitura diferenciados, tornados manifestos pelo procedimento irónico e pelo uso feito do tipo descritivo.” (Buescu, 1997: 127-128) Para esta autora, a ambivalência gerada pela existência de dois narradores não deve ser interpretada como fator de dispersão textual mas antes como elemento estruturador do romance, uma vez que este não se esgota no projeto vivencial de Teodorico. Se assim fosse, seria impossível entender a função da ironia no texto como seu elemento fundacional.

Por outro lado, ainda temos de considerar que, em ambas as obras, o olhar inserido na história promove um registo confessional de índole introspetiva que permite ao narrador fazer deambulações pelo seu imaginário pessoal, franqueando, por esta via, a entrada a

⁶³ Conforme nos dizem Carlos Reis e Ana Cristina Macário Lopes, a importância que a focalização interna vai ganhar, a partir da segunda metade do século XIX, enquanto “signo técnico narrativo carregado de incidências ideológicas, tem que ver com a progressiva valorização da personagem central do romance e do seu universo psicológico.” (Reis e Lopes, 2007: 171)

⁶⁴ Assistimos por isso, de forma mais evidente n' *AR*, ao desenho de caricaturas que ultrapassa as personagens caricaturadas, por exemplo, D. Patrocínio das Neves e Topsius, para atingir os quadros temáticos que estas representam: a religião, o cientifismo positivista.

efabulações e a elementos fantasistas.⁶⁵ Assim sucede, como veremos de seguida, com Teodoro e com Teodorico.

No primeiro caso, encontramos vários passos da narrativa onde o narrador nos dá conta dos seus estados emocionais, dos seus devaneios mentais perante situações insólitas como são o fenómeno que se dá na sequência da leitura de um “singular período” do capítulo de um in-fólio intitulado *Brecha das Almas*, a materialização do Diabo no seu quarto e a obstinada perseguição do espectro do mandarim:

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 eu via o pavoroso gancho com que o Tentador vai fisingando as almas que adormeceram sem se refugiar na inviolável cidadela da Oração!... Uma influência sobrenatural apoderando-se de mim, arrebatava-me devagar para fora da realidade, do raciocínio: e no meu espírito foram-se formando duas visões – (OM, 85)

(...)

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. (OM, 89)

(...)

Quando voltei à Travessa da Conceição, as janelas do meu quarto estavam fechadas, e a vela expirava, com fogachos lívidos, no castiçal de latão. Então, ao chegar junto da cama, vi isto: estirada de través, sobre a coberta, jazia uma figura bojuda de mandarim fulminado, vestido de seda amarela, com um grande rabicho solto; e entre os braços, como morto também, tinha um papagaio de papel! (OM, 111)

(...)

Tinha eliminado a criatura, de longe, com uma campainha. Era absurdo, fantástico, faceto. (OM, 119)

Como podemos ver, ao mesmo tempo que nos conta estes episódios fora do normal que marcaram a sua existência, Teodoro necessita de ancorar a fantasia na realidade, referindo-se a si mesmo como um positivo que nunca acreditou em coisas ou seres

⁶⁵ “Servindo-se de um narrador em primeira pessoa, o autor abandona, por um momento, o seu projeto naturalista de retratar a realidade objetivamente através do olhar frio da observação direta para incluir matéria sobrenatural e fantástica.” (Sapega, 2002: 443)

sobrenaturais, embora alguns dos seus comportamentos o desmintam (reza a Nossa Senhora das Dores, atravessa as portas com o pé direito, faz o sinal da cruz depois das noites passadas no serralho, a primeira explicação que lhe ocorre quando aparece inusitadamente um homem de aspeto burguês no seu quarto é de que se trata do diabo). É interessante verificar que, quando a dimensão fantástica é introduzida na novela, o protagonista diz-nos que se encontra num estado de sonolência: “Uma noite, há anos, eu começara a ler, num destes in-fólios vetustos, um capítulo intitulado *Brecha das Almas*; e ia caindo numa sonolência grata” (OM, 85). E faz questão de reforçar a ideia de que os acontecimentos fantásticos se iniciaram numa espécie de alienação onírica: “Então, ao sentir bater a porta, afigurou-se-me que emergia de um pesadelo.” (OM, 97). Um mês depois: “Era agora evidente para mim que, nessa noite, eu adormecera sobre o in-fólio, e sonhara com uma «Tentação da Montanha» sob formas familiares. (...) Pouco a pouco fui esquecendo o meu episódio fantasmagórico” (OM, 101). O sonho funciona aqui, nas palavras de Maria do Carmo Sequeira, como “grande operador do fantástico” (Sequeira, 2002: 408), na medida em que se constituiu como opção da personagem-narrador para resolver a vacilação instaurada pela dúvida acerca da verdade empírica dos acontecimentos que se sucederam à leitura do in-fólio.⁶⁶

N’ *AR* o sonho é igualmente determinante, não propriamente como “operador do fantástico”⁶⁷, mas na construção de uma experiência que só seria possível se vivida na dimensão dos sonhos, onde a ausência de regras cronológicas permite à personagem recuar aos tempos bíblicos da paixão de Cristo. Seja como for, encontramos também neste romance, por via das tais deambulações imaginosas do narrador-personagem, a presença de um ambiente desrealizante, com elementos fantasiosos de cariz místico que entram insinuatoramente na história logo no início, quando Teodorico, ainda uma criança recém-chegada a casa da tia, nos revela os seus pensamentos:

Não fiz o sinal-da-cruz. Mas entreabri a cortina; e o oratório da titi deslumbrou-me, prodigiosamente. (...) Ergui para Jesus crucificado os meus lindos olhos negros. E fiquei pensando que no Céu os anjos, os santos, Nossa Senhora e o Pai de todos, deviam ser assim, de ouro, cravejados talvez de pedras; e o seu

⁶⁶ Aqui tivemos em consideração a definição do género fantástico preconizada por Tzvetan Todorov que é construída com base na vacilação do leitor ou da própria personagem entre o acreditar que o sobrenatural é fruto do sonho e da imaginação e o aceitar que, de facto, existe no mundo empírico, (Todorov, 1981)

⁶⁷ Como já foi explicado anteriormente, no início deste capítulo, não nos parece que, no âmbito da definição do fantástico por Tzvetan Todorov, *AR* se possa filiar no género.

brilho formava a luz do dia, e as estrelas eram os pontos mais vivos do metal precioso, transparecendo através dos véus negros, em que os embrulhava à noite, para dormirem, o carinho beato dos homens.” (AR, 17-18)

São estes pensamentos, partilhados com o leitor logo no início, que nos permitem perceber uma característica da sua personalidade que, em nosso entender, se configura como fator de coesão e verosimilhança na construção do protagonista: a sua impressionabilidade diante do divino, que lhe confere uma certa propensão para o sonho e para a divagação imaginativa com notas de misticismo.

Esta característica, que irá aflorando ao longo do romance, sobretudo na sua viagem pelas terras sagradas do Médio Oriente, será também decisiva para fundamentar certas vivências intrínsecas, como são os sonhos (em particular, com grande destaque, o sonho já analisado da paixão de Cristo) onde predomina uma atmosfera que incita a imaginação mística. Gostaríamos de sublinhar a este propósito a forma como o narrador, em nosso entender deliberadamente, faz a transição para o sonho, deixando o mundo sonhado/imaginado imbricado no mundo empírico, e criando, com isso, uma ilusão de continuidade semântica entre os dois universos, o real e o onírico:

Mas uma tarde, ao escurecer, tendo cerrado os olhos, pareceu-me sentir sob as chinelas um chão firme, chão de rocha, onde cheirava a rosmaninho; e achei-me incompreensivelmente a subir uma colina agreste de companhia com a Adélia e com a minha loura Mary – que saíra de dentro do embrulho, fresca, nítida, sem ter sequer amarrotado as papoulas do seu chapéu! (AR, 81)

Havia certamente duas horas que assim dormia, denso e estirado no catre, quando me pareceu que uma claridade trémula, como a de uma tocha fumegante, penetrava na tenda – a através dela uma voz me chamava, lamentosa e dolente:

- Teodorico, Teodorico, ergue-te, e parte para Jerusalém!

Arrojei a manta, assustado: - e vi o doutíssimo Topsius, que, à luz mortal de uma vela, bruxuleando sobre a mesa onde jaziam as garrafas de champanhe, afivelava no pé rapidamente uma velha espora de ferro. (AR, 121)

Dizíamos que esta forma de transição diluída é intencional porque, por um lado, o narrador no prólogo não faz qualquer referência ao sonho, pelo contrário, ele integra-o numa parte da viagem real pela Terra Santa:

por esse tempo minha tia, D. Patrocínio das Neves, mandou-me do Campo de Santana onde morávamos, em romagem a Jerusalém; dentro dessas santas muralhas, num dia abrasador do mês de Nizam, sendo Poncio Pilatus procurador da Judeia, Elius Lamma, legado imperial da Síria e J. Kaiapha sumo pontífice, testemunhei, miraculosamente, escandalosos sucessos: depois voltei – e uma grande mudança se fez nos meus bens e na minha moral. (AR, 7)

Por outro lado, o narrador, sendo autodiegético, já sabe que a lição de moral, anunciada no prólogo, vem no seguimento da sua história.⁶⁸ Ora, para que estas suas pretensões sejam alcançadas, o narrador necessita convencer o leitor da autenticidade da sua vivência interior durante a peregrinação pelos tempos da vida de Jesus. Parece-nos por isso intencional a escolha de uma linguagem que nos faz evocar os relatos bíblicos, assim como a utilização do verbo “testemunhei”, associado ao advérbio de modo “miraculosamente”, quando se refere precisamente aos acontecimentos que viveu num sonho que, no discurso da narrativa se confunde com o mundo empírico da personagem. Fica, deste modo, reforçada a sua autoridade para proferir a mensagem de moralidade final.

Julgamos poder afirmar que em ambas as obras se cria uma tensão entre a realidade e a fantasia, centrada na figura do narrador: ou por via de um positivismo mal alicerçado, como o de Teodoro, que quer negar mas acaba por aceitar o sobrenatural, ou por via de uma impressionabilidade beata que, desde tenra idade, marcou a personalidade de Teodorico, em disputa com o seu temperamento lascivo.

Por isso, também no âmbito da componente fantasiosa que permeia ambas as narrativas, se nos afigura como estratégica a escolha do narrador autodiegético, na medida em que, sendo ao mesmo tempo protagonista, conta o que lhe aconteceu e o que sentiu e pensou em determinados momentos, conferindo, deste modo, credibilidade à dimensão fantástica na história narrada.⁶⁹ Ora, é justamente partindo dessa credibilidade, baseada na acumulação de funções narrativas - narrador e protagonista - que ambos os

⁶⁸ “Decidi compor, nos vagares deste Verão, na minha Quinta do mosteiro (antigo solar dos condes de Lindoso), 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 o meu cunhado Crispim, uma lição lúcida e forte.” (AR, 7)

⁶⁹ Cf. Maria do Carmo Sequeira, *A dimensão fantástica na obra de Eça de Queirós*: “considerando o texto como narrativa fantástica, a colocação da história na perspetiva da pessoa que a viveu, parece conceder-lhe uma outra autoridade, que, pelo menos, internamente, não é contrariada, isto é, a história, neste caso, em vez de gerar dúvida por ser subjetivada, ganha credibilidade por ser contada por quem a viveu.” (Sequeira, 2002: 402) Apesar de se referir apenas a *OM*, parece-nos que este raciocínio de Maria do Carmo Sequeira se pode aplicar também à fórmula narrativa que concebe a lição de moral de *AR*.

narradores pretendem investir de autoridade a sua lição de moral no final das histórias. A comunicação em primeira pessoa permite-lhes adquirir uma certa potestade para emitir juízos críticos e preleções sobre a conduta ética do ser humano.

Também na caracterização das personagens, sobretudo dos protagonistas, é fácil perceber em ambas as obras o afastamento dos preceitos realistas-naturalistas que, fundamentados numa ideologia positivista, ditavam que a construção das personagens obedecesse a um determinismo que justificava, de uma forma racional, os seus comportamentos e destinos. Era por isso comum, no processo de caracterização do protagonista de romances realistas-naturalistas, o recurso, no início da narrativa, à analepse para fundamentar e explicar como se tinha moldado a sua personalidade nas circunstâncias do passado, e como, desta forma, o seu comportamento no desenrolar da história que iria ser narrada estava condicionado por um conjunto de antecedentes familiares, educacionais e sociais.⁷⁰

Ora, nem Teodoro nem Teodorico, enquanto narradores da sua própria história, fazem uso das potencialidades operatórias da analepse no que se refere à caracterização deles mesmos. Antes de mais, note-se que a narrativa das suas histórias adota “uma estratégia basicamente de extração autobiográfica” (Reis e Lopes, 2007: 37), constituindo-se ela própria como uma longa analepse das suas vidas. No caso de Teodoro não existe sequer a preocupação de nos levar ao passado prévio, às circunstâncias que motivaram a história que nos vai contar, a da herança dos seus milhões e suas consequências. No entanto, Teodorico começa o seu relato com uma breve retrospectiva, recuando à sua infância, e dá-nos algumas informações sobre as circunstâncias familiares que motivaram o seu destino de ir viver com a tia Patrocínio; a partir de então desencadeiam-se os factos determinantes da história da sua vida. Ainda assim, não vemos nesta analepse uma estratégia ideológica de tipo determinista para a sua caracterização, apesar de nela encontrarmos alguns indícios que nos ajudarão a perceber certas características da sua personalidade, como por exemplo a tendência para um vago misticismo formal, misturada com comportamentos de lascívia. A combinação destes dois ingredientes é, de resto, recorrente ao longo da narrativa. Após contar o sonho que ele tem com sete anos de idade, em que lhe aparece a figura de Jesus (*AR*, 12-13), Teodorico diz:

⁷⁰ “A analepse pode constituir um processo de ilustração do passado de uma personagem relevante, no quadro de uma estratégia ideológica de tipo naturalista e determinista” (Reis e Lopes, 2007: 31)

Passados dias, acordaram-me, numa madrugada em que a janela do meu quarto, batida do sol, resplandecia prodigiosamente como **um prenúncio de coisa santa**. Ao lado da cama, um sujeito, risonho e gordo, fazia-me cócegas nos pés com ternura e chamava-me «**brejeirote**» (AR,14) (sublinhados nossos).

E um pouco mais à frente, durante a viagem que o levava para a casa da tia, o encontro com a “inglesa do senhor barão” provoca-lhe devaneios de sensualidade que ele mistura com a oração religiosa:

No meu leito de ferro, desperto pelo barulho das segas, eu pensava nela, rezando ave-marias. 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... (AR, 14-15)

Seja como for, nenhum dos narradores constrói a sua autobiografia com base em fatores de índole determinista, o que não nos deve espantar, uma vez que ambas as obras são escritas sob o signo da fantasia. Os acontecimentos que conformam a diegese e condicionam o seu desfecho nada têm de racionalmente explicável e não estabelecem qualquer relação de causalidade com os traços da personalidade, delineados por antecedentes familiares ou sociais, de quem os vive. É o sobrenatural e até a fantasia que estão para além da razão positivista, que preside ao desenlace de ambas as histórias. Num dos casos, o pacto com o diabo a cujas consequências nefastas Teodoro acaba por se resignar:

Nunca mais encontrei este indivíduo [o diabo]. – E agora o mundo parece-me um imenso montão de ruínas onde a minha alma solitária, como um exilado que erra por entre colunas tombadas, geme, sem descontinuar... (OM, 191)

No outro, Teodorico presumiu ter sido a intervenção do divino na fatídica troca dos dois embrulhos:

Eles eram semelhantes no papel, no formato, no nastro!... O da camisa jazia no fundo escuro do guarda-fato; o da relíquia campeava sobre a cómoda, glorioso, entre dois castiçais. E ninguém lhes tocara; nem o jucundo Potte; nem o erudito Topsius; nem eu! Ninguém com mãos humanas, mãos mortais, ousara mover os dois embrulhos. Quem os movera então? Só alguém com mãos invisíveis!

Sim, havia alguém, incorpóreo, todo-poderoso – que por ódio trocara miraculosamente os espinhos em rendas, para que a titi me deserdasse e eu fosse precipitado para sempre nas profundas sociais. (*AR*, 261)

Por outro lado, *OM* e *AR* colocam-nos perante um processo de autocaracterização, o qual, para além de ser muito parco em traços físicos, por si só implica certas reservas normais em qualquer autojuízo: “quem a si mesmo se descreve tende a perfilhar uma atitude positiva e desculpabilizadora” (Reis e Lopes, 2007: 52). Significa isto que cabe ao leitor construir o retrato dos protagonistas com base na caracterização direta que ambos fazem de si mesmos e, sobretudo, reunindo a informação veiculada por via da caracterização indireta, elaborada a partir do discurso dos protagonistas, das suas ações e reações.

Ainda neste ponto, gostaríamos de nos referir a uma crítica de que ambas as obras foram alvo: a falta de verosimilhança que afeta o processo de caracterização dos protagonistas, não só dentro da lógica interna da narrativa, mas também na construção do relato ao nível da correlação entre o plano da história e o plano do discurso. Um dos autores que apontou essa incongruência foi João Gaspar Simões, quando se refere à mudança radical nos hábitos de vida de Teodoro após a abastada herança, ficando por explicar racionalmente o salto para uma existência de opulentos refinamentos materiais e culturais, após a sua anterior condição de simples amanuense, com hábitos de vida humildes e pacatos. Para além disso, percebemos, pelo que o próprio Teodoro nos revela do seu trabalho como amanuense, que ele não era uma pessoa intelectualmente exigente e ambiciosa; no entanto, aparece-nos como o autor de uma história de vida, que é a sua própria, contada com requintes literários de sátira moral.

Idêntica despreocupação revela a construção do narrador d’ *AR*, verificando-se um desequilíbrio na educação do narrador-protagonista, mais virado para as bebedeiras e prazeres carnavais do que para os estudos, o que não o impede, todavia, de se tornar autor de um relato estilisticamente bastante elaborado. No caso de Teodorico o rol de falhas na verosimilhança ainda é maior, segundo regista João Gaspar Simões, referindo-se também a certas incongruências comportamentais ao prosseguir, em várias circunstâncias, no fingimento de devoção religiosa sem necessidade. Inclusivamente, o sonho sobre a paixão de Cristo, atribuído a alguém cuja relação com a religião é feita de puro interesse burlão e de fingimento, constitui, para aquele autor, “um procedimento

alheio à lógica estética do romance e à observação rudimentar dos fenómenos reais.” (Simões, 1973: 480)

Somos levados a concordar, em parte, com Gaspar Simões, quando lemos o que o próprio Eça escreve, numa carta a Luís de Magalhães, sobre as falhas do seu “livreco”, entre as quais constam deficiências no carácter e no comportamento do seu D. Raposo:

Eu por mim, salvo o respeito que lhe é devido, não admiro pessoalmente *A Relíquia*. A estrutura e a composição do livreco são muito defeituosas. Aquele mundo antigo está ali como um trambolho, e só é *antigo por fora*, nas exterioridades, nas vestes e nos edifícios. É no fundo uma paráfrase tímida do Evangelho de S. João, com cenários e fatos de teatro; e falta-lhe ser atravessado por um sopro naturalista de ironia forte, que daria unidade a todo o livro. D. Raposo, em lugar de se deixar assombrar pela solenidade histórica, devia rir-se dos Judeus e troçar dos Rabis. O único valor do livreco está no *realismo fantasista da Farsa* (Queirós, 1983: 424).

No entanto, ficaríamos surpreendidos se as falhas apontadas tivessem inadvertidamente escapado a um escritor tão exigente na configuração das suas personagens dentro da lógica interna das obras, como Eça. Julgamos, por isso, que a construção de Teodoro e de Teodorico obedece a uma vontade de mudança de estratégia narrativa, que ia ganhando consistência no percurso literário queirosiano. Com efeito, parece-nos que Eça de Queirós, através da criação do narrador-personagem destas histórias, inicia uma nova técnica de construção romanesca, que passa por uma concessão de maior autonomia à personagem, cortando as amarras deterministas do seu carácter e dando-lhe a liberdade de expressar o seu ponto de vista e as suas idiossincrasias.

Assim, na análise da caracterização dos dois protagonistas é preciso termos presente duas coisas. A primeira é, como já se sabe, que eles não são recortados pelas regras do romance realista, sendo-lhes, por isso, conferida liberdade de ação, ação esta que é governada pelas peculiaridades dos seus temperamentos, criados à margem de qualquer verificação de códigos de verosimilhança. Em segundo lugar, pensamos que é preciso ter em conta a intenção do escritor em enveredar por uma prática literária que libertasse o texto das apertadas regras do Realismo-Naturalismo, o que lhe permitiria, sem censuras estético-ideológicas, dar asas à sua ironia e a certas exuberâncias estilísticas.

Prosseguindo na análise das divergências que as narrativas em questão demonstraram em relação à estética realista-naturalista, verificamos que também ao nível de uma das categorias mais importantes da narrativa, como é o espaço, *OM* e *AR* romperam a rigidez das normas que regularam a escrita de romances como *O Crime do Padre Amaro* ou *O Primo Basílio*, nos quais o espaço, sobretudo o espaço social, revela as suas “potencialidades de representação semântica” (Reis e Lopes, 2007: 139), veiculando não só sentidos que contribuem para a caracterização das personagens, como também servindo de signo ideológico que permite uma abordagem crítica do autor em relação à sociedade aí representada.

Todavia, essas divergências não anulam uma certa convergência ideológica com os romances realistas anteriormente mencionados. Embora seja objeto de tratamento na segunda parte deste capítulo, gostaríamos apenas de referir que esta convergência se efetiva num aspeto comum a *OM* e *AR*: ambos partilham a mesma localização espacial no início e no final da ação. Para as duas obras o autor escolheu o mesmo cenário onde se irão desencadear os principais acontecimentos da ação e onde esta terá o seu desfecho; falamos do cenário urbano de Lisboa, lugar de eleição do romancista Eça de Queirós, que dele tinha um conhecimento privilegiado. A este espaço, como veremos posteriormente, é dada uma relevância especial para a caracterização dos protagonistas e do ambiente social onde estão inseridos, com uma óbvia intenção de crítica de costumes, que a voz reformadora e militante de Eça sempre manifestou.

São fundamentalmente dois tipos de desvio relativamente aos preceitos realistas-naturalistas que encontramos no tratamento do espaço d’ *OM* e d’ *AR*. Temos, assim, por um lado, o destaque que é dado ao espaço físico, cuja descrição ocupa consideráveis extensões textuais nestas obras. Depois de os protagonistas saírem de Lisboa, o cenário da ação muda completamente e com ele altera-se também a perspetiva dos narradores, que passa a concentrar-se fundamentalmente nos aspetos físicos da paisagem, objeto de longas e minuciosas descrições, pelos contrastes e diferenças que oferece relativamente ao mundo ocidental. Isto sucede justamente pelo estatuto de viajantes que Teodoro e Teodorico adquirem, em peregrinação num mundo cultural e geograficamente muito diferente daquele de onde são originários, aproximando o seu relato da narrativa de viagens. Como nos dizem Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes:

Mas se há relato em que o **espaço** aparece indelevelmente atingido por um olhar revelador, esse relato é a **narrativa de viagens**, (...) é a novidade do espaço (ou a sua redescoberta) que rege toda a construção do relato, numa descoberta de horizontes que acaba por se projetar sobre o sujeito da viagem, ele próprio uma entidade em mudança. (Reis e Lopes, 2007: 138)

São, por isso, inevitáveis as descrições do espaço geográfico e humano, em função das sensações que despertam, em ambos os narradores, a abundância de cores, formas e cheiros exóticos e pitorescos de uma sociedade copiosa em impressões pictóricas que motiva fundamentalmente a curiosidade de um olhar. Trata-se, no entanto, de um olhar deslumbrado preso na superfície das sensações que emanam dos lugares e dos rostos que por ele passam, sem permitir atingir a profundidade de um conhecimento crítico por parte dos narradores. Justamente por isso é que, a propósito d' *AR*, Ricardo Olmos fala numa abordagem sensual do espaço: “Esta sensualidad es una característica que se acentúa en los escritores de fin de siglo cuando se busca salpimentar la descripción austera y racional de la historia con el aderezo de los sentidos.” (Olmos, 1995: 947) As descrições que Teodorico faz de vários lugares no seu percurso onírico em direção a Jerusalém e da própria cidade santa, são, de facto, abundantes e ilustrativas do que se disse, porque partem precisamente das sensações mágicas que esses lugares lhe despertam.

Assim, podemos afirmar que esta categoria da narrativa carece, n' *OM* e n' *AR*, da forte contextura ideológica presente nos romances realistas do autor, sobretudo através da relevância dada ao espaço social, o qual, nestas obras, perde, sem dúvida, protagonismo.

O segundo desvio a que nos referíamos, concretiza-se nos meios utilizados para a recriação dos cenários exóticos, onde decorre, como já foi dito, a maior parte da ação. Ao contrário dos romances realistas-naturalistas, cujos espaços eram predominantemente escolhidos dentre lugares que o autor observou diretamente e conhecia em detalhe, como era o caso do cenário queirosiano de eleição, a cidade de Lisboa, mas também a cidade de Leiria, onde viveu cerca de um ano, n' *OM* e n' *AR* não são o olhar e o conhecimento diretos do autor que estão na base da recriação espacial, mas antes um conjunto de fontes literárias de onde foram recolhidos os elementos necessários para a reconstituição dos cenários orientais. Mesmo para a escrita de *AR*, como é sabido através da correspondência do autor, Eça utilizou não só os dados que a sua memória reteve, quando visitou a Terra Santa com o amigo Luís de Castro,

mas também a informação que a leitura de outros autores lhe facultou, e aquela que ficou guardada como notas de viagem à Palestina⁷¹.

O caso d' *OM* é, neste ponto, ainda mais óbvio, porque nele encontramos várias descrições da China vista por Teodoro, onde se projeta todo um imaginário oriental, colhido e aproveitado pelo autor empírico exclusivamente em fontes livrescas da época.⁷² Assim, a imagem que o narrador constrói da China acaba por ser idêntica à do autor e à da maioria dos ocidentais, a qual se mostrava, no geral, preconceituosa, negativa e redutora. De acordo com Beatriz Berrini, na introdução à edição crítica desta novela:

A China de Teodoro, portanto, chega-nos de forma muito restrita, através da voz dessa personagem, que, ao que tudo indica, hauria os seus conhecimentos do Extremo Oriente nas páginas do *Diário de Notícias*, editado em Lisboa: sua única fonte de informações sobre a China, segundo o texto. (...) Teodoro sabia somente aquilo que o leitor médio europeu, ou melhor, português, conheceria naquela época (Berrini, 1992: 31-32).

Efetivamente, Teodoro, no auge da sua ansiedade e atormentado pela sua consciência, lê e informa-se sobre a China, para saber se o seu crime tivera repercussões na pátria do mandarim, obtendo sempre a mesma imagem negativa e decadente desse país:

Ansiei por saber se na verdade a desapareção de Ti-Chin-Fú fora funesta à decrépita China: li todos os jornais de Hong-Kong e de Xangai, velei a noite sobre Histórias de viagens, consultei sábios missionários – e artigos, homens, livros, tudo me falava da decadência do Império do Meio, províncias arruinadas, cidades moribundas, plebes esfomeadas, pestes e rebeliões, templos aluindo-se, leis perdendo a autoridade, a decomposição de um mundo, como uma nau encalhada que a vaga desfaz tábua a tábua!... (*OM*, 127)

Esse imaginário contribui, conforme defende Maria do Carmo Sequeira, para a efabulação da China, construída a partir de estereótipos orientais que a

⁷¹ Estas notas foram mais tarde coligidas pela filha do escritor, D^a Maria d' Eça de Queirós, e publicadas no volume *Folhas Soltas* (Queirós, 1966).

⁷² No estudo introdutório à edição crítica da novela, Beatriz Berrini refere entre os principais autores que terão fornecido a Eça de Queirós informação para a construção da China de Teodoro, os nomes de Júlio Verne (*Tribulations d'un Chinois en Chine*), Dauran Forgues (*La Chine Ouverte*), Laurence Oliphant (*La Chine et le Japon*), Dumont d' Urville (*Voyage pittoresque autour du Monde*), o Comte Julien de Rochechouart (*Pekin et l'interieur de la Chine*), sem esquecer o ilustrador Augusto Borget, que colaborou com Forgues em *La Chine Ouverte*, e John Thomson que publicou em quatro volumes *China and its people*, profusamente guarnecidos com fotografias da China e do seu povo.

impressionabilidade dos sentidos do viajante estrangeiro foi fixando nos seus relatos, os quais constituem por isso um “apanhado de clichés” tributário da construção deformada e exagerada da China, a que Eça não escapou n’ *OM*. (Sequeira, 2002: 427-437)

Note-se, todavia, que ambos os protagonistas regressam ao espaço de partida: Lisboa volta a ser o pano de fundo até ao desfecho das narrativas. O elemento fantástico que os espaços orientais enquadram é, desta forma, enraizado na realidade empírica, reforçando, com isso, a sua credibilização no âmbito do conjunto de vivências pessoais dos narradores.

Existe outro aspeto da escrita queirosiana que nos importa referir nesta parte do nosso trabalho, por se tratar, como refere Carlos Reis, de uma das grandes preocupações do romancista, como “etapa fundamental da criação literária” (Reis, 2002b: 114). Estamos a falar do estilo que tornou Eça de Queirós inconfundível, sem dúvida à custa de um sentido de exigência estética que obrigava o escritor a um constante aperfeiçoamento dos textos. Por isso, também a este nível nos parece que é possível encontrar n’ *OM*, ainda que preliminarmente, e n’ *AR*, de forma mais consistente, sinais de evolução e mudança que se projetam no estilo de Eça de várias maneiras. Por um lado, ao mesmo tempo que rompe com os códigos da escrita realista, nestas duas obras, o escritor anuncia aquilo que Guerra da Cal designa como esteticismo finissecular, que se evidenciará nas obras posteriores e que se manifesta da seguinte forma:

... en la tendencia que se revela en el estilo, a mirar y a valorar la realidad, no por sí misma, sorprendiendo y plasmando su fisonomía en lo que tiene de propio e inédito, sino acercándose a ella retina impregnada de cultura estética, de reminiscencias, de imágenes y estimándola en función de su poder evocativo de esos recuerdos, de esas formas bellas, ya elaboradas y prestigiadas por el Arte. (Guerra da Cal, 1954: 38-39)

Por outro lado, ambas as obras nos dão testemunho de que o estilo para Eça não era uma questão pacificamente encerrada numa escola literária, mas antes, como defende também Guerra da Cal, o seu palco de batalha para obter um equilíbrio, uma unidade suprema entre os dois polos, realidade e fantasia, que imprimem na sua escrita um movimento pendular entre dois desejos: o de observar criticamente a realidade à sua volta e o de se evadir dessa mesma realidade numa demanda de poesia e de beleza

absoluta. (Guerra da Cal, 1954: 41-42) Por isso nos diz esse ilustre queirosiano que dessa luta resulta o contraste como eixo do seu estilo:

Contrastes que recorren una gama, que va desde los efectos gruesos, abruptos y violentos, a los de más sutil e irónica delicadeza. Podría decirse que el contraste es eje de su estilo. (Guerra da Cal, 1954: 41)

Ora, não necessitamos esforçar-nos muito, depois de tudo o que já foi dito nesta primeira parte do presente capítulo, para encontrar, quer nas páginas d' *OM*, quer nas d' *AR*, essa oscilação entre o polo da realidade e o da fuga para a poesia, que encontrará mais tarde o ponto de equilíbrio numa produção literária assumidamente fora da ortodoxia realista-naturalista. Com efeito, o estilo que Eça de Queirós cultivava nestas obras alia-se às já mencionadas intenções de fuga ao rigor da análise experimental, por via da carga lírica a que são submetidas muitas das descrições das impressões vividas pelos narradores nas suas viagens, conforme afirma António Machado Pires:

É sobretudo pelo estilo – como de resto temos visto – que Eça se liberta dos preconceitos cientifistas do homem e do romance «experimentais», das longas análises d' *O Crime* e d' *O Primo*. Já no limiar da maturidade literária, Eça pode fazer n' *O Mandarim*, obra escrita rapidamente (a outra no estilo será *A Relíquia*, 1887), um jogo de combinatória verbal a seu gosto, como declara no prefácio em francês: (...) «On dore ses adjectifs. On fait marcher ses frases à travers la page blanche comme à travers une place pleine de soleil avec des pompes cadencées...» (Pires, 1980: 46)

Eça privilegia nestas obras, de uma forma impressiva, a multiplicidade de sensações que o exotismo oriental desperta. O culto da forma e o refinamento do estilo, mais largamente trabalhados n' *AR* através das longas descrições dos espaços e ambientes da Terra Santa, são os meios que Eça usa para se libertar dos tais preconceitos cientificistas do romance experimental, das longas análises que forçavam a aliança entre observação do mundo e exigência científica na sua representação literária. Mas também não temos dúvida que *OM* surge como prenúncio desse refinamento do estilo. Uma das escassas alterações entre os folhetins e a versão em livro d' *OM*, assinaladas por Beatriz Berrini na introdução à edição crítica da novela, citando Guerra da Cal, inscreve-se justamente no estilo que saiu mais enriquecido:

Na verdade, *O Mandarin* nasceu acabado, sem exigir do autor um trabalho mais aturado para atingir a forma definitiva. As modificações, a meu ver, não foram nem tão numerosas, nem tão extensas ou profundas, como sóia acontecer. Assevera o ilustre queirosiano Guerra da Cal, que o romancista acrescentou cerca de trinta páginas aos originais jornalísticos, e proporcionou a *O Mandarin* um «extraordinário enriquecimento estilístico». (Berrini, 1992: 16)

Neste ponto não podemos descurar a contribuição do próprio escritor na carta prefácio, quando diz que a obra tem a ver com o idealismo e com o lirismo do povo português amante de emoções fortes traduzidas numa linguagem de grande “faste plastique” (pompa plástica), acrescentando que a linguagem literária do realismo sufoca o artista português com a sua natureza exata, seca como a do código civil, o que o impele, por isso, a escapar para o bosque azul da fantasia.

Eça é um verdadeiro esteta da palavra, seduzido, desde sempre, pelo valor poético que dela se pode extrair. Como afirma Gaspar Simões, antes mesmo das novas ideias filosóficas e sociais - de Comte, Hegel e Proudhon - que se iriam destacar na literatura da segunda metade do século XIX, o autor das *Prosas Bárbaras* apaixonou-se pela beleza plástica e pela harmonia das sugestões verbais de poetas e romancistas como Poe, Nerval, Heine e Hugo. (Simões, 1973: 97)

Tanto n’ *OM* como n’ *AR*, encontramos inúmeras descrições dos mais diversos aspetos da vida nos lugares sobre os quais se vai detendo o olhar dos protagonistas, dando-nos a cor local das terras longínquas da China, do Egito e da Palestina. A técnica utilizada nas descrições (abundante adjetivação, o recurso a inúmeras figuras de retórica, a colocação estratégica de certos advérbios de lugar) faz com que o leitor seja transportado para dentro dos lugares, para que possam coincidir os olhares de quem conta o que viu e de quem lê. Nesta estratégia esconde-se sem dúvida a voz do Eça viajante, atento aos detalhes, ávido de conhecimento e sensível aos cenários que o deslumbram e que, por isso, merecem ser descritos com rigor, mas também com o sentido estético que a sua beleza requer:

Seria necessário que esta dura pena de ferro com que firo o papel fosse talhada numa jóia árabe, molhada naquelas pálidas luzes das iluminações, e conduzida sobre a brancura da página pela mão delicada de um poeta persa, para fazer sentir, de um modo real e incisivo, toda a beleza daquele lugar luminoso. (Queirós, 2001b: 203)

Parece-nos, por conseguinte, que a ambição de Eça, já expressa nas suas notas de viagem sobre o Egito, era transferir a memória, que o seu olhar fascinado guardou das terras bíblicas ou percorreu nos textos e imagens da China, para os narradores autodiegéticos, quando estes, diante das belezas exóticas do Oriente, decidem reproduzi-las através da palavra. Em muitas descrições é como se o narrador, impellido pela necessidade de criar uma cumplicidade com o destinatário, o levasse pela mão, relatando cada detalhe das formas, cores, sabores, cheiros, usando advérbios de lugar - “aqui”, “aí”, “ali” - arrastado pela vontade de descrever de forma a tornar visível ao outro o que ele próprio testemunhou.

Em ambas as obras (mas ainda mais n’ *AR*), encontramos longas descrições que nos parecem encerrar uma dupla finalidade. Em primeiro lugar, essas descrições ocorrem durante a viagem dos protagonistas, em momentos de contacto direto com uma geografia exótica e desconhecida, e com povos culturalmente diferentes dos nossos dois viajantes europeus. É, por isso, normal que estes tenham registado na memória, com uma certa ampliação, as suas impressões e experiências, e que as queiram contar com os detalhes que elas merecem. De resto, é essa a recomendação do Dr. Margaride quando se sabe da viagem de Teodorico: “E havia de trazer apontamentos, minha senhora, havia de publicar impressões históricas.” (*AR*, 58)

Em segundo lugar, do que parece muitas vezes tratar-se é de um exercício estético que pretende, como diz Guerra da Cal, extrair da palavra a sua plasticidade, ritmo, harmonia e efeito evocativo emocional. (Guerra da Cal, 1954: 33) N’ *AR*, a maior parte da obra tem a ver com o relato da viagem e das experiências e impressões do narrador; por isso aparecem tantas descrições cheias dessa plasticidade, ritmo e harmonia. Segundo aquele autor, estamos diante de uma prosa artística que Eça, de forma pioneira, cultivou com maestria. Já não são tanto as ideias que importa transmitir e defender, agora o que se destaca é o impressionismo como resultado da sua forma de focar a realidade, ou seja, a vontade de representar as sensações que as coisas provocam, e não tanto as coisas em si mesmas. (Guerra da Cal, 1954: 38-39) Citamos apenas dois exemplos, entre muitos outros, onde a descrição é permeada por notações relativas às impressões captadas pelo narrador. A descrição da paisagem junto às ruínas de Jericó:

Saboroso foi então descansar sobre macios tapetes, bebendo devagar limonada, na doçura da tarde. A frescura de um riacho alegre, que chalrava junto ao nosso

acampamento por entre arbustos silvestres, misturava-se ao aroma da flor que eles davam, amarela como a da giesta; adiante verdejava um prado de ervas altas, avivado pela brancura de vaidosos, lânguidos lírios; junto da água passeavam aos pares pensativas cegonhas. Do lado de Judá erguia-se o Monte da Quarentena, torvo, fusco na sua tristeza de eterna penitência; e para as bandas de Moab os meus olhos perdiam-se na velha, sagrada terra de Canaã, areal cinzento e desolado que se estende, como a alva mortalha de uma raça esquecida, até às solidões do mar Morto. (AR, 106)

Ou a descrição do Jordão e suas margens:

O festivo Potte conhecia, à beira da corrente baptismal, um sítio deleitosíssimo para uma sesta cristã; e aí passámos as horas quentes, recostados num tapete, lânguidos, e bebendo cerveja, depois de bem esfriada nas águas do rio santo. Ele faz ali um claro, suave remanso, a repousar da lenta, abrasada jornada que traz, através do deserto, desde o lago da Galileia; e antes de mergulhar para sempre no amargor do mar Morto – ali preguiça, espriado sobre a areia fina; canta baixo e cheio de transparência, rolando os seixos lustrosos do seu leito; e dorme nos sítios mais frescos, imóvel e verde; à sombra dos tamarindos... Por sobre nós rumorejavam as folhas dos altos choupos da Pérsia; entre as ervas balançavam-se flores desconhecidas, das que toucavam outrora as tranças das virgens de Canaã em manhãs de vindima; e nas escuridão fofa das ramagens, onde já as não vinha assustar a voz terrível de Jeová, gorjeavam pacificamente as toutinegras. Defronte, elevavam-se, azuis e sem mancha, como feitas de um só bloco de pedra preciosa, as montanhas do Moab. (AR, 110)

Obviamente não podemos terminar este ponto, sem fazer referência a uma das marcas mais distintivas do estilo queirosiano, que tanto *OM* como *AR* evidenciam de forma exemplar: a ironia e o sentido do cómico. Mais uma vez, Eça de Queirós se sobrepõe aos narradores, colocando-se, como refere Guerra da Cal, entre o leitor e os factos para fazer a sua apreciação caricatural, grotesca ou risível das personagens e dos factos narrados, o que, indiscutivelmente, não se pode compaginar com as regras do discurso realista-naturalista. (Guerra da Cal, 1954: 45) De entre os muitos exemplos que poderíamos dar, escolhemos, apenas a título ilustrativo, os seguintes:

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, uma secura de pó de oiro na pele das mãos: as paredes das casas pareciam-me

faiscar como longas lâminas de oiro: e dentro do cérebro ia-me um rumor surdo onde retilintavam metais – como o movimento de um oceano que nas vagas rolasse barras de oiro.

Abandonando-me à oscilação das molas, rebolante como um odre mal firme, deixava cair sobre a rua, sobre a gente, o olhar turvo e tedioso do ser repleto. Enfim, atirando o chapéu para a nuca, estirando a perna, empinando o ventre, arrotei formidavelmente de flatulência ricaça... (*OM*, 109)

Por sobre os terraços adormecidos da muçulmana Alexandria soltei a voz dolorida, voltado para as estrelas: e roçando os dedos pelo peito do jaquetão onde deviam estar os bordões da viola, fazendo os meus ais bem chorosos – suspirei o fado mais sentido da saudade portuguesa:

Co'a minh'alma aqui te ficas,
Eu parto só com os meus ais,
E tudo me diz, Maricas,
Que não te verei nunca mais.

Parei, abafado de paixão. O erudito Topsius quis saber se estes doces versos eram de Luís de Camões. Eu, choramingando, disse-lhe que estes, ouvira-os no Dafundo ao «Calcinhas».

Topsius recolheu a tomar uma nota do grande poeta «Calcinhas». (*AR*, 76-77)

1.8 Estratégias narrativas: alegoria e moralidade

Para terminar, gostaríamos de acrescentar que, mesmo querendo fugir ao Realismo-Naturalismo, Eça não consegue desviar-se de determinadas coordenadas ideológicas que presidiam ao romance de tese, como é o caso do pendor da literatura para a intervenção social. A literatura nunca deixou de ter, para o autor d' *Os Maias*, uma finalidade pedagógica a que nem *OM* nem *AR* escapam. No entanto, nestas duas obras esta intenção é veiculada através de estratégias narrativas ausentes do registo realista. A mais evidente é a escolha de um narrador autodiegético como origem da comunicação narrativa, cujo discurso se orienta para a transmissão de um ensinamento moral, conforme é bem visível em ambos os textos, onde encontramos vários indicadores que apontam para a moralidade que aguarda o leitor no epílogo das histórias.

Neste caso, *OM* não podia ser mais explícito logo no prólogo onde, pela voz do 2º Amigo, somos informados de que a história que vamos conhecer será concebida “como nas sábias e amáveis Alegorias da Renascença, misturando-lhe sempre uma Moralidade discreta...” (*OM*, 79). Efetivamente assim acontece, pois o narrador vai revelando, em determinados momentos da narrativa do seu passado, onde foi colocado numa trama de natureza alegorizante, uma aguda consciência da moralidade que o seu testemunho final encerra. Claramente assumida a sua posição de ulterioridade relativamente aos eventos que está a relatar, Teodoro impõe a sua imagem de narrador, em detrimento da imagem da personagem, o que lhe permite pontuar o seu discurso com reflexões amadurecidas pela aprendizagem que foi acumulando até ao momento de contar a sua história. (Reis, 1984: 181-190) Revela, por isso, desde o início, uma nítida percepção da fragilidade da vontade humana, que é também a sua, para preservar a integridade moral diante da ganância de bens materiais. Atentemos, justamente, nas suas palavras quando acaba de receber as letras com os milhões herdados do mandarim:

Apoiei-me à varanda: e ri, com tédio, vendo a agitação efémera daquela humanidade subalterna – que se considerava livre e forte, enquanto por cima, numa sacada de quarto andar, eu tinha na mão, num *enveloppe* lacrado de negro, o princípio mesmo da sua fraqueza e da sua escravidão! 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 aos meus pés, - bocejei como um leão farto.

De que 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. (*OM*, 105)

Não é tanto a lição moral que Teodoro explicita no final, como corolário da sua aprendizagem - “E a vós, homens, lego-vos apenas, sem comentários, estas palavras: «*Só sabe bem o pão que dia a dia ganham as nossas mãos: nunca mates o Mandarim!*»” (*OM*, 191) - mas sobretudo a reflexão posterior sobre a precariedade moral do ser humano, que regista a sua consciência. A própria conduta do protagonista, ao longo da narrativa, destituída de critérios éticos e de valores morais, em favor de uma atitude de arrogância, prepotência e devassidão, vai dando consistência a essa reflexão. Observe-se, por exemplo, este comportamento:

- Para, animal! – berrei, ao cocheiro.

A parelha estacou. Procurei em redor com a pálpebra meio cerrada alguma coisa para comprar – joia de rainha ou consciência de estadista: nada vi; precipitei-me então para um estanco:

- Charutos! De tostão! De cruzado. Mais caros de dez tostões!

- Quantos?... – perguntou servilmente o homem.

- Todos! – respondi com brutalidade.

À porta, uma pobre toda de luto, com o filho encolhido ao seio, estendeu-me a mão transparente. Incomodava-me procurar os trocos de cobre por entre os meus punhados de oiro. Repeli-a, impaciente: e, de chapéu sobre o olho, encarei friamente a turba. (OM, 111)

A intenção de moralizar ganha força sobretudo na tomada de consciência do protagonista perante o seu crime. A partir do momento em que Teodoro assassina o mandarim, começa a emergir no seu espírito uma consciência acusadora que bem cedo ele reconhece, não pela perseguição fantasmagórica, mas porque ela representa o horror de um crime que ele cometera e que vitimara um velho:

E, todavia, não era esta impertinência de um velho fantasma pançudo, acomodando-se nos meus móveis, sobre as minhas colchas, que me fazia saber mal a vida.

O horror supremo consistia na ideia, que se me cravara então no espírito como um ferro inarrancável – *que eu tinha assassinado um velho!* (OM, 119)

Todos estes elementos preparam o trajeto final onde Teodoro constrói a sua moralidade e a dirige àqueles que, no fundo, são iguais a ele; por isso remata a sua lição com uma atitude cética em relação à humanidade, porque tem a certeza de que a estigmatiza a mesma falência moral e a mesma debilidade anímica que acabaram por conduzir os destinos da sua vida.

Relativamente a Teodorico Raposo, a intenção moralizadora parece estar desde logo expressa no seu prólogo, antes de começar a narração da história propriamente dita. A frase que abre esse prólogo não podia ser mais explícita:

Decidi compor, nos vagares deste Verão, na minha Quinta do Mosteiro (antigo solar dos condes de Lindoso), 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. (AR, 7)

No entanto, ao contrário d' *OM*, n' *AR* predomina a focalização interna do protagonista, que mantém o leitor no tempo em que os factos ocorreram, preso ao pensamento do herói da diegese que está a viver a história e que, portanto, tem um limitado grau de compreensão desses factos. (Reis, 1984: 190-204) Apesar disso, quando estamos perto do final, aflora a consciência de Teodorico, ainda num momento atormentado da sua vida, para nos dar a primeira lição de moral: a inutilidade da hipocrisia. Esta moralidade dá lugar ao verdadeiro ensinamento, que é o que afinal encerra a narrativa, pois trata-se do resultado de uma aprendizagem mais amadurecida pelo tempo e pela experiência adquirida, transmitida num momento de estabilidade e serenidade existenciais – a coragem de afirmar sobrepõe-se à defesa da ética:

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! (AR, 270)

O “descarado heroísmo de afirmar”, fazendo prevalecer a mentira e a hipocrisia, é, por conseguinte, a lição definitiva, porque é a que melhor serve as ambições do protagonista, expressas logo no seu prólogo: ser aceite no seio da burguesia liberal, nem que para isso tenha de ter a coragem de defender a mentira, pois:

só da Burguesia Liberal, omnipresente e omnipotente, se alcançam, nestes tempos de semitismo e de capitalismo, as coisas boas da vida, desde os empregos nos bancos até às Comendas da Conceição. Eu tenho filhos, tenho ambições. Ora, a Burguesia Liberal aprecia, recolhe, assimila com alacridade um cavalheiro ornado de avoengos e solares (AR, 10).

2- Sobrevivência ou integração dialógica de princípios doutrinários realistas

Na carta-prefácio a *OM*, Eça refere que regressará ao realismo depois de uma passagem retemperadora pela fantasia, deixando claro que esta passagem se trata apenas de uma pausa na sua jornada artística ao serviço dos princípios doutrinários do Realismo-Naturalismo. Como ele mesmo nos dá a entender, no final do prefácio, depois de escrita

a última página deste livro fantástico, irá regressar resignadamente ao seu caminho e remeter-se ao “estudo severo do homem e da sua miséria eterna” (*OM*, 199).

Paralelamente a esta promessa aparece-nos, no prólogo daquela obra, o 2º amigo apelando a que se faça moralidade, ou seja, que se veicule um ensinamento com aquilo que se vai contar. Está, por conseguinte, subjacente neste apelo a intenção de fazer da literatura um instrumento de moralização, o que revela o pendor de intervenção social que caracteriza a escrita eciana e que o autor afinal não irá pôr de lado n’ *OM*, nem n’ *AR*, como veremos. (Pires, 1980: 28)

A incursão pela fantasia constitui-se acima de tudo como viagem metafórica para a expiação catártica de um estado de coisas que, no campo da criação literária, se tornara incómodo. No entanto, tal não culmina num corte radical com o passado, porque tanto *OM* como *AR* acusam uma certa obediência a determinadas tendências doutrinárias realistas-naturalistas. Mesmo quando se encontram fora do ambiente social e cultural de Lisboa (espaço sobejamente conhecido pelo autor, e por isso propício a uma intervenção de cariz ideológico), por força de uma longa viagem para lugares exóticos que apelam à imaginação e despertam a fantasia, os protagonistas-narradores demonstram, através do seu discurso, uma certa continuidade da disciplina realista-naturalista, denunciada através de notações resultantes de uma observação atenta, rigorosa e crítica da realidade. Justamente por isso entendemos que nestas obras, e depois delas, Eça de Queirós continuará a perfilhar as normas e os códigos realistas-naturalistas apesar dos desvios que a escrita das suas últimas obras regista em relação a romances como *O Crime do Padre Amaro* e *O Primo Basílio*. O que quer dizer que o romancista nunca rompe o pacto que estabelecera com o Realismo, mesmo tendo-se desvanecido o entusiasmo dos primeiros tempos pela nova estética. A viagem pelo fantástico revela os gérmes de mudança que o seu pensamento doutrinário ia consolidando, como se pode ver no prefácio aos *Azulejos* do Conde de Arnoso, onde, embora afirmando-se como “um servente da Rude Verdade” (Queirós, 2009: 192), traça uma fórmula estético-literária que se esboçou n’ *OM* e ganhou depois consistência com *AR*, a qual consiste numa:

maneira de pintar a verdade, levemente esbatida na névoa dourada e trémula da Fantasia, satisfazendo a necessidade de Idealismo que todos temos nativamente, e ao mesmo tempo a seca curiosidade do Real que nos deram as nossas educações positivistas. (Queirós, 2009: 199)

Do que agora se trata é de descobrir e analisar as marcas da escrita realista que salpicam a atmosfera fantástica e orientalista que envolve *OM* e *AR*.

2.1 O rigor da observação: traços de realismo

Um dos pontos que de forma evidente acusa traços realistas é o rigor incutido na observação de personagens e cenários.

É ao nível da caracterização das personagens que encontramos algumas marcas de sobrevivência de códigos realistas-naturalistas n' *OM* e n' *AR*, as quais se evidenciam fundamentalmente na observação minuciosa projetada nos retratos das personagens e na criação de tipos que servem como instrumento de crítica social.

Mesmo escolhendo um narrador inserido na história, destituído portanto da omnisciência daquele que tudo sabe sobre todas as personagens, Eça não consegue evitar a atenção ao detalhe, o traço rigoroso no desenho dos caracteres. Assim sucede na descrição que Teodoro faz do diabo:

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 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 raias sanguíneas como num velho mármore fenício. (*OM*, 89)

Mas mesmo antes do retrato do Diabo, já Teodoro descrevera as rotinas da sua existência em termos que poderíamos designar como realistas: a sua vida modesta de bacharel, trabalhando pacatamente como amanuense numa repartição do Ministério do Reino e vivendo numa casa de hóspedes em Lisboa, onde a “esplêndida D. Augusta” (dona da hospedaria) em dias de missa limpa a caspa do tenente Couceiro com clara de ovo⁷³, enquanto as rolas arrulham na varanda e, ao lado, no aparador, as moscas esvoaçam numa “monótona sussurração” sobre os “pratos de cerejas bicais”. Esta existência corresponde, de resto, à forma de ser do protagonista, tal como ele se encarrega de revelar mais à frente, dizendo que, apesar de ser ambicioso, não se considera nem pária nem infeliz porque, sem ter imaginação, sabe encontrar doçuras na

⁷³ Repare-se inclusivamente no detalhe observado neste ritual: “e ela, arrebitando o dedo mínimo branquinho e papudo, sulcava-lhe as repas lustrosas com o pentezinho dos bichos...”, (*OM*, 81)

vida humilde, e, como positivo que é, resignadamente só aspira ao racional e ao tangível. Para quebrar o tédio dos seus dias, Teodoro arranja outra rotina, a de se *repastar de leituras curiosas*, lendo livros que compra na feira da Ladra. Também aqui notamos a atenção do protagonista a certos detalhes que não lhe passam despercebidos, como é a descrição do aspeto geral dos livros que vai adquirindo: “O tipo venerando, o papel amarelado com picadas de traça, a grave encadernação freirática, a fitinha verde marcando a página – encantavam-me!” (OM, 85) E é precisamente durante uma dessas leituras que começa a intriga.

Também n’ *AR* a forma como Teodorico se apresenta ao leitor, no início do romance, é suscetível de um certo enquadramento em parâmetros realistas-naturalistas, pela, ainda que breve, retrospectiva sobre os seus antecedentes familiares, onde se encontra o fator hereditariedade relativamente ao convívio com o clero e a sua influência na família do protagonista: o avô fora o “padre Rufino da Conceição, licenciado em Teologia, autor de uma devota Vida de Santa Filomena, e prior da Amendoeirinha” (AR, 11); o pai, Rufino da Assunção Raposo, era afilhado de Nossa Senhora da Assunção, e acabou por cair nas boas graças do bispo de Chorazin que usou a sua influência para o ajudar a subir na vida, com a nomeação de diretor da Alfândega de Viana. Aos nove anos, órfão, já em casa da tia Patrocínio é colocado, como interno, no Colégio dos Isidoros, onde “o sebento padre Soares vinha, de palito na boca, interrogar-nos em doutrina e contar-nos a vida do Senhor.” (AR, 18-19) E é também por esta altura, nas visitas dominicais à titi, que ele se deslumbrava diante de uma loja onde havia um quadro de “uma mulher loura, com os peitos nus, recostada numa pele de tigre” (AR, 19) que lhe fazia lembrar a inglesa do senhor barão.

Subinhem-se as referências do narrador-protagonista a certas circunstâncias do seu passado que indiciam a dualidade entre a devoção religiosa e a atração sensual pela mulher, que irá condicionar e justificar o comportamento de Teodorico:

Quando recolhíamos ao quarto, alumiados pelo Gonçalves, passou por nós, bruscamente, no corredor, uma senhora, grande e branca, com um rumor forte de sedas claras, espalhando um aroma de almíscar. Era a inglesa do senhor barão. No meu leito de ferro, desperto pelo barulho das segas, eu pensava nela, rezando ave-marias. 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... (AR, 14-15)

Este episódio que viveu com sete anos de idade antecipa, de certa forma, essa dualidade no comportamento de Teodorico já adulto, condicionando o seu olhar sobre as coisas. Atente-se, a este propósito, no início do capítulo II, na forma como ele relata o momento da sua chegada ao Oriente:

Foi num domingo e dia de S. Jerónimo que meus pés latinos pisaram, enfim, no cais de Alexandria, a terra do Oriente, sensual e religiosa.” (AR, 67)

Estas terras, filtradas pelo olhar de Teodorico, são de imediato classificadas com os mesmos atributos do protagonista da história e constituem o traço predominante do seu caráter ao longo de toda a narrativa, sem remissão possível, como se verá no final. A atmosfera da terra que o envolve, através da forma como ele a vê, vai alimentar essa dualidade, fazendo oscilar o seu comportamento entre a lascívia e o erotismo, inerentes à sua maneira de ser, e um certo misticismo e devoção religiosa que a ambiência de certos cenários reais e oníricos despertam nele. Assim, quando visita o pátio onde se encontram as mulheres, a sua sensualidade e lascívia impõem-se, fazendo-o esquecer a magnificência arquitetónica do Templo e o ambiente de devoção religiosa que aí se vive, com os rituais, os sons e as cores dos objetos e dos materiais, levando-o a concentrar-se na beleza das formas femininas que lhe despertam instintos passionais:

Mas o santo adro resplandecia de mulheres; e meus olhos bem depressa deixaram metais e mármore, para cativadamente se prenderem àquelas filhas de Jerusalém, cheias de graça e morenas como as tendas do Cedar! (AR, 182)

Em todo o episódio da visita de Teodorico ao Templo, salientamos três aspetos que nos parecem fundamentais n' *AR*: as detalhadas e longas descrições do templo, das mulheres e dos rituais sacrificiais, que não podem deixar de ser considerados verdadeiros quadros realistas, o sentido do cómico de cunho bem queirosiano e a confirmação da dualidade, já referida, como traço estruturante do caráter do protagonista, de tal maneira que fica afastada qualquer possibilidade de mudança, mesmo depois da experiência na Terra Santa e dos fortes impactos místicos do sonho.

Esta duplicidade é gerida por Teodorico Raposo através de outro recurso marcante da sua personalidade que é a hipocrisia. Esta fica também sugerida através de indícios vindos do passado, e é explicada pelo contexto doméstico onde vive, em casa de uma tia beata rodeada de padres e relíquias, mas completamente destituído de caridade cristã. Com efeito, depois de o narrador nos relatar o encontro com a senhora inglesa na

estalagem, que o deixou fascinado pelo corpo da mulher, no dia em que chega a casa da tia Patrocínio é insistentemente recomendado à criança que Teodorico era então, o dever de agradar à titi, o que nos permite antever os dois polos entre os quais se irá dividir a sua atenção: fazer a vontade da titi e satisfazer as suas próprias vontades lascivas.

Ainda n' *AR*, é imprescindível mencionar a atenção detalhada na elaboração do retrato físico e psicológico da tia Patrocínio, onde é ressaltado aquilo que é feio e disforme:

(...) uma senhora muito alta, muito seca, vestida de preto, com um grilhão de ouro ao peito; um lenço roxo amarrado no queixo caía-lhe num bioco lúgubre sobre a testa; e no fundo dessa sombra, negrejavam dois óculos defumados. (...) ela baixou o carão chupado e esverdinhado. (*AR*, 16)

Mas já a titi, recostada na cadeira, rosnava com um sorrisinho feroz: (*AR*, 26)

A tia Patrocínio uivou de furor. (*AR*, 29)

Donzela, e velha, e ressequida como um galho de sarmento; (...) a titi entranhara-se, pouco a pouco, de um rancor invejoso e amargo a todas as formas e a todas as graças do amor humano. (*AR*, 36)

Permanecendo sob a égide do realismo são recortadas certas personagens tipo, dotadas de representatividade social, cuja função é justamente a de ilustrar determinadas temáticas (fanatismo religioso, adultério, etc.) que Eça de Queirós escolheu para os seus romances com a intenção pedagógica de denunciar e corrigir os males que, na sua opinião, caracterizavam a sociedade oitocentista.

Destacamos, n' *OM*, o tema do adultério⁷⁴ representado através da Generala Vladimira que, embora sendo alvo de uma sucinta apresentação, sintetiza determinadas características individuais que se alargam ao coletivo da mulher burguesa, sensualizada, fútil, vítima das suas leituras românticas, ociosa e entediada. Cede, por isso, facilmente ao deslumbramento provocado por algo que traga à sua vida um toque de novidade e excitação, como foi, no caso de Vladimira, a chegada do português Teodoro à China, com quem acaba por ter uma relação extraconjugal. Note-se também, neste ponto, a existência de um certo determinismo nas circunstâncias que propiciam a relação dos dois amantes, ficando sozinhos enquanto o general se ocupava em encontrar rastros da família de Ti-Chin-Fú:

⁷⁴ Embora suavizado, como diz Maria do Carmo Sequeira, pela atmosfera exótica. (Sequeira, 2002: 435)

Ora enquanto o general trabalhava com fervor para encontrar a família Ti-Chin-Fú, - eu ia tecendo horas de seda e oiro (assim diz um poeta japonês) aos pés pequeninos da generala... (OM, 155)

Eu então, de leque na mão, pisando subtilmente na ponta das babouches de cetim as ruazinhas areadas do jardim, ia entreabrir a porta do *Repouso discreto* (...)

Chamava-se Vladimira; nascera ao pé de Nidji-Novogorod; e fora educada por uma tia velha que admirava Rousseau, lia Faublas, usava o cabelo empoadado, e parecia a grossa litografia cossaca de uma dama galante de Versalhes...

O sonho de Vladimira era habitar Paris; e fazendo ferver delicadamente as folhas de chá, pedia-me histórias ladinas de *cocottes*, e dizia-me o seu culto por Dumas filho... (OM, 157)

Ainda dentro d'OM não podemos deixar de fora a figura do diplomata, aqui representada pelo “membrudo figurão de bigodes brancos” (OM, 135), o general Camilloff, que tipifica comportamentos de futilidade e de banalidade no exercício das suas funções. É disso testemunho a carta que escreve a Teodoro, onde se percebe a sua enorme indignação com a ministra de França, por esta ter dado o braço e o seu lado direito da mesa a um simples adido inglês no jantar da legação:

Deu-se aqui um facto abominável e de consequências funestas: a ministra da França, essa petulante Madame Grijon, esse *galho seco* (como diz o nosso Meriskoff), no último jantar da legação, deu, em desprezo de todas as regras internacionais, o braço, o seu descarnado braço, e a sua direita à mesa a um simples adido inglês, lord Gordon. (OM,179)

Associada a essa afronta, mostra a sua revolta por não haver em Pequim uma padaria russa, sendo isso considerado por ele uma lamentável desatenção aos sérios interesses da civilização russa:

Aí estão os inconvenientes de não termos aqui na Embaixada russa uma padaria – apesar de tantos relatórios, tantas reclamações que, sobre este ponto, tenho feito para a chancelaria de S. Petersburgo! (...) Na corte imperial desatendem-se os mais sérios interesses da civilização russa! (OM, 181)

Esta crítica à diplomacia é, de resto, recorrente na obra do escritor. Encontramo-la por exemplo, n' *Uma Campanha Alegre*, onde Eça denuncia a futilidade e inutilidade da diplomacia portuguesa:

Eles seguem a velha tradição de que a diplomacia é uma ociosidade regalada, bem convivida, bem comida, bem dançada, bem *gantée*, bem *voiturée*, com bons ordenados e viagens pagas. Estão ali para serem diplomatas na gravata – e não para serem diplomatas no espírito: e achariam um abuso inclassificável que os tivessem nomeado para marcar o *cotillon* e no fim lhes exigissem relatórios. (Queirós, 1969: 230)

Bastantes anos mais tarde, encontramos n' *Os Maias* a figura de Steinbroken, o diplomata finlandês, com dotes musicais, empertigado e cheio de anéis, que disfarça a sua vacuidade diante das notícias sobre certos acontecimentos com a simples frase: “É gràve... É eqsessivamente gràve... (Queirós, 2008: 126)

N' *AR* é, sem dúvida, a tia Patrocínio a sintetizar os elementos determinantes na configuração da ambiência beata que caracteriza a sua casa e alguns dos seus frequentadores, remetendo-nos para a temática de uma devoção religiosa excessivamente doentia e que é, na prática, destituída de verdadeiros valores cristãos.⁷⁵ Além disso, a beatice da tia Patrocínio é incentivada pela influência perniciosa do convívio dominical com certos membros de um clero oportunista, que pauta o seu comportamento por valores materiais para alcançar o seu próprio bem-estar terreno.⁷⁶

Por sua vez, Teodorico representa também um tipo de personagem bem queirosiana: o bacharel que, nos tempos de estudante em Coimbra, quando passa a viver na hospedagem das Pimentas, ocupa a maior parte do tempo em deboches e bebedeiras:

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 que usasse auréola na nuca; embebedei-me com alarido nas Camelas; afirmei a minha robustez, esmurrando

⁷⁵ Repare-se na sua insensibilidade, e até uma certa crueldade, diante do sofrimento de um parente, o Xavier, primo do comendador Godinho: “mas a titi, recostando-se na cadeira, rosnava com um sorrisinho feroz: - Que se agunte... É o que sucede a quem não tem temor de Deus e se mete com bêbedas... Não tivesse comido tudo em relaxações... Cá para 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!” (*AR*, 26)

⁷⁶ São estes, de resto, os padres (Casimiro, Pinheiro e Negrão) que acabam por herdar a fortuna da tia Patrocínio das Neves, ficando Teodorico apenas com um óculo. (*AR*, 259)

sanguinolentamente um marcador do Trony; fartei a carne com saborosos amores no Terreiro da Erva; vadiei ao luar, ganindo fados; usava moca; e como a barba me vinha, basta e negra, aceitei com orgulho a alcunha de «Raposão».
(AR, 22)

O grau de bacharel é apenas um “verniz académico conveniente para a ociosidade e para o diletantismo” (Reis, 1999: 40). Além disso, ainda no que diz respeito à figura do bacharel, está subjacente uma crítica à própria universidade que não estimula o sentido crítico dos estudantes, como pode ver-se quando Teodorico começa a trabalhar com Crispim:

E, como de sementes trazidas por um vento casual a um torrão desaproveitado, rompem inesperadamente plantas úteis que prosperam – das lições da firma brotaram, na minha inculta natureza de bacharel em leis, aptidões consideráveis para o negócio da fiação. Já a firma dizia, compenetrada, na Assembleia do Carmo:

- Lá o meu Raposo, apesar de Coimbra e dos compêndios que lhe meteram no caco, tem dedo para as coisas sérias! (AR, 266)

Também Teodoro reúne certos traços próprios desta personagem tipo na medida em que, sem sentido crítico, manifesta subserviência diante dos lentes da universidade, subserviência essa que se lhe incutiu na forma de ser, prolongando-se na vida profissional, diante dos seus superiores hierárquicos:

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. (OM, 83)

Conforme afirma Maria do Carmo Sequeira, mesmo quando já era detentor da fortuna do mandarim e se sentia superior ao resto da humanidade, não consegue evitar a atitude de submissão que a universidade modelara na sua personalidade (Sequeira, 2002: 423-424):

Foi então que avistei, adiantando-se, o vulto poderoso do meu Director-Geral: imediatamente achei-me com o dorso curvado em arco e o chapéu cumprimentador roçando as lajes. Era o hábito da dependência: os meus milhões não me tinham dado ainda a verticalidade à espinha... (OM, 111)

Outra personagem que merece a nossa atenção é o Dr. Topsius, o sábio, filho da ciência experimental que representa a mudança radical do modo de vida no século XIX. Ele é também a figura de destaque que acompanha a viagem e também a experiência onírica do protagonista. Trata-se, todavia, de uma personagem ambivalente porque, partindo o autor de uma perspectiva nacionalista, a caricatura que dele é feita serve de sátira à Alemanha, como uma das nações dominadoras europeias.

Não podíamos passar à frente sem referir o rigor da observação em duas situações vividas por Teodoro na China. Para além de toda a narração do episódio da fuga em Tien-Hó, onde se imprime uma dinâmica de cunho realista, merece ainda lugar de destaque a descrição da caçada da gazela⁷⁷:

Por vezes uma gazela saltava; e, de orelha baixa, estirada e fina, partia no fio do vento... Soltávamos o falcão que voava sobre ela, de asa serena, dando-lhe a espaços regulares, com toda a força do bico recurvo, uma picada viva no crânio. E íamo-la abater, por fim, à beira de alguma água morta, coberta de nenúfares... Então os cães negros da Tartária, amontoavam-se-lhe sobre o ventre, e, com as patas no sangue, iam-lhe, a ponta de dente, desfiando devagar as entranhas... (OM, 177)

2.2 O espaço e o efeito do real

Também ao nível do espaço *OM* e *AR* ilustram bem a sobrevivência do Realismo, nomeadamente quando a ação decorre em Lisboa, mas não só aí. Como veremos, os narradores revelam uma observação minuciosa nas descrições de lugares e pessoas, na pátria e no estrangeiro, não se abstendo de mencionar o que é feio e disforme.

Tanto Teodoro como Teodorico, antes de partirem para as suas viagens, e depois delas, vivem em Lisboa, cujo ambiente humano é sobretudo objeto da atenção dos narradores, revelando com isso a sua funcionalidade representativa em ambas as obras. Com efeito, a descrição de que Lisboa é alvo tem, nalguns casos, uma função catalisadora na

⁷⁷ Veja-se a este propósito o que diz António Machado Pires em *Realismo e Fantasia n' O Mandarim de Eça de Queirós*, (Pires, 1980: 42).

composição do retrato dos protagonistas, o que deixa transparecer a preocupação realista com o meio familiar e social onde se inserem as personagens, revelando certos condicionamentos que determinarão os seus comportamento ao longo da ação. O espaço desempenha aqui, portanto, a função de criar o efeito do real, conferindo verosimilhança às personagens que o ocupam.

N' *OM* a ação começa, como já dissemos, em Lisboa, mais concretamente num pequeno espaço interior que é a pensão da D. Augusta. É importante a descrição deste quadro social de classe média, porque nele se insere a personagem-narrador antes de a história avançar, sendo por isso um fator de caracterização do protagonista, com consequências no seu comportamento. Depois de descrever a modesta e monótona pacatez em que vivia na hospedaria da D. Augusta, Teodoro confessa o seu desejo compungido de ter outra vida, com mais confortos e até luxos que o seu ordenado não poderia nunca pagar:

Porque a certeza de que os meus vinte mil réis por mês e o meu jeito encolhido de enguiço me excluía para sempre dessas alegrias sociais vinha-me então ferir o peito – como uma frecha que se crava num tronco, e fica muito tempo vibrando! (*OM*, 83)

É nesta atmosfera de pequena burguesia medíocre, trivial e conformista que Teodoro vive, numa rotina diária sem transgressões, com as suas pequenas ambições e desejos:

Eu, no entanto, rotineiro e triste, lá ia pondo o meu cursivo ao serviço dos poderes públicos, e admirando aos domingos a perícia tocante com que a D. Augusta lavava a caspa do Couceiro. (*OM*, 101)

Também n' *AR* são os espaços interiores que ocupam mais a atenção do narrador. Teodorico vive na casa da tia Patrocínio onde salientamos dois aspetos importantes também para a formação do carácter do protagonista. Um desses aspetos é a existência de um oratório dentro da casa, constituído como espaço nuclear, onde Teodorico entra muitas vezes para agradar à tia e representar a sua farsa. O outro aspeto é a referência à casa enquanto espaço social, habitualmente frequentada por dois padres, e mais tarde por um terceiro, o padre Negrão. Teodorico vive, portanto, rodeado de uma atmosfera beata, dominada pela autoridade da tia Patrocínio, que o obriga a esconder as suas paixões e os seus apetites carnavais, para preservar o seu direito de herdeiro da opulenta riqueza da tia.

Ainda nesta obra refira-se a descrição realista, novamente de um espaço interior e do seu ambiente humano, da casa onde vive um parente, o Xavier, primo do comendador Godinho:

Eu fui lá num domingo. Quase não havia móveis; a bacia da cara, a única, estava entalada no fundo roto da palhinha de uma cadeira. O Xavier toda a manhã deitara escarros de sangue pela boca. E a Cármen, despenteada, em chinelas, arrastando uma bata de fustão manchada de vinho, embalava sorumbaticamente pelo quarto uma criança embrulhada num trapo e com a cabecinha coberta de feridas. (AR, 24)

O mesmo sucede com os espaços estrangeiros onde se movimentam as personagens, a partir dos quais são elaborados quadros dessas civilizações. Este é, de resto, um dos grandes objetivos do Realismo: pintar as sociedades como um quadro, mostrando-as com imparcialidade, desmascarando as suas misérias, a sua forma de viver, através de detalhes escolhidos cuidadosamente, de forma a evitar exageros de retórica e conseguindo, ao mesmo tempo, um equilíbrio entre o rigor dos vocábulos e a beleza da frase. Daí a atenção que é dada em ambas as obras à descrição dos espaços, quer o autor os tenha conhecido pessoalmente, quer através de leituras de outros autores, porque existe a preocupação, no escritor realista, de criar a ilusão do real, isto é, de que aqueles lugares, aqueles mundos possíveis de papel, existem mesmo no nosso mundo. Além do mais, conforme defende Lilian Furst (Furst, 1995), o realismo deve representar o homem inserido numa determinada realidade social que é concreta e envolvente. São várias as passagens n' *OM* onde encontramos esse olhar de timbre realista-naturalista na reconstituição do espaço circundante. Vejamos alguns exemplos:

Dos dois lados são – ora terrenos vagos onde uivam cães famintos, ora filas de casebres fuscas, ora pobres lojas com as suas tabuletas esguias e sarapintadas, balouçando-se de uma haste de ferro. (...) Uma multidão rumorosa e espessa, onde domina o tom pardo e azulado dos trajés, circula sem cessar; a poeira envolve tudo de uma névoa amarelada; um fedor acre exala-se dos enxurros negros; (...) as mulheres, com os cabelos entremeados de velhas flores de papel, roíam ossos tranquilamente; e cadáveres de crianças apodreciam ao lado, sob o voo dos moscardos. Adiante topámos com uma jaula de traves, onde um condenado estendia, através das grades, as mãos descarnadas, à esmola (...) aí, sobre pilares de pedra, pousavam pequenas gaiolas contendo cabeças de

decapitados: e gota a gota ia pingando delas um sangue espesso e negro... (OM, 145 e 147)

Alojámos-nos num barracão fétido, intitulado *Estalagem da Consolação Terrestre*. Foi-me reservado o quarto nobre, que abria sobre uma galeria fixada por estacas: era ornado de dragões de papel recortado, suspensos por cordéis do travejamento do teto; à menor aragem aquela legião de monstros fabulosos oscilava em cadência, com um rumor seco de folhagem, como tomada de vida sobrenatural e grotesca. (OM, 163)

Estamos, por isso, de acordo com Maria do Carmo Sequeira, quando afirma:

É assim que, nos intervalos deste trajeto por esquemas fantásticos, não deixa de surgir, também em relação à China, a dimensão (embora atenuada) da realidade crítica, num arremedo do velho inquérito social das *Farpas*, como se o autor empírico sentisse um certo divertimento em visitar tópicos da sua obra dita realista, fazendo-os circular numa outra atmosfera e permitindo a sua contaminação pela fantasia e por um certo burlesco. (Sequeira, 2002: 434-435)

A intenção de criar o efeito do real encontra-se também n' *AR*, em algumas descrições de espaços interiores sobre os quais pousa o olhar de Teodorico, e onde claramente se percebe essa intenção, como acontece no caso do Hotel das Pirâmides e na casa de Fatmé:

Sobre a mesa murchava um ramo grosso de flores escarlates; no frasco do azeite flutuavam familiarmente cadáveres de moscas; as chinelas do criado topavam a cada instante um velho *Jornal dos Debates*, manchado de vinho, rojado ali desde a véspera, pisado por outras chinelas indolentes; e no teto, a fumaraça fétida dos candeeiros de latão juntara nuvens pretas às nuvens cor-de-rosa, onde esvoaçavam anjos e andorinhas. Por baixo da varanda uma rabeça e uma harpa tocavam a *Mandolinata*. (AR, 71)

A recatada portinha da Fatmé, ornada de um pé de vinha seca abria-se ao canto de um muro negro junto à Torre de David. 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. Tomou-me submissamente a mão, levou-a à testa oleosa, levou-a aos lábios empastados de escarlate, e conduziu-me em cerimónia defronte de uma cortina preta, franjada

de ouro como o pano de um esquite. E eu estremeci, ao penetrar enfim nos segredos deslumbradores de um serralho mudo e cheirando a rosa.

Era uma sala caiada de fresco, com sanefas de algodão vermelho encimando a gelosia; e ao longo das paredes corria um divã amassado, revestido de seda amarela, com remendos de seda mais clara. Num bocado de tapete da Pérsia pousava um braseiro de latão, apagado, sob o montão de cinzas; aí ficara esquecido um pantufo de veludo estrelado de lentejoulas. Do teto de madeira alvadia, onde se alastrava uma nódoa de humidade, pendia, de duas correntes enfeitadas de borlas, um candeeiro de petrolina. Um bandolim dormia a um canto, entre almofadas. No ar morno errava um cheiro adocicado e mole a mofo e a benjoim. Pelos ladrilhos, por baixo dos poiais de gelosia, corriam carochas. (AR, 99-100)

Esta é apenas mais uma das várias descrições realistas que buscam, acima de tudo, tornar visível e verosímil pela palavra a realidade do local, com todo o seu exotismo e pitoresco, sem omitir muitas vezes o que de mais feio e repelente existe nesses lugares. Isto prova-nos que, mesmo numa narrativa onde predomina a imaginação e o lirismo, Eça continua fiel à sua missão de pintar a sociedade com a objetividade com que o faziam os escritores realistas-naturalistas.

2.3- Crítica social

Por último, gostaríamos de abordar outro ponto revelador de uma certa fidelidade às normas realistas. Apesar de adotar estratégias narrativas diferentes das que usou nos romances realistas, como vimos atrás, Eça não consegue, no entanto, desviar-se de um propósito que sempre o acompanhou como escritor: denunciar os males sociais através da crítica de vícios e costumes. E fê-lo usando o seu nome próprio nos artigos que publicou em jornais da época ou, no mundo da ficção, criando um narrador omnisciente com uma perspectiva acutilante a abrangente da sociedade retratada e das personagens intervenientes. *OM* e *AR* fogem a esta regra com a escolha de um narrador que faz parte da diegese, e que portanto integra a sociedade retratada. Esta diferença de estratégia conduz-nos à questão da relação autor-narrador. Como se sabe, o narrador é um ser de ficção, uma invenção do autor que, portanto, pode projetar nele as suas convicções ideológicas. Ora Teodoro e Teodorico, apesar da autonomia que lhes é dada enquanto narradores, reproduzem a voz denunciadora e crítica dos males da sociedade, característica de Eça de Queirós. Com efeito, à medida que contam as suas histórias,

ambos os narradores vão revelando os defeitos da sociedade onde estão inseridos, dando com isso continuidade a temáticas recorrentes nas obras realistas do autor, que propiciavam a crítica social.

Tanto n' *OM* como n' *AR* verificamos que são as questões materiais que norteiam os interesses e motivações dos protagonistas; questões que também serviam de matéria de reflexão a um autor de referência para Eça de Queirós, como era Renan: "... un état de société où la richesse est le nerf principal des choses, où l'on ne peut rien faire sans être riche, où l'objet principal de l'ambition est de devenir riche, où la capacité et la moralité s'évaluent généralement (et avec plus au moins de justesse) par la fortune" (*Apud* Berrini, 1984: 284).

Note-se que até ao capítulo IV, Teodoro vive em Lisboa, no meio de uma sociedade interesseira onde as pessoas, sem distinção de classes, conduzem as suas vidas de forma hipócrita, em função sobretudo de interesses egoístas, de aparências e oportunismos, atraídas pelos valores materiais, que são um fator de ascensão social na sociedade oitocentista. Por isso, representantes de todas as classes gravitam à volta de Teodoro, quando o sabem vivendo num palacete e detentor de uma grande riqueza:

Entretanto Lisboa rojava-se a meus pés. O pátio do palacete estava constantemente invadido por uma turba: olhando-a enfastiado das janelas da galeria, eu via lá branquejar os peitinhos da Aristocracia, negrejar a sotaina do Clero, e luzir o suor da Plebe: todos vinham suplicar, de lábio abjeto, a honra do meu sorriso e uma participação no meu oiro. (*OM*, 116-117)

Esta crítica à sociedade da época que se movimenta ao sabor do dinheiro e dos bens materiais é recorrente nas obras de Eça que, através da ficção, nos deu a sua leitura da realidade socioeconómica do seu país. Na opinião de Beatriz Berrini, *OM* está precisamente organizado para "mostrar o apego às riquezas, o descalabro moral consequente e o pseudo-arrependimento de Teodoro, que não abre mão dos seus milhões, mesmo achando-se perdido no seu exílio e solidão, com a alma inundada de desprezo pela humanidade." (Berrini, 1984: 318)

Repare-se na relação de Teodoro com o dinheiro, cujo contacto físico é fundamental, devido à importância que lhe é dada:

Aí, arremessei para cima do balcão um papel sobre o Banco de Inglaterra, de mil libras, e soltei esta deliciosa palavra:

- Ouro!

Um caixeiro sugeriu-me com doçura:

- Talvez lhe fosse mais cómodo em notas...

Repeti secamente:

- Ouro!

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 ouro, uma secura de pó de ouro na pele das mãos: as paredes das casas pareciam-me faiscar como longas lâminas de ouro: dentro do meu cérebro ia-me um rumor surdo onde retilintavam metais – como o movimento de um oceano que nas vagas rolasse barras de ouro. (*OM*, 109)

Em casa despejei o ouro sobre o leito, e rolei-me por cima dele, muito tempo, grunhindo num gozo surdo. (*OM*, 111)

Também Teodorico se mostra impressionado com a materialidade da riqueza da tia. Fascina-o o Cristo cor de ouro no oratório da titi - “e erguido na sua cruz de pau-preto, sob um dossel, Nosso Senhor Jesus Cristo era todo de ouro, e reluzia” (*AR*, 18) - e o serviço de prata em que era servido o chá aos domingos:

Mas, aos domingos, o chá era servido nas pratas do comendador G. Godinho. Eu via-as, maciças e resplandcentes, diante de mim: o grande bule, terminando em bico de pato; o açucareiro cuja asa tinha a forma de uma cobra assanhada; e o paliteiro gentil, em figura de macho trotando sob os seus alforjes. E tudo pertencia à titi. Que rica que era a titi! Era necessário ser bom, agradecer sempre à titi!... (*AR*, 30)

Outra faceta social que é também nestas obras alvo de crítica é o tédio associado ao ócio, à apatia e ao conformismo de uma classe, assim como ao desencanto e desinteresse de quem tudo pode ter em termos materiais.

Como vimos, Teodoro representa o homem instalado nos confortos e benefícios que a sociedade industrializada e tecnicamente avançada lhe proporcionou, mas que afinal se foi entediando e desinteressando dos avanços da sociedade e do mundo em geral. Trata-se de um ser que, se as posses lho permitirem, se pode tornar supercivilizado, mas não é

feliz⁷⁸: o tédio, que arrasta comportamentos de desinteresse, alheamento e apatia, é a grande nota que ressoa nos primeiros tempos da vida de Teodoro, depois de ter herdado a fortuna do mandarim:

Apoiei-me à varanda: e ri, com tédio, vendo a agitação efémera daquela humanidade subalterna – que se considerava livre e forte, enquanto por cima, numa sacada de quarto andar, eu tinha na mão, num *enveloppe* lacrado de negro, o princípio mesmo da sua fraqueza e da sua escravidão! Então, satisfações de 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 aos meus pés, - bocejei como um leão farto. (*OM*, 105)

Outras referências ao tédio e à alienação social que os bens materiais em excesso produzem vêm mais à frente:

Abandonando-me à oscilação das molas, rebolante como um odre mal firme, deixava cair sobre a rua, sobre a gente, o olhar turvo e tedioso do ser repleto. Enfim, atirando o chapéu para a nuca, estirando a perna, empinando o ventre, arrotei formidavelmente de flatulência ricaça... (*OM*, 109)

... encostado à bengala, arrastando as pernas moles, abria bocejos de fera saciada, - e a turba abjecta parava a contemplar, em êxtase, o Nababo enfasiado!

(...)

Ao começo da noite um criado, para anunciar o jantar, fazia soar pelos corredores na sua tuba de prata, à moda gótica, uma harmonia solene. Eu erguia-me e ia comer, majestoso e solitário. (...) e enrolando-se pelas pirâmides de frutos, misturando-se ao vapor dos pratos, errava, como uma névoa subtil, um tédio inenarrável... (*OM*, 115)

Encontramos também n' AR esta temática da apatia e preguiça, neste caso associadas a uma certa decadência. O aparecimento, na narrativa, de uma personagem como o Alpedrinha veicula metonimicamente a crítica ao estado do país, pois entra em cena no momento em que Teodorico apregoa a antiga glória portuguesa. A sua aparência

⁷⁸ N' *A Cidade e as Serras*, através de Jacinto, Eça recupera esta crítica à sociedade finissecular, pródiga em avanços tecnológicos mas marcada por um definhamento do carácter do ser humano.

desfalecida e murcha simboliza o atual estado decadente do seu país, que é Portugal, e que contrasta com o passado glorioso apregoado por Teodorico:

Arrebatei a pena; e recordando o barbudo João de Castro, Ormuz em chamas, Adamastor, a capela de S. Roque, o Tejo e outras glórias, escrevi largamente, em curvas mais enfunadas que velas de galeões: «Raposo, Português, de Aquém e de Além-Mar». E logo, do canto, um moço magro e murcho, murmurou, suspirando e a desfalecer:

- Em o cavalheiro necessitando alguma coisa, chame pelo Alpedrinha.

Um patricio! Ele contou-me a sua sombria história, desafivelando a minha maleta. (AR, 70)

De resto, é o próprio Teodorico que nos revela a sua consciência relativamente ao estado do país e da classe dominante que era a burguesia liberal. É ele que no prefácio afirma que as suas memórias encerram uma lição “neste século, tão consumido pelas incertezas da Inteligência e tão angustiado pelos tormentos do Dinheiro” (AR, 7) E, mais à frente, faz uma referência explícita a essa classe:

e só da Burguesia Liberal, omnipresente e omnipotente, se alcançam, nestes tempos de semitismo e capitalismo, as coisas boas da vida, desde os empregos nos bancos até às Comendas da Conceição.(AR, 10)

Registamos também a crítica à burocracia através das referências à dificuldade que teve Camilloff na obtenção de uma autorização a fim de encontrar a família Ti-Chin-Fú e às infundáveis buscas que após essa autorização foram encetadas:

Foi necessário todo um longo verão para descobrir a província onde residira o defunto Ti-Chin-Fú!

Que episódio administrativo tão pitoresco, tão chinês! O serviçal Camilloff, que passava o dia inteiro a percorrer os Yamens do Estado, teve de provar primeiro que o desejo de conhecer a morada de um velho Mandarim não encobria uma conspiração contra a segurança do Império; e depois foi-lhe ainda preciso jurar que não havia nesta curiosidade um atentado contra os Ritos sagrados! Então, satisfeito, o príncipe Tong permitiu que se fizesse o inquérito imperial: centenares de escribas empalideceram noite e dia, de pincel na mão, desenhando relatórios sobre papel de arroz; misteriosas conferências sussurraram incessantemente por todas as repartições da Cidade Imperial; e uma população

de koulis transportava da legação russa para os quiosques da Cidade Interdita, e daí para o Pátio dos Arquivos, padiolas estalando ao peso de maços de documentos vetustos... (OM, 155)

A política imperial, emaranhada em burocracias, é alvo de crítica não só pela lentidão resultante da sua complexidade mas também porque é responsável pela proliferação da mendicidade e da corrupção. Neste ponto, mais uma vez o autor se declara por trás da voz do narrador, através da manifestação da sua constante sensibilidade face aos desequilíbrios sociais.

Outro tema caro ao Realismo e a Eça de Queirós foi o anticlericalismo, presente n' OM através da crítica ao clero que se aproveita do remorso da consciência de Teodoro para daí tirar lucros e dividendos:

Então prelados astutos, com experiência católica, deram-me um conselho subtil – captar a benevolência de Nossa Senhora das Dores com presentes, flores, brocados e jóias, como se quisesse alcançar os favores da Aspásia: e à maneira de um banqueiro obeso, que obtém as complacências de uma dançarina dando-lhe um *cottage* entre árvores – eu, por uma sugestão sacerdotal, tentei peitar a doce Mãe dos Homens, erguendo-lhe uma catedral toda de mármore branco. (OM, 125)

Esta temática ganha maior expressão n' AR, pelo excesso de devoção, de beatice e do culto desmedido de santos e relíquias que aí são denunciados e criticados. Para além disso também é atacado o poder que o clero exercia sobre os crentes, motivando comportamentos de hipocrisia dentro do próprio clero e junto dos leigos, como Teodorico Raposo.

O ambiente na casa da tia resultante do convívio com os padres revela essa crítica aos comportamentos hipócritas e interesseiros dos representantes do clero, sobretudo do padre Negrão que faz, também ele, um jogo duplo e hipócrita para agradar à D^a Patrocínio e satisfazer as suas ambições.

Já em plena Terra Santa, Teodorico aponta o dedo à falta de tolerância que existe entre vários credos:

Mas logo o festivo Potte me explicou que esses homens sérios, de cachimbo, eram soldados muçulmanos policiando os altares cristãos, para impedir que em

torno ao mausoléu de Jesus se dilacerem, por superstição, por fanatismo, por inveja de alfaias, os sacerdotes rivais que ali celebram os seus ritos rivais – católicos como o padre Pinheiro; gregos ortodoxos para quem a cruz tem quatro braços; abissínios e arménios, coptas que descendem dos que outrora em Mênfis adoravam o boi Ápis; nestorianos que vêm da Caldeia, georgianos que vêm do mar Cáspio; maronitas que vêm do Líbano – todos cristãos, todos intolerantes, todos ferozes!... (AR, 94)

E mais à frente, através da escolha de certos vocábulos, encontramos uma nova crítica, desta vez aos que frequentam o Templo por um interesse de ganância meramente material, como acontece com os vendedores de relíquias: “De novo nos acometeu o bando esfaimado dos vendilhões de relíquias.” (AR, 97)

São pessoas como a tia Patrocínio que fomentam este tipo de comportamentos porque ela é uma colecionadora de relíquias e não de valores cristãos; rodeada de santos e de símbolos religiosos, a titi, na prática, é destituída de espírito cristão, dando apenas importância aos formalismos ritualísticos, às aparências, mantendo-se uma pessoa egoísta e insensível. Por isso a coroa que Teodorico lhe irá oferecer é tão falsa como o espírito cristão da sua destinatária e do próprio sobrinho.

No capítulo III, o do sonho, através da voz do narrador-personagem, faz-se uma crítica aos rituais e à falta de verdade no sentimento religioso, bem como ao oportunismo dos representantes do clero, neste caso do Sanedrim. Osanias, membro do Sanedrim, está mais preocupado com as regalias e bens materiais da sua classe do que com a mensagem evangélica do Messias:

- Mas em verdade vos digo que esse rabi de Galileia deve morrer! (...) Em verdade vos digo, se quisermos conservar as honras e os tesouros, que são nossos pela antiga Lei, e que fazem o esplendor de Israel, devemos mostrar ao Romano, que nos vigia, um Templo quieto, policiado, submisso, contente, sem fervores e sem Messias!... O Rabi deve morrer! (AR, 146 e 147).

Ainda n' *AR* encontramos uma crítica à deformação da fé, quando Teodorico não se considera bastante purificado para ver Jesus por falta de missas e jejuns:

Estava eu bastante purificado, com jejuns e terços, para afrontar a face fulgurante do meu Deus? Não! Oh mesquinha e amarga deficiência da minha devoção! (...) E sendo assim, do crânio à sola dos pés, uma crosta de pecado,

como poderia meu corpo não tombar, já réprobo, já tisonado, quando os dois globos dos olhos do Senhor, como duas metades do Céu, se voltassem vagarosamente para mim? (AR, 148 e 149)

Junta-se a esta outra crítica cuja finalidade é demonstrar a vã erudição dos sábios da igreja, colocando-os em ridículo através da discussão entre dois doutores sobre conjeturas absurdas que fazem rir o representante do espírito científico e positivista, Topsius (AR, 177). Mais à frente, assistimos à longa e detalhada descrição dos sacrifícios no adro sacerdotal, que combina uma observação rigorosa dos pormenores da realidade circundante, dando a cor local e verosímil deste ponto do seu percurso, com a denúncia do exagero a que uma fé pode levar os atos dos homens seus seguidores.

Por tudo isto, a história da Paixão, testemunhada e contada por Teodorico Raposo, só podia terminar com a desmistificação do cristianismo, através da humanização da figura de Jesus Cristo. Parece-nos ser uma solução extrema que o autor, por trás da voz do narrador, apresenta para denunciar todas as falsidades e hipocrisias que se foram instituindo à sombra da igreja católica, servindo-lhe como instrumento de domínio e subjugação dos crentes.

Refira-se ainda o momento em que Teodorico, já expulso da casa da tia e revoltado com a sua sorte, enuncia tudo o que fez para provar a sua devoção ao Cristo, elencando apenas rituais em que ele participava e que eram puros atos formais, impostos por uma práxis religiosa destituída de verdadeira fé:

- Sim, foste tu que transformaste ante os olhos devotos da titi a coroa de dor da tua lenda – na camisa suja da Mary!... E porquê? Que te fiz eu? Deus ingrato e variável! Onde, quando, gozaste tu de devoção mais perfeita? Não acudia eu todos os domingos, vestido de preto, a ouvir as missas melhores que te oferta Lisboa? Não me atochava eu todas as sextas-feiras, para te agradar, de bacalhau e de azeitonas? Não gastava eu os dias, no oratório da titi, com os joelhos doridos, rosnando os terços da tua predileção? Em que cartilhas houve rezas que eu não decorasse para ti? Em que jardins desabrocharam flores com que eu não enfeitasse os teus altares? (AR, 261-262)

Esta crítica funciona, de resto, como pano de fundo a toda a obra, onde a personagem principal vai projetando a sua duplicidade, com o único fim de interesseiramente agradar à titi, perfilhando um conjunto de práticas religiosas que são uma mera fachada.

Para terminar, e voltando ainda ao sonho, descobrimos, através da história da paixão de Cristo a que Teodorico assiste, a denúncia de um dos males estruturantes da religião cristã que já vem da sua própria origem e que se perpetua nos seus representantes atuais, como é o caso do padre Negrão. A falta de vocação sacerdotal do padre, aliada às suas preocupações materiais permitem a Beatriz Berrini afirmar:

E por tal tipo de sacerdote e por toda a burguesia dominante, a religião passa a ser vista não como meio de comunicação com Deus, porém como arma para satisfazer as necessidades pessoais e manter a estabilidade social. (Berrini, 1984: 232)

Por isso os responsáveis do Sinédrio votam a morte de Jesus, porque ele representa uma ameaça a essa estabilidade. Os verdadeiros valores cristãos, que Jesus queria restituir ao povo hebreu, não eram compatíveis com certos interesses e poderes instituídos que habilmente equilibravam as forças políticas e religiosas naquele tempo. Aqui parecem ter origem, por conseguinte, as alianças entre o clero de matriz católica e o poder político, acatado por uma burguesia subserviente e conservadora, que Eça denuncia no Portugal oitocentista através das personagens dos seus textos ficcionais, como é o caso de Crispim n' *AR*:

Crispim & C^a era um cavalheiro religioso que considerava a religião indispensável à sua saúde, à sua prosperidade comercial e à boa ordem do país. (*AR*, 267)

V- *OM* e *AR* – a busca de uma nova estética e o caso de *A Correspondência de Fradique Mendes*

O que nos interessa neste capítulo é, no seguimento da análise apresentada nos capítulos anteriores, ver em que medida *OM* e *AR* representam os propósitos do autor na busca de uma nova estética e, atendendo ao tema da viagem, que norteia o nosso trabalho, verificar como se confirma essa necessidade de encetar um novo rumo literário numa obra que cronologicamente se situa bem perto de *AR* e da carta-prefácio a *OM*, e onde a viagem é igualmente um motivo central, como é o caso d' *A Correspondência de Fradique Mendes*.

Como vemos, interessa-nos o segundo Fradique, e não o satânico e exótico que publicava os seus versos n' *A Revolução de Setembro* e n' *O Primeiro de Janeiro*, uma vez que é aquele que confirma as mudanças no trajeto estético-literário de Eça de Queirós. Por isso, numa carta a Oliveira Martins, datada de 1888, o escritor, a propósito da sua ideia de publicar *A Correspondência de Fradique Mendes*, apresenta-o como um homem novo, ou seja, diferente do primeiro:

Este novo Fradique que eu revelo é diferente – verdadeiro grande homem, pensador original, temperamento inclinado às ações fortes, alma requintada e sensível... Enfim o diabo! (Queirós, 1983: 474)

Note-se que este projeto de fazer reaparecer Fradique, sobretudo através da publicação das suas cartas, é apresentado numa carta ao mesmo Oliveira Martins três anos antes⁷⁹, justamente quando Eça está a afastar-se da disciplina realista, como vimos no capítulo anterior. Trata-se, por contraste com o primeiro Fradique, e como afirma Carlos Reis, de uma

figura renovada e sobretudo dotada de uma consistência e de uma homogeneidade estético-cultural que antes lhe não conhecêramos.” (Reis, 1999: 140)

Em suma, após *OM* e *AR*, *A Correspondência de Fradique Mendes* aprofunda as mudanças anunciadas nas duas primeiras obras, que, por sua vez, se irão refletir nas transformações estético-literárias que são detetadas nos escritos ficcionais e doutrinários

⁷⁹ Nesta carta Eça de Queirós qualifica Fradique como “Homem distinto, poeta, viajante filósofo nas horas vagas, diletante e voluptuoso” e, ao mesmo tempo, como resultado das suas viagens, um observador que “Quando está viajando, no Japão ou na Ásia Central, faz paisagem e quadros de costumes” que depois reproduz aos seus amigos.(Queirós, 1983: 262-264)

do chamado último Eça, às quais está subjacente a tendência que presidiu à criação de *OM* e de *AR*: a não sujeição a códigos e regras estético-literárias rígidas, a defesa da liberdade artística do autor, que a introdução do elemento fantástico favorece, e o tom paródico.

Por outro lado, *OM* e *AR* antecipam o anti-monologismo naturalista, fomentando uma conceção discursiva dialógica, presente no segundo Fradique (que não iremos aqui aprofundar para não nos desviarmos dos nossos objetivos), quer através de discussões como as que surgem entre Fradique e Ramalho Ortigão, quer por meio do diálogo implícito entre Fradique e Eça.

Neste contexto, e a partir daqui é preciso ter em conta alguns aspetos, que nos parecem relevantes no que se refere a estas três obras.

1- Os primórdios da mudança

No prólogo a *OM* percebemos claramente indícios de mudanças estético-literárias (interromper o estudo da realidade humana, partir para o sonho, vaguear pelo sobrenatural, pela fantasia, mas juntar a isso tudo uma moralidade discreta), que são posteriormente explicitadas de uma forma mais sistemática na carta-prefácio desta novela, de 1884, onde Eça pretende explicar a tendência do movimento literário contemporâneo em Portugal, denunciando ao mesmo tempo o seu desencanto com os métodos realistas-naturalistas. Afastando-se da análise experimental, *OM* inscreve-se no domínio do sonho, da fantasia, bem compatíveis com o espírito português que se deixa impressionar mais facilmente por uma bela frase do que por uma noção exata; defendendo aí também a fantasia e a eloquência enquanto símbolos do homem superior que, na verdade, corresponde àquele que vive mais das emoções e do esplendor da retórica do que da razão. Note-se a proximidade cronológica desta carta com a já referida carta de Eça de Queirós a Oliveira Martins de 1885, a qual revela, em nosso entender, uma contiguidade na intenção do autor de trazer algo novo para o campo literário em Portugal, onde estivessem presentes a imaginação e a criatividade artística individual, a eloquência e a fantasia.

Com base numa existência de longas pesquisas e intensas reflexões sobre a vida, e sobre o ser humano, Fradique é também um defensor da fantasia, combinada com a razão, na construção do homem completo. Assim o defende na carta XI a Mr. Bertrand B.:

Mas a ilusão, Bertrand amigo, é tão útil como a certeza: e na formação de todo o espírito, para que seja completo, devem entrar tanto os contos de fadas como os problemas de Euclides. (Queirós, 2002: 188)

Veja-se como em 1893, no artigo “A Europa em resumo”, Eça continua a atribuir grande importância à fantasia, neste caso elogiando os europeus por conservarem esse dom:

E todavia esta é a mais interessante parte do Mundo [a Europa] – a única na verdade interessante, porque só nela se conserva preciosamente esse radiante dom da raça Ariana, que eu chamarei – a Fantasia. (...) Ora, de todos os homens, só o europeu verdadeiramente possui fantasia – quero dizer, a faculdade de «ser» ou de «criar» com genuína originalidade. Só ele põe fantasia, não só na sua obra, mas também na sua vida. (Queirós, 2002b: 232)

2- A perfeição da forma: uma obsessão

A todos os aspetos referidos, que também encontramos na personalidade deste segundo Fradique, temos ainda que juntar um outro de suma importância, que se tornou uma obsessão relativamente à arte: a busca da forma exata, perfeita. Também aqui nos parece haver uma ligação principalmente com *AR*, na medida em que esta obra nos oferece um conjunto de sequências descritivas que, na nossa opinião, são verdadeiros exercícios estéticos com o fim de embelezar o discurso, revelando, ao mesmo tempo, uma preocupação com a forma, através da escolha do vocabulário, das figuras de retórica e da capacidade de transmitir sensações vivas.

Repare-se que aquilo que mais seduziu, desde logo, o biógrafo de Fradique nas “Lapidárias” foi justamente a forma: “e, de resto, o que nelas então me prendeu, não foi a Ideia, mas a Forma – uma forma soberba de plasticidade e de vida.”⁸⁰ Com isso Fradique traz a inovação para o monótono panorama literário português, o que o seu biógrafo faz questão de reconhecer com gratidão e entusiasmo, parafraseando Juan Ponce de León:

Graças te sejam dadas, meu Fradique bendito, que na minha velha língua *hé mirado algo nuevo!* Creio que murmurei isto, banhado em gratidão. E, com o

⁸⁰ Mais à frente o biógrafo insiste na importância da beleza da forma, justificando, desde modo, as razões que o levaram a idolatrar as “Lapidárias” e o seu autor: “A Forma, a beleza inédita e rara da Forma, eis realmente, nesses tempos de delicado sensualismo, todo o meu interesse e todo o meu cuidado! Decerto eu adorava a Ideia na sua essência; - mas quanto mais o Verbo que a encarnava.” (Queirós, 2002a: 9 e 12)

número da «Revolução de Setembro», corri a casa de J. Teixeira de Azevedo, à Travessa do Guarda-Mor, a anunciar o advento esplêndido. (Queirós: 2002a: 13)

Este foi efetivamente um aspeto que modelou o pensamento literário de Fradique, como nos faz notar Carlos Reis:

Um dos aspetos mais interessantes do pensamento de Fradique Mendes é precisamente a sua conceção da literatura: defendendo posições eminentemente elitistas e anti-realistas, Fradique postula a dimensão formal da obra literária como sua componente dominante, afirmada de modo tão insistente que dela pode falar-se como obsessão de efeitos mutilantes. (Reis, 2000b: 79)

Ora esta mesma obsessão era sentida por Eça de Queirós, conforme atesta Guerra da Cal, o que reforça a teoria de Fradique se constituir como o alter ego do autor:

El culto de la forma lo obsesionaba. Su obra sería prueba suficiente de ello, pero sus propios testimonios en ese sentido son abundantes y explícitos. Desde el principio de su carrera de escritor el objeto principal que persigue, y que para él es piedra clave de la obra literaria, es la perfección formal. La búsqueda de esta perfección va a ser una línea que, sin soluciones de continuidad, se extiende a lo largo de toda su vida en un dramático afán de mejora, nunca satisfecho. (Guerra da Cal, 1954: 28)

Por essa e outras razões refere Ana Piedade:

Assim, o «cinzelador das Lapidárias» destaca-se, de entre o conjunto da obra do seu autor, podendo, a nosso ver, ser interpretado como uma espécie de equivalente expressivo do surgimento de uma fundamental dimensão de alteridade fortemente indiciadora da adoção, por parte do criador-Eça, de uma atitude de desdobramento estético-literário propícia à sua representação. (Piedade, 2003: 127)

Das semelhanças entre Fradique e Eça faz parte uma atitude de espírito de um certo vencidismo no que concerne à ambição de criar a obra perfeita, devido à intolerância que ambos partilhavam quanto às imperfeições. Tal como Eça, Fradique era também um

perpétuo insatisfeito como escritor, por isso não deixou obra feita, apenas alguns poemas, cartas e o testemunho verbal do seu pensamento literário e filosófico, recolhidos pelo seu biógrafo. Como diz Carlos Reis, Eça tematizou a problemática da forma, como questão ao mesmo tempo crucial e traumática, servindo-se do depoimento de Carlos Fradique Mendes:

Para Fradique Mendes escrever era, desde logo, uma experiência frustrante e publicar era um horizonte inatingível. A frustração decorria da antecipada certeza de que nenhuma expressão verbal seria capaz de representar, com rigor e com arte, «a menor impressão intelectual» ou «a simples forma de um arbusto». (Reis, 2000b: 113)

Por isso, quando o seu biógrafo lhe lança o desafio de escrever um livro sobre a viagem a África, Fradique é veemente na rejeição dessa ideia, explicando:

- Não! Não tenho sobre África, nem sobre coisa alguma neste mundo, conclusões que por alterarem o curso do pensar contemporâneo valesse a pena registar... Só podia apresentar uma série de impressões, de paisagens. E então pior! Porque o verbo humano, tal como o falamos, é ainda impotente para encarnar a menor impressão intelectual ou reproduzir a simples forma de um arbusto... Eu não sei escrever! Ninguém sabe escrever! (Queirós, 2002a: 104-105)

Já próximo do seu fim, o autor das “Lapidárias” corrobora este mesmo estado de alma de vencido, desta vez enquadrado por uma visão sociológica, que faz nascer no seu espírito a compaixão pelo sofrimento e miséria humanos, ao mesmo tempo que manifesta um sentido crítico sobre o egoísmo da sociedade materialista:

Todos nós que vivemos neste globo formamos uma imensa caravana que marcha confusamente para o Nada. Cerca-nos uma Natureza inconsciente e impassível, mortal como nós, que não nos entende, nem sequer nos vê, e donde não podemos esperar socorro nem consolação. (Queirós, 2002a: 92)

Nos últimos tempos, preocupava-o sobretudo a miséria das classes – por sentir que nestas democracias industriais e materialistas, furiosamente empenhadas na luta pelo pão egoísta, as almas cada dia se tornam mais secas e menos capazes de piedade. (Queirós, 2002a: 93)

3- Em defesa da liberdade e da inovação na arte

Outras ideias acompanhavam Eça ao longo da sua vida literária, as quais, tendo permanecido silenciadas quando o autor estava sob o jugo realista-naturalista, reaparecem n' *OM* a n' *AR*⁸¹, ainda que de uma forma incipiente e experimental, sendo depois recuperadas de forma insistente por Fradique. Uma dessas ideias, defendida por Eça na carta “A Carlos Mayer”, inicialmente integrada nas *Prosas Bárbaras*, consiste na defesa do homem livre de regras, porque só assim ele terá capacidade artística para criar almas:

Na arte só têm importância os que criam almas, e não os que reproduzem costumes.

A arte é a história da alma. Queremos ver o homem: não o homem dominado pela sociedade, entorpecido pelos costumes, deformado pelas instituições, transformado pela cidade – mas o homem livre, colocado na livre Natureza, entre as livres paixões. A arte é simplesmente a representação dos caracteres tais quais eles seriam – abandonados à sua vontade inteligente e livre, sem redes sociais. (Queirós, 2009: 93)

Veja-se, a este propósito, uma das opiniões formuladas pelo biógrafo, nos habituais termos elogiosos, sobre o irrevogável sentido da independência de Fradique:

O que impressionava logo na inteligência de Fradique, ou antes na sua maneira de se exercer, era a suprema liberdade junta à suprema audácia. Não conheci jamais espírito tão impermeável à tirania ou à insinuação das «ideias feitas». (...)

Esta independência da Razão, que Fradique assim apregoa com desordenada Fantasia, constitui uma qualidade rara: - mas o ânimo de afirmar intemeratamente diante da majestosa Tradição, da Regra, e das conclusões oraculares dos Mestres, é já uma virtude, e raríssima, de radiosa exceção! (Queirós, 2002a: 61-62)

⁸¹ Nestas obras apenas é claro que o autor se pretende afastar do cânone realista-naturalista e libertar a sua imaginação, não existe ainda propriamente uma sistematização das ideias que aí estão subjacentes, exceto na carta-prefácio a *OM*. Aqui, de facto, o autor assume um tom doutrinário para nos explicar a razão de ser dessa novela. Por seu turno Fradique encarregar-se-á de consolidar um conjunto de ideias a que as obras seguintes darão continuidade, mas já bem definidas também n' *Os Maias*.

Dá a rebeldia que Fradique explicita relativamente à atitude passiva do homem europeu, vivendo na banalidade e na monotonia de ideias feitas que desde a infância lhe são inculcadas pelos manuais escolares. O europeu precisa, por isso, de se renovar, de se purificar desse enfraquecimento da razão, do pensamento:

Para que um Europeu lograsse ainda hoje ter algumas ideias novas, de viçosa originalidade, seria necessário que se internasse no deserto ou nas pampas; e aí esperasse pacientemente que os sopros vivos da Natureza, batendo-lhe a inteligência e dela pouco a pouco varrendo os detritos de vinte séculos de literatura, lhe refizessem uma virgindade. (...) Quando de lá voltar é um Adão forte e puro, virgem de literatura, com o crânio limpo de todos os conceitos e de todas as noções amontoadas desde Aristóteles, podendo proceder soberbamente a um exame inédito das coisas humanas. (Queirós, 2002a: 63-64)

Neste contexto, torna-se inevitável estabelecermos uma associação com a viagem de Jacinto, em *A Cidade e as Serras*, da cidade para o campo, viagem esta que se viria a traduzir numa mudança revitalizadora e edificante para Jacinto. Com efeito, Fradique expressa o seu nacionalismo enaltecendo a vida bucólica do campo, muito diferente da cidade (com as suas ideias e teorias importadas e toscamente imitadas), e valorizando aquilo que é autêntico e genuíno em Portugal. Na carta XII, a Madame de Jouarre sobre a Quinta de Refaldes, podemos justamente conhecer esse bucolismo genuíno que ele elege como forma ideal e autêntica de vida:

E desde então, como se Refaldes fosse a ilha dos Latofágios, e eu tivesse comido em vez de couve-flor a flor de Loto, por aqui me quedei, olvidado do mundo e de mim, na doçura destes ares, destes prados, de toda esta rural serenidade que me afaga e me adormece. (Queirós, 2002a: 194)

Parece-nos importante sublinhar que esta reflexão sobre a beleza campestre e autêntica da pátria, de certa forma, também já está presente n' *OM* e n' *AR* através da expressão de saudade patriótica que invade os espíritos de Teodoro e de Teodorico, quando estes se encontram em terras estrangeiras: Teodoro recorda a sua fresca aldeia do Minho (Queirós, 1992: 151) e Teodorico evoca a “recreável vila de Cascais” (Queirós, 2010: 107), a fresca serra de Sintra e a doce cidade de Lisboa. (Queirós, 2010: 218)

Ligado ao espírito de renovação de que carece o homem, parece-nos estar associada uma outra ideia que Eça sempre perseguiu e pôs em prática: a necessidade de inovação na literatura, o que ia obviamente contra uma prolongada e obediente subjugação a regras estéticas e ideológicas das escolas literárias. Esta ideia está, de resto, explícita na carta que Eça escreve a Mariano Pina sobre “A Academia e a Literatura”, após ter lido o relatório de Pinheiro Chagas, de onde constam os motivos para não dar o prémio a *AR*. Numa crítica demolidora à Academia Real das Ciências pelos seus efeitos perniciosos na literatura em Portugal, encerrada na sua poética e condenando toda a obra que fosse contra as suas regras, Eça aproveita para, num tom doutrinário, defender as suas ideias sobre o que deveria ser o papel desta instituição, e qual a sua posição como escritor no cenário literário português. É sintomático, logo no início da carta, Eça asseverar que a sua obra

durante um momento, tirou a Academia dessa sonolência em que ela se eternizava, muda e mole, com a face venerável caída sobre as folhas brancas do seu dicionário. (Queirós, 2009: 211)

Mais à frente, Eça aponta justamente a sua teoria sobre aquilo que deveria ser o papel dos escritores, o qual não é respeitado pela Academia portuguesa:

Mas sobretudo sustento que, se a uma literatura faltarem os inovadores, revolucionando incessantemente a Ideia e o Verbo, essa literatura, sujeita a uma disciplina canónica, bem cedo se imobilizará sem remissão numa mediocridade castigada e fria. (Queirós, 2009: 216)

Por isso, era quase inevitável que se desse a interrupção na criação realista e que, em vez dela ou em concomitância com ela, fossem introduzidos na obra de Eça de Queirós novos elementos, como a imaginação e a fantasia, conforme atesta a publicação d’ *OM* e d’ *AR*, e logo a seguir o reaparecimento de Fradique, como um ser de ideias inovadoras e revolucionárias no campo literário, “Um espírito inventivo e novo, com uma força de pensar muito própria, deixando transbordar a vida abundante e múltipla que o anima e enche.” (Queirós, 2002a: 65) Como diz mais à frente o seu biógrafo:

Esta independência, esta livre elasticidade de espírito e intensa sinceridade – impedindo que por sedução ele se desse todo a um sistema, onde para sempre

permanecesse por inércia – eram de resto as qualidades que melhor convinham à função intelectual que para Fradique se tornara a mais contínua e preferida. (Queirós, 2002a: 66)

Eça prossegue na defesa dos seus princípios doutrinários que se revestem de especial importância, tendo em conta que nessa época (finais da década de 80) se assinalavam grandes mudanças na produção artística do escritor, as quais tinham por base algumas das posições defendidas na referida carta a Mariano Pina:

De sorte que, para possuir uma literatura ideal, forte mas fina, original mas equilibrada, fecunda mas sóbria, será necessário que nela de certo modo se contrabalancem estas duas forças – a Tradição e a Invenção. (...) Nesse equilíbrio está a condição da própria Ordem que, na sociedade, se reveste do nome de Justiça e na Arte resplandece sob o nome de Beleza. Sem a Tradição, os Estados e, porventura, as Literaturas rolariam na anarquia de um desordenado e estéril individualismo. Sem a Revolução os Estados incrustar-se-iam numa tirania inerte, produzindo, acima de todos os males, o enfraquecimento dos caracteres; e as literaturas inevitavelmente cairiam na rotina, produzindo, acima de todos os males, o adormecimento das inteligências. (Queirós, 2009: 216-217)

4- O tema da viagem: coincidências e divergências

Outro ponto que nos chama a atenção é a proximidade temporal entre *A Correspondência de Fradique Mendes* (1888, mas cujo projeto já andava na cabeça de Eça desde 1885) e *AR* (1887). A esta proximidade associa-se a viagem como motivo estruturante nas vidas de Fradique e de Teodorico tendo ambos em comum algumas das jornadas percorridas, e a visita aos mesmos lugares (nesta questão da viagem, obviamente, também existe uma proximidade com as aventuras de Teodoro, em *OM*, na China, e a aprendizagem que delas resultou). Não podemos deixar também de assinalar uma diferença crucial entre os três viajantes: Teodoro e Teodorico viajaram por necessidade, o primeiro para se redimir do seu crime, e o segundo a mandato da tia e com o objetivo de encontrar uma relíquia para lhe oferecer e cair nas suas boas graças. Fradique viaja por outros motivos, que definem bem o seu carácter e a sua filosofia de vida:

Com um ímpeto de ave solta, viajara logo por todo o mundo, a todos os sopros do vento, desde Chicago até Jerusalém, desde a Islândia até ao Sara. Nestas jornadas, sempre empreendidas por uma solicitação da inteligência ou por ânsia de emoções, achara-se envolvido em feitos históricos e tratara altas personalidades do século. (Queirós, 2002a: 17)

Esta ideia aparece reforçada mais à frente:

A cultura de Fradique recebia um constante alimento e acréscimo das viagens que sem cessar empreendia, sob o impulso de admirações ou de curiosidades intelectuais. (Queirós, 2002a: 76)

Outra diferença é que Fradique não escreveu nada, em regime de relato propriamente dito (apenas em cartas) sobre as suas viagens pelo mundo, ao contrário de Teodoro e de Teodorico que elaboraram descrições, por vezes bastante detalhadas, dos lugares que visitavam, tornando-os vivos e cheios de emoções. Fradique não se atreve a escrever, tolhido como estava pelo seu elevado ideal de perfeição formal, mas existem nos três viajantes o mesmo espírito de valorizar a realidade de uma forma que Guerra da Cal explicita muito bem, a propósito do estilo de Eça, associando essa atitude a um prenúncio do esteticismo finissecular:

Su manifestación no es sólo temática, sino que va más hondo. Se manifiesta principalmente en la actitud «artística»: en la tendencia que se revela en el estilo, a mirar y valorar la realidad, no por sí misma, sorprendiendo y plasmando su fisionomía en lo que tiene de próprio e inédito, sino acercándose a ella retina impregnada de cultura estética, de reminiscências, de imágenes y estimulándola en función de su poder evocativo de esos recuerdos, de esas formas bellas, ya elaboradas y prestigiadas por el Arte. (Guerra da Cal, 1954: 38-39)

Na nossa opinião, é sobretudo através da exposição verbal das suas ideias aos amigos que Fradique reforça esta tendência, devido à necessidade de viajar para conhecer o mundo, novos povos com as suas culturas e filosofias, descobrir novas sensações e ideias, usufruí-las no seu espírito. Esse era o seu maior interesse, e fator da sua dispersão:

A egoísta ocupação do meu espírito hoje, caro historiador, consiste em me acercar de uma ideia ou de um facto, deslizar suavemente para dentro, percorrê-

lo miudamente, explorar-lhe o inédito, gozar todas as surpresas e emoções intelectuais que ele possa dar, recolher com cuidado o ensino ou a parcela de verdade que exista nos seus refolhos – e sair, passar a outro facto ou a outra ideia, com vagar e com paz, como se percorresse uma a uma as cidades de um país de arte e luxo. (...) Temporal e espiritualmente fiquei simplesmente um *touriste*. (Queirós, 2002a: 67)

No fundo, o que Fradique buscava nessas peregrinações era algo novo que lhe servisse de inspiração no culto da beleza absoluta, a beleza inédita da forma. No entanto, não deixou testemunho escrito das suas viagens e ideias porque, segundo o seu biógrafo, receava não ser capaz de corresponder às suas próprias exigências, temendo enfrentar a impossibilidade de a forma e o estilo serem suficientemente perfeitos para traduzir as ideias e os pensamentos:

Desconfiança de si como escritor e criador de uma prosa, que só por si própria, e separada do valor do pensamento, exercesse sobre as almas a ação inefável do absolutamente belo. (Queirós, 2002a: 102-103)

Com efeito, a ambição de Fradique, depois de ter viajado e conhecido tantos lugares, era que a prosa revelasse:

Alguma coisa de cristalino, de aveludado, de ondeante, de marmóreo, que só por si, plasticamente, realizasse uma beleza absoluta – e que expressionalmente, como verbo, tudo pudesse traduzir desde os mais fugidios tons de luz até os mais subtis estados de alma (Queirós, 2002a: 105-106)

Sentindo-se incapaz de concretizar esse ideal, faltou a Fradique ter-se tornado autor de obra feita, talvez por contágio também com a atmosfera finissecular dominada por um sentimento de desistência e fracasso. Como nos diz o seu biógrafo, Fradique não lutou o suficiente para sair desse vencidismo:

Para o ser [autor] não lhe faltaram decerto ideias – mas faltou-lhe a certeza de que elas, pelo seu valor *definitivo*, merecessem ser registadas e perpetuadas: e faltou-lhe ainda a arte paciente, ou o querer forte, para produzir aquela forma que ele concebera em abstrato como a única digna, por belezas especiais e raras, de encarnar as suas ideias. (Queirós, 2002a: 102)

5- Observação e análise crítica

Ainda relativamente às três obras que aqui nos ocupam, julgamos ser relevante ter em conta a sobrevivência de uma observação atenta ao que se passa em redor dos protagonistas, o que era, de resto, uma inevitabilidade para o autor. Na carta-prefácio a *OM*, vemos como Eça não se consegue desviar da procura da verdade, o que naturalmente o obriga a continuar aquilo que sempre fez de forma exímia: observar e analisar a realidade. Lembramos, a este propósito, as descrições cheias de pormenores, algumas bastante longas e impregnadas de sensações, n' *OM* e n' *AR*, já abordadas anteriormente. Tomemos também atenção à relação de Fradique com a realidade: a de um observador paciente e crítico, devido à sua “perceção extraordinária da realidade” (Queirós, 2002a: 69)⁸²

Esta necessidade de perceção da realidade está também, de certa maneira, expressa no prefácio escrito por Eça, em 1886, ao *Brasileiro Soares* de Luís de Magalhães, o que nos permite ir configurando a mudança que se estava a operar na mente do escritor ao longo da década de 80:

O seu livro, caro Luís, tem a realidade bem observada e a observação bem exprimida – as duas qualidades supremas, as que se devem procurar antes de tudo na obra de Arte (Queirós, 2009: 185)

O resultado dessa observação é, não só, uma vasta aprendizagem, mas também uma inevitável apreciação crítica daquilo que se foi aprendendo. Atente-se, por exemplo, na carta dirigida a Guerra Junqueiro, onde Fradique resume o conhecimento adquirido durante as suas viagens a respeito das religiões. (Queirós, 2002a: 135-144) Aqui é duramente criticado o excesso de ritualizações, enquanto gerador da ilusão de que essa era a via de comunicação com Deus para os crentes obterem benesses, e a falta dos fundamentais ensinamentos morais, baseados no valor da fé verdadeira. Não podemos deixar de assinalar neste ponto um paralelo com aquilo que Teodorico relata sobre a sua visita ao Templo, onde se percebe a mesma crítica ao excesso de rituais e de materialidade da religião, de que ele acabou por ser uma vítima.

⁸² Veja-se também na mesma página a opinião de Fradique sobre justamente a sua perceção da realidade, numa carta a Antero de Quental.

Esta atenção de Fradique fica também expressa, sob o signo de um certo realismo crítico, na sua descrição de alguns tipos sociais. É o caso, por exemplo, de Pacheco, na carta VIII ao Sr. E. Mollinet: trata-se de um verdadeiro esboço de personagem representativa do político sem ideias, medíocre e oportunista que se aproveita da mistificação que lhe atribui “imenso talento”, para subir na carreira e na consideração nacional. Está aqui naturalmente também implícita uma crítica à falta de critério e inteligência política da nação, ao conduzir um homem como Pacheco, sem provas concretas de inteligência prática em matéria de política nacional (porque, como diz ironicamente Fradique, tinha o seu imenso talento “aferrolhado dentro do crânio”, p.162), a cargos como o de presidente do Conselho de Estado. Neste reconhecimento público, no entender de Fradique, existe, como ele diz de forma mordaz e irónica, uma cumplicidade e uma comunhão com a mediocridade:

Portugal todo, moral e socialmente, está repleto de Pacheco. Foi tudo, teve tudo. Decerto o seu talento era imenso! Mais imenso se mostrou o reconhecimento da sua Pátria! Pacheco e Portugal, de resto, necessitavam insubstituivelmente um do outro, e ajustadissimamente se completavam. (Queirós, 2002a: 167)

Fradique, de resto, expressa mesmo, na carta X a Madame de Jouarre, o seu interesse em estudar os caracteres que se aproximam dele por circunstâncias várias da vida, a propósito dos hóspedes que conheceu na Travessa da Palha onde vivia um seu patrício, Procópio:

Nestas piedosas visitas vou, pouco a pouco, conhecendo alguns dos hóspedes que nesse terceiro andar da Travessa da Palha gozam uma boa vida de cidade, a doze tostões por dia, fora vinho e roupa lavada. Quase todas as profissões em que se ocupa a classe média em Portugal estão aqui representadas com fidelidade, e eu posso assim estudar, sem esforço, como num índice, as ideias e os sentimentos que no nosso ano da graça formam o fundo moral da Nação. (Queirós, 2002a: 176)

Uma dessas personagens é o comendador Pinho que, para além de uma descrição física, merece também de Fradique uma análise crítica do seu carácter, pela forma como conduz a sua monótona e anódina existência. O comendador representa todos aqueles que, no seu marasmo de vida, nada fazem para alterar o estado de coisas da

nação, alheado de qualquer tipo de reflexão que pudesse perturbar a paz e a ordem do Estado:

Toda a sua existência é assim um pautado repouso. Nada o inquieta, nada o apaixona. O universo, para o comendador Pinho, consta de duas únicas entidades – ele próprio, Pinho, e o Estado que lhe dá os seis por cento: portanto o universo todo está perfeito, e a vida perfeita, desde que Pinho, graças às águas de Vidago, conserve apetite e saúde, e que o Estado continue a pagar fielmente o cupão. (Queirós, 2002a: 179-180)

Não podíamos também deixar de referir o Padre Salgueiro, analisado na carta XIV a Madame de Jouarre, como um fiel representante da forma de pensar, sentir e viver da classe eclesiástica em Portugal. Padre Salgueiro era, de facto, um burocrata, um autêntico funcionário eclesiástico que encarava o sacerdócio como uma mera função civil, cumprindo os rituais sem se interessar pela sua componente espiritual:

Os sacramentos são, pois, para este excelente padre Salgueiro, meras cerimónias civis, indispensáveis para a regularização do estado civil, - e nunca, desde que os administra, pensou na sua natureza divina, na Graça que comunica às almas, e na força com que ligam a vida transitória a um princípio imanente (Queirós, 2002a: 209).

6- Consolidação de estratégias literárias: o último Eça

N^o *A Correspondência de Fradique Mendes* existe uma consolidação da defesa das estratégias literárias que marcam justamente a transição para o último Eça, mas que, desde tempos mais recuados, acompanharam o autor, com algumas modulações, conforme a vigência de certos códigos literários que Eça perfilhou, e que se traduz na sua tendência para uma confluência de várias correntes estéticas de natureza muito diversa como, em certa medida, acontece com a presença do Romantismo e do Realismo n^o *OM* e n^o *AR*. Como já foi referido nos capítulos anteriores e é reiterado por Ana Piedade:

A década de 80 testemunhou alterações significativas a nível programático e estético-literário (...) Progressivamente vai-se tornando mais nítido, em especial a partir de meados da década de 80, que toda a sua [de Eça] produção literária

se configura como um amplo espaço de cruzamentos diversos e confluências várias, assente numa pluralidade de relações interdiscursivas dialogicamente estruturadas. (Piedade, 2003: 182-183)

Assim, interessa-nos aqui dar particular relevância à voz que narra a história, porque é através dela que podemos descobrir nos textos do escritor essa pluralidade e esse dialogismo. De facto, na década em referência, assistimos à desvalorização do narrador omnisciente, precisamente a seguir à fase realista ortodoxa de Eça, e em relação à qual *OM* e *AR* representam um enorme ponto de viragem com repercussões nas obras seguintes.

Em primeiro lugar, lembremos que também n' *A Correspondência de Fradique Mendes* desaparece o narrador omnisciente, aqui substituído por um narrador homodiegético que, na sua ação de biógrafo de Fradique, chegou mesmo a ter com ele, por diversas vezes, um convívio muito próximo. As outras fontes que contribuíram para a construção da biografia são o testemunho de Vidigal e as cartas do biografado. Com todos estes elementos procurou-se dar, o mais possível, uma ideia exata do pensamento e das ideias de Fradique, que traduzissem a sua forma peculiar de existência. No entanto, a natureza subjetiva dessas fontes constitui a própria falência do rigor que o biógrafo pudesse eventualmente ter almejado na reconstituição da vida do seu idolatrado amigo.

A partir de *OM* e de *AR* nota-se, com efeito, uma tendência do autor para conferir uma certa autonomia à voz das personagens. Os narradores-protagonistas Teodoro e Teodorico parecem ter inspirado Eça de Queirós a criar personagens com as suas próprias ideias e a defendê-las sem a intromissão de um narrador omnisciente. Podemos apresentar vários exemplos: n' *Os Maias*, a discussão durante o jantar no Hotel Central entre várias personagens que defendem diversos pontos de vista sobre a literatura; n' *A Ilustre Casa de Ramires*, onde é cedida a João Gouveia a prerrogativa de fechar o romance com uma interpretação sobre o protagonista⁸³; em *A Cidade e as Serras*, está sempre presente a voz de Zé Fernandes para nos contar a história do seu amigo Jacinto. Nestes casos, não existe a intromissão de apreciações/opiniões ou pontos de vista do narrador omnisciente, que funciona como uma espécie de autoridade que tudo sabe, conduzindo as ações e os pensamentos das suas personagens ao longo da narrativa. Em vez disso assistimos ao seu afastamento, permitindo a expressão de outras vozes que

⁸³ Ressalve-se embora que Eça, tal como aconteceu com *A Correspondência de Fradique Mendes*, não reviu até ao final o texto d' *A Ilustre Casa de Ramires*.

chegam a dialogar entre si, e a debater ideias como n' *Os Maias*. Esta posição do autor coincide justamente com uma época de escolhas no campo estético-ideológico e de subsequentes transformações literárias, o que nos leva a crer que provavelmente aquela discussão no Hotel Central se estaria também a travar dentro do escritor, devido às interrogações que o assaltavam sobre o caminho a traçar para a sua carreira literária.

Daqui parece resultar esse ecletismo que vários autores encontram n' *Os Maias* e que tem, em nosso entender, os seus antecedentes n' *OM* e n' *AR* onde se estabelece o diálogo entre duas estéticas – Romantismo e Realismo-Naturalismo. Ora, *A Correspondência de Fradique Mendes* alimenta esse ecletismo através da já mencionada dispersão cultural e filosófica de Fradique, e das suas contradições do ponto de vista literário, ao assumir uma posição antirrealista e, ao mesmo tempo, criando verdadeiros tipos sociais, para neles exercer as suas críticas, com marcas de ironia e paródia.

7- Pluralidade e pluridiscursividade

Finalmente, refira-se que, em muitos dos seus textos ficcionais, sobretudo nos da última fase, surge justamente este confronto de vozes e pontos de vista que, como diz Ana Piedade, constituem a promoção de um

Confronto entre uma pluralidade de consciências, pontos de vista, vozes, textos, em suma, um verdadeiro «universo plurivocal» revelador da intrínseca modernidade do autor de *O Mandarim*. (Piedade, 2003: 165)

A essa pluralidade de consciências, de que fala aquela autora, não é alheia a tendência da literatura para a pluridiscursividade a que se refere Carlos Reis, já como uma antecipação do modernismo e dos próprios heterónimos pessoanos:

O que importa agora observar é o seguinte: que, já antes desse tempo [o Modernismo], o discurso literário constituía o lugar privilegiado de encenação de uma tendência para a pluridiscursividade que a teoria e a prática dos heterónimos consumara em pleno; que no universo da ficção, pluridiscursividade pode traduzir-se numa verdadeira polifonia de vozes narrativas; e que, por sua vez, essa polifonia arrasta consequências importantes, no que à representação ideológica diz respeito. No contexto da literatura do fim do século XIX, *Os Maias* são um momento muito importante de um processo

que tem n' *A Correspondência de Fradique Mendes* um outro marco destacado.
(Reis: 1999: 125)

Para concluir, ainda segundo Carlos Reis, no mesmo capítulo da obra citada, gostaríamos de referir que existem pontos de aproximação a nível ideológico e cultural entre Carlos da Maia e Carlos Fradique Mendes, sobretudo no final d' *Os Maias*. Esta aproximação consta da mesma descrença, que é, de resto, também partilhada por Eça, relativamente aos mecanismos teóricos deterministas e à capacidade “de o sujeito atingir e manter uma coerência a nível de princípios éticos, de crenças estéticas e opções ideológicas” (Reis: 1999: 126) Ora, convém lembrar que esta descrença na coerência ética e moral do sujeito fora também objeto de tratamento n' *OM* e n' *AR* através da incongruência que se estabelece entre a moralidade final que ambos os protagonistas transmitem e a sua real convicção sobre o carácter do ser humano.

Conclusão

Partindo de uma perspetiva geral das viagens e viajantes do século XIX, procurámos analisar várias das aceções metafóricas de que o conceito “viagem” se pode revestir, dando importância àquelas que configuravam um enquadramento semântico ao tema do nosso trabalho. Nesta tarefa fomos estabelecendo laços com a obra doutrinária e ficcional de Eça de Queirós, de forma a ir clarificando o nosso objetivo com a presente dissertação.

Conforme afirma Elena Losada Soler a respeito da obra de Eça de Queirós, “A viagem teve, [...], uma importância crucial na mudança de rumo estético” (Losada Soler, 1999: 16). Ao longo de toda a sua produção escrita, desde textos jornalísticos, cartas, obras de ficção, a viagem, além de ser um elemento constante na vida do escritor, como cônsul, está também vinculada à sua produção artística. Por isso, se torna tentador para alguns estudiosos queirosianos, com os quais concordamos em parte, associar as viagens reais do autor a certas obras da sua ficção: é o caso da viagem ao Oriente e *A Relíquia* e *O Mistério da Estrada de Sintra*, ou, já no final da sua vida de escritor, a ligação entre as viagens que o levavam de Paris a Portugal, e *A Ilustre Casa de Ramires* e *A Cidade e as Serras*.⁸⁴ Viajar, na vida real como na ficção, através das personagens, traduziu-se numa busca e, ao mesmo tempo, numa fuga que Eça não hesitou em trilhar no seu incessante anseio de conhecer novos povos e acompanhar a transformação dos tempos; assimilando e estruturando não só os conhecimentos mas também todas as emoções e impressões que daí sobrevinham, para ir inovando a sua escrita através de novas temáticas e diferentes caminhos estéticos que se foram delineando ao longo do século XIX.

Tendo em conta o que acabámos de dizer, tomámos a decisão de escolher, entre as obras de Eça, aquelas onde a viagem ocupa, de facto, um lugar central e estruturador: *OM* e *AR*. Além disso, como foi nosso objetivo explicitar no capítulo III, estas obras assinalam também um tempo de viragem do percurso literário queirosiano, do ponto de vista estético-ideológico. O que nos interessou foi demonstrar, através da análise desenvolvida no capítulo IV, de que forma estas obras se podem constituir como precursoras dessa viragem e, a partir daí, verificar como se foram concretizando as

⁸⁴ Segundo João Gaspar Simões estas estadias na pátria podem ter sido decisivas para inspirar a elaboração de certas páginas destas obras onde são valorizadas a beleza e a paz bucólicas que permanecem genuínas no seu país. (Simões, 1973: 661-662)

mudanças, em termos técnico-literários e ideológicos, na produção ficcional queirosiana.

O certo é que muito do que Eça vivenciou nas suas viagens reais foi transferido para vários textos. Recorde-se, logo nos tempos de Cuba, a carta a Ramalho Ortigão, de 20 de julho de 1873; e depois, na sequência da viagem ao Oriente, as crónicas insertas no volume *Crónicas de Inglaterra*, bem como, naturalmente, as obras de ficção como *A Relíquia* e *A Correspondência de Fradique Mendes*, que nos interessaram em particular.

Para além do aspeto comum, da peregrinação por terras orientais, é preciso ressaltar as diferenças que separam *AR* de *A Correspondência de Fradique Mendes*, e que se inscrevem justamente na linha evolutiva do percurso literário de Eça. Enquanto “*A Relíquia* é a literaturização paródica da viagem de Eça pela Terra Santa, *A Correspondência de Fradique Mendes* reflete as lembranças do Egipto” (Losada Soler, 1999: 28). Efetivamente, tirando as longas descrições de certos lugares, a que nos referimos no devido momento, o que predomina no tom de Teodorico é o seu tédio e ignorância (verdadeiros motes para a criação de episódios paródicos e anedóticos) relativamente a todo o exotismo, rico em história milenar, que o rodeia. Pelo contrário, “O viajante, o dandy Fradique, é o homem-camaleão, capaz de se transformar em habitante dos países que visita para melhor os compreender. (...), a curiosidade do viajante é descobrir a identidade humana comum, oculta sob a aparente desagregação. É o velho sonho romântico do Absoluto” (Losada Soler, 1999: 30).

Ligado a este aspeto, gostaríamos de salientar uma outra associação que nos parece existir entre os protagonistas de *OM* e de *AR*, e Carlos Fradique Mendes: trata-se de uma espécie de esboço que nas duas primeiras obras se desenha relativamente a uma certa crise de identidade do sujeito, associada a um desencanto com a falta de valores éticos de que padece a sociedade e os próprios protagonistas. Esta crise está bem patente no final de ambas as histórias, a de Teodoro e a de Teodorico, através da incongruência entre as suas reais convicções sobre a raça humana e o teor da lição de moral. Por isso, entendemos que Teodoro e Teodorico desempenham a função de precursores das novas convicções ideológicas e estéticas de Eça quanto ao futuro rumo da literatura. Convicções estas que *A Correspondência de Fradique Mendes* viria a confirmar. A este propósito, afirma Carlos Reis:

A «ressurreição» de Fradique Mendes ocorre num contexto significativo e bem conhecido: é o Eça dos anos 80, progressivamente descrente do Naturalismo e do Positivismo, distanciado, por exemplo, da convicção de que as personagens são explicáveis pela via de mecanismos deterministas, algo cético quanto à possibilidade de o sujeito atingir e manter a coerência (de princípios éticos, de crenças estéticas, de opções ideológicas) como valor dominante (Reis, 1999: 126).

Parece-nos importante também recordar que, enquanto trabalhava n' *AR*, Eça preparava o reaparecimento de Fradique, o que nos permite estabelecer uma certa ligação entre a personalidade dúplice de Teodorico, como causa da crise ética do sujeito⁸⁵ e o carácter de Fradique Mendes, marcado pela tendência para a dispersão e multiplicidade de experiências. O resultado disso é, como afirma António José Saraiva, relativamente a Fradique, uma “personalidade desancorada” em busca de uma razão para existir através do desejo supremo de alcançar a verdade absoluta e eterna, que na arte se traduz no absolutamente belo. (Saraiva, 2000: 138-139) E é por isso que Fradique se transforma, como dissemos atrás, num ser polimorfo, auspiciador de uma crise da identidade do sujeito, que viria a ser fonte de inspiração para a criação dos heterónimos de Fernando Pessoa. Tendo permanecido como escritor inédito, Fradique não passou, no entanto, “do limiar da heteronímia” (Reis, 1999: 127). Ainda assim, parece-nos óbvio existirem antecedentes da despersonalização que viria a ser cultivada pelo Modernismo.

Depois da viragem literária que assinalam *OM* e *AR*, *A Correspondência de Fradique Mendes* constitui-se como um marco na evolução queirosiana: a facilidade de integração e assimilação multicultural do protagonista revela uma personagem camaleónica, capaz de revolucionar o pensamento da sua época e abrir, deste modo, um novo caminho para a literatura. Nele convergem, com efeito, diversos diálogos culturais a que ele procura dar uma forma discursiva, também ela reveladora de uma confluência de estéticas em diálogo entre si.

Com isto, parece-nos pertinente, introduzimos o conceito de dialogismo no âmbito estético-literário, já explorado, de resto, ainda que de forma experimental, n' *OM* e n' *AR* através da articulação entre Romantismo e Realismo, combinado com a imaginação e a fantasia, como procurámos demonstrar no capítulo VI. Este conceito já estaria,

⁸⁵ Teodorico reconhece os prejuízos da hipocrisia mas acaba por ver também as vantagens que dela poderia ter tirado, deixando no ar uma indefinição no seu carácter, a mesma que afinal sempre o acompanhou.

portanto, num processo de germinação na cabeça de Eça de Queirós, alcançando com *Os Maias* uma concretização discursiva. Mas é justamente na fase final da produção queirosiana, na qual se insere também Fradique, que identificamos, como defende Ana Piedade, a “existência de um fundamental dialogismo”, o qual não se trata apenas de um “procedimento narratológico, mas, num outro sentido mais lato, implica, como se referiu, uma percepção dialógica do mundo” (Piedade, 2003: p. 223). Fradique é fundamentalmente uma figura polimorfa que estabelece diálogos, discussões com o seu biógrafo, com J. Teixeira de Azevedo e com outros amigos com quem se correspondia, muitas vezes num confronto de ideias e teorias, onde ele manifestava um ecletismo ideológico e filosófico. Efetivamente, ele apresenta-se como um dândi, antiburguês e antirrealista, encarnando, através das suas ideias e comportamentos, a figura do herói romântico, isolado do mundo, acima do comum dos mortais⁸⁶, mas, ao mesmo tempo, a atenção crítica dirigida aos assuntos da pátria levam-no a produzir textos/cartas, onde ainda sobrevivem - tal como n’ *OM* e n’ *AR* - orientações ideológicas realistas de crítica social, através da criação de tipos sociais, a que nos referimos no capítulo anterior.

De alguma forma, em 1886, no prefácio aos *Azulejos*, Eça reconhece e diagnostica o rumo que a literatura em geral e, conseqüentemente, a sua obra em particular, deveriam tomar depois da experiência realista. Apesar de se referir à obra do seu amigo conde de Arno, as palavras do escritor transcendem essa circunstância e revelam um princípio geral de orientação estética:

Esta maneira de pintar a verdade, levemente esbatida na névoa dourada da fantasia, satisfazendo a necessidade de idealismo que todos temos nativamente, e ao mesmo tempo a seca curiosidade do real que nos deram as nossas educações positivas – parece, de resto, a maneria melhor e mais interessante para quem, como tu, nada mais quer das regiões da Arte do que saber de vez em quando, com senso e com gosto, contar uma história, imaginada ou lembrada. (...) A arte, para os que não se enclausuraram todos nela como nos muros de um mosteiro, poetiza singularmente a existência. (Queirós, 2009: 199)

Como podemos ver, durante a década de 80, nas suas produções ficcionais, sobretudo *OM* e *AR*, e doutrinárias, Eça vai estruturando uma propensão dialógica a nível ideológico mas também discursivo, que irá potenciar a pluridiscursividade da sua última fase como escritor, já anunciada com o romance *Os Maias*.

⁸⁶ Cf. A. José Saraiva, *As Ideias de Eça de Queirós*, pp. 138-139.

Com efeito, encontramos n' *OM* e n' *AR* a necessidade de Eça se desvincular do realismo-naturalismo, sem abandonar completamente as suas diretrizes, e de recuperar certos ideais românticos, que marcaram o início da sua carreira literária. Esta necessidade acaba, por conseguinte, por anunciar uma solução de recurso que se traduziria mais tarde numa pluridiscursividade. Podemos dizer, portanto, que aqui reside a fórmula que Eça encontrou para coligir, sob o seu cunho fortemente personalizado e, às vezes, em registo paródico, a proliferação das estéticas finisseculares: testemunho disso é o exuberante discurso de uma personagem d' *A Cidade e as Serras* que descreve Paris em fim de século como “uma Babel de Éticas e Estéticas” (Queirós, 2001a: 109).

Chegamos, assim, à conclusão de que, sob o signo metafórico da viagem, *OM* e *AR* abriram uma nova rota na caminhada literária de Eça de Queirós, a que *A Correspondência de Carlos Fradique Mendes* deu continuidade através da concretização das novas linhas temáticas e ideológicas definidoras do conjunto da obra do último Eça⁸⁷. Mas Eça não se ficou por aí. Com a recuperação deste novo Fradique também deixou a semente de uma nova etapa que viria a seguir, sob a designação de Modernismo, o qual Eça não teria seguramente ignorado, antes pelo contrário, não fosse a sua morte prematura, estamos certos que teria sido para ele um outro veio de exploração artística.

⁸⁷ Damos apenas alguns exemplos: desencanto com o progresso e a democratização da ciência e da técnica que, afinal, goraram os ideais socialistas de justiça e igualdade social; desvalorização da finalidade social da arte/literatura; individualização do protagonista, isolado da sociedade e em busca das suas próprias soluções de vida.

Referências Bibliográficas

Bibliografia Ativa

Queirós, Eça de (s.d.). *O Primo Basílio*. Lisboa: Livros do Brasil.

Queirós, Eça de (1929). *Cartas Inéditas de Fradique Mendes e Mais Páginas Esquecidas*. Porto: Livraria Chardron.

Queirós, Eça de (1966). *Folhas Soltas*. Porto: Lello & Irmão.

Queirós, Eça de (1969). *Uma Campanha Alegre de «As Farpas»*. Porto: Lello & Irmão, volume I.

Queirós, Eça de (1983). *Correspondência*; recolha, coordenação, prefácio e notas de Guilherme Castilho. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Queirós, Eça de (1992). *O Mandarim*. Edição de Beatriz Berrini. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Queirós, Eça de (2000). *O Crime do Padre Amaro*. Edição de Carlos Reis e Maria do Rosário Cunha. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Queirós, Eça de (2001a). *A Cidade e as Serras*. 6ª ed.. S.l.: Ulisseia.

Queirós, Eça de (2001b). *O Egípto. Notas de Viagem*. Lisboa: Livros do Brasil.

Queirós, Eça de (2002a). *A Correspondência de Fradique Mendes*. Lisboa: Livros do Brasil.

Queirós, Eça de (2002b). *Textos de Imprensa IV. Da Gazeta de Notícias*. Edição de Elza Miné e Neuma Cavalcante. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Queirós, Eça de (2003). *O Mistério da Estrada de Sintra*. Lisboa: Livros do Brasil.

Queirós, Eça de (2004). *Textos de Imprensa I*. Edição de Carlos Reis e Ana Teresa Peixinho, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Queirós, Eça de (2005). *Textos de Imprensa V*. Edição de Elena Losada Soler. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Queirós, Eça de (2008). *Os Maias*. Lisboa: Livros do Brasil.

Queirós, Eça de (2009). *Cartas Públicas*. Edição de Ana Teresa Peixinho. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Queirós, Eça de (2010). *A Relíquia*. Lisboa: Sociedade Editora de Livros de Bolso.

Queirós, Eça de (2011). *Almanaques e outros escritos*. Edição de Irene Fialho. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Bibliografia Passiva

Berrini, Beatriz (1984). *Portugal de Eça de Queiroz*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

Berrini, Beatriz (1992). Introdução a Eça de Queirós. *O Mandarim*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp.15-69.

Berrini, Beatriz (1993-1994). “Teodorico Raposo: o peregrino, o historiador, o memorialista”, in *Queirosiana*, nº 5-6, Dezembro/Julho, pp. 39-59.

Buescu, Helena Carvalhão (1997). “Descrição, ironia e indecibilidade: «A Relíquia»”, in *Vária Escrita*, nº 4, pp. 127-128.

Cristóvão, Fernando (coord. de) (2002). *Condicionantes culturais da literatura de viagens. Estudos e bibliografias*. Coimbra/Lisboa: Almedina e Centro de Estudos de Literaturas de Expressão Portuguesa da Universidade de Lisboa.

Cunha, Maria do Rosário (1997). *Molduras: articulações externas do romance queirosiano*. Lisboa: Universidade Aberta.

Domingos, Manuela D. (1983). “Livros de viagem portugueses do século XIX (alguns exemplos)”, in Reckert, Stephen e Centeno, Y. K. (org. de), *A viagem entre o real e o imaginário*. Lisboa: Arcádia.

Fonseca, Luís Adão da (1998). *Vasco da Gama: o homem, a viagem, a época*. Lisboa: Comissariado da Exposição Mundial de Lisboa de 1998.

Franco, Márcia Arruda (2002). “A estética não realista de Eça de Queirós em *A Relíquia*”, in *Actas do Congresso Internacional de Queirosianos. IV Encontro Internacional de Queirosianos*. Coimbra: Almedina/ILLP, 2 volumes.

Furst, Lilian R. (1995). *All is true. The Claims and Strategies of the Realist Fiction*. Durham and London: Duke University Press.

Furtado, Filipe (1980). *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte.

Grossegeesse, Orlando (1997). “A santidade como problema discursivo. De *A Relíquia* às *Lendas de Santos*”, in *Vária Escrita*, nº 4, pp. 139-154.

Guerra da Cal, Ernesto (1954). *Lengua y Estilo de Eça de Queiroz*. Coimbra: Por Ordem da Universidade.

Langrouva, Helena Santos Conceição (2003). “A ideia de viagem de Homero a Camões” in *Brotéria*, abril, nº 156, Lisboa: Jesuítas Portugueses, pp. 367-375.

Lopes, Óscar (1994). “O narrador d’ *A Relíquia*”, in *A Busca de Sentido*. Lisboa: Caminho.

Losada Soler, Elena (1999). “A viagem em Eça de Queirós”, in *Queirosiana*, 9, 1º semestre, pp. 13-32.

Loureiro, Adolpho (1896-1897). *No Oriente - de Nápoles à China* (Diário de uma Viagem). Lisboa: Imprensa Nacional, 2 vols.

Machado, Álvaro Manuel (1983). *O mito do oriente na literatura portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa - Ministério da Educação.

Machado, Álvaro Manuel; Pageaux, Daniel-Henri (1988). *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*. Lisboa: Edições 70.

Machado, Álvaro Manuel (1997). “Eça e o Decadentismo: uma estética da ambiguidade”, in *150 Anos com Eça de Queirós*. São Paulo: Centro de Estudos Portugueses, Área de Estudos Comparados de Literatura de Língua Portuguesa, FFLCH, USP, pp. 45-51.

Marinho, Maria de Fátima (1990). O paradoxo textual em *O Mandarim de Eça de Queirós*, in *Eça e os Maias*. Porto: Asa, 133-138.

Martins, António Coimbra (1967). *Ensaio Queirosianos*. Lisboa: Publicações Europa-América.

Moog, Vianna (1977). *Eça de Queirós e o Século XIX*. 6ª ed., Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.

Morujão, Isabel (2010). “Apresentação : viagens & viajantes”. Porto : CITCEM-Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória, in revista do *CITCEM*, nº 1, p. 7-10 <http://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/56003/2/isabelmorujaoapresentao000127792.pdf> acedido em 04/10/2011

Neves, Moreira das (1989). *O grupo dos cinco*. 2ª ed., Lisboa: Rei dos Livros.

Olmos, Ricardo (1995). “A Relíquia”, de Eça de Queiroz: uma aproximação desde la ficción en arqueología”, in *Humanitas*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, vol. XLVII, pp. 935-951.

http://www1.ci.uc.pt/eclassicos/bd_pdfs_hum/29/art.16-areliquiadeecadequeiroz.pdf
acedido em 10-09-2010

Outeirinho, Maria de Fátima (2003). “Representações do Outro na narrativa de viagem oitocentista”, in *Cadernos de Literatura Comparada 8/9: Literatura e Identidades*, Orgs. Ana Luísa Amaral, Gonçalo Vilas-Boas, Marinela Freitas, Rosa Maria Martelo, Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, pp.67-76.

http://www.ilcml.com/?lang=pt&page=pub_details&id=6 acedido em 30-08-2010

Outeirinho, Maria de Fátima (2009). “A presença da herança clássica na narrativa de viagem a Itália” in Belmiro Fernandes Pereira/ Marta Várzeas (org.de), *As Artes de Prometeu: Estudos em Homenagem a Ana Paula Quintela*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

<http://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/13803> acedido em 30-08-2010

Petit, Luccete (1987). *Le Champ du Signe dans le Roman Queirosien*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian – Centre Culturel Portugais.

Petit, Luccete (1997). “Le Corps Imaginaire du Voyage”, in *Vária Escrita*, 4, pp. 189-203.

Piedade, Ana Nascimento (2003). *Fradiquismo e Modernidade no Último Eça 1888-1900*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Pires, António Machado (1980). “Realismo e fantasia n' *O Mandarim* de Eça de Queirós”, in *ARQUIPÉLAGO*. Série Ciências Humanas, nº. 2 (janeiro), 27-52

<http://hdl.handle.net/10400.3/559> acedido em 22-09-2010

Queirós, José Maria d' Eça (1929). Prefácio. *Cartas Inéditas de Fradique Mendes*. Porto, Lello& Irmão.

Real, Miguel (2007). “A Visão do Budismo em Eça de Queirós”, in *REVISTA LUSÓFONA DE CIÊNCIA DAS RELIGIÕES* – Ano VI, n. 11, 125-137.

Reckert, Stephen; Centeno, Y. K. (org. de) (1983). *A viagem entre o real e o imaginário*. Lisboa: Arcádia.

Reis, Carlos (1982). *Construção da Leitura. Ensaios de metodologia e crítica literária*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa/INIC.

Reis, Carlos (1984). *Estatuto e Perspectivas do Narrador na Ficção de Eça de Queirós*. Coimbra: Almedina.

Reis, Carlos e Milheiro, Maria do Rosário (1989). *A Construção da narrativa Queirosiana*. s.l.: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Reis, Carlos (1990). *As Conferências do Casino*. Lisboa: Publicações Alfa.

Reis, Carlos (1995). *O Conhecimento da Literatura*. Introdução aos Estudos Literários, Coimbra: Almedina.

Reis, Carlos (1997). “Eça de Queirós e a Literatura como Ficção”, in *150 Anos com Eça de Queirós*. São Paulo: Centro de Estudos Portugueses, Área de Estudos Comparados de Literatura de Língua Portuguesa, FFLCH, USP, pp. 17-28.

Reis, Carlos (1999). *Estudos queirosianos. Ensaio sobre Eça de Queirós e a sua obra*. Lisboa: Editorial Presença.

Reis, Carlos (2000a). “Eça de Queirós e as linguagens do romance”, *Atlântida*, vol, XLV, Angra do Heroísmo: Instituto Açoriano de Cultura, 369-376

Reis, Carlos (2000b). *O Essencial sobre Eça de Queirós*. s.l.: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Reis, Carlos (2001). Introdução, in *Eça de Queirós. A Cidade e as Serras*. S.l.: Ulisseia.

Reis, Carlos (2002-2003). “Eça de Queirós e o Naturalismo. A ideia nova e a catedral romântica”, in *Queirosiana*, 13-14, 11-28.

Reis, Carlos *et alii* (2006). *Literatura portuguesa Moderna e Contemporânea*. Lisboa: Universidade Aberta.

Reis, Carlos e Lopes, Ana Cristina Macário (2007). *Dicionário de Narratologia*. 7ª ed., Coimbra: Almedina.

Reis, Jaime Batalha (2004). Introdução “Na primeira fase da vida literária de Eça de Queirós”, in *Eça de Queirós. Textos de imprensa I. Da Gazeta de Portugal*. Edição de Ana Teresa Peixinho. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Remédios, Maria Luiza Ritzel (1997). “A Relíquia: duplicidade do sujeito na ficção queirosiana”, in *150 Anos com Eça de Queirós*. São Paulo: Centro de Estudos Portugueses, Área de Estudos Comparados de Literatura de Língua Portuguesa, FFLCH, USP, pp 402-408.

Rosa, Alberto Machado da (s.d.). *Eça, Discípulo de Machado? Um Estudo sobre Eça de Queirós*. 2ª ed., s.l.: Editorial Presença e Livraria Martins Fontes.

Said, Edward (2003). *Orientalism*. London: Penguin Books.

Santana, Maria Helena (1990). “Eça perante a Europa Finissecular – Apontamentos das Crónicas de Paris”, in *Eça e Os Maias*. Porto: Edições Asa, pp.247-252.

Sapega, Ellen W. (2002). “O Oriente do Sonho e o Sonho do Oriente n’ *O Mandarim*”, in *Actas do Congresso Internacional de Queirosianos. IV Encontro Internacional de Queirosianos*. Coimbra: Almedina/ILLP, 1º volume, pp. 443-450.

Saraiva, António José (2000). *As Ideias de Eça de Queirós*. Lisboa: Gradiva.

Seixo, Maria Alzira (1998a). *Poéticas da viagem na literatura*. Lisboa: Edições, Cosmos.

Seixo, Maria Alzira (ed.) (1998b) *Les récits de voyages. Typologies, historicité*. Lisboa: Edições Cosmos.

Simões, João Gaspar (1973). *Vida e Obra de Eça de Queirós*. Lisboa: Livraria Bertrand.

Sequeira, Maria do Carmo Castelo Branco de (2002). *A dimensão fantástica na obra de Eça de Queirós*. Porto: Campo das Letras.

Sequeira, Maria do Carmo (1990). “Os Jogos do Diabo – Um Lugar do Fantástico ou Um Fantástico Lugar em Eça de Queirós”, in *Eça e Os Maias*. Porto: Edições Asa, pp.259-266.

Sousa, Maria Leonor M. de (1988). “Viagens e viajantes”, in *ARQUIPÉLAGO. História*. Número Especial, 205-210., s.l.: Universidade dos Açores
http://repositorio.uac.pt/bitstream/10400.3/1064/1/MariaLeonorMSousa_p205-210.pdf
Acedido em 04-10-2011

Todorov, Tzvetan (1981). *Introdução à Literatura Fantástica*. 2ª ed., s.l.: Éditions du Seuil, [http://www.fecra.edu.br/admin/arquivos/Tzvetan_Todorov -
_Introducao a literatura Fantastica.pdf](http://www.fecra.edu.br/admin/arquivos/Tzvetan_Todorov_-_Introducao_a_literatura_Fantastica.pdf) Acedido em 06-04-2012