

REALISMO E FANTASIA N'O MANDARIM DE EÇA DE QUEIRÓS

por

ANTÓNIO M. BETTENCOURT MACHADO PIRES

1. *O Mandarim* (*Diário de Portugal*, 1880, em folhetins; no mesmo ano em livro) constitui uma interrogação possível na reflexão crítica sobre a obra eciana. «Un conte fantaisiste et fantastique», ou, se insistirmos no importante prefácio em francês, tão discutido, «une œuvre bien modeste et que s'écarte considérablement du courant moderne de notre littérature devenue, dans ces dernières années, analyste et expérimentale»¹. Perfilhamos a ideia de Ernesto Guerra Da Cal sobre o valor inestimável do referido «ensaio prologal» escrito em francês e no qual Eça procura justificar a escolha do tema *fantasista* mais pelas inclinações do modo de ser português (... «hommes d'émotion, pas de raisonnement») do que pelas dele próprio ...

Eça, de resto, rodeou a «apresentação» d'*O Mandarim* de certas justificações: fez-lhe um prólogo dialogado, no qual o 1.º amigo fala em «repousar do áspero estudo da Realidade humana» e insistiu, na citada carta em francês, no «espírito português», no predomínio da emoção, no amor à bela frase.

¹ A conhecida carta a «Monsieur le Rédacteur de la *Revue Universelle*», de 1884, transformada em prefácio da obra a partir da 5.ª edição. Seguimos a edição Livros do Brasil (fixação do texto e notas de Helena Cidade Moura), à qual se referem todas as citações de páginas.

De que género se trata? Que espécie de obra, no plano geral das obras de Eça?

Os dois romances importantes de Eça, anteriores ao *Mandarim*, tinham sub-título (*O Crime do Padre Amaro, cenas da vida devota; O Primo Basílio*, lido e logo esgotado em 1878, era um *episódio doméstico*). Posteriormente, *A Relíquia* (1887) terá como epígrafe «Sobre a nudez forte da verdade — o manto diáfano da fantasia», e *Os Maias* (1888), como se sabe, são subtitulados *episódios da vida romântica*.

O Mandarim (1880), situado entre *O Primo* e *A Relíquia* (se não considerarmos *O Conde de Abranhos*, escrito em Dinan em 1879 e só conhecido em 1925, talvez imaginado para as «Cenas da vida portuguesa» com o título *História de um grande homem ...*) — *O Mandarim*, escrevíamos, não tem sub-título. Mas se o propuséssemos, poder-nos-iam ocorrer sub-títulos tais como:

«fantasia moralizadora»
«episódio alegórico»

ou inscrever-lhe a mesma epígrafe d'*A Relíquia* (como se fosse o 1.º de uma série de apenas dois livros ...).

Lembremos, aliás, como o próprio autor se refere à obra:

- a) no prefácio em francês (carta atrás citada), em 1884:
... *un conte fantaisiste et fantastique ...*» (sublinhado nosso).
- b) numa carta a Oliveira Martins (10 de Maio de 1884):
uma «litografia alegórica».
- c) ou ainda como um a«moralidade discreta» (no Prólogo os dois amigos falam em fantasia, mas esclarece o 2.º amigo, feita *sobriamente, parcamente*, misturando-lhe uma «moralidade discreta» ...). Isto é: Eça não quis, ou não foi capaz de abandonar o seu desejo de *escritor-pedagogo*, a sua «moralidade» (mesmo discreta ...), o mesmo é dizer o seu pendor de intervenção, a sua

blague revolucionária e inquietante. Mesmo arranjando uma situação ficcional e um tema que lhe permitissem a «licence esthétique», a liberdade de estilo, a evasão, a luxuária terminológica ...

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 a constante atenção, a disciplina da realidade observada, a contensão e o rigor arduamente conquistados, flaubertianamente aprendidos nas obras anteriores. Do que resultou, talvez, uma solução de compromisso entre duas tendências contrárias que se completam, coincidência de opostos, harmonia no dissonante, como no caso do arco e da lira.

2. A história de Teodoro e dos seus milhões, quando sujeita a um confronto intertextual, não joga com ingredientes muito diversos dos de outras obras do autor:

2.1. A crítica social ao post-constitucionalismo.

Teodoro é um amanuense do Reino, vive na sociedade post-constitucionalismo, que cultiva o servilismo, as ideias feitas, a admiração pelo bacharel. «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. [...] As felicidades haviam de vir: e para as apressar eu fazia tudo o que devia como português e como constitucional: pedia-as todas as noites a Nossa Senhora das Dores, e comprava décimos de lotaria»².

² Ed. Livros do Brasil, pp. 24-25.

O culto do bacharel e das ideias feitas surge, de resto, ironizado n'*O Conde de Abranhos*, curto romance «memorialístico» precisamente de 1879:

«Hoje, destruído o regime absoluto, temos a feliz certeza de que a Carta biLeral é justa, é sábia, é sã. Que necessidade há de a examinar, discutir, comparar, pôr em dúvida? O hábito de decorar a *Sebenta* produz mais tarde o hábito de aceitar a Carta. A sebenta é a pedra angular da Carta! O Bacharel é o germen do constitucionalismo»³.

É a crítica à sociedade saída do constitucionalismo — 1830: para que *eles* e *elas* se vejam ao espelho, segundo Eça escreve a Teófilo⁴.

Será ainda n'*O Mandarin* que Eça fará uma crítica alegórica à burocracia (chinesa, mas portuguesa por transposição, de certo modo, até universal): «Foi necessário todo um longo verão para descobrir a província onde residira o defunto Ti Chin-Fu!

Que episódio administrativo tão pitoresco, tão chinês! [...] Quando Camilloff perguntava *pelo resultado*, vinha-lhe a resposta satisfatória que se estavam consultando os Livros Santos de Lao-Tsé, ou que se iam explorar velhos textos do tempo de Nor Ha-Chu. E para calmar a impaciência bélica do russo, o príncipe Tong remetia, com estes recados subtis, algum substancial presente de confeitos recheados, ou de gomos de bambu em calda de açúcar ...»⁵

2.2.

Curioso notar como nas peripécias imaginadas em ambiente exótico, longe do romance de observação e análise, Eça não esquece (tal era o vezo da crítica social anterior ...) a maledi-

³ *O Conde de Abranhos*, Porto, Lello, 1966, p. 60.

⁴ «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.» Carta a T. Braga, 12 Março 1878.

⁵ Ed. cit., pp. 103-104.

cência política, a «choldra» portuguesa e o hábito de denegrir a pátria. Quando Camilloff diz que Portugal é um belo país, Teodoro replica com *secura e firmeza*:

«— É uma choldra, general.»⁶

Parece merecer reparo o facto de que numa obra em que ocorre com insistência o uso das reticências (ênfases, subentendidos, ironias subtis ou irreverentes, etc.), neste caso a afirmação seja pontuada *secamente*, sem atitude reticente, sugerida, antes feita categórica, frontal, sem rodeios. Digamos que, numa obra em que abundam reticências, o ênfase neste caso é justamente dado *pela ausência de reticências*, pelo tal modo categórico de afirmar, seco e firme; este modo de enunciar corresponderia no destinador a uma calma verificação de uma realidade nacional inamovível. Ou, se quisermos ainda, uma função emotiva da linguagem pela própria ausência de emoção, pela forma de pronunciar sugerida, pela clara indicação de um valor *supra-segmental*. Desta vez, se o leitor quiser experimentar a leitura em voz alta e os cambiantes de significação implicados por entoações diferentes, o modo categórico, calmo, seco, *sem reticências nem exclamação*, está ali claramente indicado pelo ponto final.

E quando Camilloff lhe fala da origem de «mandarim», do lindo verbo português 'mandar', Teodoro responde:

«— Quando tínhamos verbos ... — rosnei, no hábito instintivo de deprimir a Pátria.» (p. 83).

Ironia que retomará no capítulo final d'*Os Maias*, quando Alencar se lastima: «— O que não impede, meu Carlos, que isto por cá esteja cada vez pior! Mas acabou-se ... A gente queixa-se sempre do seu país, é hábito humano. Já Horácio se queixava.»

⁶ P. 99.

2.3.

A mulher sensualizada e fraca. A generala, a mulher de Camilloff, descrita como alta e loira, o pé pequeno (a atenção ao pé, como em Juliana), a pele fresca, os olhos verdes, traíndo o marido, é uma das muitas mulheres da obra de Eça, sem individualidade — caracterizada pelo ar romântico, por se deixar seduzir facilmente, por enganar o marido, por fazer leituras românticas e gostar de perfumes ... Podia ser a «burguesinha da Baixa» (de imaginada só terá talvez o facto de Eça não ter conhecido nenhuma russa de perto ...). E de passagem, note-se, o quiosque do «Repouso Discreto» e o seu divã fazem lembrar o mirante do Barrolo e o divã n'A *Ilustre Casa de Ramires*.

2.4.

O Positivismo foi uma preocupação com certo relevo na obra de Eça, desde a representação simbólica em personagens (os médicos Dr. Gouveia e Dr. Julião Zuzarte) a paradigmas de educação (Jacinto foi educado na mocidade *positiva* que se passeava do Odeon à Sorbona ...), até à reflexão ensaística em crónicas do último decénio de vida («Positivismo e Idealismo», *Gazeta de Notícias*, 1893, in *Notas Contemporâneas*; de certo modo também «O Bock Ideal», *ibid.*), reagindo contra os excessos do «homem experimental» e da crença no Positivismo.

Teodoro é apresentado como um *positivo* («Sou um positivo. Só aspirava ao racional ...»), que acha que Deus e o Diabo são «ficções puramente escolásticas» (II,48). Mas Eça ironisa as convicções positivistas («E como as circunvoluções do meu cérebro me não habilitavam a compor odes ...», I,25); Teodoro, que se gaba de ser positivista, julga poder acalmar a consciência, simples «perversão da sensibilidade nervosa» com «flor de laranjeira» (II,64), mas em vão, como se vai vendo ao longo da obra ... Atitudes de ironista e crítico de mentalidades, não de autor de uma narrativa propriamente «fantasista» ... A verdadeira revalorização da imaginação e do fantástico (deixada

para trás nas Crônicas da *Gazeta de Portugal*) só voltaria mesmo a ser empreendida nas vidas de Santos, quando confessa a Batalha Reis que *se enevoou de novo* e que, tendo metido o S. Frei Gil na floresta, não sabia como de lá tirá-lo (v. a introdução de Batalha Reis às *Prosas Bárbaras*).

Sinais de anti-positivismo dá-os também nos longos *Maias*, no capítulo final, quando Alencar se queixa do uso e abuso de Lamarck, Darwin, Littré, etc.: «... acabou-se, irra! Há uns poucos de mil anos que o homem prova, sublimemente, que tem alma!»⁷

2.5.

A Religião é para o positivista Teodoro, como Fradique também insinuará na Carta V, a Guerra Junqueiro, o *Deorum Paces Quaerere*, o aplacar os Deuses.

«Rezo, é verdade (diz Teodoro), a Nossa Senhora das Dores: porque, assim como pedi o favor do senhor doutor para passar no meu acto; assim como, para obter os meus vinte mil reis, implorei a benevolência do senhor deputado; igualmente para me subtrair à tísica, à angina, à navalha de ponta, à febre que vem da sargeta, à casca da laranja escorregadia onde se quebra a perna, a outros males públicos, necessito ter uma protecção extra-humana. Ou pelo rapapé ou pelo incensador, o homem prudente deve ir fazendo assim uma série de sábias adulações, desde a Arcada até ao Paraíso. Com um compadre no bairro, e uma comadre mística nas alturas — o destino do bacharel está seguro.» (I, 30).

2.6. O Diabo

Já nas *Prosas Bárbaras* (crônicas da *Gazeta de Portugal*, fase 1866-67), romantismo «nebuloso» e germânico (Goethe e

⁷ Ed. Livros do Brasil, p. 693.

Heine, trad. por Nerval), gosto do fantástico em que aparece o Diabo ligado a lendas alemãs:

2.6.1. No artigo «O Senhor Diabo» surge-nos o diabo das lendas românticas alemãs, feito cavaleiro, menestrel e requestador de donzelas, mas capaz de desistir romanticamente de um amor não correspondido e de recuar perante a pureza do rival.

2.6.2. No artigo «Mefistófeles», a propósito da ópera *Fausto* de Gounod, alarga-se em considerações sobre o diabo na poesia e na lenda. O Diabo, essa «grande figura» que pactua pactos irreversíveis ... (como n'O *Mandarim*, note-se):

«Cornélio Agripa vende a alma pelos segredos da filosofia; o abade de Tritheim pelo segredo da circulação do sangue; Falstaff vende a alma, numa sexta-feira Santa, (...) por uma garrafa de vinho de Espanha, e uma perna de capão. Luís Gaufridi, pelo poder de exaltar nervosamente as mulheres. Um laçao de Marais, pela felicidade aos dados. Ricardo Dugdale, um namorador do condado de Landshire, por uma lição de dança! Fausto vende desprendidamente a alma pelo amor vulgar de uma rapariga clara e loura, que tinha um modo celeste de fiar cantando!»⁸.

Teodoro, esse, vender-se-á pelos milhões do mandarim (de resto, afinal, pelo *Mundo, Diabo e Carne* das tentações de Amaro ...), será escravo do seu contrato irreversível pela ambição do poder, pelo vórtice da vida que julgara poder dominar.

Será, sublinhe-se, de longe acompanhado pelo contratador (que lhe aparece no fim numa rua da Baixa). «O Diabo cumpria escrupulosamente o contrato [...]. Sujeitava-se mesmo a acompanhar o contratado [...]» — esclarece Eça no citado artigo «Mefistófeles», revelando significativamente a influência do *Fausto*, de Goethe, que certamente lera pela tradução de Nerval,

⁸ *Prosas Barbaras*, 5.^a ed., Lx., 1922, p. 151.

a julgar pelas preciosas informações do já citado prefácio de Batalha Reis às *Prosas Bárbaras*.

2.6.3. Sem esquecermos o diabo nos sonhos das personagens ecianas⁹. Era geralmente um diabo muito mais fantástico antes do que vem tentar Teodoro n'O *Mandarim*, pois que nem onírico se nos pinta o ambiente em que ele surge sentado frente ao modesto amanuense do reino.

Amaro, por exemplo, pensa desmascarar a Amélia o João Eduardo como o autor do célebre *comunicado*. Mas tem um sonho horrível: ia fugindo com ela para o céu, perseguido porém pelo diabo com feições de João Eduardo. Sonho carregado de erotismo, mas também de larga fantasia, quase de feérico, de cor, de imaginação: «um vasto éter côr de leite, penetrável e macio», «globos reluzentes de onde saíam rumores de criação», para não lembrarmos os cortinados de nuvens que se abrem, as cores, os perfumes, a visão final, luzente e terrífica, do Padre Eterno¹⁰. Amélia também imagina «demónios de cores rutilantes» a perseguirem-na e a castigarem-na do seu pecado.

N'O *Primo Basílio* destacamos o primeiro (dos três) sonhos de Luísa, em que lhe surge um diabo de chinó vermelho e pera, dando-lhe montões de dinheiro. E o terceiro sonho de Luísa está carregado de imaginação e significados simbólicos (a peça do Ernestinho faz-lhe sonhar a vingança de Jorge e faz-lhe também imaginar Sebastião, velho amigo da casa, como a sombra protectora de uma árvore).

Mas é n'A *Relíquia* que surgirá um diabo «clássico»: durante a viagem por mar, Teodorico priva com um Diabo que lhe fala das Religiões, e que é «um homem nu, colossal, tisonado, de

⁹ Sobre o sonho em Eça veja-se Eduardo Mayone Dias, *O nível onírico em Galdós e Eça*, separata da revista *Atlântida*, vol. XXI, n.º 4, Angra do Heroísmo, 1977.

¹⁰ *O Crime do Padre Amaro*, cap. XI, ed. Lello, pp. 254-257.

cornos; os seus olhos reluziam vermelhos [...], com um rabo infundável [...].»¹¹

O gosto do fantástico voltará nas lendas de Santos (lembramos a noite de Sabbath e o sonho de Cristóvão).

2.7.

Um confronto intertextual leva ainda à verificação da importância que tem para Eça o problema do *tédio*: o ócio e o tédio parecem ocupar, de facto, lugar de relevo na mundividência eciana¹². É o tédio que lança Luísa na fácil aventura extra-conjugal (de resto, a mulher desocupada, de que fala n'As *Farpas*, a «ménagère ou courtisane», segundo a fórmula de Proudhon). O tema voltará a ocupar *A Cidade e as Serras* (Jacinto, entediado, sofre de «fartura», diz o criado Grilo). Sem esquecer que Cristóvão tem vontade de empurrar os eremitas de roldão pela montanha abaixo, a serem úteis aos homens ...

Teodoro, depois de rico, atinge a *saciedade*, a *exaustão*, o *tédio*; no meio das suas viagens e riquezas ele vive «exausto», com «um tédio inenarrável» (p. 59), «uma grande saciedade [lhe fora] invadindo a alma» (p. 46). Era «um nababo enfatiado» (p. 58). No fim, até, «uma saciedade enervante mantém [-no] semanas inteiras num sofá, mudo e soturno, pensando na felicidade do não-ser ...» (p. 153).

2.8.

Sem esquecermos ainda as viagens: Eça gosta de fazer viajar as personagens (Basílio, Teodorico, Carlos, Craft, Jacinto, Fradique, André Cavaleiro, Cristóvão); Teodoro vai a

¹¹ *A Relíquia*, ed. Livros do Brasil, cap. II, p. 82.

¹² Cfr. António Sérgio, *Ensaio*, tomo VI, Lx., 1946, «Notas sobre a imaginação, a fantasia e o problema psicologico-moral na obra novelística de Queirós».

Paris, Londres, Suíça, Escócia, Egipto, antes de ir à China. Só que no caso de Teodoro, a viagem à China, durante um verão, *não é* cómoda, e a sua situação é picarescamente a de um *anti-herói* ... Eça não conhecia a China?! Mas conhecia os *coolies* (desde a Havana, 1872-74), alguns vindos de Macau e sujeitos à exploração dos fazendeiros. E se recorreu a Júlio Verne e às *Tribulações de um chinês na China*, obra que lhe poderia fornecer informações e itinerários, o resto fê-lo a sua imaginação criadofa, a grande e «bela frase», «o grande ar agreste da planície», a aldeia *azulada*, as montanhas roxas suspensas, etc. — enfim, a estesia da combinação verbal, que cria uma realidade própria a partir de meras informações genéricas bem intuídas.

2.9.

Lembremos ainda a fidelidade saudosista a padrões de vida familiares e a saudade da terra natal. Teodoro na China, em visita à monstruosa Pequim:

«[...] 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 ...» (IV, p. 97).

Será neste tom, de resto, que Eça — José Fernandes falará do seu Portugal nortenho e que Eça ele mesmo se lamentará, nas suas cartas de Paris, de Cascais distante, das «grandes porções de azul e branco e um pouco de verde — cores de que a minha alma está sedenta» (carta de 26 de Abril de 1894, a Oliveira Martins).

2.10.

Neste confronto intertextual apontamos ainda a sensibilidade de Eça-Teodoro ao «fim suave de tarde, ouvindo o correr da

água triste ...» (*O Mandarin*, p. 26) — o que faz lembrar o pranto da cascata, o fio de água no jardim abandonado do Ramalhete.

3. «... un conte fantaisiste et fantastique [...], cette œuvre appartient au rêve et non à la réalité, [...] elle est inventée et non observée [...]».

(Carta-prefácio ao Redactor da *Revue Universelle*, *O Mandarin*, ed. cit., pp. 7-8).

O Mandarin — tendo pretendido ser uma obra de discreta fantasia, tem, porém, *menos* fantasia que o autor desejara (e que o autor praticara nos sonhos das personagens realistas, ou virá a praticar na última fase, nas lendas de Santos e nos Contos).

Como surge a obra?

Pressionado pelas dificuldades em acabar os prometidos *Maias* para o *Diário de Portugal* (do seu amigo Lourenço Malheiro)? Pressionado, também, pelo pudor em revelar *A Capital*, demasiado à *clef*?

Ou também — e cumulativamente — pela sua antiga e recalcada tendência para a fantasia (romântica! ...) das crônicas da *Gazeta de Portugal*, dos milhafres, das forcas que contam memórias, das lendas de diabos apaixonados?¹³

A disciplina *flaubertiana*, aplicada laboriosamente, deve dizer-se, nas versões d' *O Crime* e n' *O Primo* (mormente!), conseguira afinal nele um analista de circunstâncias, que, quando quer fugir para o grato domínio da fantasia, *a reduz*

¹³ Na *Gazeta de Portugal* deu largas à fantasia romântica (influência alemã, mormente). Vejam-se «A Ladainha da dôr», «O Milhafre», «Memórias de uma forca», «Os mortos», «O senhor diabo», «Mefistófeles»; já em 1870, «Morte de Jesus», na *Revolução de Setembro*, de influência renana, que se continua, como se sabe, n' *A Relíquia*.

a *quadros realistas*. Assim os retratos, os ambientes, a sump-
tuária, vestuário, etc. Vejamos, pois, o realismo que, mau grado
o desejo de fantasia, Eça foi obrigado a praticar n'O *Mandarim*,
e de que modo ou modos lhe foi possível fugir.

3.1. Há realismo em Teodoro: trata-se, afinal, de um re-
trato do amanuense do reino, feito sem analepses de fisiologista
(sem capítulos de recuo à infância, como em Amaro e Amélia),
mas ainda assim sublinhando o *como se vive, como se pensa*, a
rotina da casa de hóspedes (um tanto à Balzac!), o bife duro,
a caspa do tenente Couceiro e outras coisas «triviais» e anti-
romance-romântico ... Bem pouco promete de imaginada e fan-
tástica (*fantaisiste et fantastique*) uma obra que pelo menos no
começo (e veremos que não só no começo!) nos apresenta um
amanuense do Ministério do Reino, de «mangas de lustrina à
Carteira», instalado na casa de hóspedes da Dona Augusta,
roendo maus bifés e embalando-se com a «monótona sussur-
ração das moscas» (trivial, na verdade: carne dura, moscas,
caspas do tenente)¹⁴.

Realismo temperado, porém, pela adjectivação impressio-
nista, geralmente anteposta ao substantivo:

- «a esplêndida D. Augusta» (p. 21)
- «o exuberante tenente Couceiro» (p. 21)
- «o lépido couceiro» (p. 23)
- «das carinhosas mãos (de D. Augusta)» (p. 23)
- «sombrio in folio» (p. 27)
- «mirífico in folio» (p. 28)
- «pálidos e infindáveis arrozais» (p. 78)

marcando-se assim o salto qualitativo da descrição da realidade
para a insinuação subtil de certos valores apenas por meio de

¹⁴ «Teodoro, amanuense do Ministério do Reino, é uma figura tão
observada como o Julião, o Ernestinho, o Conde de Abranhos ou o Castro.»
João Gaspar Simões, *Vida e Obra de E. de Q.*, Lisboa, Bertrand, 1973,
cap. III, 470-471.

(curiosos e inesperados) adjectivos que se «colam» aos substantivos e influem no valor conceptual meramente informativo.

Ou o desenvolvimento de determinadas *conotações*:

«*lúgubre* aldeia de lama *negra*» (p. 78)

«o *grandioso* muro *quadrado*» (p. 95)

(em vez de *grande*)

«O *grande* ar *agreste* da planície» (p. 134)

«*ricas* jarras *transparentes*» (p. 105)

«*vasta* peça de seda *azul*» (p. 145)

Estamos perante uma série esquematizável do seguinte modo: *adj + subst + adj*, aliás já notada e estudada por Ernesto Guerra Da Cal no seu fundamental trabalho *Linguagem e Estilo de Eça de Queirós*¹⁵. Esta posição de um subst. apoiado de cada lado por adjs. tem como efeito, pensa Da Cal, intensificar a qualificação, criando também ritmo (valor essencial no estilo de Eça). Há, de facto, uma apercepção imediata de um aspecto do conceito dada pelo primeiro adj., logo condicionada simetricamente pelo segundo adj. — numa cadência de equilíbrio do sintagma. Note-se que é o primeiro adj. que parece ainda prevalecer (portanto a adj. anteposta) nos casos de

«*lúgubre* aldeia de lama *negra*»

pois se *negra* confirma e descreve (até simbolicamente confirma!) — a ideia fundamental está no *carácter lúgubre da paisagem referida*. É essa a impressão dominante transmitida pelo narador.

Em «*grandioso* muro *quadrado*» é a conotação de *grandioso* (aliás adjectivação inesperada, a «aliança desusada» de que fala Da Cal) que prevalece; em «*grande* ar *agreste* da planície» é porém o segundo adj., *agreste*, que inculca determinado conceito e determinada sensibilidade ao clima, sendo porém notável

¹⁵ Estamos a referenciar a ed. portug., Lisboa, Aster, s.d.

o sintagma «grande ar». Que é, então, um «grande ar»? Conceptual e informativamente muito pouco — pois o ar da planície é naturalmente extenso, vasto, «grande» ... Mas a sequência, enquanto *um todo — grande ar agreste* — é sugestiva em si mesma (até fonicamente, repare-se!) e revela como um escritor de fortes meios sugestivos criadores não precisa necessariamente conhecer os lugares para deles intuir a nota predominante. Assim as «aldeias azuladas», «as montanhas suspensas», — outras notas de impressionismo eciano que, afinal, se transformam em aproximações de rigor, na própria medida em que o quadro impressionista é a tentativa da tradução *exacta* da *impressão*. Em «*vasta* peça de seda *azul*» destaque-se o processo de caracterização pelo duplo adj. e ainda a locução prepositiva *de seda*, com valor de adjectivo. De salientar também, o uso do adj. *vasto*, frequente em Eça, como analisou Guerra Da Cal (op. cit.)¹⁶.

Ainda destacaremos

«sonolências *amorosas*» (p. 109)

«tarde *azuladas*» (p. 109)

«tristeza tão *pálida*» (p. 111)

«claridade *láctea e amorosa*» (p. 55)

«no olhar *azul* o reflexo dos céus *atravessados*» (p. 57)¹⁷.

Aqui não há dúvida que Eça encontrou uma «libertação» ... por via estilística. Há, de resto, uma carga lírica, uma selecção de adjectivos que foge aos rigores da análise «experimental».

¹⁶ Salientamos n'O *Mandarim*: «um *vasto* cérebro» (p. 70); «*Vasta* tina» (p. 81); «a *vasta* Pequim» (p. 95); «as *vastas*, fofas calças de foulard» (p. 106); «um *vasto* registo» (p. 143); «*Vastos* rebanhos humanos». O adj. está anteposto, como se tem visto.

¹⁷ Cfr. c. *O Crime do Padre Amaro*: «e saía dela [de Amélia] uma sensação de frescura e de prados *atravessados*» (II, in fine).

3.2. Mas de novo lhe vêm à pena os rigores de analista no Diabo de «rosto sem barba, de linhas fortes e duras; o nariz brusco, de um aquilino formidável, apresentava a expressão rapace e atacante de um bico de águia» (p. 29) — logo contrabalançados pela nota impressionista acerca dos olhos: «Os olhos, ao fixar-se, assemelhavam dois clarões de tiro, partindo subitamente de entre as sarças tenebrosas das sobranceiras unidas» (ibid.), retomando-se de novo o rigor descritivo:

«era lívido — mas aqui e além na pele, corriam-lhe raiações sanguíneas como num velho marmore fenício» (ibid.).

O Diabo — que é sobrenatural — tem o retrato realista, embora pautado por notas impressionistas. Bem longe, porém, dos diabos dos sonhos das personagens, do diabo fantástico e terrível do sonho de Amaro.

3.3. *As cenas da fuga e da caçada.*

A fuga de Teodoro em Tien-Hó e as caçadas a que se alude constituem dois excelentes segmentos narrativos para demonstrar as virtualidades de sugerir vida e movimento e documentar processos de narrador realista.

Atentemos nos seguintes excertos:

«[...] Nesse momento, do portão da cozinha arrombada rompia uma horda com lanternas, lanças, num clamor de delírio. O pônei, espantado, salta um requeiro; uma flecha silva a meu lado; depois um tijolo bate-me no ombro, outro nos rins, outro na anca do pônei, outro mais grosso rasga-me a orelha! Agarado desesperadamente às crinas, arquejando, com a língua de fóra, o sangue a gotejar da orelha, vou despedido numa desfilada furiosa ao longo de uma rua negra ...» (VI, pp. 122-123).

Notemos como, após um imperfeito («rompia»), se passa bruscamente para o uso de presentes para dar movimento e intensidade à acção

«o pônei *salta* [...]»

«uma flecha *silva* [...]»

«um tijolo *bate-me* [...]»

«outro mais grosso *rasga-me* [...]»

E logo na sequência destes presentes *salta/silva/bate/rasga*, o gerúndio a dar uma acção consequente e de certa duração, «*arquejando*», para logo em seguida se acelerar o movimento vertiginosamente: «vou *despedido* numa *desfilada furiosa ao longo* de uma rua negra ...» Atente-se pois, no ritmo acelerado progressivo até às reticências finais:

«Agarrado desesperadamente / arquejando [...] / vou despedido / desfilada furiosa / ao longo de uma rua negra ...»

Digna de referência ainda — a caçada:

«Os dias passaram. As primeiras neves alvejaram nas montanhas setentrionais da Manchúria: e eu ocupava-me a caçar a gazela pela Terra das Ervas ... Horas enérgicas e fortemente vividas, as dessas manhãs, quando eu largava à desfilada, no grande ar agreste da planície, entre os monteadores mongólicos que, com um gruto ululado e vibrante, batiam o matagal à lançada! 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 iam-la abater, por fim, à beira de alguma água morta, coberta de nenúfares ... Então os cães negros da Tartaria amontoavam-se-lhe sobre o ventre, e, com as patas no sangue, iam-lhe, a ponta de dente, desfiando devagar as entranhas ...» (VII, p. 134).

«Descrição de uma carga de cavalaria que fazia chorar de entusiasmo um couraceiro» — diz Moniz Barreto (*Ensaio de Crítica*, Lisboa, Bertrand, 1944, «O Mandarim», pp. 225-235).

Discreta notação do fluir do tempo («Os dias passaram. As primeiras neves ...» etc.), incluída numa atitude quase lírica, de sensibilidade tranquila à natureza, para logo, contrastivamente, «largar à desfilada», «bater o matagal», «partir no fio do vento ...» Prazer da descrição, movimento inebriado e viril da tropeada na planície agreste ...

3.4. Mas o realismo d'O *Mandarim* (embora descomprometido das analepses e das «normas» naturalistas) não exclui uma

sensibilidade ao clima e às tonalidades do ambiente, pontuada por notas impressionistas e exóticas (realismo analítico, por um lado, mas também uma forma de evasão):

«Vamos correndo então à beira de canais de água negra: começam a aparecer pomares, aqui e além uma aldeia de cor azulada, aninhada ao pé de um pagode ...» (p. 79)

«... pelas tardes azuladas, dando o meu passeio ...» (p. 109)

«Era no fim do Outono; já as folhas tinham amarelecido; uma doçura tocante errava no ar ...» (p. 111)

Apesar de Teodoro afirmar, ressentido, que a paisagem da China o «deixou sombriamente indiferente» (IV, p. 77), Eça faz pulsar-lhe nas memórias uma sensibilidade subtil ... (de resto quase inverosímil para a cultura do amanuense do Reino!).

3.5. Outro aspecto notável da obra é a *sensualidade poderosa, a convergência de sentidos* pulsionados por uma força vital eufórica, um gozo da vida que se apresenta em cada circunstância com prazeres inopinados, quase até à saciedade, ao tédio, como se viu. Uma sensualidade que levará ao que talvez possamos chamar uma «sinfonia dos sentidos». Assim — a sensibilidade ao luxo, ao vestuário, à sumptuária, à *cor*, ao *som*, ao *olfacto*, ao *tacto*.

cor/contraste:

«O relevo de uma medalha de ouro brilhando sobre um tapete escuro» (p. 26)

«braços cor de mármore» (p. 32)

«tina de mármore cor de rosa» (p. 57)

«água [de] tom opaco de leite» (p. 57)

«sérvres azul e ouro» (p. 57)

«tons ensanguentados nos damascos vermelhos» (p. 62)

«aldeia de cor azulada» (p. 79)

«Sala forrada de escarlate ... / porcelanas ... / mesa de Xarão negro ... / brocado azul escuro ...» (p. 87)

Sons:

«a roldana [...] rangia lentamente [...], um sino tocava as matinas» (p. 125)
«silêncio de sombras» (p. 58)

Olfacto:

«túnica fresca e perfumada» (p. 59)
«num perfume forte de lilaz ...» (p. 81)
«um aroma fino de sândalo e de chá» (p. 81)
«perfume adocicado [...] perturba e entristece» (p. 91)
«barracão fétido» (p. 115)
«fedor» (p. 116)

Tacto:

«... satisfação para os cinco dedos em palpar ...» (p. 32)

(está, pois, intensificada a sensação, pela referência aos cinco dedos).

Sem esquecer a gastronomia: as «ostras de Ning-Pó», as «deliciosas febras de barbatana de tubarão, olhos de carneiro com picado de alho, um prato de nenúfares em calda de açúcar», etc. (p. 88).

Há em Eça, como diz Moniz Barreto (op. cit., p. 226) — «um poeta pagão, ébrio de entusiasmo pela magnificência da matéria ,pelo encanto da beleza, pelo prestígio da força, pelas seduções do luxo.» O mesmo autor observa o «discurso da Tentação do Diabo» a Teodoro, em que há volúpias para cada sentido: para o paladar ... os vinhos maravilhosos; para o tacto e os músculos ... carruagens modernas com molas; para a vista ... os móveis raros, os estofos, os quadros, etc.; para o ouvido ... o teatro, a música, os bailes. Sem esquecer a Mulher, (cortejo de seduções de mulheres requintadas e superiores). Eça explora, de resto, os aspectos simbólicos, neste caso os

cabelos de mulher: «cabelos cor de ouro/ou cor de treva» constituem «aparência emblemática — das duas grandes tentações humanas — a fome de metal precioso e o conhecimento do absoluto transcendent» (p. 32).

4. É sobretudo pelo estilo — como de resto temos visto — que Eça se liberta dos preconceitos cientificistas 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 Reliquia*, 1887), um jogo de combinatória verbal a seu gosto, como declara no prefácio em francês:

«pendant tout un petit volume, on ne subit plus l'incomode, soumission à la vérité, la torture de l'analyse, l'impertinente tyrannie de la réalité. *On est en pleine licence esthétique* [...]. *On dore ses adjectifs*. [sublinhado nosso]. On fait marcher ses phrases à travers la page blanche comme à travers une place pleine de soleil avec des pompes cadencées ...» («A propos du *Mandarim*, Lettre qui aurait du être une préface ...»).

São, como vimos, os adjectivos e a sua capacidade de ampliar impressionisticamente as ideias, de combinar termos da linguagem vulgar de modo a conseguir novas intuições (a «aliança desusada» de que fala Da Cal ou a «*defeated expectancy*» de que fala Jakobson); mas são também os advérbios («esse império bárbaro que eu odiava agora *prodigiosamente!*» p. 131), as anáforas («*toda trémula, toda pálida ...*», p. 56; «*E foi ele, perpetuamente! Foi ele* em Singapura, [...]. *Foi ele* erguendo-se dos areais do deserto ...» p. 46), as hipálages («aristocrática cadeirinha de *Mandarim ...*» p. 90; «sonolências amorosas», p. 109; «tristeza tão pálida», p. 111), o valor poético de determinados significantes («repenicar» a campanha), a força apelativa no vocativo e no diálogo (... «vamos, Teodoro [...], seja um homem!, depois de ocorrer *10 vezes* o vocativo «Teo-

doro») — mas muito especialmente esse sortilégio da *prosódia* e do ritmo em Eça, as simetrias, as cadências:

As díades:

«Eu chamo-me Teodoro / — e fui amanuense do Ministério do Reino» (p. 21)

«Eu nunca acreditei no Diabo / — como nunca acreditei em Deus» (p. 29)

«Senti tremer o globo sob os meus pés /— e cerrei um momento os olhos» (p. 44)

Ritmo triádico:

«Era absurdo, / fantástico, / faceto» (p. 63)

1 2 3

Ou mesmo ritmo quaternário:

«Bem, então come, / dorme, / banha-te / e ama» (p. 64)

1 2 3 4

Notaremos ainda o cuidado com que constrói a metáfora das «máximas prudentes e suaves que *escorriam* [...] dos lábios de um Buda ...» (p. 38), ou ainda a imagem fantasista e pitoresca, de tons oníricos, dos «sois que faziam néné e planetas pançudos ressoando sobre os seus eixos» (p. 36).

O processo a que chamámos «libertação» pelo estilo também inclui a ampliação estilística, o ênfase conseguidos pelo uso da oração consecutiva:

«Fabricam-se em Paris e em Londres carruagens de *tão* suaves molas, de *tão* mimosos estofos, que é preferível percorrer nelas o Campo Grande, a viajar, como os antigos deuses, pelos céus, sobre fofos coxins de núvens ...» (p. 31).

Note-se ainda o ritmo de conceitos em simetria e a cadência do discurso, quase oratório sem exageros retóricos:

«Porque a terra é assim: recolhe *aqui* um homem apodrecido, e restitui-o *além* ao conjunto das formas como vegetal *viçoso*» (p. 33).

Homem *apodrecido* / vegetal *viçoso*
recolhe *aqui* / restitui *além*

Outro exemplo do jogo simétrico de contrastes:

«É eliminar *aqui* a excrecência, para ir *além* suprir a falta» (p. 34).

eliminar / suprir
excrecência / falta
aqui / *além*

Ou a complicada sequência sintagmática de substantivos e adjectivos que com precisão e impressionismo caracterizam Camilloff:

«Como ele aliava tão originalmente ao senso *fino* de um hábil de chancelaria as caturrices *picarescas* de diplomata *bufo!*» (p. 135).

Os processos combinatórios e a escolha dos adjectivos levam à *precisão* e à *impressão*¹⁸. «L'indécis au précis se joint» — como preceitua Verlaine. Atente-se como narra o desmaio de Teodoro na 1.^a pessoa: «Faíscas sanguíneas vibravam-me diante dos olhos: e senti-me como caindo de muito alto, devagar,

¹⁸ «Tout en demeurant précis, ouvre cependant à l'imagination ...» — J. K. Huysmans, *A Rebours*, Paris, Charpentier, p. 114. Apud G. Da Cal, *Linguagem e estilo de Eça de Queirós*, Lisboa, Aster, s.d., p. 168.

à maneira de uma pena que desce ...» (p. 124). Realismo e precisão possíveis na introspecção ...

Realismo conseguido pela justeza vocabular, pela adequação subst. + adj.; mas ampliação, deformação, fantasia, sensualismo (*sensorialismo*, prefere Da Cal), contraste, *nuance* — o que sempre foi em maior ou menor grau possível nas obras de Eça, mas que o tema «fantástico» (isto é, não experimental!) d'O *Mandarim* lhe parecia poder propiciar ainda mais!

A virtude fundamental em Eça — um escritor artista, esteta por índole e por educação — é a combinatória vocabular, a utilização ao máximo dos dois mecanismos de selecção e combinação, em função dos dois eixos semiológicos, paradigmático e sintagmático. Não, pois, a abundância vocabular (como um Camilo ou um Aquilino), mas sim a capacidade de combinação de um vocabulário relativamente limitado, mesmo violando códigos, criando «alianças desusadas», infringindo o sentido comum: «ceremonial mandarim» (p. 87); «planetas pançudos» (p. 36); «tardes azuladas» (p. 109); «no olhar azul o reflexo dos céus atravessados» (p. 57), etc.

5. *O Mandarim*: estamos perante uma obra de imaginação (sobretudo imaginação criadora, reelaboração de imagens), mas não de *imaginação* entendida como *fantástico*, nem mesmo como *fantasia* senão apenas no grau de «fantasia humorística» eivada de observações do real concreto quotidiano, do trivial, das misérias do barro humano, marcada (ainda) pela intenção «pedagógica» do romance realista naturalista que desmascara a sociedade.

Fantasiar aqui significa — como diz Eça no prefácio francês — não sofrer «a incómoda submissão à verdade», ou, se quisermos continuar com o célebre prefácio, não estar já sujeito à «*torture de l'analyse, l'impertinente tyrannie de la réalité. On est en pleine licence esthétique*». Coisa que agradaria sobremaneira a Eça e ao seu poder combinatório verbal, ao seu

poder de harmonia de contrastes (tão bem estudado por Guerra Da Cal).

Muito mais evasão e fantasia há, afinal, nos sonhos das personagens realistas (o citado caso do sonho de Amaro, por exemplo); ou então na última fase, nas lendas de santos, aí sim, um mestre da imaginação — aqui ainda não. Quando se «enevoou» de novo de mitos e lendas, quando descreve a noite de Sabath ao luar e o Sonho de Cristóvão, quando faz Ulisses vagar pela paradisíaca ilha governada pela amorosa Calíope, quando nesses anos 90 de dúvida anti-positivista e saudade pátria o «exilado» de Neully se expande em crónicas, contos, lendas de santos e pitorescas janelas de Tormes — então poderemos falar a fundo de *fantasia* e de imaginado, de imaginação completando a observação aprendida na dura escola do *real*.

N' *O Mandarin* ainda não. «Sonho? Sobrenatural? Fantasia?» — perguntará Gaspar Simões¹⁹ a respeito da história de Teodoro: «Em relação ao que Eça escrevera nos últimos dez anos, sem dúvida que sim. Comparado com o que escrevera antes, evidentemente que não!» Fantasia houvera-a nos diabos, nas visões, na força que conta memórias, nas *Prosas Bárbaras*. De sobrenatural só tem *O Mandarin* um diabo (o diabo *fáustico* em si mesmo não é novo ...) e a «fantasia» está no processo do botão de campainha e no uso do chamado *paradoxo do mandarim* — que também na sua essência não é novo e foi exaustivamente estudado por António Coimbra Martins nos *Ensaio Queirosianos*²⁰. «Muitas vezes se disse e se escreveu que *O Mandarin* é um conto fantástico» — esclarece Coimbra Martins. «Não, senhor. É uma fantasia humorística ...»²¹. E este autor cita Tréverret (em *Le Correspondant*, «Le Réalisme dans le roman portugais», 1892, n. série, tomo 132, apud *Ensaio Queirosianos*,

¹⁹ *Vida e obra de Eça de Queirós*, Lisboa, Bertrand, 1973, pp. 470-472.

²⁰ *Ensaio Queirosianos*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1967, «O Mandarin assassinado», pp. 11 a 266.

²¹ *Op. cit.*, p. 49.

pp. 233-234), que pensa a fantasia ser uma aparência pouco profunda n'O *Mandarin* ou n'A *Relíquia*: «assez mince vernis de merveilleux posé sur des peintures exactes et audacieuses ...» O «salto» para o sobrenatural — poderemos acrescentar — surge apenas quase num momento privilegiado da narração, quando Teodoro diz: «Uma influência *sobrenatural* apoderando-se de mim, arrebatava-me devagar *para fora da realidade*, do raciocínio»²². A «voz metálica e insinuante» do Tentador que surge do outro lado da mesa é uma voz ao nível do quotidiano real, vinda de um indivíduo «de chapéu alto» que, é o texto que o diz, *não tinha nada de fantástico*²³. E aqui é que talvez resida o mais «fantástico» da obra: pela negação do código habitual de surgimento do Diabo, pelo seu tratamento classe média, chapéu alto e luvas, a ironia eciana provoca o espanto e excita a curiosidade do leitor.

Operado o prodígio do botão da campainha (e matar à distância não é ideia assim tão nova, como prova António Coimbra Martins no estudo citado), tudo volta ao real quotidiano e às peripécias aventurosas do amanuense, mais ou menos exóticas, atormentadas por visões, mas sempre trazidas para as misérias, fraquezas e insucessos do mundo real...

A genealogia do tema está feita por Coimbra Martins e o paradoxo toma a sua forma definida, pré-eciana, a partir de Chateaubriand e Balzac (diálogo Rastignac-Bianchon).

A irreversibilidade do pacto diabólico (impossibilidade de resgate) e a insistência na ideia contida na então vulgarizada expressão «tuer le mandarin» = 'fazer alguma coisa em nosso proveito sem responsabilidade' fazem-nos pensar sobretudo no tema fáustico; no *Fausto*, de Goethe, (Eça leu-o, via tradução de Nerval), a mãe de Margarida suspeita que as jóias ofere-

²² O *Mandarin*, ed. cit., p. 27. Sublinhado nosso.

²³ P. 28.

cidas por Fausto e arrançadas por Mefistófeles, não eram coisa boa:

«Minha filha» — exclamou — «bens mal ganhados são da alma grilhões, da paz inimigos.»

Ainda no *Fausto* a sombra e o sino fazem lembrar a visão pançuda que persegue Teodoro:

«Tanger insofrível, maldito!
Que fere, qual tiro traidor»
[...]
«Se ali recrear quero os olhos,
sombra estranha me vem aterrar;
Na vista, nos pés são abrolhos —
Quem me dera daqui longe estar!»²⁴

Em suma: longa elaboração do tema do pacto com o diabo, tomada de consciência do «paradoxo do mandarim» — mas acima de tudo o gosto (irrepemível) da fantasia, a libertação pelo estilo, das peias realistas-naturalistas, a harmonia do real e do sonho, do preciso e do impreciso, da Razão e da Imaginação («as duas esposas do Homem ...»), e também o conselho de Fradique (carta a Mr. Bertrand): «na formação de todo o espírito, para que ele seja completo, devem entrar tanto os contos de Fadas como os Problemas de Euclides».

²⁴ *Fausto*, Coimbra, Acta Universit. Conimbrig., 1953, pp. 503-504.