

A relíquia sob o signo do fingimento

Marcia Maria de Arruda Franco*

Abstract

This paper presents portuguese reception of *The Relic* and reads this romance under the sign of fiction.

Key-words: Eça de Queirós, *A Relíquia*, Non-Realism.

Por introdução: *O Mandarin* e
*A Relíquia*¹

a trajetória da obra de Eça de Queirós, *O Mandarin* e *A Relíquia* representam, em relação aos romances da fase

N

* Recém-doutor na UFOP, defendeu tese sobre Sá de Miranda na UFRJ.

1 Neste trabalho uso edições antigas da obra de Eça de Queirós e tomei a liberdade de atualizar a ortografia das citações. Não atualizo a grafia de **Queiroz** quando esta aparece em textos anteriores à reforma ortográfica e nem quando o crítico não julgou necessário atualizá-la. Toda as vezes que cito *A Relíquia* o faço segundo a seguinte notação: (A R, p. x) em que fica indicada a página da edição utilizada, a de 1909.

realista, como *O Crime do Padre Amaro*, *O Primo Basílio* e mesmo *Os Maias*, uma ruptura. Esta se evidencia por uma alteração de concepção estética: ao compor esses romances, Eça não se restringe ao limite do verossímil, isto é, da representação daquilo que é possível de acontecer, e deixa lugar à fantasia.

Mas há outras semelhanças entre os dois romances fantasiosos de Eça. De saída, os nomes dos heróis, Teodoro e Teodorico, remetem para a intenção do autor em explicitar a relação dessas obras. O tema pode ser comparado: os heróis buscam uma melhor situação financeira que se dará ou não pela morte de alguém, do Mandarin ou da titi. O caráter pseudo moralista não apenas se repete como obedece a uma mesma dinâmica. Tão logo se representa a possível moral, ela é imediatamente descartada (COLEMAN, 1980). N' *O Mandarin*, o conselho moralizante: "Só sabe bem o pão que dia-a-dia ganharam as nossas mãos: nunca mates o Mandarin" é inútil, pois, citando Baudelaire, "nenhum Mandarin ficaria vivo, se tu, tão facilmente como eu, o pudesse suprimir e herdar-lhe os milhões, ó leitor, criatura improvisada por Deus, obra má de má argila, meu semelhante e meu irmão! N' *A Relíquia* quando o leitor está imaginando que Teodorico compreendeu a inutilidade da hipocrisia, esta imagem é desfeita, passando o narrador-personagem não só a meditar na hipocrisia alheia como a se arrepender de não ter tido presença de espírito para salvar a sua própria porque lhe faltara o "descarado heroísmo d'afirmar" que:

Sim! quando em vez de uma Coroa de Martírio aparecera sobre o altar da Titi, uma camisa de pecado - eu devia ter gritado com segurança: 'Eis aí A Relíquia! Quis fazer a surpresa... Não é a coroa de Espinhos. É melhor! É a camisa de Santa Maria Madalena. (A R, p. 417)

Além desses paralelos temáticos, como analisa Carlos Reis, (Reis, 1975) esses romances fantasiosos são plasmados em uma mesma técnica narrativa: são autodiegéticos, ou seja, o narrador em primeira pessoa assume uma dupla condição, é tanto o sujeito da enunciação como o herói da diegese. Esta técnica narrativa não consegue fazer coincidir o narrador e o protagonista, separados por uma distância temporal: o narrador está em um depois, presente ao ato da enunciação, e o personagem em um antes, anterior à narração. Entre os eus do passado e do presente se erguem distâncias de teor diverso, possíveis transformações de caráter ético, afetivo ou ideológico, que geram oscilações de foco narrativo, ora está na imagem do narrador, ora na da personagem. *O Mandarin* e *A Relíquia* concretizam diferentes facetas da situação narrativa autodiegética: no primeiro predomina a imagem do narrador, o seu ponto de vista contemporâneo à narração, e, na segunda, predomina a imagem da personagem, o seu ponto de vista contemporâneo à vivência da estória. A imagem do narrador, de Teodorico-velho, só aparece como moldura da narrativa, no prefácio, no início e no final. Se n' *O Mandarin* há constantes intrusões do narrador que explicita o ato de enunciação para salientar a modificação do eu que narra em relação ao eu-passado, n' *A Relíquia* isto não acontece: a consciência de Teodorico-jovem comanda o desenrolar da narrativa. Por exemplo, o narrador, escrevendo de um futuro os fatos de sua vida passada,

já sabe da troca dos embrulhos, mas como o foco da narrativa está no Teodorico que vivencia a estória, este só se dá conta da troca quando desfaz o embrulho no santuário de Dona Patrocínio.

E poderíamos relatar outras semelhanças e também as distinções entre estes dois romances fantasiosos de Eça de Queirós, porém, neste trabalho, enfocaremos *A Relíquia*. Primeiro apresentaremos algumas leituras que condenam o uso da fantasia no mestre do realismo português. Depois, o critério adequado para a leitura dessa obra fantasiosa e, em seguida, a leitura de *A Relíquia* sob o signo do fingimento.

1. *A Relíquia* e a Academia

Lemos no Dicionário de Eça de Queiroz, no verbete deste romance, classificado como “naturalista-histórico”, que “A publicação [...] em 1887 suscitou viva reação assinalada pelo fato de não ter obtido um só voto no concurso da Academia de Ciências de Lisboa, sendo até acusado de verdadeira provocação.” (MATOS, 1947, p. 55). Como deixa entrever na carta a Ramalho Ortigão (LEITÃO, 1947, pp. 22-3), Eça tinha plena consciência de que este seu romance era provocativo e com ele entrou no concurso fundado por D. Luís porque desejava “gozar a atitude da Academia diante de D. Raposo” (Ibidem).

Pinheiro Chagas, relator do concurso, não viu n’*A Relíquia* uma obra de arte notável que pudesse justificar a contemplação e descrição da “Paixão de Cristo, por um pateta moderno, um devasso reles, vicioso e beato, mantido por uma tia no culto piegas de Nossa Senhora da Conceição e no sagrado horror das saias, e fazendo às furtadelas as suas incursões pelo campo do amor barato, e do cigarro e da genebra à mesa do botequim” (Ibidem, p. 32). Ao contrário, via na sua composição um “defeito irremediável”: o fato de a visão de Teodorico destoar do resto do romance e não exercer uma função – transfigurar o burlesco Teodorico. O relator acusa Eça de “ter feito a parte o seu romance da Paixão de Cristo colocando-o depois à pressa nas páginas do outro” (Ibidem), incorrendo, para usar a terminologia de Simões, numa “inverossimilhança psicológica” (SIMÕES, 1945): “Quem adormece é Teodorico a quem sonha é o autor” (LEITÃO, 1947, p. 32). E um pouco para nosso espanto, apesar de apontar estes defeitos de composição, Pinheiro Chagas considera que justamente “a passagem da realidade para o sonho” seja “um dos trechos mais brilhantes que resplandecem” na literatura portuguesa. (Ibidem, p. 34).

Um ano antes do concurso, já Eça declarava numa carta publicada n’*A Província* (QUEIROZ, 1925, p. 137-41) em agradecimento à crítica elogiosa feita por Luís de Magalhães, que “Eu, por mim, [...] não admiro pessoalmente *A Relíquia*. A estrutura e composição do livreco são muito defeituosas. Aquele mundo antigo está ali como um trambolho [...]. O único valor do livreco está no realismo fantasista da farsa” (Ibidem).

Como se pode notar, as críticas do relator e do autor em relação à composição só diferem quanto à fantasia. E esta nota de falta de unidade lógica será repetida na crítica subsequente, como na de Mariano Pina:

Se A Relíquia fosse intencionalmente um romance, esse livro estaria condenado pelos princípios mais elementares da crítica que quer que na obra de arte todos os efeitos sejam convergentes. Se [...] fosse um romance nós ficaríamos hesitantes sem saber qual o fim do livro: se os efeitos convergem unicamente para o quadro da Paixão de Cristo – se convergem unicamente, como seria de todo ponto racional, para a completa figura deste tipo notável, dessa figura típica duma sociedade, e que no livro se chama Teodorico Raposo. (PINA, apud SIMÕES, 1945, p. 459)

De volta ao prêmio D. Luís, Pinheiro Chagas e os outros acadêmicos encontraram grande dificuldade para estabelecer um critério para a correta “adjudicação” de obras de gêneros diferentes (LEITÃO, 1947, p. 41). Eça impugnou o parecer do concurso baseado na impossibilidade de se estabelecer um critério eficaz de se ajuizar sobre obras heterogêneas: “[...] havia um livro de viagens, um livro de odes, um drama em verso e um romance arqueológico [...]. Como se podem [...] comparar livros de verso com livros de prosa [...]?” (QUEIROZ, 1913, p. 203). E justamente a falta de um critério adequado que a lesse como obra de fantasia parece ter sido a causa da condenação de *A Relíquia*.

Em um artigo publicado na *Ilustração* de Mariano Pina, “A Academia e a Literatura”, Eça é bem lúcido ao analisar a recepção deste seu romance pela Academia. Primeiro de forma hilariante lança esta tirada: “Não ia lá, sobre todos, com as suas contas e as suas meias, D. Patrocínio das Neves de natureza tão congênere com a Academia que uma compreende a Religião exatamente como a outra compreende a literatura?...” (Ibidem, p. 192). Mas que compreensão é esta que a Academia tem da literatura? O mesmo Eça responde:

[...] As academias devem ter uma regra, uma medida uma Poética, dentro da qual seja o seu encargo fazer entrar, pelo exemplo, pela autoridade, toda a produção de seu tempo. E deve condenar, como tribunal intransigente, toda obra que, brotando do vigor inventivo dum temperamento indisciplinado, se apresente em revolta com esta Poética, revestida, para os que têm o privilégio de a conservar, da sacrossantidade duma Escritura. (Ibidem, p. 94).

Como se percebe, Eça tem plena consciência de sua divergência em relação à concepção literária da Academia. E, nesse artigo, ainda faz um comentário bastante fértil, supõe que a literatura enquanto fenômeno social necessite, para não se esterilizar, da fecundação das forças da tradição e da invenção.

E que Santa Poética é esta que prescreve regras sagradas mantidas como o culto carola de críticos e acadêmicos e que acaba por impedir o fecundar recíproco da tradição e da invenção?

Evidentemente não se trata de nenhuma *Arte Poética* que tenha por objetivo pensar a territorialização específica do discurso literário e sim de um manual de poética clássica cujo objetivo não é outro senão o de prescrever infalíveis regras para a “adjudicação” do poético.

Pinheiro Chagas e Mariano Pina não estavam, mas podiam perfeitamente estar citando um manual de poética clássica usado, no século passado, no Colégio Pedro II, em que se lê:

Os antigos e primeiros ordenadores das regras e preceitos tiveram a intuição da verdade; estudaram muito acuradamente as leis eternas e imutáveis da inteligência humana e por isso irá sempre muito seguro aquele que lhes for ao encalço (SILVA, 1882, apud, Brandão, 1981, p. 5),

uma vez que para esses leitores de Eça “a observação criadora dos antigos” se encontra “petrificada na ideologia paralizante dos valores eternos” (BRANDÃO, 1981, p. 5), “como soluções práticas que devem orientar a criação e a crítica das obras concretas” (Ibidem, p. 1). Pinheiro Chagas e Mariano Pina muito provavelmente se apoiavam nos manuais de Freire de Carvalho, republicados em 1860 e 1861, ou no de Borges de Figueiredo, publicado em 1883, manuais de Eloquência, Retórica e Poética, aos quais lamentavelmente não temos acesso.

Assim é que as santas regras da verossimilhança e da unidade lógica e o santo preceito do decoro, transposições de valores éticos e religiosos para o campo do ficcional, decorrentes da indeterminação do território específico a este discurso, não constituem critérios adequados para a avaliação da fantasia presente n’A *Relíquia*, quanto mais não seja por impedirem que a questão da fantasia seja sequer levantada.

2. A condenação da fantasia n’A *Relíquia*

João Gaspar Simões observa que durante os dez anos que separam a publicação de *O Primo Basílio* (1878) da *d’Os Maias* (1888), Eça oscila entre a literatura de observação e a de fantasia. *O Mandarin* e *A Relíquia* foram escritos em duas pausas na composição *d’Os Maias*. Como o declara em uma carta a Ramalho Ortigão (Apud SIMÕES, 1945, p. 432), Eça se sente impotente para continuar a produzir por observação científica da realidade (Ibidem) “sem que se recolha ao meio onde possa produzir por experimentação”. E se vê forçado a optar “entre produzir, por processo experimental” prosa realista ou se “entregar à literatura puramente fantástica e humorística” (Ibidem). Ironicamente, é numa licença gozada em Portugal que no ano de 1884 Eça escreve *A Relíquia*, que pode ser considerada o seu romance mais fantasioso.

Simões parece ser o primeiro intérprete do conjunto da obra de Eça a separar neste todo *O Mandarin* e *A Relíquia* como expressões de uma concepção não realista da literatura. Nos capítulos “De como o real foi subvertido pela fantasia” e “Em plena fantasia: *O Mandarin* e *A Relíquia*”, procura entender a relação do romancista com a fantasia e admite, numa definição etimológica desta faculdade, paralela à do próprio Eça no prefácio de *O Mandarin*, que estes romances são obras de fantasia e não de imaginação:

De fato, etimologicamente a palavra fantasia quer dizer isto mesmo. Phantasia, em latim, é “visão, sonho, fantasma”, coisa bem diferente de imaginação, que, vinha de imagem, e sendo imagem a fixação cerebral da percepção que no cérebro deixa o mundo sensível, é uma faculdade em direta dependência do real. Quem “fantasia” tem visões, sonhos, cria fantasmas. Não assim aquele que imagina: esse organiza com imagens colhidas no mundo exterior uma nova realidade filha daquela (Ibidem, p. 442).

Esta distinção entre fantasia e imaginação justifica a diferença entre uma composição literária realista, vinculada à percepção, e uma composição fantasista, criada pela invenção do que não é possível de acontecer. Ao contrário do que pode parecer pelos títulos dos capítulos, Simões considera a experiência fantástica de *A Relíquia* malograda (Ibidem, p. 453). A crítica feita é a de que o romancista parece usar a fantasia como desculpa para as mais “descaradas violações do mais rudimentar bom senso literário” (Ibidem, p. 455). E passa a apontar erros de paralogismos e de inverossimilhança psicológica. Exemplifiquemos o que entende por erro de paralogismo:

E, se a titi lhe dava incumbências beatas, Teodorico cumpria-as mesmo sabendo que ela se não podia certificar disso. Tal paralogismo, que apenas serve para enfraquecer a tese, pois o leitor não tem a certeza da impiedade de Teodorico, uma vez que ele segue com relativo escrúpulo o culto católico externo, desapareceria completamente, caso ele mantivesse a tia numa atmosfera de continua mentira religiosa: não cumprindo uma só das devoções que dizia cumprir (Ibidem, p. 455).

Caso esta exigência tivesse sido cumprida, talvez Eça não fosse acusado de incorrer em erros paralógicos, mas, por outro lado, esta coerência na duplicidade de Teodorico viria a enfraquecer o grau de vida interior alcançado por este personagem através da indeterminação de caráter e da ação cômica (COLEMAN, 1980, p. 163). Mas esta indeterminação não soa eficaz a Simões, ela apenas lhe sugere outra grave incoerência: a falta de verossimilhança psicológica. Gaspar aponta uma série de inverossimilhanças no comportamento psicológico de Teodorico, sendo a mais grave e lamentável a da impossibilidade de um homem como o herói ser capaz de uma evocação dos termos bíblicos como a que nos é representada n’*A Relíquia*. Simões lamenta que o sonho ou visão da “Paixão de Cristo” não seja uma revelação do subconsciente, que como os sonhos de Luiza, constitua uma antecipação do que o romance posterior a Freud irá empregar (Ibidem), pois, aliás só se sonha com “o que já é do conhecimento de quem sonha, e a ordem lógica, a coerência histórica da narrativa é contrária a mecânica incoerente dos sonhos” (Ibidem, p. 458). E, para Simões, o simplório Teodorico não tem a menor cultura de história bíblica.

É mesmo admirável que, sendo capaz de admitir que a evocação dos tempos bíblicos não é (“por falta de coragem de Eça”), apresentada como um sonho, “deixando-nos inseguros quanto a forma de a interpretarmos” (Ibidem, p. 457), Gaspar não hesita em analisar a inverossimilhança da “visão” frente à concepção freudiana dos sonhos, mantendo-se como crítico, incapaz de modificar a sua expectativa realista em face de romances que sabe serem fantasiosos.

Isto se dá porque não é capaz de avaliar a fantasia que detecta por um critério não-realista. Em outras palavras, criticar a inverossimilhança de um romance fantástico não é pertinente. É por isso que, apesar de apontar para a presença diferenciadora da fantasia, Simões não consegue avaliar bem esta

obra, pois é um esforço vão tentar entendê-la com um arsenal crítico que não libere a recepção do fantástico das amarras racionais, da coerência lógica e dos critérios de falso e verdadeiro.

4. Um critério para ler *A Relíquia*

Ernesto Guerra da Cal, como nos informa o Dicionário de Eça de Queiroz (MATOS, 1988, p. 555), aponta esta obra, dentre as de Eça, como a que apresenta o maior número de edições e de traduções, salientando a divergência de opiniões que sobre ela tem havido sempre entre a crítica luso-brasileira e a estrangeira. Para Alexander Coleman, esta divergência surge da não elaboração de um critério adequado à avaliação de uma obra da fantasia. E sugere que, embora na literatura portuguesa não haja uma diferença fundamental entre novela e romance, a distinção existente nas literaturas de língua inglesa entre esses dois gêneros possa contribuir para a colocação do problema:

[...] Richard Chase gives us the classic distinction: "The novel renders reality closely and in comprehensive detail; the people are in explicable relation to nature and to each other, to their social class, to their own past [...]. By contrast the romance [...] being less committed to the immediate rendition of reality than the novel, [...] will more freely veer toward the mythic, allegorical and symbolist forms. (CHASE, 1957, apud COLEMAN, 1980, p. 150).

A "novel" estaria para o romance realista assim como o "romance" para a farsa fantasista, supondo diferentes relações de representação ficcional. Assim, a impossibilidade de se ler *O Mandarim* e *A Relíquia* como "romances", como produções da fantasia, impediu que a crítica portuguesa compreendesse o valor literário de *A Relíquia*:

[...] many of Eça's readers [...] had been led to expect a certain cast of fiction from him, and he was no longer capable or willing to provide it in the manner to which they had become accustomed. The Relic is a classic example of how an author's previous books can blind a whole generation of readers to a new direction, a new development. In the Lusitano-American world, The Relic is the least understood of Eça's works; going further, it is the work most roundly condemned by readers then and now.

E salienta ser preciso reler esta obra tomando-a como produção da fantasia em que o verossímil realmente não importa. Torna-se necessária uma outra perspectiva ficcional que não proceda a uma divisão ingênua entre obras de pura fantasia e obras de pura observação da realidade (Ibidem, p. 51).

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 (Ibidem). N' *A Relíquia* o discurso científico de Tópsius e o religioso

da titi serão satirizados, desmistificando-se a suposta imparcialidade do cientista e o caráter ilusório das relíquias, através da ironia.

Coleman ainda contribui para a releitura deste romance ao esclarecer que sem uma compreensão “of Renan’s ferocious demythification of Jesus in his *Vie de Jésus*, a whole range of comic despair” (Ibidem, p. 165) passa despercebido.

Mas para os propósitos deste trabalho é suficiente comentar a sua contribuição para a elaboração de um critério adequado à leitura da fantasia de *A Relíquia*.

5. *A Relíquia* sob o signo do fingimento

Ao compor este romance, Eça de Queirós se afasta das proposições básicas de sua estética realista. *A Relíquia* não é perfeitamente de seu tempo, não toma a sua matéria na vida contemporânea. A viagem fantástica de Teodorico e Tópsius pelo túnel do tempo ao passado bíblico é responsável pela rejeição deste cânone do realismo. Quanto ao segundo, a observação científica dos caracteres pela fisiologia, o seu não cumprimento se dá pela representação da psicologia contraditória e cômica de Teodorico, por exemplo, quando ele é dispensado pela Adélia, a sua relação com a devoção sofre uma mudança, ele tem visões do Cristo a se transformar na prostituta, mas estas não são interpretadas como obra do demônio e sim como uma graça divina, um alívio proporcionado por Deus, a quem Teodorico rezava, pedindo a volta de Adélia (A R, p. 68). E quando interroga a árvore de espinhos acerca de sua santidade, se é real, se irá curar D. Patrocínio, impedindo-a de morrer logo, também se evidencia esta duplicidade de Teodorico, em que se revela não apenas uma prática da hipocrisia, mas principalmente a vacilação, dentro da psicologia deste anti-herói, entre sistemas de valores antagônicas. A não adoção de um paradigma científico na composição desta obra ainda se revela pela ironia com que se apresenta o discurso científico de Tópsius, o alemão, doutor pela Universidade de Bonn, membro do Instituto Imperial de Escavações Históricas e historiador dos Herodes.

Tentemos primeiro entender como se dá esta vacilação de códigos antagônicos na psicologia de Teodorico, evidenciando que esta caracterização não é feita segundo uma observação fisiológica da natureza humana, mas segundo uma concepção do indivíduo como sujeito cultural. O entendimento pessoal de Teodorico é um palco de absurdos responsável pelo apelo cômico de sua caracterização.

A abordagem da psicologia contraditória do anti-herói d'*A Relíquia* será feita num diálogo com o texto “Representação social e mimesis”, de Luiz Costa Lima. Ele nos ensina, baseado em sociólogos, que as formas do entendimento individual – definir, deduzir, induzir – não nos são dadas; em vez de naturalmente plantadas, essas formas do entendimento individual não só derivam de classificações, como as pressupõem, sendo a sua abrangência apenas sócio-cultural (LIMA, 1981). A ordem que constitui a classificação é um princípio sócio-culturalmente motivado, pelo qual “uma cultura, uma

sociedade, uma classe ou um grupo estabelece e diferencia valores, concebe critérios de identificação social, de identidade individual e de distinção sócio-individual” (Ibidem). Cada membro de uma sociedade se representa a partir de critérios de identificação disponíveis nesta rede de valores sociais, tornando-se visível a partir do papel que cada um desempenha. Este papel representado e que torna o indivíduo visível será interpretado segundo um corpo de convenções próprio a determinado cerimonial social compartilhado pelos membros de uma sociedade. As representações são necessárias porque são o único meio de se diminuir a mútua invisibilidade entre os indivíduos, incapacitados de experimentar a mentação do outro, a menos que esta se represente segundo critérios de identificação compartilhados. É através da representação, do cumprimento de um cerimonial social, que os membros de uma sociedade se tornam mutuamente visíveis. Nas interações humanas, as palavras e os atos são emoldurados por um corpo de convenções necessário à mútua compreensão. Estas molduras, o corpo de convenções segundo o qual se age e se fala, não são fixas, e podem ser transpostas ou fabricadas. A transposição de molduras serve, por exemplo, às brincadeiras infantis, aos jogos de faz de conta em que a criança estabelece convenções novas para as representações. A fabricação de molduras serve a um comportamento fraudulento como o que caracteriza a relação de Teodorico com a sua tia; está presente nas desculpas que Teodorico cria para enganar a titi e poder sair de madrugada para averiguar a “traição” da Adélia:

E outra vez, como diante do Justino (aproveitando reminiscências do Xavier e da rua da Fé), estirei a carcassa dum condiscipulo sobre a podridão de uma enxerga. Disse as bacias de sangue, disse a falta de caldos... Que miséria, titi, que miséria! E então um moço tão respeitador das coisas santas, que escrevia tão bem na Nação! (A R, p. 64.)

E esta mesma fabricação de molduras estará presente em seus relatos de viagem. Por exemplo, o episódio do inglês que lhe dá uma surra é relatado às avessas: o que realmente aconteceu foi que, ao espiar pelo buraco da fechadura do quarto da inglesa, Teodorico foi apanhado em flagrante pelo pai da moça que lhe deu um pontapé. Mas quando conta à titi e aos seus amigos inverte tudo:

- Sim. Senhor! E aqui tem a titi porque foi a bulha!... No quarto ao lado do meu havia uma inglesa, uma herege, que mal eu me punha a rezar, aí começava ela a tocar piano, e a cantar fados e tolices e coisas imorais do Barba-Azul dos teatros... Ora imagine a titi, estar uma pessoa a dizer com todo fervor de joelhos: “Oh Santa Maria do Patrocínio, fase com que a minha boa titi tenha muitos anos de vida” - e vir lá de trás do tabique uma voz de excomungada a ganir: Sou o Barba-Azul, olé! ser vivo é o meu filé... É de encavacar! (A R, p. 141).

Então Teodorico finge que teria gritado “Faz favor d’estar calada que está aqui um cristão que quer rezar!...”. E do quarto sai o inglês respondendo indecentemente. Aí Teodorico perde a cabeça, o agarra pelo cachaço e o escavaca.

Não importa simplesmente dizer que Teodorico é um hipócrita-mentiroso, importa ressaltar como estas fabricações de molduras, que o tornam visível, não

só à titi, mas também aos outros – Adélia, Tópsius – como beato, repercutem na psicologia de Teodorico. Ele vive numa sociedade cujos critérios classificatórios permitem representações diferenciadas e até incompatíveis, como toda sociedade, complexa ou não. D. Patrocínio desempenha o seu papel de beata a partir da internalização da rede de valores traçada pela influência do clero na vida cotidiana de Portugal no século XIX, e sua conduta rígida representa uma caricatura do código de valores elaborado pelo discurso religioso:

Um moço grave amando seriamente era para ela “uma porcaria”. Quando sabia duma senhora que tivera um filho, cuspiam para o lado, rosnavam – “que nojo!” – E quase achava a natureza obscena por ter criado dois sexos! (A R, p. 42)

– Padre Pinheiro! gritou ela um dia furiosa, com os olhos chamejantes para o desventuroso eclesiástico, ao ouvi-lo narrar de uma criada que em França atirara o filho à sentina. Padre Pinheiro! Faça favor de me respeitar... Não é lá pela latrina! É pela outra porcaria! (A R, p. 43).

Teodorico, ao contrário, não se representa apenas segundo esta rede de valores eclesiásticos, mas também segundo uma rede de valores mundanos, elaborada no seu convívio com a criadagem, os estudantes de Coimbra e as prostitutas. De acordo com este código mundano, o critério orientador da conduta é o da aquisição de capital. Entre os códigos religioso e mundano, Teodorico tenta formular a sua própria representação social, o seu próprio papel. No entanto, ele mistura os códigos, mistura sistema de valores antagônicos, ficando incapacitado de deles fazer uma síntese a partir da qual possa construir o seu próprio entendimento pessoal. Por ser incapaz de elaborar um entendimento pessoal – de definir, deduzir e induzir corretamente, uma vez que se orienta por códigos incompatíveis, ele irá sempre se confundir quanto ao real instaurado pelas representações sociais – a relíquia, as rezas, o amor das prostitutas. Por exemplo, não entende o cerimonial social que envolve a relação com prostitutas, apaixona-se por Adélia, apaixona-se por Mary. Em conseqüência, sente-se traído quando elas o trocam por outro. Mas elas não o traíram, desempenhavam os seus papéis segundo os valores estabelecidos para o amor comprado, cerimonial cujo corpo de convenções Teodorico-jovem não percebe. E pelo mesmo motivo, por não dominar o corpo de convenções necessário à compreensão dos diversos cerimoniais sociais, o que o permitiria distinguir as representações das pessoas e dos objetos de acordo com os valores que as orientam, Teodorico se confunde quanto ao valor sagrado ou não da árvore de espinhos e a interroga acerca de sua possível santidade (A R, p. 167-8).

Desta sua incapacidade em distinguir o corpo de convenções adequado às representações sociais das pessoas e das coisas, deriva o caráter cômico do Teodorico-jovem. O velho, que narra *A Relíquia*, declara no prefácio a sua nova descoberta – a sua representação social irá se pautar pelo código social da burguesia liberal:

[...] a afirmação de Tópsius desacredita-me perante a Burguesia Liberal: – e só da Burguesia Liberal, onipotente e onipresente, se alcançam, [...] as coisas boas da vida, desde os empregos nos bancos até as comendas da Conceição. Eu tenho filhos, tenho ambições. (A R, IX).

Esta caracterização não é feita segundo a determinação fisiológica que faz do homem o produto previsível de seu meio natural. Ela deveria de uma compreensão do indivíduo como sujeito cultural, cujo entendimento individual é produto de sua capacidade de construir sentido com as classificações sociais.

Passemos agora ao outro aspecto de não manutenção do paradigma científico das Ciências Naturais na composição de *A Relíquia* através da desconstrução do discurso de Tópsius como autor de *Jerusalém – Passeada e Comentada*, como crítico arqueológico e como historiador dos Herodes.

No prefácio o relato do viajante Tópsius é acusado de se basear em ficções: os “sete volumes in-quarto, atochados, impressos em Leipzig, com este título fino e profundo – *Jerusalém, Comentada e Passeada*” contém informação fictícia e não correspondem a uma observação imparcial da jornada à Terra Santa, e iludirão “os espíritos insaciáveis que, lendo duma jornada pelas terras da Escritura, anelam conhecer desde o tamanho das pedras até ao preço da cerveja”, uma vez que o “esclarecido Tópsius aproveita [...] para pendurar ficticiamente”, nos lábios e no crânio de Teodorico,” dizeres injustos ensopados de beata e babosa credulidade – que ele logo rebate e derroca com sagacidade e facúndia”. O que realmente deixa o narrador indignado é a ficção que envolve o conteúdo dos “embrulhos de papel pardo e nastro vermelho”. Segundo a *Jerusalém – Passeada e Comentada*, os embrulhos continham “ossos dos nobres antepassados” de Teodorico, o que, se fosse verdade, o desacreditaria perante a Burguesia Liberal, código social por que o Teodorico-velho se representa. A burguesia não tem ossos de antepassados nobres e poderia se magoar com esta afetação de nobreza. O relato do viajante Tópsius se revela parcial e mesclado à ficção, note-se ainda que o conteúdo dos pacotes será inventado segundo o imaginário de um arqueólogo burguês que não tem ossos de antepassados para embrulhar.

O discurso científico do arqueólogo também será convocado para afirmar a sua autoridade não só em face de uma controvérsia entre a Igreja e a Botânica – o fato de a árvore de espinhos ter ou não servido à “Coroa d’Injúria” – mas também para afirmar uma ilusão. Tópsius primeiro declara as várias versões, científica e religiosa, quanto à origem da Coroa de Espinhos:

*– Um arbusto d’espinhos? [...] Há de ser o Nabka... Banalíssimo em toda a Síria! Hasselquist, o botânico, pretende que daí se fez a Coroa d’Espinhos... Tem umas folhinhas verdes muitos tocantes, em forma de coração como as da hera... Ah, não tem? Perfeitamente, então é o *Lycium Spinosum*. Foi o que serviu, segundo a tradição latina, para a Coroa d’Injúria... Que quanto a mim a tradição é fútil; e Hasselquist ignaro... Mas eu vou aclarar isso, D. Raposo. Aclarar irrefutavelmente e para sempre! (A R, p. 169-70).*

Não há dúvidas quanto à classificação botânica dos diferentes arbustos; as dúvidas são quanto à decisão de qual deles teria servido à confecção da coroa de espinhos. A botânica enquanto saber classificatório é eficaz ao lidar com a flora, mas sua inadequação para resolver questões culturais se faz sentir na controvérsia entre Tópsius e Hasselquist. E quando Teodorico quer saber se a coroa “verdadeira, a que serviu, teria sido tirada daquele tronco”, Tópsius é categórico:

O erudito Tópsius [...] declarou (contra a fútil tradição latina e contra o ignaríssimo Hasselquist) que a Coroa d'Espinhas fora arranjada de uma silva, fina e flexível, que abunda nos vales de Jerusalém, com que se acende o lume, com que se eriçam as sebes, e que dá uma florzinha roxa, triste e sem cheiro... (A R, p. 172).

Mas diante de um Teodorico "sucumbido", Tópsius "foi sublime. Estendeu a mão por cima da árvore, cobrindo-a assim largamente com a garantia de sua ciência – e disse estas palavras memoráveis:"

– D. Raposo, nós temos sido bons amigos... Pode pois afiançar à senhora sua tia da parte dum homem que a Alemanha escuta em questões de crítica arqueológica, que o galho que lhe levar daqui, arranjado em coroa, foi [...] o mesmo que ensangüentou a frente do rabi Jeschoua Natzarieh [...] (A R, p. 173).

E o narrador acrescenta "Falara o alto saber germânico!" (Ibidem). Ressalteemos que o que importa é a afirmação, o que se afirma e como se afirma, e não a relação do afirmado com a verdade. Assim a autoridade do discurso arqueológico de Tópsius é chamada à afirmação de uma ilusão.

Este desmascarar da ilusão que existe nos discursos pode ocorrer porque a verdade é um campo de incertezas. A grande lição que o regresso fantasioso, na história, ao momento de formação da lenda cristã, revela, se não ao Teodorico-jovem, com certeza a Tópsius é a impossibilidade de se saber o que seja a verdade. Segundo Renan, a desmistificação do cristianismo se afirma pela não divindade de Jesus, visto como um homem visionário, defensor dos pobres e dos oprimidos. A partir disso, Eça ficcionaliza a sua versão do renanismo, declarando a impossibilidade de certezas quanto à religião ou à ciência. Mas vamos por partes. Vejamos a cena em que se revela a inacessibilidade da verdade no diálogo entre Poncius Pilatos e Jesus Cristo:

– Dizes então que és rei... E que vens tu fazer aqui?

– Eu vim a este mundo testemunhar a verdade! Quem desejar a verdade, quem quiser pertencer à verdade tem de escutar a minha voz!

Pilatos considerou-o um momento, pensativo, depois encolhendo os ombros:

– Mas, homem, o que é a verdade?

Jesus de Nazaré emudeceu – e no Pretório espalhou-se um silêncio como se todos os corações tivessem parado, cheios subitamente de incerteza...(A R, p. 253).

Diante de um Cristo que não sabe afirmar a verdade para além de seu discurso, da escuta de sua voz, o passo seguinte será a refutação da verdade da Ressurreição. Os amigos de Jesus o tiraram do túmulo ainda vivo e o levaram a casa de José, onde:

Um instante abriu lentamente os olhos, uma palavra saiu-lhe dos lábios. Era vaga não a compreendemos... Parecia que invocava seu pai, e se queixava de um abandono... Depois estremeceu: um pouco de sangue apareceu-lhe ao canto da boca... E com a cabeça sobre o peito de Nicodemus, o Rabi ficou morto! (A R, p. 316).

Tópsius, historiador dos Herodes, então quer saber o que se seguiu: “Escuta! Preciso toda a verdade. Que fizestes depois?” (Ibidem, 317) e a resposta que obtém é a de que era preciso que as profecias se cumprissem, e é ainda o historiador que revela não só a desmistificação da Ressurreição,

Depois de amanhã, quando acabar o Sabá, as mulheres de Galiléia voltarão ao sepulcro... E encontram-no aberto, encontram-no vazio... “Desapareceu, não está aqui...” Então Maria de Magdala, crente e apaixonada, irá gritar por Jerusalém - “ressuscitou, ressuscitou!”. E assim o amor duma mulher muda a face do mundo, e dá uma religião mais à humanidade! (A R, p. 318).

como também revela a debilidade da História em estabelecer origens, cujo fundo vazado está sempre mesclado às lendas: “Teodorico, a noite termina, vamos partir para Jerusalém!... A nossa jornada ao Passado acabou... A lenda inicial do cristianismo está feita, vai findar o mundo antigo!” (A R, p. 318). E a religião de sua parte fica ligada à uma representação do imaginário, tão inventada como qualquer lenda.

A “lição lúcida e forte” que “neste século tão consumido pelas incertezas da Inteligência” (A R, prefácio) se encerra é a de que é preciso ter “um descarado heroísmo d’afirmar, que, batendo na terra com pé forte, ou palidamente elevando os olhos ao Céu – cria, através da universal ilusão, Ciências e Religiões” (A R, p. 419). Em outras palavras, o que estabelece a realidade não é a verdade, mas o discurso que tem coragem de afirmá-la. Se Teodorico tivesse afirmado a sua representação fabricada de beato, inventando uma explicação conveniente para a troca de embrulhos, não teria perdido a herança de Dona Patrocínio.

Conclui-se então que o saber social do século XIX – a maneira como se fazia a História, determinadora de origens e reveladora de verdades; a maneira como se interpretava o mundo cultural, segundo as premissas das Ciências Naturais, e a maneira como se praticava o cristianismo, segundo um código de conduta estranho ao próprio Cristo – baseava-se na ilusão universal de se confundir discursos com verdades absolutas. Este modo de se ler *A Relíquia* permite que se questione as bases do saber social do século passado, os valores institucionalizados e a prática cotidiana da religiosidade beata. Não é à toa que este quadro discursivo irá se transformar em práticas distintas da história, da sociologia, da biologia e da religião ao longo de nosso século XX, em que surge uma outra dimensão interpretativa do saber humano. A história descontinuísta desde que se sabe atividade interpretativa contenta-se em estabelecer “começos” e não mais “origens” (Foucault, 1979, p. 18). A Teologia da Libertação volta-se para as camadas desfavorecidas da sociedade. E as Ciências Naturais deixaram de legislar sobre questões culturais e de interpretar o homem-social segundo a sua lógica.

Conclusão

Se tivermos em vista a concepção de Eça da estética realista, *A Relíquia* se apresenta como uma liberação da obrigação de

verossimilhança e da observação fisiológica dos temperamentos, pois se organiza sob o signo do fingimento.

Para Iser, a ficção (desde os pastores da poesia bucólica) se caracteriza por apresentar as marcas de sua ficcionalidade, isto é, por desnudar a sua ficção, assumindo o fingir como inerente ao seu discurso. Por outro lado, segundo Stierle (STIERLE, in LIMA, org. 1979) outro membro da Estética do Efeito e da Recepção, existem certas obras de ficção que dissimulam a sua ficcionalidade, apresentando-se como uma ilusão de verdade/realidade. Característicos desta dissimulação são os prefácios de autores românticos que visam explicar e fundamentar a origem verdadeira das estórias a serem narradas. Segue-se daí que o intérprete não ingênuo deverá proceder à desmistificação desta ilusão de verdade para poder receber a obra como ficcional.

Quanto a isto, como se comporta *A Relíquia*? Ela desnuda a sua ficção assumindo o fingir como marca de seu discurso? ou, ao contrário, para além do apelo à fantasia, ela não elimina a sua distinção quanto à realidade, apresentando-se como ilusão de verdade?

Examinemos o subtítulo: "Sobre a nudez forte da verdade, o manto diáfano da fantasia". Antes de procedermos à interpretação do subtítulo é interessante observar que este aparece no *Dicionário de Eça de Queiroz*, página 556, adulterado. Em vez de sobre vem sob, isto é, coloca-se em primeiro plano a verdade e em segundo a fantasia. Esta inversão se torna alarmante ao verificarmos que ela propicia uma relação desta obra com a estética realista, como se pode ler no *Dicionário*: "*A Relíquia* é concebida como tríptico em que o painel central se liberta afoitamente do presente mantendo-se toda via fiel aos cânones realista e à estética naturalista zolaica em obediência ao subtítulo da obra: "Sob [...]" (MATOS, 1988, p. 556). Na obra de João Gaspar Simões, também aparece o sob ao invés do sobre. E aí a troca não fará muita diferença para a interpretação de Simões, que, como vimos, já se esforça em disciplinar a fantasia desta obra, reiterando o seu ponto de vista, por nós assinalado, de que a fantasia irá desobrigar o autor da verossimilhança psicológica, pela não observação científica (Freud) dos temperamentos (SIMÕES, 1945, p. 450). A troca das preposições não mudou a avaliação de Simões, que já condenava o abuso fantasioso de *A Relíquia*, porém, no *Dicionário*, eliminou a distinção desta obra frente à estética realista.

O que significa que sobre a verdade se ponha a fantasia? Glosando livremente diríamos que se vai contar a verdade com os olhos da fantasia e não com os olhos da ciência, que a nudez crua da verdade será coberta com o manto da fantasia, que a verdade aparecerá vestida de fantasia. Deste modo, o que se ganha com a colocação da fantasia em primeiro plano é o fato de que ela e não a verdade será evocada para apresentar o discurso, afirma-se a farsa do discurso ficcional e a impossibilidade de, como vimos, se alcançar a verdade nua e crua, pois esta só é estabelecida pelo manto ilusório dos discursos.

Mas esta interpretação do subtítulo pode ser substituída por outra muito cabível, principalmente no início antes de se ler a obra: a verdade nua e crua está debaixo do manto diáfano da fantasia e para alcançá-la basta

suspendê-lo. Se o leitor desta outra interpretação chegasse ao fim d'*A Relíquia*, ele ainda poderia dizer conosco: a verdade nua e crua é que existe apenas uma universal ilusão dentro do saber social do século XIX. Mas ele poderia também chegar ao fim do romance e dizer que existe uma verdade natural – nua e crua – que não se esconde sob o manto da fantasia: Teodorico é um hipócrita, pateta e devasso. E para isso tanto faz sobre ou sob.

A mesma ambigüidade reveste o prólogo que termina por uma glosa do subtítulo, substituindo *verdade* por *realidade*. Teodorico-velho pede a Tópsius que não ficcione sobre o conteúdo dos embrulhos e diga toda a verdade:

- Tão francamente como eu o 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 cara vistosa da farsa. (A R, prefácio)

Este final do prólogo pode muito bem parecer um recurso comum de afirmação de uma aparência de realidade ou de dissimulação da ficcionalidade, em que o narrador em primeira pessoa irá relatar a verdade dos fatos de sua vida, e, que, como recurso ficcional, exige do leitor uma leitura que desmistifique esta ilusão. Por outro lado, pode-se ler aí um certo desnudamento da ficção que não negará uma relação com a realidade histórico-social, mas que reconhece que esta se fará sob o signo da farsa.

Para Coleman, o que se enuncia tanto no subtítulo como no prefácio é a dupla estrutura de ilusão e realidade de que se compõe *A Relíquia*. No prefácio há a apresentação complexa de antíteses que governaram todo o texto da obra. Como vimos, estas vozes distintas não se harmonizam numa obediência aos cânones realistas. Ao contrário, as antíteses são apresentadas sob o intuito de desmistificação da ilusão presente no saber social do século XIX – História, Religião, Ciência Natural e também Estética Realista.

A denúncia da eterna ilusão presente nos discursos que formavam os pilares da cultura ocidental no século passado poderia ter desencadeado nos leitores contemporâneos desta obra um questionamento dos valores institucionalizados e das práticas cotidianas. Mas seria pedir muito do leitor de Eça. E pode-se agora entender porque eles condenaram esta obra; exigia-se demais do leitor: 1 – que fosse capaz de superar a expectativa de um romance realista, questionando a estética realista; 2 – que fosse capaz de desmistificar o recurso de ilusão de realidade contido em algumas obras de ficção, e 3 – que fosse capaz de questionar o saber social daquele momento, a ilusão contida na prática da História, das Ciências Naturais e da Religião.

Evidentemente não tínhamos a intenção de esgotar as possibilidades interpretativas de *A Relíquia*, romance que sem dúvida merece a atenção da crítica contemporânea. Falta a este trabalho, por exemplo, uma discussão acerca do acaso que envolve a troca de embrulhos. Em outro nível, também falta uma referência à relação entre este romance e a vida de Eça, que, com seu então futuro cunhado, o Conde de Rezende, foi, em 1869, à Terra Santa. A relação entre ficção e biografia não é a de mero reflexo, ela passa pelo imaginário.

Ao assumir no corpo da obra outra função, os fatos biográficos não são apenas repetidos. Crispim não é nobre, mas é amigo e cunhado de Teodorico, e também não o acompanha à Terra Santa. As relações entre ficção e biografia, porém, são assunto para outro trabalho.

Referências Bibliográficas

BRANDÃO, R. de Oliveira (Org.). *A Poética Clássica*. Cultrix: São Paulo, 1981.

COLEMAN, Alexander. *Eça de Queirós and European Realism*. New York: University Press, 1980.

FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a Genealogia e a História. In: _____. *Microfísica do Poder*. Graal, 1979, p. 18.

LEITÃO, Joaquim. *Eça de Queiroz Acadêmico*. Porto: Lello & Irmão editores, 1947.

LIMA, Luiz Costa. Representação Social e Mimesis". In: _____. *Dispersa Demanda*, Rio de Janeiro, Francisco Alves ed., 1981, pp. 216-236.

_____. (Org.). *A Literatura e o Leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. (Org.). *Teoria da Literatura em suas Fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves ed., 1983, Vol. II.

MATOS, A. Campos (Org.). *Dicionário de Eça de Queiroz*. Lisboa: Caminho, 1988, p. 555-9.

QUEIROZ, Eça de. "A Academia e a Literatura". In: *Notas Contemporâneas*. Porto: Livraria Chardron de Lello & Irmão editores, 1913.

_____. *O Mandarin*. Porto: Livraria Chardron de Lello & Irmão editores, 1907.

_____. *A Relíquia*. Porto: Livraria Chardron de Lello & Irmão editores, 1909.

_____. *Correspondência*. Porto: Livraria Chardron, 1925, p. 137-41.

REIS, Carlos. *Estatuto e Perspectivas do Narrador na Ficção de Eça de Queirós*. Coimbra: Livraria Almedina, 1975.

SIMÕES, João Gaspar. *Eça de Queiroz: o homem e o artista*. Edições Dois Mundos, 1945.