



O diabo sob o manto diáfano da fantasia

The devil under the diaphanous veil of fantasy

Claudia Barbieri Masseran¹

Resumo: Ao longo de sua vida literária, o escritor português José Maria Eça de Queiroz, escreveu diversos textos que fugiram da estética realista. Pelos meandros da fantasia, dedicou muitas páginas a um motivo especial, o diabo, que aparece de maneiras diversas em contos, folhetins e romances. Este artigo procura recuperar algumas destas páginas que, por vezes, são esquecidas pela crítica.

Palavra-chave: Eça de Queiroz, diabo, romantismo.

Abstract: Throughout his literary life, the Portuguese writer Jose Maria Eça de Queiroz, wrote several texts that have fled the realistic aesthetic. By fantasy intricacies, he devoted many pages to a particular reason, the devil, who appears in different ways in short stories, serials and novels. This article seeks to recover some of these pages that sometimes are forgotten by critics.

Keywords: Eça de Queiroz, devil, romanticism.

Introdução

É conhecida a divisão tradicional da obra do escritor português Eça de Queiroz (1845-1900) em três fases, que põe em evidência a sua “evolução estética” e facilita a organização cronológica de suas ideias: a primeira, de caráter notadamente romântico, refletiria às leituras do estudante recém-saído da Universidade de Coimbra e compreenderia os *Folhetins* publicados na *Gazeta de Portugal* entre 1866 e 1867. A próxima fase, caracterizada por “um Eça progressivamente atraído pelos valores do Naturalismo” (REIS, 1983, p. 13), seria quase que o oposto da primeira, tendo seu início em 1875, data da publicação de *O Crime do Padre Amaro* e seu término em 1888, ano em que veio a lume *Os Maias*, considerado o último romance de exame severo da sociedade portuguesa oitocentista. Por fim, na terceira fase, as críticas incisivas abririam espaço para uma tentativa de reconciliação do escritor com sua pátria, perceptível pelo forte sentimento de nacionalismo que transbordaria dessas últimas páginas queirozianas. Tal repartição gessada em seus contornos pelo uso contínuo de explicações meramente didáticas precisa ser revista em toda a sua extensão.

¹ Mestre e Doutora em Estudos Literários pela Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista, *campus* de Araraquara. Atualmente é bolsista BEPE de pós-doutorado pela FAPESP e desenvolve pesquisa junto à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Eça de Queiroz nunca aderiu a quaisquer tendências estéticas incondicionalmente, pois foi um escritor comprometido unicamente com a obra que possuía em mãos. A cada momento a palavra adaptava-se ao que estava para ser dito, com maior ou menor crueza, com mais ou menos simbologia ou reminiscências clássicas, pois era a obra em si que exigia este ou aquele procedimento. Beatriz Berrini (2000, p.16), grande estudiosa do romancista, lembra que mesmo sendo Eça considerado o introdutor do Realismo em Portugal e seu maior representante, nem sempre os seus romances comprovam “uma fidelidade cega aos princípios do movimento”. A despeito de qualquer escola, Eça foi fiel aos seus princípios artísticos, fossem eles realistas ou românticos, críticos ou reconciliadores.

Para além da observação rigorosa da realidade, o escritor excursionou por diversas vezes no ambiente sombrio da Idade Média, adentrando as fronteiras do gótico, do sobrenatural, do fantástico, do realismo maravilhoso cristão e pagão. Esses escritos permeiam de forma abundante toda a trajetória literária de Eça, mas, infelizmente, esta vasta produção permanece relegada à margem da crítica que, todavia, não despendeu a atenção necessária a textos tão valiosos, sendo muitos deles desconhecidos por parte dos leitores.

Assim, este artigo tem por objetivo recuperar sucintamente a reincidência específica de um motivo: o diabo. Este permeia muitas páginas, ora de forma implícita, ora explicitamente. Aliás, sua figura se estende por toda a obra queiroziana, desde os textos iniciais, até os últimos, em inúmeras passagens, sob diversas roupagens, atuando como uma presença flutuante (mas permanente) do romantismo ao longo da vida literária do escritor².

O Diabo na obra de Eça de Queiroz

A imagem do diabo representada por Eça possui inúmeras feições. Por vezes, mantém-se arraigada ao estereótipo cristão, adquirindo contornos grotescos e todos os elementos que lhe são característicos: pés fendidos, cornos, cauda pontuda, odor desagradável³. Em outras, possui os traços do fáustico Satã de Ary Scheffer, onde o

² De mesmo modo e servindo como um contraponto à essa imagem diabólica, aparece a figura de Jesus Cristo. Nesse sentido vale ressaltar os contos: *O Milhafre* e *A morte de Jesus* presentes nas *Prosas Bárbaras* (além d'*O Senhor Diabo* que será comentado mais adiante), *O Suave Milagre* e as referências feitas n'*A Relíquia*. Conferir: LOPES, Oscar. *Jesus e o Diabo* in MINÉ, Elza (org). **150 anos com Eça de Queirós** (Anais do III Encontro Internacional de Queirosianos). São Paulo: Centro de Estudos Portugueses, FFLCH / USP, 1997, p. 463-468.

³ Este tipo de representação do diabo acontece geralmente em textos de temática religiosa, como n'*A Relíquia* ou nas hagiografias dos santos. Um exemplo bem ilustrativo pode ser retirado de um sonho de Teodorico, no segundo capítulo da *Relíquia*. Nele, a personagem sonha que está a subir uma colina agreste com suas duas amantes, Adélia e Mary, quando: “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 infundável, 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

monstro se torna incrivelmente humano, dotado da beleza radiosa e perversa do anjo decaído. Nessa representação romântica o demônio não é mais uma figura assustadora e repulsiva, ao contrário, ele provoca um verdadeiro fascínio com seus belos olhos negros anormalmente brilhantes, com seus cabelos escuros, com sua tez inexplicavelmente pálida e com sua voz aveludada e sedutora. Robert Muchembled no livro *Uma história do diabo* escreve o seguinte a esse respeito:

No século XIX a imagem do diabo se transforma em profundidade, distanciando-se da representação de um ser aterrorizante exterior à pessoa humana para tornar-se, cada vez mais, uma figura do Mal que cada um traz dentro de si. O Mal não é mais exterior ao homem, faz parte da sua constituição, é apenas uma de suas faces (MUCHEMBLED, 2001, p.238).

Eça, no folhetim *Macbeth*, que integra o volume das *Prosas Bárbaras*⁴, vislumbra uma proximidade entre a personagem shakespeareana e o Diabo, dentro destas concepções românticas:

Macbeth é o mal-fantasma. É uma energia inconsciente e fatal. Um pouco mais mergulhado na sombra, seria-o igual de Satã. Quando a sua coroa reluz na escuridão, parece que as constelações devem seguir aquele reflexo terrível, curiosas de saber que sombria aventura vai ele tentar contra o Homem. Porque é certo que ele provoca a atenção do infinito, e tem misteriosas afinidades na noite (QUEIROZ, 1979, vol. I, p. 578-579).

É interessante notar que nesta semelhança diabólica, os valores levantados para estabelecer uma comparação, são entendidos como coisas ruins, maléficas, sem nenhum mérito. O paralelismo não enaltece a figura de Macbeth, ao contrário, torna-a símbolo da maldade ao ressaltar tudo o que nele existe de pior. O mesmo não acontece na

que era o Diabo” in QUEIROZ, Eça de. A Relíquia in **Obras de Eça de Queiroz**. Porto: Lello e Irmão Editores, 1979, vol. I, p. 1543.

⁴ *Macbeth* foi publicado em 14 de outubro de 1866, nas páginas da *Gazeta de Portugal*. Posteriormente, integrou o volume *Prosas Bárbaras*, publicado postumamente em 1905.

interpretação feita pelo romancista da personagem *Mefistófeles*, da ópera *Fausto* de Gounod⁵:

No *Fausto* de Charles Gounod a *figura* dramática e sintética é Mefistófeles. Só ele vive! E a sua grande figura angulosa, nervosa, elástica, incisiva, atravessa o drama com os seus lirismos nostálgicos, as suas sensualidades tristes, os seus misticismos artificiais – glorificando a força brutal do dinheiro, escarnecendo as castidades expirantes, empurrando o Fausto espiritualista para a violência lasciva, combatendo a serena inspiração do Cristo, negociando em almas, e abatendo toda a penosa construção da honra, do dever, do perdão, do amor, da purificação – com o riso trágico do mal!

Aquela ópera é uma simples aventura do antigo Diabo. [...] Toda aquela música da ópera que envolve Mefistófeles é a vaga melodia sombria do mal. Tem o escárnio, tem a violência, tem as trevas, a jovialidade e o medo. Range, ri, treme, devasta, insulta e vence. (QUEIROZ, 1979, vol. I, p. 652-655)

Aqui, o diabo, representado por Mefistófeles, não é entendido como algo tão maligno. Mesmo com características de nenhum modo benéficas, ele é admirado por “compreender” a natureza dos homens, não condenando, nem julgando as fraquezas e os desejos humanos. Escreveu Muchembled a esse respeito:

Em um gênero bem diverso, o abade Alphonse Louis Constant (1810-1875), convencido de que Lúcifer tinha sido injustamente condenado por um Deus arbitrário, pôs-se a escrever muitos livros na década de 1840, para descrevê-lo como uma força espiritual

⁵ A ópera *Fausto* de Gounod é referenciada ainda em *O Primo Basílio*, onde exerce papel fundamental: A ária *Dio dell'Oro* que exalta a importância do dinheiro, é entoada por Mefistófeles no 3º ato da ópera e ecoa qual um refrão lúgubre ao longo do romance. Ela atua como uma espécie de presságio que antecipa e enfatiza os conflitos vividos pelas personagens. A ária é cantada por Jorge e por Basílio em momentos diversos, mas será no capítulo XIII que o diálogo intertextual entre a ópera e o romance ganha vulto: Luísa e Jorge estão no Teatro S. Carlos e no palco representa-se o *Fausto*. As histórias se imiscuem e se espelham: ambas retratam situações de sedução, nas quais o dinheiro tem papel preponderante. Luísa recorda que a ária foi cantada tanto pelo marido, quanto pelo amante e seu desconforto aumenta a cada instante. O foco da narrativa alterna-se entre o camarote e o palco, onde Margarida e Fausto enlaçam-se “entre as gargalhadas do Diabo”. O final é conhecido: tanto Margarida, quanto Luísa morrem, pois não conseguem lidar com os remorsos que lhes atormentam as consciências.

A figura de Mefistófeles volta a aparecer em *Os Maias*. Desta vez, quem assume o papel de Mefisto é Ega, em um baile de máscaras, de onde sai profundamente ridicularizado ao ser flagrado em adultério com a bela Raquel Cohen.

positiva. Faz dele, então, um símbolo da revolução e da liberdade, a exemplo de George Sand, que nele vê “o deus do pobre, do fraco, do oprimido”. Vigny, em um longo poema celebra a glória “daquele que traz consigo a luz”. Um pecador, obviamente, mas tornado simpático porque sofre com sua própria alienação, ele tem traços em comum com o homem (MUCHEMBLED, 2001, p.254-255).

O tema do pacto diabólico, presente na história de Fausto, é abordado, mesmo que não explicitamente, em outro folhetim das *Prosas Bárbaras*, *A ladainha da dor*⁶. Aqui, três sequências narrativas unem-se numa estrutura circular e compõem duas cartas trocadas entre “o músico Berlioz” e uma personagem desconhecida, não nomeada. Estes fragmentos de texto resgatam vários motivos românticos, como o diabo, a loucura, o amor idealizado, a morte, o cemitério, entre outros. O curioso desse folhetim é que os assuntos das cartas giram ao redor das figuras do pintor Lyser e do músico Paganini que, de certa forma, torna-se a personagem central da narrativa. O escritor ficcionalizou algumas das lendas existentes sobre o *virtuose*, alternando fatos biográficos com as credices populares que se formaram em torno desse emblemático instrumentista⁷. Eça, como em uma bricolagem, reescreve a história de Paganini e lhe confere um feitio completamente novo quando agrega à narrativa, outras concepções. No folhetim, a primeira carta inicia-se da seguinte forma:

O pintor Lyser voltou da Boemia com a sua doidice elegíaca. Pedi-lhe o retrato de Paganini como tu querias, mas ele disse-me em segredo que fora o Diabo que lhe guiara a mão naqueles traços, e que ia conservar uma lembrança do Diabo, seu velho amigo (QUEIROZ, 1979, vol. I, p.584).

Lyser esboçou realmente um desenho de Paganini que, para Heine, constituiu sua melhor representação. Nela, o instrumentista com os cabelos desgrenhados, lembrando chifres, surge em meio a objetos de magia negra, tocando violino para uma ciranda de

⁶ Publicado na *Gazeta de Portugal* em 28 de outubro de 1866.

⁷ Como foi dito, Paganini foi um *virtuose* e sua apurada técnica, tanto na composição, como na interpretação, mistificou a sua figura. Era capaz de tocar um concerto inteiro com uma única corda do violino, chegando inclusive a compor sonatas específicas para esse tipo de execução, sem mencionar a sua incrível habilidade em reproduzir cerca de doze notas em um segundo. Este talento extraordinário era considerado por algumas pessoas humanamente impossível e logo atribuíram que seu virtuosismo provinha de um pacto diabólico. In CANDÉ, Roland de. **História da música clássica**. Tradução Teresa Siza e Manuel Dias da Fonseca. Madrid: Ediciones del Prado, 1995 (volume II – O Romantismo e o seu legado), p. 51-52.

esqueletos que dançam alegremente. No folhetim, Lyser é o protótipo da personagem romântica. Louco, melancólico, quase esquizofrênico, passa as noites no cemitério debruçado, saudosamente, no túmulo da sua irmã. A morte, neste caso, serve de pretexto para o escritor desenvolver a poética panteísta da transformação, agora sinestésica, do corpo da rapariga: “da pele do seio fazem-se pétalas de camélia, dos olhos tristes fazem-se violetas e da meiguice, do desejo dela faz-se a Primavera” (p.586). Sem tanto lirismo é a descrição da transformação do corpo de Marietta, amante de Paganini e, supostamente, assassinada por ele:

Dizia também Paganini, que uma das suas grandes torturas no cárcere, fora assistir, pela visão, à decomposição fria do corpo da pobre cantora Marietta. Ele via aquele corpo sem óleos, nem sacramentos, debaixo das terras limosas e túmidas de seiva, esverdear-se entre as ossadas. Via de noite, perto de si, aquela terrível decomposição das carnes, aquelas brancuras inertes, aquelas moles curvas sugadas pela terra. Via, aterrado, os cardos, as papoulas, as gramíneas, os ciprestes serenos comerem a sua bem-amada fria, muda, esverdeada e inchada!

Foram terríveis todos aqueles anos de prisão. Desejava que, depois de morto, o seu corpo pudesse andar, durante a eternidade, nos verdes embalos da água do mar (QUEIROZ, 1979, vol. I, p.587).

O fantástico, neste folhetim, irrompe em uma carta respondida por Berlioz, onde o compositor, “ainda frio das visões da noite”, ao voltar de barco para a sua casa na costa das Sorveiras, avista por entre a “massa de arvoredos”, “uma luz elegíaca”. Ao questionar ao pescador no barco, sobre a origem daquela luz, escuta:

Aquela luz, senhor, é da casa das *Serenas*. A estas horas está ali, abandonado, um pobre homem que morreu lá ontem. Tinha chegado aqui há pouco, e era mais amarelo que a cera do altar; até na costa diziam os velhos que ele se vendera ao Diabo! Deus me perdoe por falar assim nisto, de noite, em cima das águas! Ah! senhor, diziam que tocava a sua rabeça maldita que nem o Céu... Chamavam-lhe Paganini (QUEIROZ, 1979, vol. I, p.590).

Tal como o instrumentista havia desejado, como se fosse a confirmação de uma profecia, ele retorna da morte – extraordinário fantasma que se revela ao amigo através “das vozes da rabeca”:

Fui amedrontado ao meu antigo baldo gótico e olhei pelas transparências doentias da noite. Nada. Cerrei as portadas e voltei com o peito sacudido por um soluço de medo para junto do braseiro: então ouvi de novo aquele som triste da rabeca estender-se lentamente pelo mar como uma névoa sonora. Fiquei todo tomado de tremores e de frios: e ouvi então distintamente com os ouvidos da carne a música de uma rabeca acompanhada surdamente pelo mar. Ao princípio foi uma melodia de fresca serenata, [...] depois havia gemidos, dilacerações e vozes pesadas de lágrimas, eram vozes de rabeca aflitas e bárbaras. Eu não te sei dizer o que era aquela música sobrenatural, elegíaca, selvagem, trágica, suave e escarnecedora.

Por fim, de repente, toda aquela orquestra poderosa se calou, como um bando de abutres e aves de noite gritando aflitas, com trágicas palpitações de asas, que vêm pousar num silêncio, sobre um rochedo das águas. Então senti, de entre aquela amontoação apocalíptica de harmonias, desprender-se solitária a voz da rabeca, e vir de leve tocar junto do meu balcão com meiguice, com moleza, com dissipação de lágrimas – as variações do *Carnaval de Veneza*. Ninguém me pode tirar do coração que foi a alma de Paganini que deixou o seu corpo na natureza solitária das Serenas, e veio dizer o adeus da música ao seu velho amigo (QUEIROZ, 1979, vol. I, p.591).

Como se verifica, a figura de Paganini serve perfeitamente para exemplificar meandros e motivos de uma escrita fantástica que vão desde a utilização imaginosa e fragmentada de pequenas células intertextuais, à miscigenação das personagens referenciais com as fictícias. O “pacto com o diabo” é apenas insinuado e a aparição do “espectro” dilui-se no gesto musical. De evidenciar ainda, pela importância significativa e amplamente sugestiva que exerce, a forma pela qual a personagem de Paganini se institui no texto: sempre por meio de alusões ou de símbolos (não é por acaso que a sua

história é referenciada como “legenda idílica e bárbara”) e sempre filtrada por outras vozes ou por modalizações do discurso, pois não há, de fato, a sua “presença” no texto, mas sim uma “ausência” difusa. Mais do que um corpo, Paganini surge como uma figura nebulosa e esquiva, nunca diretamente referenciada, conferindo-lhe um valor mitológico ainda mais acentuado.

Nesses últimos folhetins abordados, o “príncipe das trevas” apareceu apenas referenciado, porém, em *O Senhor Diabo*⁸ ele se torna personagem e núcleo da ação. O folhetim foi precedido de uma pequena introdução, em cujas linhas eram narrados alguns dos feitos do diabo ao longo do decurso da História:

Conhecem o Diabo? Não serei eu quem lhes conte a vida dele. E, todavia, sei de cor a sua legenda trágica, luminosa, celeste, grotesca e suave!

O Diabo é a figura mais dramática da História da Alma. A sua vida é a grande aventura do Mal. Foi ele que inventou os enfeites que enlanguescem a alma, e as armas que ensanguentam o corpo. E, todavia, em certos momentos da história, o Diabo é o representante imenso do direito humano. Quer a liberdade, a fecundidade, a força, a lei. É então uma espécie de Pã sinistro, onde rugem as fundas rebeliões da Natureza. Combate o sacerdócio e a virgindade; aconselha a Cristo que viva, e aos místicos que entrem na humanidade. [...] É envenenador e estrangulador. É impostor, tirano, vaidoso e traidor. O Diabo ao mesmo tempo tem uma tristeza imensa e doce. Tem talvez a nostalgia do Céu! (QUEIROZ, 1979, vol. I, p. 631)

Neste introito, o diabo é entendido como uma figura inerente ao mundo, verdadeira, quase humana com suas qualidades e defeitos, possuidora de um passado histórico. A introdução relata também a sua morte, “enfasiada e silenciosa” em um certo dia enevoadado. Em nenhum momento a crença em sua existência é questionada, ao contrário, o narrador, que assume a figura do contador de histórias, relata um episódio curioso de sua passagem no mundo. Ele afirma que “só quer contar a história de um amor infeliz do Diabo, nas terras do Norte” e, após convocar as mulheres para irem ouvir a sua história,

⁸ Publicado em 20 de outubro de 1867, na *Gazeta de Portugal*.

dá início ao discurso com a seguinte fala: “Era na Alemanha, onde nasce a flor do absinto” (p. 633).

A atmosfera germânica e medieval que envolve a narrativa, remonta a algumas das paisagens e lendas já anteriormente exploradas por Heine, criando assim, todo um universo de diálogo intertextual entre as obras. Neste primeiro fragmento é interessante ressaltar o modo pelo qual é iniciado o relato “do amor infeliz do Diabo”. O tradicional início por “era na Alemanha” guarda uma proximidade com o início atemporal da maioria dos contos de fadas, como “era uma vez” ou “há muito tempo atrás”. Esta semelhança não permanece apenas na forma introdutória da história, mas permeia toda a temática e a estrutura do conto (luta do bem contra o mal, prevalecimento do bem, final feliz para o par romântico), permitindo inclusive que este seja interpretado segundo as teorias específicas do gênero. A ação continua:

A casa era de pau, bordada, rendilhada, cinzelada, como a sobrepeliz do senhor arcebispo de Ulm.

Maria, clara e loura, fiava na varanda, cheia de vasos, de trepadeiras, de ramagens, de pombas e de sol. No fundo da varanda havia um Cristo de marfim [...] e no fundo da casa, o pai dela, o velho, bebia a cerveja de Heidelberg, os vinhos de Itália, e as cidras da Dinamarca. Era vaidoso, gordo, sonolento e mau.

E sempre a rapariga fiava. Preso à roca por um fio branco, sempre o fuso saltava; preso ao seu coração por uma tristeza, sempre pulava um desejo. E todo o dia fiava.

Ora debaixo da varanda passava um lindo moço, delicado, melodioso e tímido. Vinha e encostava-se ao pilar fronteiro (QUEIROZ, 1979, vol. I, p.633).

Poucas informações são fornecidas sobre o cenário da narrativa. Nesta sequência destaca-se prioritariamente a descrição das personagens, com ênfase especial na enumeração de suas qualidades morais, renunciando de certa forma o conflito que ocorrerá entre o bem e o mal: Maria, clara e loura; o lindo moço, delicado e tímido; ao fundo, a estátua de marfim de Cristo. Todos elementos benfazejos, ao contrário do pai, que se afigura como um malfeitor pelos adjetivos gradativos que lhe caracterizam, sendo que três deles vinculam-se aos pecados capitais. Interessante observar também, as repetidas citações feitas à atividade de Maria (que passava o dia a fiar), ação bem

característica nos contos de fadas e que relembra o fio condutor da história e o castigo clássico de Ariadne. Em seguida ficaremos sabendo que os dois jovens se amam verdadeiramente, pois o olhar dele “procurava sempre o coração da doce rapariga e o olhar dela, séria e branca, ia procurar a alma do caro bem-amado”. E assim viviam pacificamente até que, em uma tarde, escutam ao som de uma guitarra, uma voz robusta cantar uma melodia:

E, ao cimo da rua, apareceu um homem forte, duma palidez de mármore. Tinha os olhos negros como os dois sóis legendários do país do Mal. Negros eram os cabelos, poderosos e resplandecentes. Tinha presa ao peito do corpete uma flor vermelha de cacto (QUEIROZ, 1979, vol. I, p.634).

Era o diabo, corporificado segundo as características clássicas do romantismo, já comentadas anteriormente, acompanhado por um pajem, de andar convulso, olhos inertes e que “trazia na mão uma ânfora esculpida em Mileto, onde se sentia a suavidade dos néctares olímpicos”. O diabo se apaixona logo por Maria, entretanto, suas manifestações de amor são licenciosas, e a moça não cede à suas investidas. Não contente, o diabo desafia o amado de Maria, Jusel:

Aquela rapariga tem uns cabelos louros que dizem bem com os meus cabelos pretos. As cintas delgadas querem os braços fortes. Os lábios vermelhos de desejo gostam das armas vermelhas de sangue. É minha a dama, senhor Bacharel! (QUEIROZ, 1979, vol. I, p.635)

Mas o amor puro e sincero dos jovens é mais forte. Certa noite, Maria convida Jusel para subir à varanda e entre declarações de amor, ficam simbolicamente noivos, ao gravarem sobre o peito da estátua de Jesus, as iniciais entrelaçadas dos seus nomes (J e M). Neste momento escutam:

E então à porta da varanda houve uma risada metálica imensa e sonora. Eles ergueram-se resplandecentes, puros, vestidos de graça. À porta estava o pai de Maria, hirto, gordo, sinistro. Atrás, o homem de palidez de mármore balançava vaidosamente a pluma

escarlata da gorra. O pajem ria, fazendo uma claridade na sombra (QUEIROZ, 1979, vol. I, p.638).

À trindade diabólica (Diabo, pajem e o pai de Maria) contrapõe-se a trindade benéfica (Maria, Jusel e a imagem de Cristo). A moça explica ao pai que havia se “casado” com Jusel e aponta a imagem. Incitado pelo diabo, o pai de Maria avança para a imagem com a intenção de raspar as iniciais e, assim, desfazer àquela união:

O velho olhava as letras enlaçadas como uns esposais divinos que se tinham refugiado no seio de Cristo.

– Raspa, meu velho, que isso é marfim! – gritou o homem dos olhos negros.

O velho foi para a imagem com a faca do cinturão. Tremia. Ia arrancar as raízes daquele amor, até ao peito imaculado de Jesus!

E então a imagem, sob o justo e incorruptível olhar da luz, despregou uma das suas mãos feridas, e cobriu sobre o peito as letras desposadas.

– É ele, Rabil! – gritou o homem da flor de cacto (QUEIROZ, 1979, vol. I, p.638).

O diabo, resignadamente vencido, enlaça o casal e pede ao pai que os abençoe por fim. Ao questionar ao pajem quem era o homem, este simplesmente responde: “É o Senhor Diabo”. Assim, como em um milagre, a estátua de Cristo adquire vida, defende a união simbólica do amor verdadeiro e impõe a vitória do bem sobre o mal, restabelecendo a ordem das coisas. O diabo, sem forças, parte e, em sua caminhada, encontra uma cruz abandonada e diz: “Foste maior do que eu! Sofreste calado”. No final do conto surge um episódio que, parecendo funcionar como um epílogo, inverte todo um sistema de valores tradicionais, invertendo também as referências culturais: o diabo despede-se do pajem Ganimedes, do mundo e se retira para morrer:

– Estou velho. Vai-se-me a vida. Sou o último dos que combateram nas estrelas. Os abutres já me apupam. É estranho: sinto nascer cá dentro, no peito, um rumor de perdão. Gostava daquela rapariga. Lindos cabelos louros, quem vos dera no tempo do céu! Já não estou para aventuras de amor! A bela Impéria diz que eu me vendi a

Deus! Foi esta a minha última aventura. Vou para o meio da Natureza, para junto do livre mar, pôr-me sossegadamente a morrer (QUEIROZ, 1979, vol. I, p.639).

Nesta fala enigmática instala-se um “pacto divino”. O anjo decaído, maléfico, ao reconhecer a força superior do bem, desiste do Mal e, assim, aproxima-se novamente de Deus. O conto encerra-se com as quadras recitadas pelo diabo, acompanhado por sua guitarra: “Quem vos desfolhou estrelas / Dos arvoredos da luz? / Chegará o Outono ao Diabo? / Virá o Inverno a Jesus? (p. 639)”.

Pode-se afirmar que Maria e Jusel tiveram “um final feliz”, todavia, sobre a morte do diabo não há garantias (ele pode ter morrido ou não), uma vez que a narrativa permanece aberta. Assim, o epílogo contraria de certo modo a abertura do folhetim, onde a certeza de que o diabo morreu é propagada e cultuado por vários escritores e poetas. O final do conto abre espaço para que a lenda sobre a sua figura permaneça no imaginário popular. Escreveu Baudelaire em *As Litanias de Satã*: “A mais bela armadilha do diabo é persuadir-nos de que ele não mais existe⁹”.

O que se sabe é que o diabo aparecerá ainda em muitas outras obras, como no folhetim inacabado *O Réu Tadeu* (na personagem de Stanislaw), publicado no *Distrito de Évora* em 1867, na já mencionada *A Relíquia*, nas hagiografias dos santos (como figura emblemática da tentação) e n’*O Mandarin*, considerado por Eça como “um conto fantasista e fantástico, onde se vê ainda, como nos bons velhos tempos, aparecer o Diabo, embora vestindo sobrecasaca”¹⁰. No conto, o tema do pacto com o diabo, é retomado em toda a sua extensão. A edição francesa, publicada na *Revue Universelle* em 1884, foi precedida de uma carta-prefácio onde o escritor procurava justificar a temática notadamente “fantasista e fantástica” por ele trabalhada no texto e que se destacava entre a sua produção de então. Na qualidade de emissor do seu povo, situado dentro do mesmo espírito, e, portanto, detentor dos mesmos gostos, Eça faz considerações sobre alguns dos traços característicos da personalidade do autêntico homem português. Para ele o fato da obra ser inventada e não observada, pertencente ao sonho e não à realidade, registrava a “tendência mais natural, mais espontânea do espírito português” pois “somos homens da razão e não da emoção”.

O romancista considera ainda que mesmo aqueles escritores que aderiram ao realismo como estética, o fizeram não por vontade própria, mas por “dever literário”, ou

⁹ Citado por MUCHEMBLED, Robert. *Uma história do diabo: séculos XII-XX*. Tradução Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001, p. 259.

¹⁰ QUEIROZ, Eça de. *O mandarim* in *Obras de Eça de Queiroz*. Porto: Lello e Irmão Editores, 1979, vol. I, p. 1433.

melhor, por “dever público”. Ao submeter-se a uma disciplina científica, o naturalismo se afastaria da arte, ao esquecer a linguagem poética e a fantasia, para seguir apenas com a árida observação e com a cansativa análise, servidas por uma língua exata e seca “como a do código civil”. Todavia, a essência do espírito português é sobressalente:

Por este motivo, mesmo após o naturalismo, escrevemos ainda contos fantásticos, verdadeiros, desses onde existem fantasmas e onde se encontra, ao virar as páginas, o Diabo, o amigo Diabo, este delicioso terror de nossa infância católica. Então, ao menos em um pequeno volume, escapamos ao incômodo da submissão à verdade, da tortura da análise, da impertinente tirania da realidade. Estamos em plena licença estética. (QUEIROZ, 1979, vol. I, p. 1435).

Uma vez que todos os elementos foram apresentados, observa-se como a escrita queiroziana não pode ser dividida em fases ou estilos. Os textos “fantasistas”, como dizia o escritor, permearam a sua obra longitudinalmente, com cruzamentos de um modelo de mundo ficcional verossímil (que se pretendia como representação do mundo factual), com aspectos do absurdo, do insólito, do macabro, do desconhecido, do sobrenatural e do maravilhoso. Nessas condições, trabalhou gêneros também variados (como o policial, o gótico, o negro, o fantástico, o mágico ou mesmo o histórico), extrapolando os limites de um ou de outro, tornando, assim, os seus textos híbridos, o que permite diversas abordagens e interpretações. Maria Leonor Machado de Sousa, autora do livro *O “horror” na literatura portuguesa*, ressalta estas características na escrita queiroziana:

A atração pelo horror não desapareceu com os escritores românticos. Os homens da geração de 70 não conseguem escapar-lhe, e em todos eles encontramos vestígios mais ou menos fortes dessa atração, mesmo quando seguida por brincadeira, como aconteceu em *O Mistério da Estrada de Sintra* (1870), onde mais uma vez um complicado enredo pôs tais dificuldades aos seus autores, Ramalho Ortigão e Eça de Queiroz, que estes desistiram de o terminar.

Eça foi um autor tipicamente gótico nos contos *O Defunto*, *A Aia*, *O Tesouro*, *Engelberto*, aos quais é comum o ambiente medieval, onde são utilizados menos anacronicamente os ingredientes

fundamentais dos romances do século XVIII: traições, punhais, venenos, assassínios, o tétrico, o sobrenatural. É ainda a consciência do interesse que tal literatura suscitava que o leva a satirizá-la em *A Ilustre Casa de Ramires* (1900), mas mesmo em obras de maior envergadura tentou a exploração de temas «terríficos» mais requintados: *S. Frei Gil*, cujo plano prometia um *Fausto* português, regressava à atmosfera medieval para abordar o satanismo, e a grande obra que é *Os Maias* tem raízes profundas na chamada «tragédia do destino». (SOUZA, 1979, p. 71-72)

Entretanto, o que fica deste breve panorama pela sua obra, é que existe uma produção literária queiroziana muito pouco valorizada e estudada, relegada pela crítica e que revela uma outra face do romancista português. Se a magnitude de sua obra dita realista é inquestionável, verificou-se que a produção recoberta pelo “manto diáfano da Fantasia” apresenta qualidades verdadeiramente memoráveis. Talvez, já esteja na hora da crítica restituir todo o valor semântico de diáfano, e permitir, finalmente, que o seu caráter translúcido revele toda a beleza que este manto resguarda.

Bibliografia

BERRINI, Beatriz. **Eça de Queiroz: Literatura e Arte**. Uma antologia. Lisboa: Relógio d'Água, 2000.

CANDÉ, Roland de. **História da música clássica**. Tradução Teresa Siza e Manuel Dias da Fonseca. Madrid: Ediciones del Prado, 1995 (volume II – O Romantismo e o seu legado).

LOPES, Oscar. Jesus e o Diabo in MINÉ, Elza (org). **150 anos com Eça de Queirós** (Anais do III Encontro Internacional de Queirosianos). São Paulo: Centro de Estudos Portugueses, FFLCH / USP, 1997, p. 463-468.

MUCHEMBLED, Robert. **Uma história do diabo: séculos XII-XX**. Tradução Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001.

QUEIROZ, José Maria Eça de. A Relíquia in **Obras de Eça de Queiroz**. Porto: Lello e Irmão Editores, 1979, vol. I.

_____. O mandarim in **Obras de Eça de Queiroz**. Porto: Lello e Irmão Editores, 1979, vol. I.

_____. Prosas Bárbaras in **Obras de Eça de Queiroz**. Porto: Lello e Irmão Editores, 1979, vol. I.

REIS, Carlos. **Introdução à leitura d'Os Maias**. 4ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

REIS, Jaime Batalha. Introdução in QUEIROZ, Eça de. **Prosas Bárbaras** in **Obras de Eça de Queiroz**. Porto: Lello e Irmão Editores, 1979, vol. I, p. 543-569.

SOUZA, Maria Leonor Machado de. **O "horror" na literatura portuguesa**. S.l: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979 (Biblioteca Breve; volume 32).