



Eça, leitor do Romantismo: caricatura, ironia e terrorismo teórico

Eça, reader of Romanticism: caricature, irony and teoric terrorism

Carlos Francisco de Morais¹

Resumo: O objeto de pesquisa fundamental deste artigo são os modos de representação, em romances de Eça de Queirós, a arte e a literatura românticas, os leitores aos quais se destina (principalmente as leitoras), as condições em que se efetiva sua leitura e a influência que ela exerce sobre eles. Orientam essa investigação o conceito do “terrorismo teórico”, proposto por Antoine Compagnon nos **Cinco paradoxos da modernidade**, e o uso que dele fez, Rosana A. Harmuch, em sua tese de doutoramento **Terrorismo na literatura de Eça de Queirós**.

Palavras-chave: Eça de Queirós, terrorismo teórico, leituras românticas

Abstract: The aim of this paper is to investigate the ways in which are represented, in novel by Eça de Queirós, the Romantic art and literature, the readers (especially female readers) to whom it is directed, the conditions in which this reading takes place and the influence it holds over these readers. The study is oriented by the concept of “theoric terrorism”, proposed by Antoine Compagnon in *Five paradoxes of modernity*, and the use made of it by Rosana A. Harmuch, in her PhD. thesis *Terrorismo na literatura de Eça de Queirós*.

Keywords: Eça de Queirós, teoric terrorism, romantic readings

Este estudo se intitula “Eça, leitor do Romantismo”, mas também se poderia chamar “Eça e o leitor do Romantismo”: pois seu ponto de interesse é a relação estabelecida entre o narrador de romances de Eça de Queirós e a leitura de obras ligadas à poética romântica. Em nosso entendimento, na medida em que esse é um dos tópicos mais flagrantes da organização de obras como **O crime do padre Amaro**, **O primo Basílio** e **Os Maias**, se torna urgente examiná-lo a partir de uma perspectiva crítica, de modo a se tornar perceptível que, quando o narrador queirosiano tece tramas repletas: por um lado, de escritores associados ao Romantismo, e: por outro, de leitores compulsivos de suas obras, não está agindo sem propósito ou sem consequências. Uma dessas consequências, cremos, é a construção da imagem de um leitor tipicamente romântico; um desses propósitos, certamente o principal, é agir: por meio de uma voz narrativa em nada inocente, sobre esse

¹ Doutor em Literatura Portuguesa pela USP. Docente de Literatura Portuguesa e coordenador do curso de Letras da UFTM – Universidade Federal do Triângulo Mineiro.

mesmo leitor, com a intenção de esclarecê-lo, transformá-lo e trazê-lo para uma posição crítica em relação ao seu objeto de admiração anterior. Em outras palavras: propomos que os romances realistas de Eça de Queirós são escritos, em larga medida, exatamente para o tipo de leitor apreciador do Romantismo que satiriza, evidentemente para agir sobre sua consciência e seu gosto, atraindo-o para uma nova atitude diante da arte.

Para realizar nossa intenção, valemo-nos do conceito do terrorismo teórico: proposto por Antoine Compagnon em seu livro **Os cinco paradoxos da modernidade**, de 1990, mas mediado pelo uso que fez dele Rosana A. Harmuch, em sua tese de doutoramento *Terrorismo na literatura de Eça de Queirós*, de 2006. Compagnon define o terrorismo teórico ou a mania teórica como um dos paradoxos dos movimentos artísticos de vanguarda no início do século XX e de seus defensores e admiradores, que: para afirmar seu lugar na história da arte, em detrimento de outros produtores, investiam mais em um arcabouço teórico do que na realização artística, chegando mesmo a valorizá-lo acima dela. Ilustra essa atitude, segundo o autor, o desprezo votado pelo muitíssimo influente crítico americano Clement Greenberg à pintura de Cézanne:

Depois do prestígio do novo e do entusiasmo futurista, que se manifestaram em ocasiões diferentes, um outro traço, também ele contraditório, se liga: para nós, à tradição moderna: seu terrorismo teórico. Desta forma, na narrativa ortodoxa de Greenberg, de acordo com a consciência histórica das vanguardas, Cézanne é minimizado sob pretexto de sua insuficiência teórica. Esse exemplo é suficiente para ilustrar o paradoxo do papel atribuído à teoria na tradição moderna: os artistas que deveriam marcar a história em profundidade, como Cézanne, se fundamentaram em teorias julgadas fracas ou falsas, enquanto os programas teóricos mais inatacáveis e os manifestos vanguardistas mais convictos só ensejaram obras logo esquecidas, ou deixando apenas lembranças anedóticas. (COMPAGNON, 2010, p. 63)

Para Compagnon, como quase tudo na modernidade artística, o início dessa mania teórica se deve a Baudelaire: “Mas, ao cabo de algumas gerações, no começo deste século, a consciência crítica que Baudelaire exigia do artista, enquanto herói da vida moderna, tornou-se uma exigência

especulativa ou teórica” (COMPAGNON, 2010: p. 63-64). A seus olhos, entretanto, o exemplo mais evidente do ímpeto destrutivo do terrorismo teórico das vanguardas é a atuação de André Breton:

(...) o terrorismo intelectual de Breton, apressado e polêmico, não marcou, senão na superfície, o curso da história da arte.

No primeiro *Manifeste* (Manifesto), em 1924, Breton colocava em julgamento o realismo e o positivismo na pintura e nas letras. Desde a ruptura de 1922 com Dada e Tzara, entretanto, e depois do fracasso do “Congresso para o estabelecimento e as diretivas do espírito moderno”, ele não se contentava mais com o anarquismo, com a negação e com a destruição: queria fundar uma nova estética. O surrealismo se apresentou, desde então, como um dirigismo; acreditou ser o dono da verdade estética e quis promovê-la com métodos políticos. (COMPAGNON, 2010, p. 77)

Consciente da perfeita aplicabilidade do conceito adentro do panorama do “choque do novo”, sobre o qual escreveu Robert Hughes, Rosana Harmuch percebe, entretanto, que ele também pode ser útil em outros contextos estéticos e epocais. Assim é que ela o expande para trás no tempo, de maneira a englobar autores participantes ou herdeiros dos primeiros tempos da modernidade, definida por ela, como por outros, como tendo início no Romantismo:

Essa concepção de arte como algo previsível manteve-se muito firme até o final do século XVIII, quando houve o advento do que se convencionou chamar Romantismo. Para Luiz Costa Lima, deu-se o “colapso do universal clássico. A tal ponto a época clássica é atravessada pela idéia de unidade (...), que poderíamos sintetizá-la na divisa de um só Deus, um só rei, uma só lei” (LIMA, 1984: p. 72). Propositadamente: procuro reafirmar, aqui, a literatura como uma forma de discurso que sofreu uma enorme ruptura nesse momento e que, a partir daí, vem se adaptando, se modificando e, em especial, vem se pensando, na tentativa de explicar a si mesma, inclusive para os seus próprios produtores. Considerando esse momento como de grande instabilidade, compreende-se a necessidade da criação de inúmeros discursos, que não apenas o literário, mas também inseridos nele: para apresentar justificativas perante tantas novidades.

É ainda mais fácil compreender esse momento como de grande virada se lembrarmos que o próprio conceito moderno de literatura data do século XVIII, quando ele se constitui historicamente. Eduardo Lourenço é bastante enfático ao afirmar inclusive que o Romantismo pode não ter inventado a literatura, mas transformou-a radicalmente (Lourenço, 1999: p. 54). (HARMUCH, 2006, p. 13)

Em sua tese, o terrorismo teórico é a ferramenta fundamental para Harmuch investigar um dos aspectos mais significativos da obra de Eça de Queirós, seu, digamos assim: proto-heterônimo Carlos Fradique Mendes, *dandy*, dileitante, apreciador das coisas boas da vida e esteta de verve finíssima:

As cartas de Fradique são aqui tomadas por mim como uma alternativa encontrada por seu criador para um dos paradoxos da modernidade, o *terrorismo teórico* (termo utilizado por Antoine Compagnon) e a conseqüente aproximação entre autor, obra e leitor.

Aproprio-me desse termo para afirmar que é no século XVIII que se inicia uma ambientação, uma atmosfera propícia às experiências *terroristas*, frutos da chamada ironia romântica, capazes de instituir um discurso auto-reflexivo inserido nas obras literárias, mas também fora delas. Constituem-se, assim, não apenas em paralelo, mas produzidas pelos próprios escritores e diluídas em seus diversos discursos, as poéticas descritivas, explicativas e reflexivas da criação literária. (HARMUCH, 2006, p. 5-6)

Para Harmuch: portanto, a mania teórica ou o terrorismo teórico não se restringem aos manifestos virulentos das vanguardas européias do início do século XX, mas são um traço da própria modernidade. Narradores se tornam críticos literários para formar, influenciar e moldar seus próprios leitores. É dessa aplicação do conceito que nos apropriamos aqui, uma vez que concordamos com a autora que o narrador queirosiano dos romances, assim como o Carlos Fradique Mendes das cartas, tem uma veia teórica que lhe é fundamental em sua empresa de criticar impiedosamente o Romantismo, agindo mesmo como um terrorista, ao buscar a destruição de uma concepção de arte para defender a sua própria, entendida como a única de valor.

Em sua famosa *Correspondência*, Fradique Mendes faz terrorismo teórico em primeira pessoa; em seus romances, Eça delega essa missão para a voz em terceira pessoa do narrador. Armado, fundamentalmente, da ironia e da caricatura, seus três romances principais, **O crime do padre Amaro**, de 1875, **O primo Basílio**, de 1878, e **Os Maias**, de 1888, fervilham de personagens claramente ligados, como artistas ou leitores, ao Romantismo. Entre os literatos e outros artistas de cunho romântico, figuram, em **O crime...** Agostinho Brito (poeta), Artur Couceiro (cantor e guitarrista), Carlos Alcoforado (poeta), o bacharel Prudêncio (folhetinista), o bacharel Gouveia Ledesma (ator e folhetinista); em **O primo...**, aparece Ernestinho Ledesma (dramaturgo); nos **Maias**, Tomás Alencar (poeta), João da Ega (romancista) e Cruges (pianista).

Neste texto, nos concentramos em Artur Couceiro e na maneira como ele é útil como elemento da propaganda anti-romântica presente nos romances de Eça.

Artur Couceiro é a melhor arma do narrador de **O crime do padre Amaro** para fazer seu terrorismo teórico. O contexto em que ele surge na narrativa é a apresentação ao leitor da educação sentimental de Amélia, a jovem que será seduzida, engravidada e abandonada à morte pelo personagem-título. Nos seus dois primeiros capítulos, a narração nos mostra a chegada de Amaro à cidade de Leiria, seu conhecimento das personagens mais distintas de lá, entre os quais a mãe de Amélia, em cuja casa se hospeda. O segundo termina justamente com o retrato do impacto que a primeira vista de Amélia tem sobre o pároco, já anunciando como, nele, a sensualidade é muito mais profunda que a espiritualidade:

“O pároco fechou a porta do quarto. A roupa da cama entreaberta, alva, tinha um bom cheiro de linho lavado. Por cima da cabeceira pendia a gravura antiga de um Cristo crucificado. Amaro abriu o seu Breviário, ajoelhou aos pés da cama: persignou-se; mas estava fatigado, vinham-lhe grandes bocejos; e então por cima, sobre o teto, através das orações rituais que maquinalmente ia lendo, começou a sentir o tique-taque das botinas de Amélia e o ruído das saias engomadas que ela sacudia ao despir-se” (QUEIRÓS, 1996, p. 22)

Consciente de que precisa explicar de maneira verossímil a atenção sensorial que um padre dedica a uma “bela rapariga, forte, alta, bem feita, com uma manta branca pela cabeça e na mão um ramo de alecrim” (idem, ibidem), que “respirava fortemente de ter corrido; vinha corada; os seus olhos vivos e negros luziam; e saía dela uma sensação de frescura e de prados atravessados” (idem, ibidem), o narrador, de imediato, faz no capítulo III um longo *flash-back*, no qual mostra que a educação religiosa de Amaro não decorreu de uma vocação sua, mas da imposição da vontade da Marquesa de Alegros, mulher que ficou responsável por ele quando da morte de seus pais, empregados dela. Conduzidos pela mão do narrador, que nesse *flash-back* de trinta e sete parágrafos apresenta apenas quatro brevíssimos exemplos de Discurso Direto, nos quais as próprias palavras de Amaro aparecem apenas em um, o leitor aprende que Amaro, durante toda a sua formação como sacerdote, agiu pautado não por uma vocação ou devoção sinceras, mas conforme suas necessidades econômicas e sociais, sua ambição e sua sensualidade. Um exemplo cabal da superficialidade que marca a ligação de Amaro com a religião que viria a representar como sacerdote surge no parágrafo transcrito abaixo, que mostra como a religiosidade de Amaro é profunda como um pires:

Na sua cela havia uma imagem da Virgem coroada de estrelas: pousada sobre a esfera, com o olhar errante pela luz imortal, calcando aos pés a serpente. Amaro voltava-se para ela como para um refúgio, rezava-lhe a salvadora, mas, ficando a contemplar a litografia, esquecia a santidade da Virgem, via apenas diante de si uma linda moça loura; amava-a; suspirava; despindo-se olhava-a de revés, lubricamente; e mesmo a sua curiosidade ousava erguer as castas da túnica azul da imagem e supor formas, redondezas, uma carne branca. Julgava então ver os olhos do tentador luzir na escuridão do quarto; aspergia a cama de água benta; mas não se atrevia a revelar estes delírios, no confessionário, ao domingo. (QUEIRÓS, 1996, p. 27)

Deixemos de lado a oportunidade de discutir o impacto dessas linhas eivadas do pecado mortal da luxúria, acompanhada pela blasfêmia contra a mãe da Igreja, sobre os leitores portugueses de cento e trinta e cinco anos

atrás, entre os quais os religiosos eram certamente maioria, dado seu índice de alfabetização ser muitas vezes superior aos de outros grupos da sociedade lusitana de então. Baste-nos observar que é para isto que o narrador organizou um longo flash-back a respeito da infância de Amaro e de sua adolescência no seminário: para mostrar ao leitor como a personagem foi programada: por suas circunstâncias e sua educação religiosa malfeita: para não resistir aos reclamos da carne, mesmo que sobre ela tenha lançado uma batina.

O *flashback* sobre a formação de Amaro é seguido, quase imediatamente, de outro sobre a formação de Amélia: e é por causa dele que avulta o papel a ser desempenhado por Artur Couceiro diante dos olhos do leitor a quem o narrador queirosiano quer se dirigir. Narrada a educação sentimental de Amaro, vemos a chegada dele a Leiria, sua instalação na casa de Amélia e na sociedade das beatas da cidade, seu encontro fortuito com Amélia numa noite em que saíra do quarto à procura de água e a vira de relance, começando a despir-se na sala, antes de subir para seu quarto. Assim que nos mostra os dois jovens sob o efeito desse recontro inesperado, o narrador se concentra em Amélia: passando a pormenorizar, no *flashback* que constitui o capítulo V do romance, toda a sua formação sentimental.

Três elementos se destacam na adolescência de Amélia: a constante presença de padres em casa de sua mãe, viúva ainda jovem, entre os quais o Cônego Dias, que, mais tarde, o leitor saberá que é amante da São Joaneira há anos; o tio Cegonha; o Romantismo.

O tio Cegonha é um velho músico reduzido à miséria, que, a certa altura: passou a ser mestre de piano de Amélia; com ele, na pieguice das melodias sentimentais que lhe ensinava e nas histórias que lhe contava, veio o Romantismo:

Amélia aplicava-se muito ao piano: era a coisa boa e delicada da sua vida; já tocava contradanças e antigas árias de velhos compositores; a senhora D. Maria da Assunção estranhava que o mestre não lhe ensinasse o *Trovador*.

-- Coisa mais linda! – dizia.

Mas o *Tio Cegonha* só conhecia a música clássica, árias ingênuas e doces de Lully, motivos de minuetos, motetes floridos e piedosos dos doces tempos freiráticos.

Uma manhã o *Tio Cegonha* encontrou Amélia muito amarela e triste. Desde a véspera queixava-se de “mal estar”. Era um dia nublado, muito frio. O velho queria ir-se embora.

-- Não, não, *Tio Cegonha* – disse ela – toque alguma coisa para eu me entreter.

Ele tirou o seu capote, sentou-se, tocou uma melodia simples, mas extremamente melancólica.

-- Que lindo! Que lindo! – dizia Amélia, de pé junto ao piano.

E quando o velho deu as últimas notas.

-- O que é? – perguntou ela.

O *Tio Cegonha* contou-lhe que era o começo de uma *Meditação* feita por um fradre seu amigo.

-- Coitado – disse – teve bem o seu tormento! (QUEIRÓS, 1996, p. 47-48)

Velha personagem sofredora, mas com talento; jovem personagem triste; dia nublado, muito frio; melodia melancólica, introspectiva (veja-se o título), mas agradável; compositor com vida marcada pelo sofrimento; a arte como uma via de escape para o mal estar íntimo: não está descrito o protótipo do episódio romântico? Ou devemos dizer o estereótipo? Para que se deu a esse trabalho o narrador de **O crime do padre Amaro**? Para mostrar ao leitor o pano de fundo que explica a aparição de Artur Couceiro já na primeira semana da vida de Amaro em Leiria – e para formar o pano de fundo que explica a sedução de Amélia por Amaro. Educada em termos românticos, como os leitores que Eça queria atrair para o Realismo, Amélia já estava preparada para o aparecimento de um jovem galã em sua vida, como Emma em **Madame Bovary**, como Luísa em **O primo Basílio**, como Maria Monforte em **Os Maias**.

Por ter conhecido o Tio Cegonha em tenra idade, ouvindo suas melodias e suas histórias de amores impossíveis; por ter, na mesma época, conhecido “o poeta Carlos Alcoforado, muito fatal, muito olhado, [que] passeava só, soturno, junto da vaga” (QUEIRÓS, 1996: p. 49), como se fosse o homem pintado por Caspar David Friedrich em **O viajante sobre o mar de névoa**, obra icônica dos ideais românticos; por ter, também, na mesma altura,

atraído a atenção do estudante de Direito em Coimbra Agostinho Brito, “um moço delgado, de bigode castanho: pêra, cabelo comprido deitado para trás, e luneta; [que] recitava versos, sabia tocar guitarra, contava anedotas de calouros, fazia partidas, e era famoso na Vieira, entre os homens: por saber conversar com senhoras” (idem, ibidem), Amélia é terreno fértil para Artur Couceiro semear doses maciças de romantismo: prontamente ridicularizado pelo narrador diante do leitor, em que pese sua aceitação automática pelas personagens circundantes. Referimo-nos à passagem do capítulo IV em que: pela primeira vez, Amaro participa de um jantar ao qual estão presentes as personalidades mais representativas da pequena sociedade de Leiria, entre padres, beatas, jornalistas.

As pessoas já haviam jantado, conversado, contado estórias da cidade; antecipando-se ao tédio que, fatalmente, sobreviria, surge o artista: para entretê-las. Soa uma voz à porta; é Artur Couceiro:

Era um rapaz extremamente alto, amarelo, com as faces cavadas, uma grenha riçada, um bigode a D. Quixote; quando ria, tinha uma sombra na boca: porque lhe faltavam quase todos os dentes de diante; e nos seus olhos encovados, de grandes olheiras, errava um sentimentalismo piegas. Trazia uma guitarra na mão.

-- Então como vai isso hoje? – perguntaram-lhe logo.

-- Mal – respondeu ele com voz triste, sentando-se. – Sempre as dores no peito, a tosezita. (QUEIRÓS, 1996, p. 41)

A tosse de Artur é causa de preocupação de seus conhecidos, mas, certamente, não é para eles que o narrador cria esse retrato do artista: magro, amarelo, olhos encovados, olheiras profundas, semelhando o cavaleiro da triste figura; na verdade, essa descrição se dirige ao leitor: para que perceba que a tosse de Artur (como os outros índices que acabamos de relacionar) é metáforica: é o sinal do mal do século, não o *spleen*, mas a tuberculose, indelevelmente ligada ao estereótipo do artista romântico. Para que não se perca isso de vista, no diálogo que se segue, em que é recomendada a Artur uma viagem de tratamento na Ilha da Madeira (ou, ao menos, uma terapia com óleo de fígado de bacalhau...), o leitor é informado de que Artur, exemplo

acabado do artista sem consciência social – como Ernestinho, de **O primo Basílio** --, veio para o serão da casa da São Joaneira não só com tosse, mas também deixando em casa dois filhos doentes, além da criada.

Pouco depois de ele ter chegado: pedem-lhe que cante:

O senhor Artur costumava cantar depois do chá. Sobre o piano uma vela alumiaava o caderno de música; e Amélia, logo que a Ruça levou a bandeja, acomodou-se, correu os dedos sobre o teclado amarelo.

-- Então hoje que há de ser? – perguntou Artur.

Os pedidos cruzaram-se:

-- *O guerrilheiro! O noivado do sepulcro! O descrido! O nunca mais!*

O Cônego Dias disse do seu canto pesadamente:

-- Ó Couceiro, vá lá aquela do *Tio Cosme, meu brejeiro!*

As mulheres reprovaram:

-- Credo! Por quem é, senhor cônego! Que lembrança!

E a senhora D. Joaquina Gansoso resumiu:

-- Nada; uma coisa de sentimento para o senhor pároco fazer idéia.

-- Isso, isso! – disseram – uma coisa de sentimento, ó Artur, uma coisa de sentimento!

Artur pigarreou, cuspihou; e dando subitamente à face uma expressão dolorosa, ergueu a voz, cantou lugubrememente:

Adeus, meu anjo! Eu vou partir sem ti!

Era uma canção dos tempos românticos de 51, o *Adeus!* Dizia uma suprema despedida, num bosque: por uma tarde pálida de outono; depois, o homem solitário e precito, que inspirara um amor funesto, ia errar desgrenhado à beira do mar; havia uma sepultura esquecida num vale distante, brancas virgens vinham chorar à claridade do luar!

Artur cantava enternecido, o olhar vago; mas nos intervalos, durante o acompanhamento, sorria em redor – e na sua boca cheia de sombra viam-se os restos de dentes podres. O Padre Amaro, ao pé da janela, fumando, contemplava Amélia, enlevado naquela melodia sentimental e mórbida; o seu perfil fino, de encontro à luz, tinha uma linha luminosa; destacava harmoniosamente a curva do seu peito; e ele seguia as suas pálpebras de grandes pestanas, que do teclado para a música se erguiam e se abaixavam com um movimento doce. João Eduardo, junto dela, voltava-lhe as folhas da música.

Mas Artur, com a mão sobre o peito, a outra erguida no ar, num gesto desolado e veemente, soltou a última estrofe:

*E um dia, enfim, deste viver fatal,
Repousarei na escuridão da campa!*

-- Bravo! Bravo! – exclamaram.

E o Cônego Dias comentou baixo ao pároco:

-- Ah! para coisas de sentimento não há outro. – E bocejando enormemente: -- Pois menino, tenho tido toda a noite as lulas a conversar cá dentro. (QUEIRÓS, 1996, p. 42-43)

Esse trecho, que julgamos necessário transcrever na íntegra, em que pese sua extensão, equivale a uma súpula do Romantismo aos olhos da Geração de 70: diletantismo, arte como entretenimento, artista a serviço do gosto do público burguês, não de sua consciência, *spleen*, tuberculose, melancolia, sentimentalismo, morbidez, despedida, bosque, outono pálido, solidão, sepultura, amores impossíveis, luar! Não faltou nem a éfrase: não é “o homem solitário e precito, que inspirara um amor funesto, ia errar desgrenhado à beira do mar” uma perfeita tradução em palavras do mais famoso dos quadros do Romantismo, o “Viajante sobre o mar de névoa” (1818), de Caspar David Friedrich?

Durante parte de sua adolescência, depois da morte da Marquesa de Alegros e antes de entrar no seminário, Amaro viveu com um tio, comerciante próspero, casado com a filha de um pobre funcionário rico. Sem amor pelo marido, que lhe interessara apenas como via de escape da pobreza, a tia de Amaro passa os dias lendo e sonhando, autêntica Madame Bovary em ponto menor:

Amaro foi mandado para casa do tio: para a Estrela. O merceeiro era um homem obeso, casado com a filha de um pobre empregado público, que o aceitara para sair da casa do pai, onde a mesa era escassa; ela devia fazer as camas e nunca ia ao teatro. Mas odiava o marido, as suas mãos cabeludas, a loja, o bairro e o seu apelido de senhora Gonçalves. O marido, esse adorava-a como a delícia da sua vida, o seu luxo; carregava-a de jóias e chamava-lhe *a sua duquesa*.

Amaro não encontrou ali o elemento feminino e carinhoso em que estivera tepidamente envolvido em Carcavelos. A

tia quase não reparava nele; passava os seus dias lendo romances, as análises dos teatros nos jornais, vestida de seda, coberta de pó-de-arroz, o cabelo em cachos, esperando a hora em que passava debaixo das janelas: puxando os punhos, o Cardoso, galã da Trindade. (QUEIRÓS, 1996, p. 24)

Arrumar as camas *versus* maquiarse; casarse com um merceeiro *versus* sonhar com um ator de teatro; cuidar do sobrinho *versus* ler folhetins: os termos são outros na vida de Amélia, mas a mescla de mediocridade doméstica pequeno-burguesa e fantasias românticas da vida da tia de Amaro forma a mesma dieta de que ela se alimenta. Ao nos mostrar sua educação sentimental, o narrador constrói um retrato típico da leitora de folhetins, como Emma, como Luísa. Ao cantar com ela melodias semelhantes em tudo ao famoso, depois infame, “Noivado do sepulcro”: poema ultra-romântico de Soares de Passos, Artur Couceiro serve-lhe a dose diária de sentimentalismo, assegurando que toda essa ambiência cultural anti-racional seja-lhe inoculada a ponto de fazê-la perder o bom senso, aceitando tornar-se amante de um padre. Em *O crime do padre Amaro*, o veneno que matará Amélia entra-lhe pelos olhos e pelos ouvidos, injetado pelos poetas, músicos e cantores de sua predileção. Tio Cegonha, Carlos Alcoforado, Agostinho Brito e Artur Couceiro são os que a fazem a cama em que se deitará com Amaro. Amélia, até aqui, representa na narrativa o mesmo papel que Emma Bovary em sua juventude: crédula apreciadora de enredos fantasiosos, invariavelmente centrados em episódios sentimentais; quando passar de leitora do Romantismo a agente de peripécias românticas, a tragédia banal da sedução e do abandono se abaterá sobre ela.

A aderência a esse Romantismo do meio cultural em que Amélia é criada e vive se manifesta, nos trechos que transcrevemos acima, na unanimidade com que as mulheres exigem e aprovam a execução da “canção dos tempos românticos de 51”, nos murmúrios que fazem enquanto ela está sendo tocada, nos “Bravos!” que lançam ao seu final, na profusão de pontos de exclamação que marcam suas manifestações antes, durante e depois da música: 12: para sermos exatos. Observando os verbos que expressam tais manifestações, impressiona também o fato de que estão sempre no plural, de

maneira a reforçar o fato de que todo o grupo age junto: pede junto, ouve junto, gosta junto: “os pedidos cruzaram-se”, “as mulheres reprovaram”, “disseram”, “murmuravam”, “exclamaram”. Pela generalidade desse emprego do plural, torna-se impossível singularizar Amélia: é certo que ela comunga com os outros dessa cultura sentimental.

Mas e o narrador?

Esse encontra duas maneiras eloquentíssimas de aterrorizar o Romantismo, ou seja, de alertar seu leitor-alvo, aquele a quem o Realismo pretende tirar da influência do Romantismo, a respeito da vacuidade de tudo que Artur Couceiro traz para o processo de formação de Amélia.

Essa é a utilidade do enorme bocejo com que o Cônego Dias destoa do entusiasmo geral com a música de Artur Couceiro; enquanto as senhoras exclamam em altos brados sua aprovação, ele ainda sente remoendo-se-lhe no estômago as lulas do jantar que tivera, horas antes, com Amaro.

O mesmo fim almeja a descrição física de Artur. Não insistiremos mais em seu perfil de tísico, em seu amarelo sugestivo de ancilostomíase; falemos, agora, de suas cáries. No centro da atenção da pequena sociedade leiriense que recebe Amaro, de maneira que ele faça uma ideia da ética, da etiqueta e da estética a presidir ali a convivência, o narrador queirosiano coloca um cantor de boca desdentada. O contraste entre a vacuidade lírica do olhar de Artur e o vazio concreto de sua boca não é apenas causa de hilaridade para o leitor (note-se que: para os circundantes, isso não tem nenhum efeito): trata-se de um artifício retórico do narrador, uma espécie de antítese prática e plástica, que conota a incongruência entre os múltiplos ideais sentimentais do Romantismo e a origem corrupta desses mesmos valores: “Artur cantava enternecido, o olhar vago; mas nos intervalos, durante o acompanhamento, sorria em redor – e na sua boca cheia de sombra viam-se os restos de dentes podres” (QUEIRÓS, 1996: p. 42). Os dentes de Artur estão podres até as raízes, assim como parecem estar seus pulmões; se lembrarmos que: para divertir as beatas, ele deixou em casa três pessoas doentes e mais a mulher e outros dois filhos, não será difícil inferir que também está podre seu comportamento de chefe de família. Disso tudo se concluirá, sem muito esforço, que o narrador tem por

alvo contaminar a obra pelos males do homem. Pode a má árvore dar bons frutos?

Pela citação explícita e implícita de temas: procedimentos, artistas e obras, o narrador de **O crime do padre Amaro** dá mostras de ser um leitor do Romantismo; mas é um leitor crítico, irônico, zombeteiro, caricaturista, que parece pretender, acima de tudo: por meio da deturpação de personagens, temas e procedimentos associados ao Romantismo, formar um novo tipo de leitor, cuja consciência, alimentada exatamente pela obra que ele está escrevendo: penetre nas espessas fantasias românticas e descubra seu vazio e sua deterioração. Assim, quem lê sua ficção absorve também a teoria que a sustenta, expressa tão lapidarmente numa das cartas de Fradique Mendes, em que os termos idealismo e naturalismo são usados para nomear o que nós chamaríamos, hoje, de Romantismo e Realismo: “O idealista deu-te uma falsificação, o naturalista uma verificação. Toda a diferença entre o idealismo e o naturalismo está nisto. O primeiro falsifica, o segundo verifica.” (QUEIRÓS, 1912, p. 914)

BIBLIOGRAFIA

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. 2^a. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

HARMUCH, Rosana A. **Terrorismo na literatura de Eça de Queirós**. Curitiba, UFPR, 2006. (tese de doutoramento)

QUEIRÓS, Eça de. **Cartas inéditas de Fradique Mendes**. Lisboa, Lello & Irmão, 1912, v. III.

— **O crime do padre Amaro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.