

## EÇA DE QUEIRÓS E O CAPÍTULO 19 DE *MÍMESES*

José Carlos Siqueira de Souza<sup>1</sup>

**RESUMO:** Auerbach em sua obra mais conhecida, *Mimesis*, estabelece que a grande contribuição da escola Realista do século XIX foi ter dado voz ao proletariado em seus romances, ao representar de forma séria a sua vida e seus sofrimentos. Eça de Queirós, assim como Machado de Assis, não fez isso em seus romances. Seria o escritor português um realista “falhado”? Nossa análise do romance *O crime do padre Amaro*, mostra que, longe disso, Eça desenvolveu nessa obra recursos e estratégias literárias outras, que não o protagonismo direto dos pobres, para representar e criticar de forma mais eficiente (em termos literários e sociais) a situação do proletariado em Portugal.

**PALAVRAS-CHAVE:** Eça de Queirós, Auerbach, Realismo, *O crime do padre Amaro*.

**ABSTRACT:** Auerbach, in his most famous work, *Mimesis*, establishes that the great contribution of the Realistic school of the nineteenth-century was to bring voice to the proletariat in its novels, by representing its life and sufferings in a serious way. Eça de Queirós, as well as Machado de Assis, did not make that in his novels. It would be the Portuguese writer a realist “failed”? Our analysis of the novel *O crime do padre Amaro* shows quite the contrary that in this work Eça developed resources and other literary strategies other than direct protagonism of the poor in order to represent and to criticize more efficiently (in literary and social terms) the situation of the proletariat in Portugal.

**KEYWORDS:** Eça de Queirós, Auerbach, Realism, *O crime do padre Amaro*.

---

<sup>1</sup> Mestre em Estudo Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa e doutorando de Literatura Portuguesa, ambos na FFLCH-USP.

Para os estudiosos da literatura, uma obra que se proponha, como é o caso de *Mimesis* de Auerbach (2004), abordar a “realidade exposta ou representada na literatura ocidental” (conforme uma tradução mais adequada de seu subtítulo), deve criar uma certa expectativa em torno do capítulo que trata das obras do Realismo do século XIX. À luz de uma análise que abarca a representação literária da realidade ao longo da história da cultura ocidental, como se sairá o período e a escola literária que se autodenominou “realismo”, designação também aceita pelos contemporâneos e posteriores? Tal geração de escritores teria feito jus a esse título, certamente ambicioso, quando comparada aos períodos que a precederam? Não que esse tenha sido o propósito de Auerbach, e, portanto, não se pode cobrar dele semelhante preocupação. Mas, em todo o caso, a expectativa dos leitores de *Mimesis* parece justificada.

Em nossa opinião, o capítulo 19 de *Mimesis*, de certo modo, é anticlimático. As obras e os autores criticados não recebem uma avaliação tão entusiasmada quanto aquela dedicada aos congêneres dos capítulos vizinhos: Stendhal e Balzac, no capítulo 18, e Virginia Woolf e Proust, no vigésimo. No caso dos irmãos Goncourt e Flaubert, o autor é impiedoso, o mundo literário deles é “estranhamente estreito e mesquinho” (AUERBACH, 2004, p. 454), já a respeito de Zola, o filólogo alemão é mais positivo, mesmo assim “pode-se também censurá-lo [Zola] de que a sua fantasia, um tanto grosseira e violenta, levou-o a cometer exageros, brutais simplificações e a empregar uma psicologia demasiado materialista” (AUERBACH, 2004, p. 459). Nada muito lisonjeiro para aquele que é apontado por Auerbach como o principal escritor do Realismo.

Se Goncourt, Flaubert e Zola têm lá suas limitações, o que interessa para o autor de *Mimesis* é o fato de que, pela primeira vez, o “quarto estado”, ou seja, os trabalhadores, o povão, os pobres em geral, tenha sido elevado à condição de protagonista de obras literárias de caráter sério. Para os escritores citados, “o povão, em todas suas partes, devia ser incluído no realismo sério como tema” (AUERBACH, 2004, p. 447) — o que sem dúvida, e apesar das mencionadas limitações, vale por uma revolução artística ou estética, estando aí o grande valor desse período literário e das obras nele criadas.

No entanto, seguindo o desdobramento da análise auerbachiana, a avaliação da produção do Realismo volta a cair conforme se sai da esfera francesa e se passe aos

outros países europeus. Segundo o autor alemão:

Nos restantes países da Europa Ocidental e Meridional o realismo tampouco atinge, durante a segunda metade do século, a mesma força independente nem a mesma coerência do realismo francês; nem sequer na Inglaterra, embora entre os romancistas ingleses se contem importantes realistas (AUERBACH, 2004, p. 466).

Antes desse juízo até certo ponto bombástico, Auerbach, talvez à guisa de um exemplo esclarecedor, faz uma detida análise da literatura realista alemã, procurando explicar onde e por que ela falha em atingir o mesmo nível das obras francesas dessa corrente. Parece-nos que o principal argumento para explicar a inferioridade do realismo alemão, quando comparado ao francês, está em que “na Alemanha, a própria vida era muito mais provinciana, mais antiquada, muito menos ‘contemporânea’ ” (AUERBACH, 2004, p. 463). Com exceção da Inglaterra, para a qual o autor adiciona a circunstância de que na época vitoriana “o calmo desenvolvimento da vida pública [...] reflete-se no mais reduzido movimento do pano de fundo contemporâneo” (AUERBACH, 2004, p. 466), o argumento “alemão” poderia ser muito bem ampliado para os “restantes países da Europa Ocidental e Meridional”. Em outras palavras, um nível inferior de desenvolvimento do capitalismo e da vida social e urbana, do qual decorrem, levaria inevitavelmente a produções literárias em que o “quarto estado” e os conflitos correspondentes ao seu nascente protagonismo social não tivessem a mesma função e valor estético. Ou, numa apropriação algo indébita das palavras de Auerbach (pois, no caso, ele falava das condições sociais em que surge a geração de realistas), nos outros países não estavam tão claramente dados “os perigos reais que ameaçavam o desenvolvimento econômico e a estrutura da sociedade burguesa, a luta das grandes potências pelos mercados e a ameaça do quarto estado que se estava organizando” (AUERBACH, 2004, p. 451).

Para não dizer que fora da França tudo são espinhos, o autor de *Mimesis* oferece a Rússia como uma nação excepcional que, a despeito de seu atraso econômico e social, foi capaz de dar realistas do nível de um Tolstói e um Dostoiévski que, do mesmo modo que Zola e companhia na França, mostraram-se competentes ao representar de forma séria sua realidade social, incluindo camponeses e pobres em geral. A explicação para a singularidade russa é creditada, em parte, à sua formação cultural oriental (certamente

ligada à religiosidade ortodoxa) e ao impacto dramático que a influência francesa causou sobre essa sociedade ainda patriarcal. Ou seja, atraso e modernidade acabaram resultando numa literatura realista de grande importância.

É evidente que o esquema apresentado não faz justiça ao capítulo 19 de *Mimesis*. Outros temas e muito de seu raciocínio nuançado ficou de fora de nosso breve resumo. Em todo caso, acreditamos que essa introdução redutora possa ser útil para destacar o problema que se coloca para quem desejar usar os critérios do capítulo 19 a fim de recobrir algumas das “lacunas” que o próprio Auerbach disse terem sido inevitáveis na composição de sua obra (cf. o posfácio, AUERBACH, 2004, p. 502). No caso dos estudiosos da literatura em língua portuguesa, dois autores se mostram particularmente problemáticos, Machado de Assis e Eça de Queirós. Ambos são realistas (ao menos nas obras mais importantes), produzindo na segunda metade dos Oitocentos e, sem sombra de dúvida, antenados com a literatura francesa. E aí vêm os problemas: as nações que servem de cenário e conteúdo para seus romances são países periféricos, que, se comparados à situação alemã, estariam a anos luz de distância do Reich — que para Auerbach, vale repetir, era provinciano. Em suas obras, o “quarto estado” não assume o proscênio, não se torna o protagonista — razão pela qual foram em alguns momentos tachados de elitistas ou mesmo de incompetentes, por não conhecerem a vida do povo. Logo, estariam na condição de não terem chegado lá, como o filólogo alemão julgou a literatura “nos restantes países europeus”.

No entanto, os dois autores lusófonos não apenas são considerados por uma crítica já centenária como os maiores escritores realistas, mas, ainda, como os maiores romancistas de seus países em toda a história. Uma situação que deveria estimular os estudiosos das literaturas portuguesa e brasileira a se debruçarem sobre as obras realistas de Machado e Eça num *tour de force* com os critérios e métodos adotados em *Mimesis*. Para este trabalho e como parte de nossa pesquisa de doutorado, proporemos um rápido exercício sobre um romance de Eça de Queirós.

Segundo a nossa sensibilidade, o problema mais grave a enfrentar está na falta de protagonismo das classes pobres nos romances de Eça, pois para Auerbach essa é a característica diferenciadora e inovadora das obras realistas na França. Ignorando as explicações infelizes de alguns críticos que, como já foi dito, apontaram ou o elitismo

do autor ou sua falta de contato com a pobreza (como se fosse possível a qualquer autor viver na sociedade capitalista sem tal contato) como determinante dessa “falha”, e procedendo conforme o método em *Mimesis*, resolvemos pinçar um trecho do romance *O crime de padre Amaro* (QUEIRÓS, 1997 [1880, 2ª ed.]) em que uma personagem pobre tem um papel de destaque na narrativa. Trata-se de Totó, uma adolescente de 15 anos, parálitica de nascença, filha do sineiro da igreja da Sé, onde Amaro é pároco. Sua entrada no romance se deve à necessidade de Amaro conseguir um lugar conveniente para seus encontros amorosos com Amélia, moça de vinte e poucos anos que o padre acabara de seduzir, e que, para continuar gozando da conquista, precisava de toda a discrição possível, a fim de evitar um danoso escândalo.

A casa do sineiro, onde Totó se mantinha permanentemente acamada devido à paralisia, ficava nos fundos da igreja de Amaro, isolada dos olhares dos moradores da pequena cidade de Leiria, no interior de Portugal. O subterfúgio elaborado para justificar as idas de Amélia à casa do sineiro era o de ensinar Totó a ler e a doutriná-la no catecismo católico, ao passo que o acesso de Amaro à humilde residência do sineiro se dava às escondidas, através dos fundos da sacristia. No trecho escolhido, o plano ameaça fazer água em razão do comportamento agressivo de Totó. Para fins de análise, marcamos as divisões das cenas em “quatro arranjos”:

#### Capítulo XVIII

##### [1º. arranjo]

Uma circunstância inesperada veio estragar aquelas manhãs em casa do sineiro. Foi a extravagância da Totó. Como disse o padre Amaro, "a rapariga saia-lhes um monstro"!

Tinha agora por Amélia uma aversão desabrida. Apenas ela se aproximava da cama, atirava a cabeça para debaixo dos cobertores, torcendo-se com frenesi se lhe sentia a mão ou a voz. Amélia fugia, impressionada com a idéia de que o diabo que habitava a Totó, recebendo o cheiro que ela trazia da igreja nos vestidos, impregnados de incenso e salpicados de água benta, se espolinhava de terror dentro do corpo da rapariga...

Amaro quis repreender a Totó, fazer-lhe sentir, em palavras tremendas, a sua ingratidão demoníaca para com a menina Amélia que vinha entretê-la, ensiná-la a conversar com Nosso Senhor... Mas a parálitica rompeu num choro histérico; depois, de repente, ficou imóvel, hirta, esbugalhando os olhos em alvo, com uma espuma branca na boca. Foi um grande susto; inundaram-lhe a cama de água; Amaro, por prudência, recitou os exorcismos... E Amélia desde então resolveu "deixar a fera em paz". Não tentou mais ensinar-lhe o alfabeto, nem orações a Santa Ana.

##### [2º. arranjo]

Mas, por escrúpulo, iam sempre ao entrar vê-la um instante. Não passavam da porta da alcova, perguntando-lhe de alto "como ia". Nunca respondia. E eles retiravam-se logo aterrados com aqueles olhos selvagens e brilhantes, que os devoravam, indo de um a outro, percorrendo-lhes o corpo, fixando-se com uma faiscação metálica nos vestidos de Amélia e na batina do padre, como para lhe adivinhar o que estava por baixo, numa curiosidade ávida que lhe dilatava desesperadamente as narinas e lhe arreganhava os beiços lívidos. Mas era a mudez, obstinada e rancorosa, que os incomodava sobretudo. Amaro, que não acreditava muito em possessos e endemoninhados, via ali os sintomas de *loucura furiosa*. Os sustos de Amélia aumentaram. — Felizmente que as pernas inertes cravavam a Totó ali na enxerga! Senão, Jesus, era capaz de lhes entrar no quarto e mordê-los num acesso!

Declarou a Amaro que nem lhe sabia bem o prazer da manhã, "depois daquele espetáculo"; e decidiu então, daí por diante, subir para o quarto sem falar à Totó.

### [3º. arranjo]

Foi pior. Quando a via atravessar da porta da rua para a escada, a Totó debruçava-se para fora do leito, agarrada às bordas da enxerga, num esforço ansioso para a seguir, para a ver, com a face toda descomposta do desespero da sua imobilidade. E Amélia ao entrar no quarto sentia vir debaixo uma risadinha seca, ou um *ui!* prolongado e uivado que a gelava...

Andava agora aterrada: viera-lhe a idéia que Deus estabelecera ali, ao lado do seu amor com o pároco, um demônio implacável para a escarnecer e apupar. Amaro, querendo-a tranquilizar, dizia-lhe que o nosso santo padre Pio IX, ultimamente, declarara pecado crer em pessoas possessas...

— Mas para que há rezas, então, e exorcismos?

— Isso é da religião velha. Agora vai-se mudar tudo isso... Enfim a ciência é a ciência...

Ela pressentia que Amaro a enganava — e a Totó estragava a sua felicidade. Enfim Amaro achou o meio de escaparem à "maldita rapariga": era entrarem ambos pela sacristia: tinham apenas a atravessar a cozinha para subir a escada, e a posição da cama da Totó, na alcova, não lhe permitia vê-los, quando eles cautelosamente passassem pé ante pé. Era fácil, de resto, porque à hora do *rendez-vous*, entre as onze e o meio-dia, nos dias da semana, a sacristia estava deserta.

### [4º. arranjo]

Mas sucedia que, quando eles entravam em pontas de pés e mordendo a respiração, os seus passos, por mais sutis, faziam ranger os velhos degraus da escada. E então a voz da Totó saía da alcova, uma voz rouca e áspera, berrando:

— Passa fora, cão! passa fora, cão!

Amaro tinha um desejo furioso de estrangular a parálitica. Amélia tremia, toda branca.

E a criatura uivava de dentro:

— Lá vão os cães! lá vão os cães!

Eles refugiavam-se no quarto, aferrolhando-se por dentro. Mas aquela voz de um desolamento lúgubre, que lhes parecia vir dos infernos, chegava-lhes ainda, perseguia-os:

— Estão a pegar-se os cães! Estão a pegar-se os cães!  
 Amélia caía sobre o catre, quase desmaiada de terror. Jurava não voltar àquela casa maldita...  
 — Mas que diabo queres tu? dizia-lhe o padre furioso. Onde nos havemos de ver então? Queres que nos deitemos nos bancos da sacristia?  
 — Mas que lhe fiz eu? que lhe fiz eu? exclamava Amélia, apertando as mãos.  
 — Nada! É doida... E o pobre tio Esguelhas tem tido um desgosto... Enfim, que queres que lhe faça? (CPA,<sup>2</sup> p. 325-6)

As cenas são dantescas, e o adjetivo aqui não é gratuito. A própria topologia desse trecho se mostra paralela à *Divina comédia*: o quarto de Totó sendo o inferno (há por parte de Amélia, assim como de outras personagens no livro, a crença de que a menina está endemoninhada); corredor e escada, o purgatório; e o quarto do sineiro na parte de cima da casa, o paraíso (em diversas oportunidades no livro, o quarto é comparado ao paraíso ou ao céu). A seqüência das cenas, conforme destacado por nossa divisão, mostra uma tensão crescente e dramática, em que cada novo arranjo faz aumentar a reação acusadora e punitiva da paralítica.

Conforme as estratégias para escapar ao contato com a menina vão se sucedendo, Totó passa do olhar mudo (“a mudez, obstinada e rancorosa, que os incomodava”) para interjeições carregadas de sentido (“uma risadinha seca, ou um *ui!* prolongado e uivado que a gelava...”), até chegar a uma verbalização que se pode comparar às imprecções proféticas do Antigo Testamento (“Cães me rodearam! Um bando de homens maus me cercou! Perfuraram minhas mãos e meus pés”; “Eles voltam ao cair da tarde, rosnando como cães, e rondando a cidade” — Salmos 22.16 e 59.14, respectivamente [versão NVI]). Assim, pode-se perceber que o estilo elevado dá às cenas uma tragicidade patente. Com o desenvolvimento do enredo, a menina vem a falecer em circunstâncias em que o dantesco e o trágico mais uma vez se misturam (v. QUEIRÓS, 1997, p. 364).

Embora os personagens centrais continuem sendo Amaro e Amélia nesse trecho, é inegável o peso do papel de Totó; na verdade, tudo ali gira em torno dela. A questão que se coloca é se essa menina seria de fato representativa dos pobres, ou se apenas a sua doença e seu comportamento agressivo seriam as características indispensáveis ao enredo, sendo sua classe social acessória em absoluto.

<sup>2</sup> Utilizaremos essa abreviatura para nos referirmos à obra *O crime do padre Amaro* (Queirós, 1997).

A descrição de sua pessoa e de seu ambiente vital, feita às vezes com ainda mais detalhes realistas e impressões sensoriais em outras passagens, delineia com precisão a vida de uma jovem pobre, realçada enormemente pela condição doentia em que se encontra. Seu pai, o sineiro tio Esguelhas, é um funcionário assalariado de baixo nível da igreja, segundo a classificação do narrador do romance:

O tio Esguelhas passava na Sé, entre os serventes e os sacristães, por um *macambúzio*. Tinha uma perna cortada e usava muleta: e alguns sacerdotes, que desejariam o emprego para os seus protegidos, sustentavam mesmo que aquele defeito o tornava, segundo a Regra, impróprio para o serviço da Igreja. (QUEIRÓS, 1997, p. 307)

Perceba-se o paralelismo entre a perna amputada do sineiro e a paralisia de Totó, que também se devia a problemas nos membros inferiores (na auto-ironia de tio Esguelhas: "O diabo embirrou com as pernas da família" [id.]). Mas, certamente, o principal argumento em defesa da importância de sua condição de pobre para o enredo está na justificativa encontrada para possibilitar as visitas de Amélia à doente: a necessidade de ensiná-la a ler. Devido à sua condição humilde, mas em especial por causa da paralisia, Totó chegara aos quinze anos de idade completamente analfabeta. Isso num período em que quase toda a Europa começara a garantir o ensino básico a todas as classes sociais, pois a leitura e os conhecimentos elementares da aritmética por parte dos pobres haviam se tornado um imperativo para o desenvolvimento capitalista. A igreja (a princípio os protestantes, mas depois também os católicos) sublimou tal interesse prático com a importância da leitura para se conhecer a Bíblia e as doutrinas religiosas, visando a salvação dos indivíduos. Em relação a Totó, ela escapara desse adestramento em razão de sua doença, mas, como filha de um funcionário da igreja, morando no terreno do templo católico, era um dever devoto dar-lhe acesso a tal conhecimento. Em outras palavras, sua condição de pobre foi fundamental para fornecer local seguro e discreto às escapadas do padre, e para justificar as visitas da amante àquela casa.

Aceita a condição de pobre de Totó como fundamental para a estrutura da história, somos obrigados a nos debater com outro detalhe: a menina poderia ser considerada uma representante dos pobres em sua condição econômica e política? Ou de forma mais específica e nas marcas estabelecidas por Auerbach: seria ela apenas um



“pingente da burguesia”, conforme as personagens escolhidas para protagonizar os romances dos irmãos Goncourt (AUERBACH, 2004, p. 448), o que faria com que “a tarefa da inclusão do quarto estado na representação artística séria não é entendida nem atacada em seu cerne” (id.); ou ela estaria dando voz, ou ao menos representação, ao povão, apresentando “com clareza e simplicidade modelares a situação do quarto estado e o seu despertar” (id., p. 460), conforme o crítico alemão avalia que Zola assim o fez?

As duas alternativas não nos parecem satisfatórias ao verificarmos as condições históricas do “quarto estado” em Portugal, na segunda metade do século XIX. Portugal, como todas as nações periféricas do capitalismo oitocentista, sofria de uma incipiente organização econômica e social burguesa. A burguesia industrial e agrícola portuguesa ainda não assumira a hegemonia na condução do estado, e muitas instituições feudais, pré-capitalistas, também ditavam as normas de conduta e de produção de bens. Conseqüentemente, o operariado era ainda reduzido e pouco organizado, e, em termos de protagonismo político, levaria algumas décadas para que os trabalhadores tivessem peso nas decisões legislativas e de governo.

Dessa forma, exprimir um “quarto estado e o seu despertar” era algo que o conteúdo e as formas sociais da época de Eça de Queirós não disponibilizavam aos escritores realistas. Uma razão, inclusive, que pode ser parte da explicação sobre os pobres não serem personagens centrais nas obras do autor de *Os Maias*, já que o mesmo não ocorria na realidade social. Contudo, a idéia do “pingente da burguesia” também não parece satisfazer a interpretação de Totó, pois colocaria Eça entre os literatos da “arte pela arte”, algo fora de cogitação para um autor que poucos anos antes da redação do romance em estudo, havia proferido uma cabal profissão de fé no realismo como forma literária de crítica e mudança social (referimo-nos à sua participação nas Conferências do Casino em 1871). Sem dizer que o próprio *Crime* é um libelo anticlerical de grande virulência.

Para não se cair num retorno a Stendhal e Balzac, em que “as camadas mais baixas do povo, o povo propriamente dito, mal aparece; e quando aparece, não é visto a partir dos seus próprios pressupostos, na sua própria vida, mas de cima” (AUERBACH, 2004, p. 446), parece-nos provável haver ainda um outro passo ou critério para se resolver a inserção de autores, como Eça e Machado, na forma auerbachiana.

No caso de Machado, Roberto Schwartz, pelo menos em dois estudos,

demonstrou como, mesmo não sendo protagonistas, os pobres foram representados na literatura, e de uma forma extremamente reveladora sobre os esquemas de dominação do final do império brasileiro.<sup>3</sup> Isso foi conseguido com o protagonista, um representante das classes dominantes, narrando em primeira pessoa. Voltando a Eça, há boas razões para se crer que no trecho citado haja uma estratégia literária que permita uma leitura irônica, na qual a situação do pobre seja exposta em sua relação com as classes dominantes.

Na leitura de primeiro nível, temos um triângulo amoroso: Totó se apaixona por Amaro assim que ele passa a freqüentar sua casa para o *rendez-vous* com Amélia, pois, apesar de paralítica, é uma adolescente despertando para a sexualidade (cf. QUEIRÓS, 1997, p. 318-9). É claro que o padre mal percebe a menina, quanto mais seu interesse amoroso. Ela passa, então, a sentir ciúmes de Amélia e agredi-la como uma rival. As cenas citadas acima representam a tentativa de Totó em estragar os momentos de idílio do casal de amantes. Na economia do romance, esse comportamento da menina e as situações por ela criadas vão dar em importantes desdobramentos do enredo, sendo, portanto, bastante significativas na estrutura da obra.

Ocorre que, em vez do estilo protocolar do narrador de Zola (cf. AUERBACH, 2004, p. 458), Eça põe em jogo um narrador onisciente, mas constantemente irônico, cujas descrições e digressões deixam subentendidas pesadas críticas sociais aos personagens como indivíduos e membros de uma classe social. Por exemplo, quando Eça introduz a personagem de Totó, o narrador assim explica o comportamento estranho da paralítica: “O doutor Gouveia declarara-a *histerica*: mas era uma certeza, para as pessoas de bons princípios, que a Totó estava *possuída do Demônio*” (QUEIRÓS, 1997, p. 307, itálicos do autor). “As pessoas de bons princípios” se encontram no grupo de beatas que viviam ao redor dos padres no Portugal oitocentista, do qual Amélia participava e por isso, conforme o trecho acima citado, também cria na posse demoníaca de Totó. Tais beatas são proprietárias ou pequeno-burguesas que financiam ou, como no caso da mãe de Amélia, são financiadas pelo clero (cf. QUEIRÓS, 1997, p. 106), com a correspondente troca de favores.

Em Portugal, no século XIX, assim como em todos os países de predominância

---

<sup>3</sup> “A velha pobre e o retratista”, in Roberto Schwarz (org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983; e *Um mestre na periferia do capitalismo*: Machado de Assis. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1990, p. 81-107.

católica, a igreja tinha incontáveis benefícios outorgados pela legislação e pelo estado, o que lhes conferiam vantagens e poder, apesar da Revolução Francesa e dos princípios liberais em voga na época. A ligação do clero com grupos da aristocracia, da alta e da pequena burguesia visava garantir e ampliar tais vantagens. É contra tal estado de coisas que Eça de Queirós escreve *O crime do padre Amaro*.

Nesse sentido, Amaro é um legítimo representante desse clero que busca com avidez garantir seus privilégios, enquanto Amélia corresponde idealmente à classe social que apóia esse clero e com o qual mantém promíscuas relações (sua mãe é amante do cônego da cidade, que por isso contribui monetariamente para o sustento da família). Numa segunda leitura do excerto, portanto, os três personagens poderiam ser vistos como uma espécie de alegoria das classes a que pertencem, e toda a narrativa, uma encenação das relações sociais desenvolvidas entre essas três classes, em que os destinos individuais podem ser interpretados em termos de uma análise social. Tal leitura irônica pode ser amparada por uma série de inserções feitas pelo narrador durante o desenvolvimento da história de Totó, as quais contêm elementos de análise e crítica social, indicando assim que o enredo possui mais significados do que os aparentes:

1. A primeira informação que temos sobre Totó no romance apresenta as condições sociais e profissionais de seu pai (cf. citação acima, QUEIRÓS, 1997, p. 307). Este é colocado “entre os serventes e os sacristães”, não é um funcionário tão desqualificado como os faxineiros, mas não está no nível de especialização dos sacristães que participam do ritual católico. Mais ainda, seu humilde emprego é disputado por outros clérigos na tentativa de favorecerem seus apaniguados, numa clara denúncia das políticas de favorecimento praticadas dentro da igreja.

2. Como também já apontamos, o problema físico com as pernas é comum a pai e filha, o que parece ser, mais do que um problema de família, como diz o próprio tio Esguelhas, uma marca simbólica de classe social. Lembre-se que na análise do personagem machadiano Eugênia (uma pobre) de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Roberto Schwarz mostra como a deficiência física da moça (era “coxa”, portanto, uma deficiência nas pernas) é usada por Cubas para encobrir o seu preconceito de classe (SCHWARZ, 1990, p. 87-9).

3. A cena em que Amaro vai propor à família e aos amigos de Amélia que esta

alfabetize a moça parálitica é aberta com uma discussão sobre o desabamento de uma mina de carvão da Inglaterra e os prós e contras das estradas de ferro. São esses dois assuntos ligados à moderna economia capitalista e ao crescente movimento trabalhista que darão oportunidade ao padre de introduzir o tema da alfabetização de Totó.

4. Com a audiência já entusiasmada com a idéia de Amaro, surge uma discussão sobre o destino dos pobres e, aqui, há um discurso antológico proferido pelo cônego Dias (naquela sala, a maior autoridade eclesiástica) que sintetiza toda a ideologia conservadora da época:

— Todos têm direito à graça do Senhor — disse o cônego gravemente, num sentimento de imparcialidade, admitindo a igualdade das classes logo que não se tratava de bens materiais e apenas dos confortos do Céu.

— Para Deus não há pobre nem rico — suspirou a S. Joaneira. — Antes pobre, que dos pobres é o reino do Céu.

— Não, antes rico — acudiu o cônego, estendendo a mão para deter aquela falsa interpretação da lei divina. — Que o Céu também é para os ricos. A senhora não compreende o preceito. *Beati pauperes*, benditos os pobres, quer dizer que os pobres devem-se achar felizes na pobreza; não desejarem os bens dos ricos; não quererem mais que o bocado de pão que têm; não aspirarem a participar das riquezas dos outros, sob pena de não serem benditos. É por isso, saiba a senhora, que essa canalha que prega que os trabalhadores e as classes baixas devem viver melhor do que vivem, vai de encontro à expressa vontade da Igreja e de Nosso Senhor, e não merece senão chicote, como excomungados que são! *Ouf!* (QUEIRÓS, 1997, p. 315)

Perceba-se que a conversa é sobre Totó, ela é o pobre em questão, e sem dúvida é neste trecho que se ancora a chave irônica do texto.

O rendimento literário é enorme quando se chega nas cenas da casa do sineiro: enquanto os ciúmes de Totó dão combustível à trama passional do romance, a forma alegórica das cenas desvela as relações injustas que se desenvolvem entre as três classes envolvidas. Eis a situação do pobre no incipiente capitalismo português: isolado, entrevado e dilacerado por uma raiva muda. Bem diferente do operariado descrito por Zola, que, apesar das condições miseráveis goza de uma relativa organização e de uma crescente consciência de classe, é capaz de transformar sua raiva em instrumento de ação política.

Em cada novo arranjo, as estratégias dos dois amantes buscam neutralizar a doente, esconder-lhe a face horrível, isolá-la ainda mais e, principalmente, emudecê-la.

Quando a saúde de Totó piora radicalmente (em parte por culpa da ação dos amantes em sua casa e de uma visita feita pelo cônego) e ela perde a consciência, o problema dos lascivos parece resolvido, mas deveria ficar claro para o leitor que a tranquilidade era na verdade temporária e prenunciava um grave problema para os encontros furtivos do casal: com a morte de Totó, acabaria também a desculpa, o subterfúgio que ambos dispunham para o seu idílio secreto. Eis aí o paradoxo do pobre, ao mesmo tempo em que é um estorvo para a fruição sem remorsos dos confortos da vida burguesa, sua existência é simplesmente imprescindível para a manutenção de tais confortos.

Já no final da história de Totó, um diálogo entre os dois amantes faz uma síntese da ideologia construída pelo domínio de suas classes:

Mas Amélia, por escrúpulo, não deixava de rezar todas as noites uma Salve-Rainha pelas melhoras da Totó. Às vezes mesmo ao despir-se, no quarto do sineiro, parava de repente, e fazendo um rostinho triste: — Ai, filho! Até me parece pecado, nós aqui a gozarmos, e a pobre pequena lá embaixo a lutar com a morte... Amaro encolhia os ombros. Que lhe haviam eles de fazer, se era a vontade de Deus?... E Amélia, resignando-se à vontade de Deus em tudo, ia deixando cair as saias. (QUEIRÓS, 1997, p. 338-9)

Em chave irônica, o diálogo retoma o discurso do cônego Dias e o repõe em termos gráficos. Os amantes no quarto acima (o topo da pirâmide social) chegam a ter uma centelha de consciência culpada pela moribunda no térreo (a base da tal pirâmide), mas uma ideologia de caráter religioso deixa tudo nos conformes (“era a vontade de Deus”) e possibilita que o casal goze sem culpa (“ia deixando cair as saias”), certos de que seu privilégio de classe tinha fundamentos metafísicos.

Por fim, e voltando a Auerbach, fica patente que mesmo não elevando o pobre ou o trabalhador à condição de protagonista do romance, Eça de Queirós, assim como Machado, conseguiu revelar as condições de vida do “quarto estado” no Portugal de sua época, expressando de forma trágica sua impotência e mudez frente a classes sociais e instituições ímpias que há séculos se impunham naquela nação. Mas o que deveria ficar também claro é que as estratégias usadas são literariamente mais ricas do que os exemplos de Zola oferecidos por Auerbach. Enquanto o romancista francês pode se dar ao luxo de dar voz quase imediata ao operário contemporâneo, tanto Eça quanto

Machado são obrigados a lançar mão de recursos poéticos mais sofisticados para conseguirem ao menos expressar a raiva e o desespero mudos dos pobres nacionais. Algo que lembra as lições de Antonio Candido no seminal ensaio “De Cortiço a Cortiço”, de 1991.

### **Referências bibliográficas**

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. 5ª ed. S. Paulo: Perspectiva, 2004.

CANDIDO, Antonio. "De Cortiço a Cortiço". In *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, nº 30, 1991.

QUEIRÓS, Eça de. *Obra completa*. Volume I. R. Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

SCHWARZ, Roberto (org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

\_\_\_\_\_. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1990.

### **Bibliografia consultada**

CORTESÃO, Jaime. *Eça de Queirós e a questão social*. Lisboa: Portugália, 1970.

MATTOSO, J. (dir.). *História de Portugal*. Volume V. Lisboa: Estampa, 1995.

MEDINA, J. *Eça político*. Lisboa: Seara Nova, 1974.

MÓNICA, M. F. *Eça de Queirós*. Lisboa: Quetzal, 2001.

SARAIVA, A. J. *As idéias de Eça de Queiroz*. Lisboa: Liv. Bertrand, 1982 [1946].

SIQUEIRA, J. C. *Eça ensaísta*. Dissertação de mestrado. São Paulo, FFLCH-USP, 2007.