

# Perspectivas em confronto n’*A Relíquia*, de Eça de Queirós

Raquel Trentin Oliveira\*

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA/RS

*Em Portugal não há religião de nenhuma espécie.  
Até a sua falsa sombra, que é a hipocrisia, desapareceu.  
Ficou o materialismo estúpido, alvar, ignorante, devasso e desfaçado,  
a fazer gala de sua hedionda nudez cínica.*

Almeida Garrett, *Viagens na minha terra*

Desde a publicação d’*A Relíquia* (1887), muitas polêmicas foram criadas pela crítica, mediante a acusação de certa incoerência na configuração da perspectiva do narrador-protagonista, Teodorico Raposo. Neste artigo, analisa-se a formação da perspectiva do narrador, correlacionada com as perspectivas de outras personagens com que mantém relações, assim como a projeção de um diálogo implícito entre o leitor e autor textual, capaz de problematizar e relativizar visões de mundo sustentadas na narrativa. Interessante é perceber que, justamente, a perspectiva – e sua importância para a ilusão de realidade, de verdade – se impõe como um dos eixos estruturais e semânticos principais d’*A Relíquia*. Para embasar essa discussão, aproveita-se alguns textos teóricos que trataram da noção de perspectiva narrativa.

**Palavras-chave:** Eça de Queirós, *A Relíquia*, perspectiva narrativa, autor textual, leitor.

---

\* Professora do Departamento de Letras Vernáculas e do Programa de Pós-Graduação, da Universidade Federal de Santa Maria/RS. Autora dos livros *Eça de Queirós e o espaço romanesco* (EDIPUC, 2014) e *A personagem na narrativa literária* (UFSM, 2022, em co-autoria com Gisele Seeger).

ORCID: 0000-0003-3366-9811.

Since the publication of *A Relíquia* (1887), many controversies have been created by critics, showing some inconsistency in the perspective setting of the narrator-protagonist Teodorico Raposo. This paper analyzes the formation of the narrator's perspective, correlated with the perspectives of other characters, as well as the projection of an implicit dialogue between reader and textual author. This dialogue problematizes and relativizes the worldviews sustained in the narrative. It is interesting to perceive that, precisely, the perspective – and its importance for the illusion of reality and of truth – emerges itself as one of the novel's main structural and semantic axis. For this, we approach some theoretical texts about the notion of narrative perspective.

**Keywords:** Eça de Queirós, *A relíquia*, narrative perspective, textual author, reader.

## 1.

Ao escrever narrativas ficcionais, inevitavelmente, o autor projeta no texto uma imagem de si (imagem “implícita”/implicada, cf. Booth, 1980; “modelo”, cf. Eco, 1994; textual, cf. García Landa, 1998). Ao ler narrativas ficcionais, inevitavelmente, o leitor elabora uma imagem do autor<sup>1</sup>. O narrador pode funcionar como uma espécie de porta-voz fictício do autor, como acontece n'*As viagens da minha terra*, que servem de epígrafe a este trabalho, e sugerir isso mais ou menos explicitamente pela forma de se posicionar ideologicamente ou apresentar personagens e eventos. Como fica, no entanto, quando a sua perspectiva deve ser recebida como outra, a face invertida, o próprio alvo da crítica do autor?

No texto “O narrador da Relíquia”, Óscar Lopes reconhece no romance a “complexidade e a problematicidade muito especiais” da narração: “uma larga franja de interação entre um narrador explícito e uma autoria (ou, talvez antes, subnarração), franja ambivalente [...] extensiva a todo o romance (1994, p.74). Em várias passagens d'*A Relíquia*, o crítico percebe “reflexões, ou perspectivas, que o estilo autoral autoriza, mas sem que isso coincida

1 Ainda que se considere, como Genette (1983), que uma narrativa de ficção é ficticiamente produzida por seu narrador, e efetivamente pelo seu autor real e que qualquer espécie de performance textual só pode ser atribuída a um ou a outro, é com uma imagem ideal do autor que o leitor lida no processo de recepção do texto. Isso é o que também pressupõe José Angel García Landa, pesquisador espanhol dos estudos narrativos atuais, ao rechaçar essa limitação e defender que a narratologia deve se dedicar não somente à forma “tangível” do relato como também a todos os fatores virtuais que intervêm na comunicação narrativa. Para García Landa, narrador e autor textual se definem reciprocamente, por oposição um ao outro ou por identidade, e por isso não podemos deixar um dentro e outro fora do esquema descritivo (1998, p. 402).

necessariamente como os juízos do próprio narrador imaginário” (*idem*, p.74-75). É o que acontece no episódio do sonho de Teodorico com o Diabo, o qual manifestamente se identifica com Pan e revela um Cristianismo punitivo e sombrio. Para Lopes, isso que o protagonista sente, ao despertar, como “suprema revelação do Senhor”, obviamente, “não cabe no seu horizonte de consciência” (*idem*, p.69). Isto é, no seu pacto de recepção, os leitores podem relacionar “esse neopaganismo de reflexos heinianos”, “a um Teodorico narrador, mais amadurecido e culto, se não preferirem transportá-lo a uma instância autoral [...] um Eça bastante letrado, ou uma dada *formação textual* da sua geração, que incluiria certo Eça, certo Antero, certo Junqueiro, etc.” (*idem*, p. 70).

Outros impulsos temáticos, segundo Óscar Lopes, destoam ainda do comportamento e das crenças do narrador-protagonista. Um desses impulsos é a versão laica do sacrifício de Jesus, “de acordo com a crítica bíblica de David Strauss, Renan e discípulos” (*idem*, p. 70), que se coaduna com a visão histórica de Topsius ao final: Jesus é concebido como um visionário por Pilatos, injusto quanto aos mais pobres por um dos vendedores do templo; nega-se a ressurreição e Topsius explica-a como lenda inicial do Cristianismo, propagado pelo amor obcecado de Maria de Magdala. “Esse ceticismo condiz com a chamada ‘razão liberal’” (*idem*, p.70), que, de certo modo, o narrador incorporará no desfecho da história, mas ultrapassa em larga medida o horizonte de interpretação do mundo do Teodorico que assiste à crucificação, cujos arroubos de fé são frequentes. Ainda é um “Jesus de Proudhon, Michelet ou Vacherot” que, segundo Óscar Lopes, no final do romance, fala ao protagonista e condena toda a hipocrisia, também se desmentindo “como imagem e como mito” e se afirmando como “pura Consciência em realização histórica progressiva, a partir das próprias consciências transitórias” (*idem*, p.72). Como bem adverte o estudioso, “acontece que o Teodorico-narrador-final, instalado na sua Quinta do Mosteiro, antigo solar, já não comporta esta ética de imanência humana progressiva, e até revoga, discretamente, a sua própria e anterior convicção acerca da pretensa inutilidade da hipocrisia” (*ibidem*).

Mas, afinal, essa “franja ambivalente de interação entre um narrador explícito e uma autoria”, indicada por Lopes (1994, p.74) e motivo de outras polêmicas que envolvem essa obra<sup>2</sup>, não seria uma dinâmica de todas as narrativas e que, em *A Relíquia*, só nos parece mais exposta por atingir o código de verossimilhança realista que Eça parece acatar desde as *Singularidades de*

2 “Quem adormece é Teodorico, e quem sonha é o autor”, escreve Pinheiro Chagas no seu relatório para a Academia Real das Ciências, publicado no *Jornal do Comércio*, do dia 10 de dezembro de 1887, acusando a inverossimilhança d’*A Relíquia* e justificando por que a obra não deveria ser premiada (*apud* Amaral & Martha, 1947).

*uma Rapariga Loira* de 1874 (marco explicitado por Óscar Lopes)? Na *Relíquia*, Topsisius, o Diabo, outras personagens que Teodorico encontra na sua jornada pela Terra Santa, mesmo aquelas supostamente originárias do seu estado onírico (em tese, então, não poderiam apresentar ideias tão discrepantes de sua ideologia como sugere Óscar Lopes), são, ao fim e ao cabo, construções do autor, assim como é o narrador. Em outras palavras, ao mesmo tempo em que essas personagens fazem parte da história rememorada por Teodorico e cumprem nela uma função, mais ou menos importante, configuram um confronto de ideias que está, obviamente, no horizonte do autor. E é principalmente com esse horizonte que o leitor confronta o seu, ao passo que reconhece as escolhas temáticas, as soluções formais e o campo axiológico em eferescência na narrativa, confronto esse que pode ser alimentado também pelos seus conhecimentos da obra e do autor histórico, como bem exemplifica a leitura de Óscar Lopes do romance.<sup>3</sup>

## 2.

Então, como lidar com a perspectiva do autor, sem cair na falácia intencional<sup>4</sup>, que sustenta a intenção original do autor como critério para qualquer interpretação válida do texto, nem na falácia do texto absoluto, da hipostasiação do texto como uma entidade sem autor<sup>5</sup>? Sobre essas duas falácias, Paul Ricoeur escreve em sua *Teoria da Interpretação*:

3 David Darby (2001, p.839) defende que “o autor implícito [...] É em si o produto de negociações entre os mundos intratextual e extratextuais”.

4 Os críticos norte-americanos Winsatt e Beardsley, no consagrado ensaio “A falácia intencional” (1966), criticam os estudos biográficos ou historicistas: “o desígnio ou a intenção do autor não é nem acessível nem desejável como padrão para julgar-se o êxito de uma obra de arte literária” (Winsatt & Beardsley, 2002, p.641). O que interessa para o significado de uma obra é a prova interna, descoberta através da semântica e da gramática do texto, e não o material particular e idiossincrático do autor, suas revelações (cartas, diários, conversa) sobre como ou por que escreveu a obra. Ou, em um sentido mais específico: nunca se encontra no texto senão aquilo que ele diz, independente das intenções originais do autor, não existindo critério de validade da interpretação.

5 Roland Barthes abre “A morte do autor”, publicado pela primeira vez em 1968, citando um comentário exposto em *Sarrazine*, de Balzac: “Era a mulher, com seus medos repentinos, seus caprichos sem razão, suas perturbações instintivas, suas audácias sem causas, suas bravatas e sua deliciosa finura de sentimentos”. Pergunta então Barthes: “Quem fala assim? [...] É o indivíduo Balzac, dotado, por sua experiência pessoal, de uma filosofia da mulher? É o autor Balzac, professando ideias literárias sobre a feminilidade? É a sabedoria universal? A psicologia romântica?” E responde: “Jamais será possível saber, pela simples razão que a escritura é a destruição de toda a voz, de toda a origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda a identidade, a começar pela do corpo que escreve” (Barthes, 2004, p. 57).

se a falácia intencional passa por alto a autonomia semântica do texto, a falácia contrária esquece que num texto permanece um discurso dito por alguém, dito por alguém a mais alguém acerca de alguma coisa. É impossível eliminar de todo esta característica principal do discurso sem reduzir os textos a objetos naturais, isto é, a coisas que não são feitas pelo homem, mas que, como calhaus, se encontram na areia [...] O significado autoral torna-se justamente uma dimensão do texto na medida em que o autor não está disponível para ser interrogado. (Ricoeur, 2000, p.48)

Primeiramente, é preciso esclarecer o que estou entendendo por perspectiva narrativa.<sup>6</sup> Um dos nomes mais proeminentes da chamada narratologia pós-clássica, o pesquisador alemão Ansgar Nünning, no ensaio “On the Perspective Structure of Narrative Texts”, concebe a perspectiva como o conjunto de conhecimentos e crenças, intenções, traços psicológicos, atitudes, postura ideológica, sistema de valores e normas internalizadas, tanto de narradores como de personagens, mais ou menos delimitados no texto. Dos padrões (grau de determinação e ênfase, hierarquia, concordância/discordância, etc.) de inter-relação estabelecidos entre as perspectivas dos narradores e personagens, resulta o que o autor chama de *structure perspective* (2001, p. 214), que traduzo, livremente, por perspectiva estruturante. A perspectiva estruturante, na medida em que implica a coordenação dos diversos pontos de vista das personagens e do(s) narrador(es), nos reenviaria para a perspectiva do autor, refgurada pelo leitor, que é quem põe esse sistema dinâmico a funcionar, a partir de um ponto de vista móvel, múltiplo e parcial, de uma constante atividade de síntese, correção e modificação. Ao detectar semelhanças, incongruências, contradições entre as diversas perspectivas, o leitor é convidado a tomar uma postura frente a elas e para isso terá de fazer valer a sua própria perspectiva, não só como uma posição de leitura a ocupar, não só como aproximação ao leitor implícito, ou ao modelo, senão também como leitor real, com uma enciclopédia cultural, ideológica que o faz interagir com o texto, traçando uma relação tanto de encontro como de tensão entre o seu próprio mundo e o do texto (Iser, 1999; Pimentel, 2012). Sendo assim, posso pensar que a perspectiva estruturante, mesmo a mais fechada,

6 Prefiro, aqui, usar o termo “perspectiva” e não o termo “focalização”. Isso porque, na classificação legada por Gérard Genette (1972; 1995), focalização designa um dispositivo formal, manipulado pelo narrador, sobretudo para ampliar ou restringir as informações narrativas. Defendo, no entanto, que a perspectiva envolve projeções temáticas, visões do mundo que podem ser atribuídas tanto a personagens quanto a narradores (além do autor e do leitor), atravessando, portanto, o nível do discurso mas também o da história.

não implica o engessamento semântico da narrativa; apresenta-se, ao contrário, como uma constante instável, propensa a diferentes agenciamentos e linhas de fuga.

Portanto, a tese seguida aqui é de que o autor, como nos ensinou Bakhtin (2003), dá enformação e acabamento às personagens e aos narradores, estabelecendo com eles uma relação axiológica imediata<sup>7</sup>, relação que o leitor ativamente persegue no momento da leitura. Diferenciando o “autor-criador” do “autor-pessoa”, Bakhtin define-o como “um princípio a ser seguido”: “o autor é dotado de autoridade e necessário para o leitor”, e “só se torna individualidade propriamente dita onde lhe atribuímos o mundo das personagens enformado ou onde ele está parcialmente objetivado como narrador”; assim, deve ser entendido como “participante da obra”, “como orientador autorizado do leitor” (Bakhtin, 2003, p.191).

### 3.

Para começar, o Teodorico narrador d'*A Relíquia* conta a história mantendo um relativo distanciamento do Teodorico personagem que viveu a história, e esse distanciamento – moral, intelectual, físico – torna-se, em tese, gradativamente menor ao avançar da narrativa. Assim, a percepção da personagem diante do mundo (por exemplo, a percepção assustada da criança, a percepção apaixonada do jovem Raposo) ganha relativa autonomia e diferenciação no tocante à percepção madura e experiente do narrador, sendo a aprendizagem, a transformação das crenças e dos valores, um dos eixos principais da figuração do protagonista e da sustentação temática d'*A Relíquia*. É claro que ao leitor não é permitido esquecer que a perspectiva esperta do narrador, já ciente de tudo o que lhe aconteceu como personagem e com intenções bem específicas em relação ao seu interlocutor, não se mantém isenta e imparcial, muito pelo contrário, o objetivo da sua narração é angariar a simpatia do leitor e convencê-lo da sua própria dignidade, legitimidade, como confessa no prólogo.

7 É o contexto formal e unitário – propriamente estético – axiologicamente afirmativo do autor e do leitor que abarca e afirma globalmente o centro valorativo da personagem. “O autor não só enxerga e conhece tudo o que cada personagem em particular e todas as personagens juntas enxergam e conhecem, como enxerga e conhece mais que elas, e ademais conhece e enxerga algo que é inacessível a elas, e nesse excedente de visão e conhecimento do autor, sempre determinado e estável em relação a cada personagem, é que se encontram todos os elementos do acabamento do todo, quer das personagens, quer do acontecimento conjunto das suas vidas, isto é, do todo da obra” (Bakhtin, 2003, p.11).

Mas entre essas duas perspectivas (a do narrador experiente e a da personagem que se transforma no decorrer da história), que acompanharemos mais de perto na análise em desenvolvimento, há nuances e modalizações, que vão desde a escolha de palavras e motivos que atribuímos antes ao “autor-criador” até o confronto ideológico entre as perspectivas projetadas no texto. O nascimento do nosso herói já traz algum sentido disruptivo e índices do contexto semântico mais amplo d'A *Relíquia*. Ele nasce numa sexta-feira santa e a mãe morre durante os “foguetes de aleluia” (Queiroz, 1997, p. 850). As poucas informações dadas pelo narrador na altura da morte do pai destacam, por um lado, um imaginário infantil povoado por anjos e santos, de que é ilustrativo um sonho com a imagem de Jesus, de chagas nas mãos e nos pés, sonho que, aliás, é espelhado e alargado no clímax da viagem onírica realizada por Teodorico. Por outro lado, chamam a atenção para o seu natural entusiasmo diante do “rumor forte de sedas claras”, como na cena em que encontra a inglesa do sr. Barão, quando era levado para Lisboa, a ponto de confundi-la com a Virgem nas suas orações noturnas: “ela era cheia de graça, o Senhor estava com ela” (*idem*, p.851; grifo meu). Ironicamente, sabemos que é o sr. Barão quem está com ela, outra contaminação que guarda marcas semânticas do que se desenvolverá na sequência da história. Essas duas inclinações morais de um imaginário ambivalente, muitas vezes confundidas e mescladas na fusão de campos lexicais, caracterizará toda a trajetória de Teodorico.

Quando chega à casa da tia Patrocínio das Neves, acompanhamos a visão de um menino impressionado com o palacete da tia e um tanto assustado diante do “beijo vago, duma frialdade de pedra” (*idem*, p.852) e da imediata repreensão que recebe dela. O que escuta de todos é o conselho de obedecer à titi. Já neste primeiro encontro, Teodorico indica quais serão seus dois principais comportamentos diante da tia, dizer sim à sua frente e negá-la pelas costas. Seu primeiro comportamento rebelde está na desobediência à ordem de fazer o sinal da cruz quando passasse pelo oratório. Não cumpre a reverência católica diante dos santos, mas se deslumbra com as marcas de conforto e riqueza que envolvem o altar. Com o passar do tempo, quanto mais a tia impõe sua cartilha católica ao sobrinho, mais parece ativar a malandrice dele, que se entrega à farras na mesma medida em que entrega à titi falsas versões do seu dia-a-dia.

É importante, notar, porém, que a esperteza de Teodorico não é capaz de suplantar o medo que tem da tia: “Ela ergueu-se, deu graças ao Senhor. Eu fui para o meu quarto, fechei-me lá, a tremer, sentindo ainda, regeladas e ameaçadoras as palavras de titi, para quem os homens acabavam-se quando se metiam com saias” (*idem*, p.860). Por esse temor, chega a queimar

as relíquias amorosas que guardara do seu primeiro *affair*, como também não ousa interceder pelo primo moribundo junto à tia por saber que a trajetória amorosa do moço não seria perdoada por ela. Na primeira noite com Adélia, também é um Teodorico amedrontado pelo toque de recolher da titi, que corre com “terror”, “esbaforido” para casa. No palacete da tia, “já ela gritava, esverdinhada de cólera, sacudindo os punhos” (*idem*, p.862). Ao fim da cena, Teodorico ainda treme (“puxei, com a mão a tremer, a minha chávena de chá”) e pensa em abandonar para sempre aquela “velha medonha” que ultrajava sua “barba que começava a nascer”. Só não abandona porque sua ambição é maior (“o chá era servido nas pratas do comendador G. Godinho [...] Que rica que era a titi! Era necessário ser bom, agradar sempre a titi”, *idem*, p.863). É nessa dinâmica de emoções e valores que ele chega a bacharel e entra na “farta e regalada” existência de sobrinho da Sra. D. Patrocínio das Neves, conquistando laboriosa e gradativamente mais a confiança dela e alguns benefícios, ao cumprir todo tipo de missão beata, contar-lhe seus “enredos devotos”, “vergando o espinhaço diante da titi” e “macerando o peito diante de Jesus” (*idem*, p.867).

A certa altura, o narrador Teodorico traça um retrato mais completo e pormenorizado de Titi (que toma cerca de cinco parágrafos), como se onisciente fosse: “Donzela e velha [...] não tendo jamais provado na lívida pele senão os bigodes do comendador G. Godinho, paternais e grisalhos”, com “um rancor invejoso a todas as formas e a todas as graças do amor humano”, “um moço grave, amando seriamente, era para ela uma porcaria” (*idem*, p.867). Expressões generalizantes utilizadas nessa caracterização, como “nunca”, “jamais”, “sempre”, “todos(as)”, indicam que o narrador transcendeu sua perspectiva restrita para oferecer ao leitor um retrato mais amplo da personalidade da tia, ou que Raposo camuflou a sua leitura parcial nos termos de uma versão totalizadora da tia. Ao mesmo tempo, esse retrato confirma em Titi sua face cruel e desumana, o que acaba por justificar, até certo ponto, as traças do sobrinho: “Por isso agora as minhas precauções eram tão apuradas” (*idem*, p.868).

De qualquer modo, ao correlacionar esse retrato interessado de Teodorico com as falas de Titi, com a forma como é tratada por outras personagens de suas relações e até com o próprio nome *Patrocínio das Neves*, confirma-se, nela, a representação de um clericalismo presunçoso e punitivo, uma fé afetada e artificiosa, semelhante a outras personagens de Eça de Queirós, como a D. Maria da Assumpção e a Dona Josefa Dias, de *O crime do padre Amaro*.

## 4.

Bastante importante para a leitura da narrativa é também confrontar as perspectivas de Teodorico com a perspectiva de suas amantes, Adélia e Mary, lembrando que elas não são apenas caracterizadas pelo olhar encantado do amante, mas também por suas próprias falas e ações, as quais nos sugerem antes a ilusão do jovem Teodorico, mesmo que esta não tenha sido acusada pelo narrador distanciado. Teodorico é levado à casa de Adélia por Rinchão, que namorava muito à vontade uma de suas amigas também lá instaladas. Diante de Adélia, que se apresentara aos visitantes “de chambre e em saia branca”, descalça, fumando “um cigarro lânguido”, Teodorico expressa-se “acanhado”, “corando” e “gaguejando” (*idem*, p.860). Claramente, percebemos que é Adélia quem toma todas as iniciativas: “dizendo-me o cavalheiro”, “revirando-se languidamente, puxou-me a face – e os meus lábios encontraram os seus no beijo mais sério, mais sentido, mais profundo que até aí abalara o meu ser” (*idem*, p.862). Como esta última expressão e outros clichês sentimentalistas indicam, Teodorico age na sua relação com a amante, como um homem romântico caricato: “Nunca mais me esquecera o beijo que ela me dera” (*idem*, p.865), “fazia-lhe versos e ela fora, no último ano de Universidade, como um maravilhoso lírio que ninguém via e que perfumava a minha vida” (*ibidem*). Quando, já formado, retorna a Lisboa e a procura, Adélia já tinha mudado de casa e era patrocinada por Eleutério Serra, da firma Serra Brito & Companhia. Ainda assim, Teodorico, que a presenteia com uma caixinha de pastilhas de chocolate, pisa comovido a esteira nova da sala e vê no alinhamento dos móveis “a retidão dos sentimentos” da moça (*ibidem*). Logo ela quis saber de sua situação financeira e ele conta-lhe pela primeira vez do ouro da titi e promete-lhe: “Se a titi agora rebentasse, eu é que lhe punha à menina uma casa *chic*” (*ibidem*). Adélia ainda questiona se ele se lembraria mesmo de si caso enriquecesse, e Teodorico, enternecido, ajoelha-se sobre a esteira, “trêmulo”, “ofertando-se como uma rês” (*idem*, p.866).

No entanto, com o passar do tempo e o cansaço das sagas devotas, Teodorico começa a desagradar Adélia, que já não lhe guarda as mesmas carícias e atenções. Apesar de, em certa noite, flagrar a moça com um rapaz de bigodinho louro, aceita as desculpas dela de que seria um seu sobrinho, e nem desconfia do seu empenho especial em convencê-lo da mentira: “e toda essa semana foi deliciosa como a dum noivado” (*idem*, p.875); até que ela lhe pede “oito libras”, ele arranja-lhe e logo vem a saber, pela criada de Adélia, que as libras eram para dar ao “sobrinho” da moça. A tristeza que toma Teodorico é de um homem apaixonado e desiludido, “toda a noite vaga pela cidade,

adormecida no luar de julho” (*idem*, p. 879). Então, resolve bater à casa de Adélia, que está com o amante e o escorraça de lá, e ele só o que faz é chorar: “à esquina, aluí de dor para cima dum portal, a soluçar, escoado em pranto, delido” (*idem*, p.878). Essa melancolia se espalha pelos seus dias de rezas e pedidos diante do altar de titi – “comecei mesmo a misturar os textos das minhas rezas às queixas do meu amor” (*idem*, p.879) –, sempre inclinado a perdoar a traição – “Ó minha querida Senhora do Patrocínio, faze que a Adelinha goste outra vez de mim!” (*ibidem*). Então, volta a procurá-la, não é recebido e foge sob a ameaça de levar um balde de água suja por cima.

A relação com Mary não será muito diferente, ainda que a desilusão amorosa só tenha sido vivida à distância, quando vem a saber da notícia da fuga da amante para Tebas com um italiano. Diante da pronta disponibilidade da moça e da mediação de Alpedrinha na transação amorosa, todo o esforço do narrador para encarecer a expressão sentimental (“saturava o meu coração de luminosa alegria”, “gozava manhãs inefáveis”, “um pesar infinito afogou-me o peito”; *idem*, p. 893–896), com largas e enlevadas descrições da paisagem (“eu sentia o aroma perturbador das magnólias, e outros cálidos perfumes que não conhecia”, “deixando a alma embeber-se mudamente no esplendor sideral”, etc.; *idem*, p.894) parece artificioso e só torna mais burlesco o nosso herói romântico. Para isso também concorrem as descabidas alusões de Topsisus à moça, chamava-lhe “a nossa simbólica Cleópatra”, “murmurava versos de Goethe” (*ibidem*).

Além das formas infantilizadas no tratamento íntimo – Maricotinhas, rechonchudinha, riquiquitinha; mauzinho, portuguesinho valente, bibichinho – o fado da despedida cantado pelo amante, da autoria de Calcinhas e não de Camões (como queria o historiador), torna-se o ápice da paródia: “fazendo os meus ais bem chorosos, suspirei o fado mais sentido da saudade portuguesa ‘Co’a minha alma aqui te ficas...’ Parei, abafado de paixão” (*idem*, p.896). Toda a melancolia da partida, ainda que desmedida e um tanto ridícula aos olhos do leitor, parece sincera na personagem de Teodorico e indica ainda sua ingenuidade no tratamento das razões do coração. Ao menos, a ênfase nessas desditas sentimentais funcionam como estratégia do narrador distanciado para angariar a simpatia do leitor ou mesmo a piedade pelas injustiças amorosas de que é vítima.

## 5.

A relação de Teodorico com Topsius e com outras personalidades da sua peregrinação pelo Egito e pela Palestina é também fundamental para projetarmos uma perspectiva estruturante para *A Relíquia*. O historiador será uma espécie de guia para o protagonista na sua excursão pela Terra Santa, inspirado pela fé na História – “a obra da verdade” (*idem*, p.889), como ele define. Topsius aparece aos olhos de Teodorico como o eruditíssimo homem que ele venera, mas não compreende (“a minha animalidade reverenciava a sua intelectualidade”: *idem*, p.890), e nessa relação se projeta um certo embaraço do português diante do saber da imperial Alemanha. Conforme a peregrinação religiosa e científica vai acontecendo, percebemos, no entanto, que a autoridade de Topsius não advém exatamente do conhecimento da verdade, mas do poder e da coragem de afirmá-la. Nenhuma cena revela mais essa manipulação sofista do que a do encontro com uma árvore de espinhos, em que o historiador descaradamente distorce seu próprio repertório de conhecimentos botânicos e arqueológicos para agradar o amigo e afiançar, com toda a “garantia da sua ciência” (*idem*, p.925), a autenticidade da relíquia que Raposo pretendia levar à tia. Para o leitor, que, pela adjetivação caricata e superlativa, já desconfiava da autoridade cultural do historiador, essa cena vem desmascarar seu lado farsante, ou melhor, sublinhar, por contraste com a “copiosa onda de saber histórico” (*idem*, p.891) que o narrador lhe atribui, seu lado moralmente questionável, justamente o que fecundará o espírito de Teodorico.

Mesmo não demonstrando uma capacidade reflexiva e crítica sobre o que vê, que também não é francamente assumida pelo narrador distanciado, a observação empírica de Teodorico, orientada por vezes pelo saber só de experiência feito de Potte, é suficiente para sugerir ao leitor as contradições dos lugares santos. O que veem os cavaleiros diante do santo sepulcro é “um bando voraz de homens sórdidos oferecendo com alarido relíquias de todas as espécies” (*idem*, p.907) e uma aglomeração de sacerdotes de religiões rivais, policiados por soldados para evitar que se dilacerassem por superstição e fanatismo. A gritaria, os tropeções, a mistura de corpos e cheiros invertem drasticamente a imagem do santuário sublime onde a Cristandade guarda o túmulo do seu Cristo e do recolhimento piedoso que deveria ali imperar.

Tais contradições ganham ainda mais alimento semântico na viagem onírica do protagonista. Assim que começa a se aproximar dos peregrinos que se preparam para a Páscoa e dos líderes religiosos judeus, Teodorico depara-se com ações de violência e exploração, luxo e riqueza em contraste com miséria e mendicância, que revelam, ao menos ao leitor que se distancia da restrição

moral de Teodorico e do deslumbramento histórico de Topsisius, dispositivos de poder e de manipulação da fé comuns a diferentes religiões.

Topsisius convida o companheiro para visitarem Gamaliel, um membro do Sanhedrim, e afirma: “Para te livrares do Tormento da dúvida, impõe-te uma autoridade” (*idem*, p.927). Mas o que as cenas de diálogo dos peregrinos com os sábios do Sanhedrin revelam são mesmo uma verdade muito relativa e subordinada aos interesses de quem a defende: “Nós esperamos um messias que traga uma espada e liberte Israel, e este, néscio e verboso, declara que traz só o pão da verdade!. Quando há um pretor romano em Jerusalém [...] A única verdade útil é que não deve haver romanos em Jerusalém!...” (*idem*, p.944; grifo meu). Entretanto, todos falam em nome da verdade e são aclamados com reverência por Topsisius – “Homens que me haveis acolhido! A verdade abunda nos vossos espíritos, como a uva abunda nas videiras!” (*idem*, p.946). Assim também é figurado o Rabi Eliezer, “sábio entre todos nas coisas da natureza”, que explicará a Topsisius que a terra gira em torno de Jerusalém e que o espírito de Jeová flutua fulgurante sobre as sete camadas de cristal do céu; e a “alta lição espiritual” termina com a defesa por Gamaliel, de que Sócrates teria sido inspirado por Jeová, tudo isso proclamado no tom grave e entusiasmado de quem “possui a verdade” (*idem*, p.982–983). Tais afirmações parecem ainda mais absurdas ao leitor devido aos elogios que Topsisius em geral destina a essas autoridades e à falta de questionamento por parte de Teodorico ou por parte do narrador experiente.

A dissonância na avaliação moral de Teodorico mediante o significado histórico da crucificação de Jesus também pode ser entendida como um reflexo do conflito de visões que marca a perspectiva estruturante d'*A Relíquia*. Num primeiro momento, chegamos a nos comover com a melancolia e a lucidez do protagonista:

e senti uma densa melancolia entenebrecer a minha alma, pensando nessas cruzes vindouras... [...] esse afrontoso escândalo de se juntarem sacerdotes, patrícios magistrados, soldados, doutores e mercadores para matarem ferozmente, no alto de um morro, o justo que, penetrado do esplendor de Deus, ensine a adoração em espírito ou cheio do amor dos homens, proclame o reino da igualdade. (*idem*, p.980)

Num segundo momento, porém, quando já está em posse de suas faculdades mentais normais, esse significado é totalmente ignorado por Teodorico, que vai ao Horto das Oliveiras só para gozar um pachorrento cachimbo e projetar o futuro promissor que encontraria no retorno a Portugal, deliciando-se com a imaginação macabra da morte de Titi, o êxtase da herança, a desforra da

libertação definitiva de santos e rezas. De volta a Lisboa, chega mesmo a gritar desesperadamente para as alturas e pedir à virgem Maria que a tia “reben-tasse depressa” (*idem*, p.1009).

De modo geral, a peregrinação insólita de Teodorico rasura em vários pontos a cultura cristã propagada no texto bíblico, especialmente por tratar a verdade da ressurreição como resultante da manipulação dos fatos históricos. Essa “versão apócrifa, paródica do Novo Testamento” (Santana, 2007, p.465) o leitor atribui não ao narrador Teodorico, mas ao autor textual. Como num eco da leitura que a história oitocentista fez desse passo da vida de Jesus, Topsisius conclui que o Cristianismo nasceu da paixão, da ilusão de uma mulher. No entanto, também a legitimidade da perspectiva do historiadador é colocada sob suspeita na narrativa e, com ela, a da ciência positivista do século, como de resto o próprio Eça confessou em suas correspondências: “a história será sempre uma grande fantasia” (Queirós, 1983, p.265).

## 6.

É como uma “autoridade quase pontifical” (Queiroz, 1997, p.1004) que “São Teodorico” (*idem*, p.947) chega em casa e trata de enaltecer a sua viagem. Para atestar as mentiras da jornada santa que conta à titi e a seu séquito, invoca todo tempo o “Patriarca de Jerusalém” e o “sábio Topsisius”, doutor em teologia. Os ouvintes acabam desconfiando de alguns detalhes da narrativa, mas “a forte autoridade litúrgica” (*idem*, p.1017) do Padre Pinheiro credita o relato e convence também aos outros da verdade do testemunho de Raposo. A consagração definitiva do herói só não vem porque ele mesmo esmorece ao perceber desmascarada sua versão, quando é surpreendido pela prova inusitada da camisa de Mary, não tendo desfaçatez suficiente para lidar com o flagrante da tia que tanto temera. Expulso da casa de titi, Teodorico descobrirá que as relíquias tinham a qualidade onipotente de valores e continuará usando a autoridade adquirida para forjar todo tipo de lembrancinha e lucrar com o ludíbrio dos fiéis até que o mercado se esgote.

A alucinação de Teodorico com a litografia de Cristo, na sequência da narrativa, se vale como acusação de toda a hipocrisia até então encenada, e como mensagem moral inequívoca, dá sobretudo destaque, como mencionou Óscar Lopes (1994), a um deísmo de imanência psíquica: “Sou anterior aos deuses transitórios; eles dentro em mim nascem; dentro em mim duram; dentro em mim se transformam; dentro em mim se dissolvem; [...] Chamo-me consciência”. Mas o que mais interessa aí como indício da lógica de valores que

coordena as ações do protagonista, a meu ver, está neste passo do texto: “Sem que intervenha influência sobrenatural — tu podes ainda descer a misérias mais torvas, ou elevar-te aos *rendosos paraísos da terra e ser diretor de um Banco...* Isso depende meramente de ti, e do teu esforço de homem...” (Queiroz, 1997, p.1028; grifo meu).

O Teodorico que acompanhamos depois dessa epifania não é mais o Teodorico assustado, instável, afetado por paixões irrefletidas e algumas culpas, é um Teodorico que assume definitivamente a razão liberal. Um homem racional deve estar acima de idolatrias e carolices, e é assim que ele se revela sincero diante de Crispim, ou a Firma, como define seu antigo afeto de colégio. A condição para a ascensão social já não será Jesus, mas Jesuína, destituída de graça e beleza, e a manifesta predileção que o futuro cunhado Crispim lhe devota desde os tempos do colégio, por ela capaz de relaxar ao máximo suas exigências e admitir o amigo na sua empresa. Assim, o protagonista casa rico, obtém a comenda de Cristo, torna-se senhor do velho solar do Mosteiro dos Condes de Lindoso e, por outros vias, alcança o ouro de Godinho, ficando-nos ainda mais evidente que a semelhança semântica entre os nomes dos dois – **Teodorico**, **Godinho**, está aí mesmo para demarcar outra espécie de religião e de deus.

Só então a metamorfose de Teodorico tem revelado o seu outro sentido, guardado na ambiguidade da expressão: se antes entendíamos que a expulsão da tia e a perda da sua herança tinham-lhe feito reconhecer a inutilidade da hipocrisia, agora concluímos que a imagem moral de Teodorico se transforma aos olhos dos seus concidadãos ao enriquecer e se tornar um deles.

## 7.

Se o Teodorico narrador assumisse um ponto de vista didático ou uma ironia forte que conferisse unidade naturalista a toda a narrativa (ainda que sua ironia anticlerical se sobreleve em vários pontos), como Eça reconhece não ter feito em carta a Luiz de Magalhães (1983, p.424), poderia ele mesmo ficar fora do largo círculo moral e ideológico que o autor acaba por criticar, do qual o narrador distanciado, não só a personagem, é parte. Em outros termos, é na fenda entre a afirmação da perspectiva do narrador-protagonista e o que ela não alcança (o que deixa de defender, reconhecer, avaliar ou condenar na história que conta, de interpretar nos sonhos que evoca), que os seus próprios valores – ignorância, vaidade, ambição, materialismo, cinismo, etc. – podem ser relativizados ou criticados pelo autor e percebidos pelo leitor.

Como bem destaca o professor Carlos Reis no artigo “Estratégia narrativa e representação ideológica n'A Relíquia”, é como alguém que viveu experiências decisivas, “que com elas adquiriu um saber respeitável e que se acha em condições de transmitir uma lição de moral e afirmar valores de incidência ideológica cuja salvaguarda convém a quem deseja beneficiar-se do sistema de conveniências sociais instaurado pela burguesia liberal” (Reis, 1987, p.53), que Teodorico fala aos seus concidadãos, reinstaurando, de forma mais hábil e astuta, a hipocrisia e a mentira que aparentemente renegara. São esses valores, em última instância, que compõem a lição lúcida e forte, anunciada no prólogo, ajustados às conveniências, aos jogos de aparências e aos procedimentos sociais e religiosos da burguesia liberal.

A transformação da perspectiva de Teodorico na história faz perceber o esgotamento da devoção e do sentimentalismo. A religiosidade do narrador, indicada, por exemplo, no uso reiterado dos dias santos para demarcar a passagem do tempo, será só aparente, em conformidade com o seu novo status social – afinal um bom cidadão deve aderir à linguagem da religião do estado, como aconselha o Dr. Margaride a certa altura – sem mais confissões de fé, culpas ou remorsos íntimos (lembramos que no prefácio, o narrador afirma: “menos me pesam a mim, comendador e proprietário, as fulminações da Igreja” (Queiroz, 1997, p.847). De acordo com a mesma lógica, escolherá sua esposa de uma forma racional, liberta da idealização e do romantismo que dedicou às amantes anteriores.

Semelhante ao Carlos, de *Viagens na minha terra*, Teodorico sentiu tanto “que um belo dia caiu no indiferentismo absoluto, que se fez o que chamam céptico; que lhe morreu o coração” (Garrett, 2003, p.192) e tornou-se um “barão” (Margaride diz a Teodorico que o Estado lhe devia o título de *Barão do Mosteiro*). Portanto, com esse seu narrador-protagonista e sua viagem ao Oriente, Eça de Queirós parece atualizar o sentido da viagem “tejoarriba” de Almeida Garrett, na medida em que também simboliza uma “marcha do progresso social” (*idem*, p.19), mas em nenhum momento desenvolvida em termos conceituais e abstratos como faz o narrador de Garrett, ou mesmo Carlos em sua carta, ao formular uma auto-avaliação e diretamente reconhecer: “Eu sou um monstro, um aleijão moral” (*idem*, p.240).

Na leitura de *A Relíquia*, parece-nos ainda mais plausível a compreensão de García Landa sobre a relação do autor textual e do narrador: “El texto que el autor pone ante el lector no es exactamente coincidente com la narración que el narrador dirige al narratario” (García Landa, 1998, p.406). A promessa do prólogo – de oferecer aos leitores uma “lúcida e forte lição”, um “monumento airoso e maciço”, escrito por “motivos peculiarmente espirituais”, com

“sobriedade e sinceridade” (Queiroz, 1997, p.845) – revela-se como a mais grave impostura do narrador: a narração de Raposão, ou ao menos a seriedade e gravidade com que ele pretende convencer o leitor de sua profunda mudança e da dignidade conquistada, resulta ela mesma ironizada pelo autor textual. Contribuem para essa desautorização irônica, inclusive, os diversos incidentes cômicos que se introduzem no relato e que sub-repticiamente vão desqualificando a experiência e a sabedoria que o narrador exalta e entregando muito mais um anti-herói ou herói pícaro, como muitos comentadores da obra já destacaram.

Nessa narrativa de Eça, tudo se revela farsesco: a farsa do amor, a farsa das religiões, a farsa da Ciência e da História (“a obra da verdade”, “vital para a Civilização”, *idem*, p.890), a farsa do liberalismo burguês. Isso enfatiza uma relativização do conceito de verdade e uma crise ética de largas proporções, que concentram, ao fim e ao cabo, o campo axiológico estruturante d’*A Relíquia*: o título, justificado na epígrafe e em outras passagens que representam relíquias sacras, sugestivos da ilusão fantasiosa e da manipulação da fé implicadas na distorção da realidade; a repetição de alguns termos nucleares, recurso que, como nos ensinou Guerra da Cal (1969), é em Eça de Queirós um processo estilístico a serviço da concentração expressiva (são mais de 50 ocorrências da palavra “verdade”, 120 ocorrências da palavra “ouro” e suas derivações, por exemplo); a exploração do motivo dos óculos, que muda de caracterização conforme a personagem e a sua maneira de olhar o mundo (o “óculo de alcance” do Comendador Godinho, os “penetrantes”, “doutos” óculos de Topsius, os “frios e ferozes” óculos de titi, motivo referido mais de 30 vezes no texto); as divergentes perspectivas das personagens sobre o mundo (Godinho, por exemplo, é chamado pelo pai de Teodorico de “o malandro”; já para a criada Vicência, ele fora um homem “muito bom, muito santo e muito rico”; Jesus é concebido também de diferentes maneiras conforme as crenças e interesses de quem o caracteriza). Tudo, enfim, aponta para uma problematização do conceito de verdade, cujos dispositivos de funcionamento são a palavra (o “descarado heroísmo de afirmar”) e o poder de afirmá-la (a autoridade, o lugar de fala do enunciador), que criam a ilusão de realidade.<sup>8</sup>

8 Maria Helena Santana, inclusive, aproxima esse aspecto à motivação pós-modernista corrente: “a ciência e a religião, as principais referências de verdade universal, ficam aqui reduzidas à mera condição de discursos intersubjectivos, ou (no pior dos casos) fabricações da vontade individual. Como diz Teodorico, ambas decorrem desse extraordinário poder do verbo – o «descarado heroísmo de afirmar». Nesta ordem de ideias, a sua legitimidade é idêntica à do texto ficcional, já que também este partilha a mesma natureza retórica, gratuita, da afirmação.” (Santana, 2007, p.467)

Termino com um dos diálogos mais conhecidos da Bíblia Sagrada, especificamente do Evangelho Segundo São João, só que com o acabamento singular que Eça de Queirós lhe deu n'*A Relíquia* – arremate que, enfim, corrobora a nossa determinação da perspectiva do autor projetada nessa narrativa. Jesus afirma:

Eu vim a este mundo testemunhar a verdade! Quem desejar a verdade, quem quiser pertencer à verdade tem de escutar a minha voz!  
 Pilatos considerou-o um momento, pensativo, depois encolhendo os ombros:  
 — Mas, homem, o que é a verdade?  
 Jesus de Nazaré emudeceu, e no Pretório espalhou-se um silêncio, como se todos os corações tivessem parado, cheios subitamente de incerteza... (Queiroz, 1997, p.953)

### Referências

- AMARAL, Eloy do, & MARTHA, M. Cardoso (1947) (orgs.). *Eça de Queiroz "In memoriam"*. Coimbra: Atlântida.
- BAKHTIN, Mikhail (2003). *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes.
- BARTHES, Roland (2004). A morte do autor. In *id.*, *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes. p. 57–64.
- BOOTH, Wayne (1980). *A retórica da ficção*. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. 1ª ed. Lisboa: Arcádia.
- DARBY, David (2001). Form and Context: An Essay in the History of Narratology. *Poetics Today*, 22, 829–852.
- ECO, Umberto (1994). *Seis passeios pelo bosque da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras.
- GARRETT, Almeida (2003). *Viagens na minha terra*. São Paulo: Martins Claret.
- GENETTE, Gérard (1995). *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. 3ª ed. Lisboa: Vega.
- \_\_\_\_\_. (1983). *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil.
- GUERRA DA CAL, Ernesto (1969). *Língua e estilo de Eça de Queiroz*. Trad. Estella Glatt. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- ISER, Wolfgang (1999). *O ato da leitura*. Trad. Johannes Kreschme. 1ª ed. São Paulo: 34.
- GARCÍA LANDA, José Ángel (1998). *Acción, relato, discurso*. Estructura de la ficción narrativa. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca.
- LOPES, Óscar (1994). O narrador d'*A Relíquia*. In *id.*, *A busca do sentido*. Lisboa: Editorial Caminho. p. 67–86.

- NÜNNING, Ansgar (2001). On the Perspective Structure of Narrative Texts: Steps toward a Constructivist Narratology. In PEER, Willie Van, & CHATMAN, Seymor (orgs.). *New perspectives on narrative perspective*. New York: State University of New York Press, p. 207–224.
- PIMENTEL, Luz Aurora (2012). *Relato en perspectiva*. 5ª ed. México, DF: Siglo XXI.
- QUEIROZ, José Maria Eça de (1997). *O Crime do Padre Amaro; A Relíquia*. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Organização geral de Beatriz Berrini. Rio de Janeiro: Nova Aguilar. Vol. 1, p. 89–437; p. 859–1033.
- QUEIRÓS, José Maria Eça de (1983). Carta de 15 de Junho de 1885 ao Conde de Ficalho; Carta de 02 de Julho de 1887 a Luís de Magalhães. In: \_\_\_\_\_. *Correspondência*. Coordenação de Guilherme de Castilho. Lisboa: Imprensa Nacional. Vol. 1, p. 265–267; p. 423–426.
- REIS, Carlos (1987). Estratégia narrativa e ideologia n'A Relíquia. *Colóquio/Letras*, 100, 51–59.
- RICOEUR, Paul (2000). *Teoria da interpretação: o discurso e o excesso de significação*. Lisboa: Edições 70.
- SANTANA, Maria Helena (2007). *Literatura e ciência na ficção do século XIX. A narrativa naturalista e pós-naturalista portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- WIMSATT, Willian Kurtz, & BEARDSLEY, Monroe Curtis (2002). A falácia intencional. Trad. Luiza Lobo. In: LIMA, Luiz Costa. (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. p. 639–656.