

***A relíquia* como vocação polifônica, ou um romance estranho**

Giuliano Lellis Ito Santos*

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

A Relíquia, romance de Eça de Queirós, apresenta uma narrativa que, desde seu início, promete ser um contradiscurso da história, mais especificamente, um contradiscurso da *Jerusalém passeada e comentada*, cujo autor é amigo de viagem do narrador, Topsius, intimado, no prefácio ao livro, a incluir em uma nova versão de sua obra o recheio dos embrulhos de papel pardo, elemento crucial da trama do romance e fundamental para entendermos o destino do narrador. A forma como a narrativa está organizada e algumas alegações de Teodorico permitem-nos refletir sobre a produção historiográfica de oitocentos. Desse modo, através de um levantamento das indicações metanarrativas do narrador e da forma do romance, pretendo demonstrar como se estabelece o debate histórico dentro da obra.

Palavras-chave: romance, história, paródia, polifonia.

A relíquia é um romance estranho. Não se encaixa perfeitamente no conjunto da obra de Eça de Queirós, não se enquadra exatamente na forma esperada de um romance do século XIX, pois possui uma narrativa considerada incoerente, não é completamente realista, também não é plenamente uma fantasia.

Sim, é justamente essa forma descontínua que me atrai. Imagino que o narrador, de algum modo, exponha suas fraquezas. Acredito que não seja para compor uma confissão cristã de arrependimento, ainda que exista algo desse

* Universidade de São Paulo.

ORCID: 0000-0001-6081-2578.

gênero em sua narrativa, mas creio que sua disposição em contar seus erros e acertos presta-se em elaborar sua imagem humilde diante do leitor, fazendo com que haja, em alguns momentos, uma aproximação, conseguida por uma caracterização mais humanizada de Teodorico.

Ao que parece, a fraqueza de caráter da personagem e a estranheza da narrativa funcionam em conjunto. Tudo planejado pelo ex-aluno de retórica¹, que exercitava sua escrita nas cartas cheias de humildade cristã enviadas à Titi, apelido de sua tia D. Patrocínio das Neves (Queirós, 2001, p.60). Por outro lado, quando lemos a narrativa da vida do narrador, não lemos algo produzido pelo jovem Teodorico, mas uma construção do Teodorico maduro sobre sua experiência.²

Torna-se importante frisar que as estratégias da escrita epistolar da jovem personagem, que emulava os rituais católicos como meio de convencer sua tia de seu bom caráter cristão, são caracterizadas pela aproximação e pelo reconhecimento entre remetente e destinatário. O narrador de *A relíquia*, por outro lado, insiste num movimento de distanciamento em relação ao leitor, pois, como já apontado por Carlos Reis (1987, p.58), “o narrador d’*A relíquia* coloca-se numa posição mais distanciada e discreta em relação aos concidadãos a quem se dirige”.

Nesse sentido, vejo que tal posicionamento serve de trunfo à Teodorico, que, ao criticar a sociedade, faz parecer que não é a mesma sociedade a que o leitor pertence, principalmente àquele que é proveniente da burguesia liberal. No fundo, parece que o narrador constrói um ambiente fora do mundo, em que ele pode manusear diversos discursos segundo seus interesses. Talvez, por isso, Guerra da Cal possa caracterizar o livro do seguinte modo:

[...] a composição inteira de *A Relíquia* se alicerça muito cervantescamente no estabelecimento dum complexo sistema de antíteses, que abrangem desde as estruturas temáticas mais amplas, e os temas e motivos secundários, até ao tecido mesmo do estilo, todo ele ligado ricamente em correspondências, choques e oposições de toda a ordem. (Guerra da Cal, 1971, p.26)

-
- 1 Lembro da observação de Helena Carvalhão Buescu sobre a importância desse dado na formação do narrador: “exprimindo o acto pontual e aparentemente inofensivo do início do estudo da Retórica, subtilmente insinua uma alteração qualitativa no sujeito narrador, a quem efectivamente a Retórica fornecerá as estratégias argumentativas e persuasivas que tentará utilizar a seu favor” (Buescu, 2001, p.148).
 - 2 Destaco aqui uma das aproximações entre *A relíquia* e o *Lazarillo de Tormes*: “O Lázaro adulto e o Lázaro criança, por conseguinte, estão muito longe um do outro, já que o adulto seleciona episódios da vida do órfão para justificar a situação em que se encontra” (Fontes, 1976, p.31).

Tal composição trouxe problemas que foram refletidos na recepção do livro. Nesse sentido, podemos destacar a resenha de 20 de julho de 1887, de autoria de Mariano Pina, amigo de Eça de Queirós, em que podemos ler que “estas 400 paginas d’esse volume meio incoherente mas sempre superior” (Pina, 1887, p.210). Para além desse destaque, nesse mesmo texto, o autor sugere que Teodorico é uma personagem “mediocre e bastante ignorante” que não era capaz de sonhar com tanta propriedade, reconhecendo que o sonho era obra de “um artista maravilhosamente dotado, como é o sr. Eça de Queiroz” (*ibidem*).

Por um ângulo parecido, Pinheiro Chagas, no relatório do resultado do prêmio literário oferecido pela Academia Real de Ciências, afirma que “quem adormece é Teodorico e quem sonha é o autor” (Chagas *apud* Neves, 1947, p.285). Pinheiro Chagas espera, nesse mesmo relatório, uma coerência entre as atitudes de Teodorico e a figuração do evangelho, o que faria com que este episódio se constituísse em um “Evangelho burlesco” (*ibidem*).

O mais interessante, é que o próprio Eça de Queirós, em carta a Mariano Pina, publicada com o título “A academia e a literatura”, na revista *A Ilustração*, da qual o destinatário era diretor, reitera, de algum modo, a incoerência de seu livro, quando escreve que

A Relíquia é certamente um livro mal feito. Às suas proporções falta harmonia, elegância e solidez; certos personagens, apenas recortados e não modelados, oferecem uma notação uniforme e esfumada; a forma não tem suficiente fluidez e ductilidade, antes por vezes encaroça e empasta, e por querer ser grave parece hirta como sucede aos grandes homens de província, etc., etc. ... Mas estes defeitos, que só podem ser sentidos por um gosto muito afinado na perene convivência das coisas da Arte, nunca poderiam provocar a condenação dum livro numa Academia que não está povoada de artistas. (Queirós, 2009, p.214–215)

Tal posicionamento de Eça, quanto às críticas, demonstra que esse aspecto do romance não o incomoda muito. Contudo, quando colocamos lado a lado essas primeiras leituras de *A Relíquia*, podemos perceber que tais incongruências parecem constitutivas do próprio caráter do narrador e não de deslizos do autor. Nessa perspectiva, acredito que o que é apontado como incongruência da personagem seja parte do jogo da verossimilhança. Assim, construir um sonho completamente burlesco reforçaria a característica da personagem, mas seria contraditório com toda a experiência de Teodorico como apadrinhado pela Titi, a quem era “necessário dizer sempre que *sim*” (Queirós, 2001, p.54)

De modo geral, percebemos haver uma disparidade nos níveis narrativos do livro, reconhecido pelo próprio autor, porém me parece que esta

característica é constitutiva da forma desse romance. Imagino que o personagem que admitidamente encena sua crença para agradar a Titi e disputar a herança com “o seu rival”, que “não é outro [...] senão Nosso Senhor Jesus Cristo” (*idem*, p.82), encena também a narrativa do romance, por isso suas ações burlescas não condizem plenamente com seu discurso formal.

Dentro desse contexto, podemos observar que a emulação das penitências, desempenhada por Teodorico e que fazem parte de seus planos para superar seu rival, são representativas de sua volubilidade e de seu caráter manipulador:

Quando cheguei em casa, senti que a Titi estava no oratório, sozinha a rezar. Enfiei para o meu quarto, sorrateiramente; descalcei-me; despi a casaca; esguelhei o cabelo; atirei-me de joelhos para o soalho, e fui assim, de rastos, pelo corredor, gemendo, carpindo, esmurrando o peito, clamando desoladamente por Jesus, meu Senhor... (*idem*, p.85)

A partir dessa descrição, podemos sugerir que a simulação das práticas católicas alerta o leitor da possibilidade de existir um grau de imitação de discursos alheios na narrativa de sua vida. Assim, suponho que a posição de centralidade conseguida ao escrever sua autobiografia sirva de mecanismo importante para a apropriação de outros discursos. Além disso, a tendência à parcialidade da escrita autobiográfica ajuda a compor um espaço de desconfiância (*cf.* Reis, 1987, p.56). Acredito que este cenário surja como elemento de desequilíbrio do sistema, pois a própria forma autobiográfica garante ao narrador as ferramentas de manipulação, sem que elas possam ser contestadas, já que fazem parte da própria natureza do gênero.

Entre a emulação das práticas católicas e nossa desconfiança do narrador, surge a possibilidade de que toda sua narrativa seja uma composição parodística. Nesta perspectiva, a leitura de Óscar Lopes e a aproximação de *A relíquia* ao romance polifônico foram muito importantes para esta reflexão:

Eça corresponde a uma fase mais evoluída dessa integrativa mimeses dramática, pois, em termos bakhtinianos, o seu romance situa-se no momento eminentemente dialógico, ou polifônico, em que o chamado discurso livre se generaliza, em que é difícil já dizer quem narra ou descreve, em que o narrador se matiza de vozes diversas, por vezes problemáticas, e sem que se saiba em que grau de narrativização se situa. (Lopes, 1994, p.83)

A problemática das vozes é, justamente, o centro da paródia neste romance. Grosso modo, temos na narrativa a encenação das experiências de

Teodorico, que desmistifica as práticas beatas da Titi e a pesquisa científica de Topsisius (Franco, 2001, p.101–102). Essa forma de organização dos discursos em contraposição, pode aproximar-se do que é sugerido por Orlando Grossegesse, que reconhece, neste romance, uma tentativa, através da *literatura carnavalesca*, de oferecer uma poética terapêutica contra o “desabrigo transcendental”, cuja saída seria explicitar as “contradições filosóficas e ideológicas” (Grossegesse, 1993, p.543). Para além, de uma terapêutica, trata-se, como afirma em outro texto o mesmo crítico, “da reafirmação da palavra paródica ou dialógica que subverte a ordem monológica dos discursos” (Grossegesse, 1997, p.9), tal reafirmação está inserida numa tradição secular da paródia.³

Vejo na paródia o veículo perfeito para que o narrador possa se contrapor ao discurso histórico, que é figurado pelo seu amigo de viagem, “o alemão Topsisius, doutor pela Universidade de Bonn e membro do Instituto Imperial de Escavações Históricas” (Queirós, 2001, p.43), cujos sete volumes de seu livro, *Jerusalém passeada e comentada*, são acusados de falseamento, não da história de Jerusalém, mas do conteúdo dos emburlos carregados pelo *ilustre fidalgo lusitano*, identificado pelo narrador como sendo ele próprio. Além disso, surge ao final do prólogo a intimação de que o historiador deveria, depois de publicada a narrativa de Teodorico, corrigir seus dados em uma segunda edição.

Nesse sentido, o prólogo é bastante proveitoso no que tange à forma narrativa. Logo de início, afirma-se como “as memórias da minha vida” e alerta para a importância dessa experiência para um século de “incertezas da Inteligência e tão angustiado pelos tormentos do Dinheiro” (*idem*, p.41). Assim, as memórias de sua vida estão pautadas pela prática burguesa, representada pelo seu cunhado e financiador.

Dessa maneira, julgo que a paródia, exercitada em diversos níveis pelo autor, surge como motor da narrativa. Mais do que isso, concordo com Helena Carvalhão Buescu, quando afirma que

o romance é talvez “mais” do que a narração da vida e obras do Raposo, nessa altura creio que essa *dispersão textual*, proveniente da ambivalência e da tensão interna, deverá ser integrada como estruturadora do próprio projecto romanesco. (Buescu, 2001, p.157, destaque da autora)

3 Vale destacar aqui uma breve citação de Helena Carvalhão Buescu que se aproxima da reflexão de Grossegesse: “paródia e carnavalização são a meu ver centrais para a consideração do projecto romanesco queirosiano, sobretudo a sua última fase” (Buescu, 2001, p.122).

Por enquanto, posso ainda apontar que o funcionamento dessa máquina textual sugere um jogo muito mais complexo, podendo ancorar-se nos mais diversos gêneros como modelos narrativos, tais como a confissão, as memórias, o romance picaresco (Rosa, 1964; Guerra da Cal, 1971; Fontes, 1976; Simões, 1996), a sátira minipeia (Gamba, 2009), a autobiografia (Sousa, 2017), etc.. A possibilidade de leitura de tão diversos modelos narrativos dentro do romance parece demonstrar uma resistência ao discurso monológico. A relação entre Teodorico e sua tia, D. Patrocínio das Neves, sugere o discurso monológico, mas é desestruturado pela narrativa errática de Teodorico narrador, podendo representar uma tentativa de libertação das amarras tirânicas da Titi.

Os gêneros, apontados anteriormente como possíveis diálogos formais de *A relíquia*, destacam-se por serem versáteis e manterem uma relação em que se apropriam facilmente de outros gêneros. Talvez a observação de Maria João Simões sobre a picaresca caiba bem ao que pretendo descrever:

no que toca à definição do próprio género “picaresca” a tónica é posta, muitas vezes, no carácter proteico do género capaz de se metamorfosear e adaptar aos condicionalismos próprios de cada época. (Simões, 1996, p.543)

Devo lembrar que, além de versatilidade, esses gêneros, muitas vezes, são aproximados do romance, ou o romance se apropria deles para criar sua verossimilhança. Além disso, o formato explorado pelo narrador em primeira pessoa, ou narrador autodiegético, serve como modelo documental, quando o associamos ao testemunho. Dessa forma, no campo da ficção, romance picaresco e sátira minipeia mimetizam o testemunho e, no campo da história, memórias e autobiografia figuram como documentos.

Nesse sentido, a narrativa figurada em *A relíquia* anseia pela posição de documento, ou pretende sobrepor-se à uma obra voltada para o campo da história científica do século XIX, a *Jerusalém passeada e comentada*, de autoria de Topsisius. Por isso, imagino que o paralelo pretendido desde o prólogo é o motor da verossimilhança.

A fórmula utilizada neste romance aproveita-se da proximidade e da porosidade entre os gêneros para jogar com a dupla função do narrar: contar o que aconteceu ou o que pudesse ter acontecido. Nessa tónica, podemos verificar uma atitude que leva ao desenraizamento da história, minando um de seus alicerces: o testemunho.

Duas características da narrativa de *A relíquia* foram levantadas até aqui: a habilidade de Teodorico em mimetizar atitudes e ações, como sua emulação

do suplício encenado à Titi, e a propensão da narrativa de um Eu que possui forte ligação com o documento histórico, aproximando-se do testemunho.

Tais traços podem levar-nos a lembrar a afirmação de Óscar Lopes, quando aponta que a narrativa “é uma paródia interna à própria reconstituição histórica” (Lopes, 1994, p.82). Estou convencido de que, em certo grau, este romance imita a escrita da história do século XIX, porém de um ponto de vista leigo, pois, se há reconstituição, ela é efetuada por um Eu egoísta e interesseiro. Esses aspectos do narrador fragilizam a base científica de suas memórias e faz-nos pensar que haja “uma crítica ao saber social do século XIX [que] [...] baseava-se na ilusão universal de se confundir discursos com verdades absolutas” (Franco, 2001, p.107).

Além disso, a conclusão do romance, baseada na lição da “inutilidade da hipocrisia” e da “coragem de afirmar”, vem no sentido de elucidar tais ensinamentos ao deixar transparecer a pragmática das ações de Teodorico. Este cenário, sugere uma “moral da história”, porém o que fica mais patente é a ofuscação, ou mesmo a impossibilidade, de se encontrar algo de fidedigno nessas palavras de encerramento, que vislumbram, ao que parece, um ganho pessoal. Assim, nos aproximamos da conclusão de João Carlos Graça, em que

Eça de Queirós parece pretender deixar como interrogação não respondida, também agora em ambiente de deliberado claro-escuro: de dúvidas acerca de todas as “certezas” institucionais, religiosas, científicas, filosóficas ou outras, em que alguém tenha tido o tal “descarado heroísmo” e tenha conseguido convencer os demais; mas igualmente (e sobretudo) de revelação perante si mesmo, de descoberta e de tomada de consciência, precisamente através da *rêverie*, acerca da fundamental fragilidade de toda a construção humana. (Graça, 2005, p.51)

A resistência ao discurso monológico e a tendência à polifonia funciona em paralelo à crítica aos discursos tomados como verdades absolutas, o que gera dúvida sobre seu próprio discurso. Por outro lado, se a figura que representa o discurso monológico é a D. Patrocínio das Neves e seu poder financeiro, Teodorico surge como força resistente, disposto a contrariar e dissolver suas normas.

Ao colocar-se como agregado e marginalizado, o narrador aproveita para desestabilizar os discursos vigentes, apropriando-se deles e os parodiando. Assim, predominaria nessa narrativa as forças centrífugas, que constrangeriam a Igreja católica e o historiador positivista (*cf.* Buescu, 2001, p.129). Isso é bastante explorado no capítulo 3, em que o narrador mescla formas díspares de discursos, como os evangelhos e a história científica, com a propósito de desarranjá-los.

A escolha de narrar a Paixão presta-se de elemento construtivo e formal da própria narrativa, pois a existência de mais de quatro versões oficiais para a vida de Jesus ampara o pretexto para contar a variante de Teodorico. A caracterização dessa narrativa como digressão, ou mesmo, como amplificação, é, de qualquer modo, a tentativa do ex-aluno de retórica de persuadir seu leitor através de um processo patético, de um processo que mostra e exemplifica através do fingimento, além de engrandecer a empreitada do narrador. Há marcas discursivas que dividem esse capítulo do resto da narrativa. Notemos que ele se inicia da seguinte maneira:

Havia certamente duas horas que assim dormia, denso e estirado no catre, quando me pareceu que uma claridade trêmula, como a de uma tocha fumegante, penetrava na tenda – através dela uma voz me chamava, lamentosa e dolente. (Queirós, 2001, p.171)

Neste ponto, podemos perceber que há uma mudança de estatuto; há a passagem do sono à vigília; há, também, um discurso que se apresenta com algumas incertezas, perceptíveis através das expressões “certamente” e “me pareceu”, em que podemos observar a insegurança do narrador. Assim, suponho que o narrador assinala claramente a transição da narrativa objetiva de sua vida à narrativa caracteristicamente onírica.

A propriedade digressiva deste trecho levou alguns leitores a considerá-lo um sonho. Ainda que o próprio Eça de Queirós, quando responde às críticas ao livro, o caracterize como “o sonho de Teodorico” (Queirós, 2009, p.218), devemos notar que Guerra da Cal coloca uma dúvida sobre seu estatuto: “o Raposo autobiógrafo, não fala nunca em sonho” (1971, p.32). Ainda que a maior parte dos críticos reconheçam este trecho como sonho (Simões, 1980; Olmos, 1995; Bueno, 2000), a alegação do crítico espanhol chama atenção para o grau de invenção existente na narrativa. Afinal, não estamos diante de uma ação narrada em sua plena ocorrência, mas lemos uma reconstrução formal por parte de quem, supostamente, a viveu.

Dentro dos limites desse “sonho”, existe também uma marca de transição, quando o personagem retorna ao século XIX. Isso está localizado no final do capítulo 3:

Corremos às tendas; sobre a mesa, a vela que Topsisius acendera para se vestir, havia mil e oitocentos anos, morria num fogacho lívido... Derreado da infinita jornada, atirei-me para o catre, sem mesmo descalçar as botas brancas de pó... Imediatamente me pareceu que uma tocha fumegante penetrara na tenda, espalhando um brilho de ouro... Ergui-me assustado. Num largo raio de sol, vindo dos

montes de Moab, o jucundo Potte entrava, em mangas de camisa, com as minhas botas na mão! (Queirós, 2001, p.270)

Ao que parece, as marcas de início e fim do sonho buscam construir a verossimilhança e destacar o caráter digressivo dessa narrativa. Notemos que as duas marcas destacadas são parecidas quanto à entrada da tocha, inclusive na utilização da expressão de incerteza – “me pareceu” –, porém, neste caso, tal imprecisão é dissipada pela experiência física da iluminação – “esparzindo um brilho de ouro”. Neste momento, surge, ainda, a lembrança temporal, assinalada pela vela, que havia sido acesa, ironicamente, “havia mil e oitocentos anos”. Prestem atenção nas botas de montar. Calçadas logo após acordar, no início do capítulo (*idem*, p.172), são uma constante e denunciam a ancoragem do personagem no século XIX, porém no último período, descobrimos que elas não estavam com Teodorico, já que são carregadas, de fora para dentro da tenda, por Potte, o guia dos viajantes.

Essas botas funcionam como elemento estranho. Lembremos que o narrador demonstra o reconhecimento da descontinuidade que este objeto representa, quando narra: “mas Gamaliel aproximara-se, e depois de ter olhado duramente as minhas botas de montar...” (*idem*, p.191). Assim, suponho que a permanência desse tipo de calçado, por toda a narrativa da Paixão, figure como uma marca da posição do narrador, estranhamento necessário para mostrar que ele não narra os episódios do evangelho como um contemporâneo de Jesus, mas como um homem da segunda metade do século XIX (*cf.* Olmos, 1995, p. 944).

Acredito que esse jogo de distanciamento entre narrador, Teodorico e as cenas do evangelho garanta a ironia de todo o processo narrativo. Afinal, não estamos lendo as ‘verdades’ cristãs, mas o posicionamento do Teodorico maduro sobre elas. Talvez essa estrutura tenha feito com que Pinheiro Chagas desejasse um “evangelho burlesco”⁴, baseando-se somente nas ações de

4 Nesse sentido Eça de Queirós menciona que: “o que indigna Pinheiro Chagas, o que ele designa à Academia como imperdoável, é ter Teodorico visto a Paixão na sua comovente possibilidade histórica – em lugar de a ter visto, como ele textualmente escreve, *sob as formas dum Evangelho burlesco!*” (2009, p.218). Eça, ainda, reitera esta posição quando aponta que o discurso de Pinheiro Chagas mais parece com uma fala de botequim, ao que emula: “Vede rapazes que livro inferior! Jesus a sério, como no Testamento! Pilatos a sério, como na História! Assim ninguém ri, assim ninguém goza! O que nós queríamos era Jesus a caminho do Calvário, de botas cambadas, manquejando com uma dor num calo!” (*idem*, p.219). Ainda nesse sentido, o escritor demonstra conhecer os motivos da recusa do prêmio ao seu livro, os parâmetros da academia: “Daqui se deduz logo que as Academias devem ter uma regra, uma medida, uma Poética, dentro da qual seja o seu encargo fazer entrar, pelo exemplo e pela autoridade, toda produção do seu tempo” (*idem*, p.215)

Teodorico e esquecendo sua experiência como beato, ao lado de Titi, em que adquirira conhecimento suficiente da versão católica dos evangelhos.

Se tomarmos a posição de João Gaspar Simões⁵, de que “não se sonha senão com o que já é do conhecimento de quem sonha, e a ordem, a lógica, a coerência histórica da narrativa queirosiana é contrária à mecânica incoerente dos sonhos” (Simões, 1980, p.480) e relacionarmos com a proposição de Guerra da Cal, de não haver insinuação nenhuma sobre a designação dessas cenas como sonho, teríamos que olhar para essa narrativa não como um sonho em si, mas como a construção narrativa de um passado conhecido do narrador. Mais: há a construção interesseira desse passado. Portanto, a narrativa não respeita a “mecânica incoerente dos sonhos”, pois não se trata de mimetizar essa ação, mas de ilustrar, de algum modo, a intencionalidade de sua elaboração.

Desse modo, busco entender o sonho como elemento retórico dentro de suas características simbólicas, ou seja, ver que há um grau de manipulação da narrativa que almeja persuadir o leitor, por outro lado, há uma tentativa de construir algo passível de ser lido como sonho. Nesse sentido, pretendo ler como estas passagens, inseridas no capítulo central do romance, prestam-se a uma função articuladora da narrativa, ligando passado e futuro, experiência e expectativa.

Se fizermos uma breve passagem por Freud, devemos lembrar que ele não pôde “rejeitar inteiramente a relação entre sonho e futuro”, mas pôde, relacionando sonho e desejo, questionar: “que poderia negar que os desejos se voltam predominantemente para o futuro?” (Freud, 1907). Por esse ângulo, a posição estratégica do sonho na narrativa possibilita olharmos para ele como elemento conjugado da história da vida de Teodorico. Ou seja, esse sonho, inserido no centro do romance, representa formalmente o espaço de experiência, em que a paródia do discurso católico sintetiza a convivência de Teodorico com D. Patrocínio, que o tornara um emulador com a finalidade de agradar e dizer ‘sempre que sim’ à Titi. Por outro lado, indicia também um horizonte de expectativa, em que figura uma ideia de negação do catolicismo, através de um olhar profano dos evangelhos, representando, assim, a passagem do mundo da Titi para o espaço secular da burguesia liberal.

5 Há aqui certa relação com as ideias de Freud (1907) das quais destaco duas observações sobre a *Gradiva*: 1) “quando fazem sonhar as personagens que sua fantasia criou, obedecem à experiência cotidiana de que os pensamentos e afetos dos indivíduos prosseguem durante o sono, e buscam retratar os estados de alma de seus heróis mediante os sonhos que eles têm”; 2) “ele é disparatado como apenas um sonho pode ser, e tal natureza absurda dos sonhos é o principal esteio da concepção que nega ao sonho o caráter de um ato psíquico plenamente válido e o vê como resultante de uma desordenada excitação dos elementos psíquicos”.

Nesse sentido, se observarmos a forma da narrativa, notaremos que ela possui dois níveis: o do Teodorico personagem e o do Teodorico narrador. O primeiro desconhece seu futuro e age dentro das “dimensões temporais do mundo da experiência [que] ainda estavam de tal forma organizadas que deixavam aberto um espaço de ação tangível” (Koselleck, 2006, p.255). O segundo conhece plenamente as consequências dessa viagem e esforça-se por persuadir seu leitor sobre sua personalidade. Desse modo, podemos inferir que o sonho reflete o presente do personagem enfrentado pelo saber conclusivo do narrador, a tensão entre o desconhecido e o já conhecido.

Teodorico narrador, já maduro, é bastante astucioso em sua construção. Principalmente, quando se utiliza da estratégia que garante sua centralidade na narrativa e consolida sua autoridade, sagrando-se testemunha e, consequentemente, evangelista:

Eu saberia então uma palavra nova do Cristo, não escrita no Evangelho; e só eu teria o direito pontifical de a repetir às multidões prostradas. A minha autoridade surgia, na Igreja, como a de um Testamento novíssimo. Eu era uma testemunha inédita da paixão. Tornava-me São Teodorico Evangelista. (Queirós, 2001, p.203)

O que vemos neste trecho é a sagração do novo, do inédito, em que narrador e personagem aparecem fundidos num mesmo discurso; em que Teodorico não separa seu passado do seu futuro. Aproveitando-se da semântica bíblica do velho e do novo testamento e do próprio significado de *Euangélion*, “boa nova” (Bíblia, 2017), Teodorico busca submeter sua posição testemunhal como verdade contemporânea, dando ao público seu “Testamento novíssimo”, escrito pelo São Teodorico Evangelista.⁶ O contexto formalizado pelo narrador é sintoma de sua busca por autoridade. Desse ponto de vista, colocar-se como o mais novo evangelista, surge como uma maneira de superação do domínio da Igreja e funda uma nova ordem social, passa da experiência carola de sua tia para a vivência burguesa de seu amigo Crispim.

Podemos notar que a reconstrução da Jerusalém dos tempos bíblicos e dos episódios da vida de Jesus são fruto da apropriação e do ajustamento que Teodorico efetua da leitura da obra de seu amigo Topsisius e das quatro versões do evangelho cristão. Nesse sentido, a própria natureza desses evangelhos, apresentar quatro versões sobre um acontecimento, servem de paradigma para propor um novo relato. Assim, retornamos à questão da paródia, pois

⁶ Há certo grau de paródia nesta passagem, pois “esse *novo testemunho* do Evangelho coloca essa obra de Eça de Queiroz em sintonia com a de diversos pensadores que lhe são coevos” (Bueno, 2000, p.74).

Teodorico, o imitador volúvel, teria completa competência para parafrasear suas leituras.

Há ainda a referência à Ernest Renan (Queirós, 2001, p.344), provavelmente à sua *Vida de Jesus*, conciliando uma visão de história científica, que será conjugada à referida obra: *Jerusalém passeada e comentada*, de Topius. Por outro lado, há uma relação entre a narrativa de Teodorico e as *Memórias de Judas*, romance histórico de Petruccelli della Gattina, publicado em 1867 (cf. Bueno, 1999). Assim, o reconhecimento de tantos escritos associados à sua narrativa faz crer que subsista a ideia de que essa história esteja fundada na conjugação de discursos díspares, que agem contra uma linguagem monológica e totalitária.

Longe de julgar pormenorizadamente o caráter da personagem, acredito que a versão do evangelho de Teodorico seja a afirmação de sua posição precária. Quer dizer, o personagem se anuncia como órfão, agregado, dependente das vicissitudes de sua tia.

Em alguns lances, o discurso monológico é combatido e uma dúvida é injetada sobre os momentos finais da vida de Jesus. Notemos que a opção por colocar Jesus como coadjuvante (Bueno, 2000, p.64), aproximando-se dos documentos históricos, tais como os de Flavio Josefo e os de Tácito, contradiz a forma narrativa dos evangelhos, em que Cristo é figura central. Tal processo pode ser reconhecido no trecho seguinte, em que percebemos o rebaixamento do deus cristão ao homem comum:

E aquele homem não era mais Jesus, nem Cristo, nem Messias – mas apenas um moço da Galiléia que, cheio de um grande sonho, desce da sua verde aldeia para transfigurar todo um mundo e renovar todo um céu e encontra na esquina um netenim do Templo que o amarra e o traz ao Pretor, numa manhã de audiência, entre um ladrão que roubara na estrada de Siquém e outro que atirara facadas numa rixa em Emath. (Queirós, 2001, p.207)

Há também a inserção da dúvida sobre alguns atos de Jesus. Um exemplo emblemático é narrado por um homem não identificado, amigo de Gad, sobre as últimas falas do nazareno, descontextualizadas de seu sentido cristão:

Estendemos Jesus na esteira. Demos-lhe a beber os cordiais, chamamo-lo, esperamos, oramos... Mas ai! Sentíamos, sob nossas mãos, arrefecer-lhe o corpo!... Um instante abriu lentamente os olhos, uma palavra saiu-lhe dos lábios. *Era vaga, não compreendemos... Parecia* que invocava seu pai, e que se queixava de um abandono... (*idem*, p.268, grifos meus)

Nos evangelhos, essa enunciação se dá no alto da cruz, porém, mesmo na bíblia, ela possui mais de uma versão, como aponta Frederico Lourenço em sua “Introdução aos quatro Evangelhos”:

Que disse ele [Jesus] antes de morrer? Clamou “Senhor, por que me abandonaste?”, como lemos em Mateus (27, 46) e Marcos (15, 34)? Ou alternativamente, disse em voz alta: “Pai, nas tuas mãos coloco o meu espírito” (Lucas 23, 46)? Como terceira hipótese: será que não disse nem uma coisa nem outra, mas simplesmente “está cumprido” (João, 19, 30)? A famosa e inefável bela frase “Pai, perdoai-os, pois não sabem o que fazem” é colocada na boca de Jesus, pregado na cruz, apenas por Lucas (23, 34). (Lourenço, 2017)

Nesse caso, parece que o narrador percebe o quão vaga essa passagem pode ser lida e explora suas incongruências. Curioso notar que o Evangelho de João apresenta as maiores divergências relativas às mais diversas passagens da vida de Jesus, além de seus dizeres serem vistos como inverossímeis enquanto registros do que realmente foi dito (*ibidem*). Nesse sentido, o sonho, tão acusado de inverossimilhança, se aproxima das características do quarto evangelho. Além disso, o próprio Eça, em carta a Luís de Magalhães, refere-se a *A relíquia* como “no fundo uma paráfrase tímida do Evangelho de S. João” (Queiroz, 2000, p.205).

Basear-se na mais contraditória das versões dos evangelhos parece servir como meio de justificativa para uma visão inconformista dos feitos de Jesus, permitindo sua revisitação profana. Além disso, há mais uma característica da narrativa atribuída a João que nos chama a atenção: sua inserção como testemunha. Ou seja, o “discípulo que Jesus amou” (João 21, 20) “não só testemunhou pessoalmente aquilo que no texto está escrito como é o próprio autor do texto” (Lourenço, 2017), chegando, mesmo, a apontar que o testemunho é importante como meio de se atingir a verdade: “e quem viu testemunhou, e o testemunho dele é verdadeiro, e ele sabe que diz a verdade, para que vós acrediteis” (João 19, 35)

Ao que parece, Teodorico se apropria também de alguns traços formais do Evangelho de João para convencer seu leitor da veracidade de sua experiência. Afinal, se sua história parece inverossímil, a de João também o é; se sua história se baseia no testemunho, a de João também. Assim, aproxima essencialmente sua narrativa do evangelho de João, formulando mais um meio de persuasão.

O narrador do romance cria dúvidas baseadas nos evangelhos, mas inspiradas pela historiografia e pela literatura do século XIX. Dessa maneira, a história causa a dúvida, “mas qual será essa verdade?” (*ibidem*), opondo pontos de vista e experiências díspares.

Ao problematizar as incongruências das narrativas da vida de Jesus, Teodorico coloca em xeque as verdades absolutas, sustentadas pelo discurso monológico. No fundo, os evangelhos ganham o estatuto de documentos, passíveis de interpretação e contestação. Nesse sentido, a vida de Teodorico, contada por ele mesmo, surge como exemplo de artificialidade e representação. Por conseguinte, o paralelo com os evangelhos serve menos para dar verossimilhança e mais como meio de persuasão. Se podemos ler que

apresentar a vida de Jesus como cumprindo a cada passo profecias que ocorrem na Escritura judaica é a mais assumida opção não só diegética como autoexegética dos quatro autores; opção essa que condiciona fortemente o ponto de vista a partir do qual os quatro Evangelhos são narrados. (Lourenço, 2017)

Podemos muito bem reconhecer as possíveis manipulações do discurso de Teodorico. Dessa forma, mais do que admitir que existe manipulação na narrativa de Teodorico, seria necessário admitir que também há manipulação na narrativa dos evangelhos. Essa é a proposição mais incômoda na leitura de *A relíquia*, reconhecer o quanto há de invenção nos discursos religiosos.

A construção de Teodorico como personagem falho serve de veículo para o reconhecimento do outro. Há uma ambiguidade que permite um jogo de aproximação e afastamento entre leitor e personagem. Por exemplo, podemos nos identificar com ele, quando falha ao tentar ludibriar sua tia, mas podemos nos afastar dele, quando consegue uma extraordinária e interesseira recuperação econômica (Simões, 1996, p.545).

Desse mesmo jeito, a narrativa do sonho humaniza Jesus como meio de encontrar um reposicionamento e fortalecer o diálogo. Acredito que o objetivo dessa estrutura narrativa não seja criar uma nova religião, mas evidenciar a situação de “desabrigo transcendental”, da morte de deus, e a importância do reconhecimento do outro como forma de humanidade.

Por fim, a maneira irônica como fica exposta a montagem de sua narrativa, cujo desenlace se dá por uma circunstância fortuita, demonstra como o narrador intervém no encadeamento, pois, ao refletir sobre a troca dos embrulhos, Teodorico relembra os passos anteriores e afirma que “ninguém com mão humanas, mãos mortais, ousara mover os dois embrulhos. Quem movera então? Só alguém, com mãos *invisíveis!*” (Queirós, 2001, p.332, destaque do autor).

Há aqui um diálogo entre o Teodorico personagem e alguém que pode manipular sua vida e, convenhamos, somente o narrador, o Teodorico

maduro, possui este poder. Nesse caso, esse questionamento não é dirigido a deus, ou a Jesus, mas a quem organiza a narrativa. Portanto, o que está posto é a interpretação do destino da personagem e a construção de uma narrativa coerente. Claro que o diálogo continua e há a intervenção de Jesus que o responde, porém, mantendo a proposta de que o narrador possui passe-livre para manusear a história, não vejo aí a voz divina, mas a intervenção do Teodorico mais maduro e consciente de suas ações.

Por ora, é possível reconhecer que o romance serve para desestabilizar o sistema de linguagens totalitárias, agindo contra os discursos monológicos. Para isso, o autor constrói uma máquina paródica, em que o narrador se apropria inescrupulosamente de qualquer discurso. Assim, a conclusão de Unamuno surge como tônica pessimista dessa escrita: “[Eça] Enseño la triste verdad y con ello a buscar nuevas mentiras creadoras, a hacernos la verdad de cada día y la ilusión de la eternidade” (Unamuno, 1922, p.182). Eu, um pouco otimista, prefiro imaginar que esse livro reflete sobre o reestabelecimento do diálogo e o reconhecimento da humanidade do outro, talvez elementos presentes num evangelho liberto do discurso monológico.

Referências

- BÍBLIA (2017), volume I: *Novo Testamento: os quatro evangelhos*. Tradução do grego, apresentação e notas por Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras [e-book; paginação irregular].
- BUENO, Aparecida de Fátima (1999). *A relíquia e Mémoires de Judas*: Imagens oitocentistas de Cristo. *Boletim Centro de Estudos Portugueses Jorge de Sena, Araraquara*, 16, 75–94.
- _____. (2000). O evangelho segundo S. Teodorico: a releitura da paixão em Eça de Queiroz. In: BOËCHAT, Maria Cecília Bruzzi, OLIVEIRA, Paulo Motta, & OLIVEIRA, Silvana Maria Pessôa de (org.). *Romance histórico: recorrências e transformações*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, p. 59–75.
- BUESCU, Helena Carvalho (2001). Descrição, ironia e antropologia literária: Eça de Queirós. In: _____. *Chiaroscuro. Modernidade e literatura*. Porto: Campo das Letras, p. 121–158.
- GUERRA DA CAL, Ernesto (1971). *A relíquia*: romance picaresco e cervantesco. Lisboa: Grémio Literário.
- FONTES, Manuel da Costa (1976). *A Relíquia e o Lazarillo de Tormes*: uma análise estrutural. *Colóquio/Letras*, Lisboa, 31, 30–40.
- FRANCO, Marcia Maria de Arruda (2001). *A relíquia sob o signo do fingimento*. *Ipotesi: Revista de Estudos Literários*, Juiz de Fora, 5(1), 95–110.

- FREUD, Sigmund (1907). O delírio e os sonhos na Gradiva de W. Jensen. In: _____. (2015). *Obras Completas*, vol. 8 (1906–1909). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras. [e-book, paginação irregular]
- GAMBA, Ana Paula Foloni (2009). *Eça de Queiroz, leitor de Luciano de Samósata?: a presença luciânica nos textos O mandarim, A relíquia e A cidade e as serras*. Tese (Doutorado), UNESP, Assis.
- GRAÇA, João Carlos (2005). Martins e Eça: leituras transtextuais, teorias da histórias e teoria económica. *Ler História*, Lisboa, 49, 31–75.
- GROSSEGESSE, Orlando (1995). A propensão dialógica na obra queirosiana. In: BRAUER-FIGUEIREDO, Fátima et al. (orgs.), *Actas do IVº Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, Lisboa: Lidel, p. 537–543.
- _____. (1997). A santidade como problema discursivo: De *A relíquia* à *Lendas de Santos*. *Colóquio Internacional Eça de Queirós – 150 anos do nascimento, Varia Escrita*, Sintra, 4, 139–154. Versão revista disponível em: <https://uminho.academia.edu/OrlandoGrossegesse>. Acesso em 12 maio 2018.
- KOSELLECK, Reinhart (2006). Terror e sonho: anotações metodológicas para as experiências do tempo no Terceiro Reich. In: _____. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Trad. Wilma Patrícia Maas, Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. Puc-Rio, 2006. p. 247–265.
- LOPES, Óscar (1994). O narrador d’*A Relíquia*. In: _____. *A busca de sentido: questões de literatura portuguesa*. Lisboa: Editorial Caminho, p. 67–86.
- LOURENÇO, Frederico (2017). Introdução aos quatro evangelhos. In: BÍBLIA, volume I: *Novo Testamento: os quatro evangelhos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- NEVES, Álvaro (1947). Eça de Queiroz, académico. In: AMARAL, Eloy do, & MARTHA, M. Cardoso (org.). *Eça de Queiroz “in memoriam”*. Coimbra: Atlântida, 1947. p. 281–287. [2ª ed. ampliada]
- OLMOS, Ricardo (1995). *A Relíquia*, de Eça de Queiroz: Una aproximación desde la ficción en arqueología. *Hvmanitas*, Coimbra, 47(2), 935–951.
- PINA, Mariano (1887, 20 jul.). *A relíquia*. *A Ilustração*, Paris, 4(14), 210–214.
- _____. (1888, 5 jan.). Um concurso litterario. *A Ilustração*, Paris, 5(1), p.2–3.
- QUEIRÓS, José Maria Eça de (2001). *A relíquia*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- _____. (2009). A Academia e a literatura (Carta a Mariano Pina). In: _____. *Cartas públicas*. Ed. de Ana Teresa Peixinho (Edição crítica das Obras de Eça de Queirós). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, p. 211–222.
- QUEIROZ, Eça de (2000). *Obras completas*, vol. IV. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- REIS, Carlos (1987). Estratégia narrativa e representação ideológica n’*A Relíquia*. *Colóquio/ Letras*, Lisboa, 100, 51–59.
- ROSA, Alberto Machado da (1964). *Eça, discípulo de Machado?: formação de Eça de Queirós: 1875–1880*. Lisboa: Editorial Presença.

- SIMÕES, João Gaspar (1980). *Vida e obra de Eça de Queirós*. Lisboa: Livraria Bertrand.
- SIMÕES, Maria João (1996). Viagem e inversão: a paródia satírica n'A *Relíquia* de Eça de Queirós. In: LOSA, Margarida Lieblich, SOUSA, Isménia de, & VILAS-BOAS, Gonçalo (orgs.). *Literatura comparada: os novos paradigmas*. Porto: Associação Portuguesa de Literatura Comparada, p. 539–549.
- SOUSA, Márcio Jean Fialho de (2017). *A mimese da escrita intimista nas narrativas de Eça de Queirós: uma proposta de leitura de O mandarim e de A relíquia*. S.l.: Novas Edições Académicas.
- UNAMUNO, Miguel de (1922). El sarcasmo ibérico de Eça de Queiroz. In: AMARAL, Eloy do; MARTHA, Cardoso (Org.). *Eça de Queirós "in memoriam"*. Lisboa: Parceria Antonio Maria Pereira, p. 178–182.

