

O CRIME DO PADRE AMARO: EÇA DE QUEIRÓS E SUA COZINHA LITERÁRIA

José Roberto de Andrade¹

RESUMO

O escritor Eça de Queirós (1845-1900) não se destacou pelas habilidades culinárias, mas marcou a cozinha portuguesa. Em sua obra literária, Eça escolheu representar, também pela perspectiva do estômago, a sociedade portuguesa de sua época, aproximando o escritor do cozinheiro. Neste artigo, compara-se a reelaboração que sofrem três personagens — José Migueis; João Eduardo e Gustavo — nas três versões — 1875, 1876 e 1880 — d’**O Crime do Padre Amaro**, para se destacar a importância da gastronomia como elemento de crítica à sociedade portuguesa e como chave interpretativa dos textos ecianos.

Palavras-chave: Eça de Queirós. Literatura portuguesa. Gastronomia. **O Crime do Padre Amaro**.

O Crime do Padre Amaro talvez seja o romance mais adequado para interpretar Eça de Queirós e sua obra pelo viés da “cozinha” e do “fazer culinário”. **O Crime** entrelaça escritor e cozinheiro porque é, também, um claro exemplo de que o autor português experimentava e modificava receitas, de escola ou não, e levava os projetos literário e gastronômico muito a sério.²

¹ (andrade.escolas@gmail.com). Instituto Federal da Bahia (IFBA). Doutor em Literatura Portuguesa. Literatura Portuguesa (LPT).

² Como se verá adiante, estou tratando de dois processos: a reelaboração estética e a reelaboração culinária propriamente dita. Quanto à primeira, é importante ressaltar a forma quase obsessiva como Eça revia e reelaborava seus escritos e isso não se restringe a **O Crime do Padre Amaro**. Segundo Ribeiro (2000), Eça reflete constantemente sobre seu fazer e muda de perspectiva estética, por isso: i) o romantismo presente no começo de sua obra vai mostrar-se novamente no final; ii) pode-se perceber uma intertextualidade em sua produção: um conto pode tornar-se romance, uma personagem pode dar lugar a uma discussão numa crônica; iii) as constantes e variadas versões de seus romances.

Segundo António Apolinário Lourenço (2006), o romance foi “originalmente publicado na **Revista Ocidental**, em 1875, e posteriormente submetido a duas revisões profundas, que dariam origens às edições de 1876 e 1880” (LOURENÇO, 2006, p. 55). A profundidade da revisão leva alguns estudiosos a concluir que são obras diferentes. Carlos Reis, por exemplo, assevera que o romance foi “objeto de três versões, no decurso de um laborioso e sofrido processo de escrita” (REIS, 2000, p. 14). A edição crítica da Imprensa Nacional-Casa da Moeda, de Portugal, para citar outro exemplo, discute a possibilidade de Eça ter escrito três romances e não três versões do mesmo romance. De uma edição para outra, o escritor adotou, experimentou e aprimorou princípios da escola realista e processos de autores que o influenciavam.

A edição de 1875, segundo Lourenço (2006), foi composta para introduzir em Portugal novos caminhos para a ficção narrativa. A inspiração veio de Flaubert, de quem Eça absorveu as técnicas da impessoalidade narrativa, focalização interna das personagens e discurso indireto livre. A aplicação dessas técnicas configura um realismo subjetivo, pois cria incerteza sobre o emissor imediato do discurso e as coisas aparecem ao olhar não como elas são, mas como elas devem parecer ser. Eça compreendeu que esses procedimentos significavam o futuro imediato do romance mas, na primeira versão, a narrativa ainda é construída, exageradamente, a partir da órbita do narrador. Eça não conseguiu evitar a emissão de opiniões sobre o comportamento das personagens e mudar o foco de maneira que elas descrevessem o espaço e apresentassem outras personagens, como fez Flaubert em **Madame Bovary**. Segundo Lourenço, o amadurecimento veio com a leitura de Zola: “O encontro com a produção romanesca zoliana contribuiu para o amadurecimento estético de Eça, revelando-lhe a obra de um autor igualmente deslumbrado pela narrativa flaubertiana” (LOURENÇO, 2006, p. 55). A leitura das obras de Zola teria levado a mudanças no “estatuto da personagem: esta deixa de ser um mero elemento da narrativa, para passar à instância em torno da qual a narrativa se organiza” (LOURENÇO, 2006, p.56).

No que diz respeito a Amaro, percebe-se uma “notória evolução da personalidade da personagem que empresta o nome ao romance” (LOURENÇO, 2006, p. 56). O Amaro de 1875 seria dominado pelos instintos. O de 1876 é sedutor e aproveita do confessionário para alcançar seus fins e matar seu filho, por covardia. O de 1880, em vez de perverso e assassino, é mau padre e egoísta, explora a candidez e o caráter supersticioso de Amélia, a ponto de convencê-la de que amar é quase um mandato divino. Eça procura converter a terceira versão

d’**O Crime** num quadro experimental dos costumes eclesiásticos. Até a morte da criança é uma decisão madura na terceira versão.

Para Lourenço, seria um erro crasso associar o naturalismo de Eça somente a aspectos de hereditariedade, de temperamentos sanguíneos e de influência dos meios. Se alguma característica do naturalismo foi aprofundada, de 1875 a 1880, ela está nas técnicas apreendidas de Flaubert e Zola: a densidade psicológica das personagens é maior na última versão e “significa justamente que é nessa versão que Eça revela maior domínio das técnicas implementadas no romance pelos naturalistas e particularmente por Émile Zola” (LOURENÇO, 2006, p. 63).

Técnicas narrativas realistas são um dos elementos que revelam, nas versões d’**O Crime**, caldeirões e panelas fumegantes a girar sobre bocas de fogão literário. Mas não é só.

A experimentação “culinária” de Eça também pode ser observada nas influências temáticas. A cidade de Leiria, quando Eça lá foi conselheiro teria, sem questionamento, oferecido os ingredientes principais da narrativa. A experiência vivida não foi o único elemento da composição do literário. Lourenço (2006) localiza a temática d’**O Crime** num livro francês, **Monsieur de Boisdhyser**, publicado no mesmo ano de **Madame Bovary**, 1857, do autor Champfleury, chefe de fila dos realistas franceses, que divulgou a obra do pintor Coubert e Eça analisou na Conferências do Cassino. Carlos Reis e Maria do Rosário Cunha, na introdução à edição crítica (2000), percorrem as pistas do livro de Zola, **La Faute de L’Abbé Mouret**. De uma versão a outra, Eça teria inserido e suprimido elementos que indicariam uma cópia de elementos textuais do romance de Zola, como o caso da missa presidida por Amaro. Reis e Cunha atribuem a influência a uma necessidade: ao reelaborar **O Crime**, Eça estava fora de Portugal e teria de representar a realidade portuguesa. A matéria da representação estava distante e o escritor português vai buscar em Zola o que lhe faltava como ingrediente.³

Minha intenção, no entanto, não é aprofundar as discussões sobre a aplicação dos princípios de escola ou sobre as inspirações temáticas do escritor. Essa introdução a **O Crime**

³ Para saber mais sobre as influências de Eça de Queirós é importante consultar a tese de António Apolinário Caetano da Silva Lourenço, intitulada **O Naturalismo na Península Ibérica**. Lourenço não nega que Eça tenha sido influenciado por Zola, Flaubert e outros autores, mas restringe a influência ao hipertextual que é difícil de perseguir. Para o autor, Eça poderia ter copiado Zola, Flaubert e Renan, mas não os plagiou. O próprio Zola se valia de outros livros para elaborar os seus, inclusive com livros modelos, que serviam de modelos a imitar ou apreender e ultrapassar, nesses estão inscritos Balzac, Flaubert e os Goncourt.

quer evidenciar que as receitas de escola vão sendo aprimoradas ao longo da elaboração da obra literária. Eça não se contenta com a primeira versão do “prato” e promove experimentações, aprimora e realça sabores.

E, literalmente, introduz ingredientes também nas refeições e nas características gastronômicas das personagens, deixando pistas de que a cozinha era um elemento central no seu projeto de representação de Portugal. Da edição de 1875 até a de 1880, personagens e cenas que os enquadram foram “retemperadas” para fortalecer o vínculo com a comida. A leitura das três versões revela vários exemplos do trabalho cuidadoso de Eça na caracterização gastronômica das personagens. Não é meu objetivo cotejar minuciosamente as edições, mas destacar alguns aspectos dessa (re)elaboração. Pretendo analisar a trajetória de três personagens: José Migueis, o abade que falece no início da narrativa, Gustavo, o tipógrafo, e João Eduardo, o escrevente. Começemos com José Miguéis.

Em todas as três versões, o abade José Migueis morre logo no primeiro capítulo e o motivo é simples: abrir a vaga na Sé de Leiria para Amaro vir preenchê-la. A motivação da morte não muda da primeira para as segunda e terceira versões, mas ela ganha sabores diversos.

Na primeira versão do romance, José Miguéis é um pároco antipático, de voz desagradável, temperamento ácido que desperta o medo das devotas: “Em Leiria ninguém o estimava. Tinha a voz brusca e plebeia, e o temperamento impetuoso e acre. Os pobres voltavam sempre ralhando e murmurando de sua porta fechada. As devotas temiam-no.” (QUEIRÓS 1875, p. 37)⁴.

Ele morre de uma apoplexia, ao cair acidentalmente de seu cavalo:

[...] a égua branca [...] recuou, deu um salto de repelão e o homem [o abade José Miguéis] destribou-se, oscilou pesadamente, e foi cair com um som baço sobre as mós do moinho, onde ficou espapado de bruços, com os braços abertos, e um fio de sangue escuro, delgado, que escorria pela pedra e caía gota a gota no chão (QUEIRÓS 1875, p. 36).

⁴ Todos os excertos da 1ª versão foram retirados da edição publicada na **Revista Ocidental**, de 1875, com grafia atualizada. Os da 2ª e 3ª versões, da edição crítica de 2000. Ambas estão indicadas nas referências. No texto, nos referiremos a elas, indicando o(s) ano(s) e a(s) página(s).

Na segunda e na terceira versões, Miguéis mantém a antipatia e ganha as características de um conservador miguelista e “comilão”, que morre de apoplexia gastronômica. Vamos comparar dois trechos: