

Isabel Maria Ferreira da Silva Gaspar

**À sombra da velha Sé:
o processo descritivo e a representação do real em
*O Crime do Padre Amaro***

Universidade Aberta

Lisboa – 2010

Dissertação de Mestrado
apresentada à Universidade
Aberta para a obtenção do grau
de Mestre em Estudos
Portugueses Multidisciplinares

Isabel Maria Ferreira da Silva Gaspar

**À sombra da velha Sé:
o processo descritivo e a representação do real em
*O Crime do Padre Amaro***

**Dissertação de Mestrado em
Estudos Portugueses Multidisciplinares**

Orientadora: Professora Doutora Ana Nascimento Piedade

Universidade Aberta

Lisboa – 2010

ÍNDICE

Resumo.....	5
Abstract	6
Siglas adoptadas.....	7
Introdução.....	8
Capítulo I	13
1. A estética realista-naturalista	13
1.1.As estratégias discursivas e a construção da narrativa realista-naturalista	21
1.2. A descrição como elemento fundamental na consecução da ilusão do real.....	26
Capítulo II	32
1. Enquadramento histórico e temático.....	32
1.1. A situação do clero no período liberal	33
1.2. A crítica social e o espírito reformador em Eça de Queirós.....	41
Capítulo III	50
1. A representação do real n' <i>O Crime do Padre Amaro</i>	50
2. A descrição pormenorizada e o efeito de verosimilhança	55
2.1. As notações espaciais e temporais.....	56
2.2. As personagens e o meio	67
2.2.1. O clero e o círculo das beatas.....	71
2.2.2. A corrente da oposição ou anticlerical	92
2.3. A influência do meio na evolução das personagens	108
2.3.1. Amélia, a devota romântica.....	109
2.3.2. Amaro e a afirmação do carácter dissoluto.....	116
Conclusão	123
Referências bibliográficas	128

Resumo

O estudo aqui empreendido constitui uma abordagem das categorias narrativas do espaço, tempo e personagens, bem como do tratamento a que são sujeitas, enquanto elementos representativos da realidade observada, no primeiro romance de Eça de Queirós.

Partindo de uma reflexão acerca das estratégias e mecanismos técnico-discursivos por meio dos quais o escritor realista intenta expressar o real, estabelecem-se os processos adoptados por Eça de Queirós para traçar, n' *O Crime do Padre Amaro*, uma recriação coerente e credível da realidade, suscitando no leitor a ilusão de que o ficcionado corresponde ao real.

Ao longo do presente trabalho, é concedido privilégio à análise do protótipo textual descritivo, ainda que se atente também no modo como foram reequacionadas outras estratégias narratológicas seleccionadas por Eça de Queirós para conferir um efeito de verosimilhança a *O Crime do Padre Amaro*.

Palavras-chave: realidade, verosimilhança, descrição, realismo-naturalismo, Eça de Queirós, *O Crime do Padre Amaro*

Abstract

This work constitutes an approach to the narrative categories of space, time and characters as representative elements of the perceived reality in Eça de Queirós' first novel.

From the reflection upon the strategies and technical and discoursing means through which the realistic writer intends to express reality, one establishes the strategies Eça de Queirós outlined in order to compose, in *The Crime of Father Amaro*, a cohesive and credible reconstruction of reality, rousing in the reader the illusion that fiction matches reality.

Along the present work, the analysis of the descriptive text-type is privileged. However, other narratological strategies have been considered and studied since they were also selected by Eça de Queirós to bestow an effect of verisimilitude upon *The Crime of Father Amaro*.

Key Words: reality, verisimilitude, realism and naturalism, description, Eça de Queirós, *The Crime of Father Amaro*

Siglas adoptadas

Por razões de economia e simplificação, as obras de Eça de Queirós são muitas vezes identificadas por meio de siglas, às quais se segue a indicação da página a que respeita a citação efectuada. Este processo de identificação das obras é adoptado quer para o texto inserido em notas de rodapé, quer para o texto principal, surgindo entre parêntesis.

As siglas adoptadas, apresentadas segundo a ordem alfabética dos títulos a que respeitam, são as seguintes¹:

ACFM - A Correspondência de Fradique Mendes

CEOE - Cartas e Outros Escritos

CIFM - Cartas Inéditas de Fradique Mendes

C - Correspondência

EQC - Eça de Queiroz – Correspondência

NC - Notas Contemporâneas

OCPA - O Crime do Padre Amaro

¹ Estas obras estão inteiramente referenciadas nas “Referências Bibliográficas”. A edição de *Cartas Inéditas de Fradique Mendes* é da responsabilidade de Lello e Irmão – Editores; a de *Eça de Queiroz – Correspondência* é da Editorial Caminho, com organização e notas de A. Campos Matos. As restantes obras foram editadas por Livros do Brasil.

O que mais há na terra, é paisagem.

José Saramago

Introdução

A colocação de Eça de Queirós em Leiria, por um período que não chegou a um ano², como Administrador do Concelho, terá proporcionado ao jovem diplomata e escritor matéria suficiente para, quatro anos mais tarde, publicar o primeiro romance realista português. O ambiente provinciano da cidade, espaço reduzido e redutor, em que quase tudo acontecia entre a praça com as suas arcadas e a área central e aglutinadora da velha Sé, fizeram de Leiria um excelente observatório social que resultaria numa descrição minuciosa, por vezes quase microscópica, da forma como aí se conversava, intrigava, amava, rezava, pecava, vivia, morria...

Para além do circuito urbano representado na obra, outros pontos de fixação espaciais surgem no romance. São espaços visitados ora sazonal, ora episodicamente, situados nos arredores de Leiria, que resultam igualmente como pontos de ancoragem da acção e onde, como nos espaços citadinos, se inscrevem as variadíssimas personagens que enformam e dão vida ao universo diegético instituído na obra, um universo a tal ponto verosímil que, quantas vezes, se cai na tentação de o supor real.

Considerado o romance inaugural do realismo-naturalismo português, *O Crime do Padre Amaro* continua a surpreender o leitor que, pela mão do seu criador, é capaz de se esgueirar “na privacidade doméstica e na experiência privada das personagens” (Arruda, 2007: 13). Captando o retrato exemplar de uma pequena cidade oitocentista que expõe aos olhos de todos as suas *cenar da vida devota* mas que não deixa, ainda assim, de ser

² Eça de Queirós foi nomeado Administrador do Concelho de Leiria a 21 de Julho de 1870 e foi exonerado do cargo a 6 de Junho do ano seguinte.

marcada por formas de viver e de estar em tudo alheadas do fervor religioso exteriormente propagado, o leitor imerge num universo diegético autenticamente capaz de nele suscitar a ilusão de estar perante a realidade ou, pelo menos, o passível de ser vivido.

A dissertação de mestrado que aqui se apresenta visa proceder a uma reflexão acerca dos recursos adoptados por Eça de Queirós, na sua fase mais declaradamente realista-naturalista, para construir, ao nível do universo ficcional estabelecido n' *O Crime do Padre Amaro*, uma representação verosímil e credível da realidade. Assim, procurar-se-ão estabelecer as estratégias e mecanismos técnico-discursivos por meio dos quais o autor expressa o real e compõe um universo figurativo fundado na verosimilhança, quer ao nível das categorias do espaço e do tempo, quer em termos de composição dos caracteres inscritos nessas categorias narrativas. Pretender-se-á ainda averiguar em que medida a articulação de tais processos, tecida pelo autor, concorre para a criação do efeito de real em *O Crime do Padre Amaro*.

Face aos objectivos estabelecidos, serão adoptadas hipóteses de trabalho que intentem, em termos mais concretos, conduzir ao apuramento da forma como o recurso a mecanismos técnico-discursivos específicos e a prevalência de certos protótipos textuais, no seio dos quais assume particular relevo a descrição, se constituem como elementos potenciadores do efeito de real almejado pelos escritores realistas.

Por esse motivo, e no sentido de melhor configurar os pressupostos inerentes à construção de um romance realista-naturalista, no Capítulo I do presente trabalho procurar-se-á proceder a uma análise dos conceitos de realismo e de naturalismo e das principais características que enformam estas correntes estéticas, bem como das circunstâncias que determinaram a sua eclosão na segunda metade do século XIX. Ainda no mesmo capítulo, e partindo da aceção de que é impossível ao autor copiar o real, serão observadas as formas como os escritores que cultivaram o romance realista reequacionaram o tratamento dado às categorias da narrativa e se socorreram de estratégias e mecanismos adequados à tentativa de espelhar o real, isto é, de exprimir de forma coerente e credível - verosímil, portanto -, o meio e as acções do homem, estreitamente condicionadas pela influência do ambiente em que surgem inseridos. No que respeita aos mecanismos técnico-discursivos adoptados pelos escritores realistas,

será privilegiado o protótipo textual descritivo, quer na forma como é construído, quer no modo como a sua ocorrência textual é justificada, assim contribuindo para a validação e autenticação do ficcionado. Com efeito, a descrição, geralmente pormenorizada, quantas vezes minuciosa, apresenta-se como elemento capital do romance realista, aliada principal que se assume, para o romancista, na consecução de um dos seus principais intentos – o de profusamente transmitir informação que comprovadamente signifique e materialize o real.

Tratando-se *O Crime do Padre Amaro* de um romance de tese de índole indubitavelmente anticlerical, romance que o seu autor expressamente incluiu, “pelo assunto e pelo processo”³, na chamada arte de combate, afigurou-se necessário atentar nos aspectos que permitem contextualizar e compreender o aparecimento d’ *O Crime do Padre Amaro*, tanto no período específico em que foi criado, como no que respeita às temáticas e mensagens que veicula. Deste modo, o Capítulo II do presente trabalho apresenta-se ainda como uma parte de cariz introdutório, destinada a propiciar uma melhor compreensão, através de um enquadramento histórico e temático da obra, dos aspectos que constituirão a análise central deste trabalho. Assim, proceder-se-á a uma breve descrição da situação do clero em Portugal no período liberal, procurando apurar-se o modo como as transformações políticas, sociais, científicas e filosóficas que transfiguraram a mundividência europeia e nacional oitocentista conduziram ao estabelecimento de novos paradigmas no relacionamento entre os sectores civil e religioso e ao incremento de um sentimento anticlerical mais ou menos generalizado em diversos sectores da sociedade lusa. Por outro lado, afigurou-se igualmente importante considerar a laboração de Eça de Queirós enquanto escritor durante o período de 1871 a 1880, década em que o romancista se assumiu como veemente adepto da nova estética realista, entendida como literatura de combate. O facto de Eça de Queirós preconizar a actividade literária como instrumento ao serviço da crítica e da intervenção social resultava de um compromisso assumido pelo escritor em nome da causa revolucionária que o impelia a, valendo-se do manejo dado à palavra, proceder à denúncia de uma sociedade toda ela assente em bases caducas, que urgia denunciar e emendar. E é dentro

³ V. Carta dirigida a Teófilo Braga e remetida de Newcastle a 12 de Março de 1878 (Eça de Queirós (2001), *Correspondência*, Lisboa, Livros do Brasil, pp. 33-36).

deste quadro ideológico estabelecido pelo escritor que *O Crime do Padre Amaro* se apresenta, também, como obra de capital importância.

A análise efectuada no Capítulo III da presente dissertação irá recair sobre *O Crime do Padre Amaro* e o estudo dos processos adoptados por Eça de Queirós a fim de proceder à transposição - directa, objectiva e verosímil - da realidade observada nos seus múltiplos aspectos, criando no leitor a ilusão de que o ficcionado corresponde ao real.

Neste sentido, privilegiar-se-á o estudo do modo descritivo, fazendo incidir a análise a desenvolver, necessariamente, sobre os espaços referenciados e descritos na obra, apresentados como notações identificáveis pelo leitor que atribui, pelo reconhecimento das referências toponímicas, um carácter realista ao relato ficcional. Também a componente temporal, elemento imprescindível ao nível da ancoragem da acção, será tida em consideração, pela relevância de que se reveste no estabelecimento da coerência de um enunciado que anseia por espelhar o real. Mas a análise do processo descritivo irá ainda conceder particular atenção ao estudo das personagens, quer no que respeita aos processos utilizados na composição dos caracteres, quer na forma como se efectua e legitima a sua inserção nos espaços, tanto físicos como sociais, procurando-se aí a justificação para o seu comportamento e a sua evolução psicológica e moral dentro da perspectiva determinista defendida pela obra. Contudo, apesar do protagonismo inevitavelmente assumido pelo protótipo textual descritivo no processo de caracterização das diferentes categorias da narrativa, o autor não descurou outros mecanismos conducentes à concretização dos seus objectivos ao nível da elaboração de um romance representativo da sociedade visada. Também sobre esses mecanismos, em que se contam, entre outros, a inserção de personagens com características peculiares e a adopção de estratégias narratológicas específicas, se atentará, uma vez que se incluem ainda no vasto leque de meios seleccionados pelo autor para conferir ao romance um realista efeito de verosimilhança.

Saliente-se, porém, que este trabalho não tem como objectivo proceder ao levantamento dos elementos textuais que permitam efectuar a caracterização dos espaços em que se inscreve a acção da obra ou tão-pouco elencar e sistematizar os traços distintivos das personagens com vista a uma elaboração dos seus retratos físicos, morais ou psicológicos. Com efeito, o âmbito do presente trabalho circunscreve-se a uma

abordagem das categorias da narrativa efectuada à luz das estratégias e mecanismos adoptados pelo discurso realista na sua preocupação de transmissão de uma visão tanto quanto possível imparcial e objectiva dos seres e dos fenómenos sociais. A aproximação a tais estratégias e mecanismos far-se-á, porém, precisamente a partir das categorias do espaço e das personagens, observando-se a sua concepção e actuação estritamente ao nível do seu contributo para o estabelecimento, n' *O Crime do Padre Amaro*, de um universo diegético credível, coerente e verosímil, capaz de expressar o real nos múltiplos factores que o compõem.

Capítulo I

1. A estética realista-naturalista

O sentido prototípico do termo naturalismo surge associado à Filosofia antiga, perdurando até meados do século XIX. O vocábulo era equivalente a materialismo, aplicando-se a um sistema filosófico vincado pelo secularismo, que encarava o universo como "destituído de forças transcendentais, metafísicas ou divinas" (Furst e Skrine, 1975: 11) e que "via o homem vivendo exclusivamente num mundo de fenómenos percebidos, numa espécie de máquina cósmica que determinava a vida humana da mesma forma que determinava a natureza" (*ibidem*). Será apenas a partir de finais da centúria de oitocentos que o naturalismo passa a ser aplicado a determinadas atitudes e tendências artísticas. A primitiva acepção do vocábulo conservar-se-á, pois, ao nível da definição do realismo e do naturalismo, duas correntes artísticas que, com larga incidência, marcam a produção literária do último quartel do século XIX na Europa e nas primeiras décadas do século XX na América, já que realistas e naturalistas conferiram uma importância primordial aos objectos concretos do mundo sensorial, revelando "um interesse predominante pela substância material deste mundo, pelas suas manifestações naturais e leis físicas" (Furst e Skrine, 1975: 12).

A diferenciação entre o realismo e o naturalismo tem persistido, até aos dias de hoje, difusa, e as fronteiras entre uma e outra linhas estéticas são ténues e nem sempre fáceis de estabelecer. Júlio Lourenço Pinto rejeitou "a subtileza da distinção" (Pinto, 1996: 27) e quando, nos finais do terceiro quartel do século XIX, Eça de Queirós postulou os princípios da nova expressão de arte ainda não se afiguravam nítidas as especificidades inerentes quer ao realismo quer ao naturalismo. Na Conferência proferida em 1871 na sala do Casino Lisbonense, reconstituída por António Salgado Júnior, Eça advogava que "o realismo deve ser perfeitamente do seu tempo, tomar a

sua matéria na vida contemporânea” (Salgado Júnior, 1930: p. 57), “deve proceder pela experiência, pela fisiologia” (*ibidem*), “é a análise com o fito na verdade absoluta”, “é a anatomia do carácter” (*ibidem*: 55). Semelhantemente teorizava Lourenço Pinto, para quem “o realismo não pretende outra coisa que não seja inspirar-se na natureza com todos os seus múltiplos aspectos” (Pinto, 1996: 26) e por isso o “preceito primordial que se impõe ao escritor realista é observar com exactidão, analisar, reflexionar”, “investigando, profundando, anatomizando” (*ibidem*: 44). E prossegue, ao contra-argumentar face às críticas dos detractores da nova estética:

É no determinismo dos realistas, na sua análise exacta, paciente, infatigável, na sua dissecação implacável para atingir pela certeza o verdadeiro, que se tem fundamentado esta negação de um ideal, quando é precisamente com essa observação exacta, com essa escarpelização profunda, com esse rebuscar paciente e laborioso de materiais e documentos para uma experimentação moral que se explica e justifica o ideal naturalista (*ibidem*).

Em todo o caso, o que se afigura indubitável é que o realismo-naturalismo começa por ser uma forte reacção contra o romantismo e o sentimentalismo exacerbado dos textos ultra-românticos, que veiculavam uma literatura piegas, feita de convencionalismos, desprovida de qualquer relação com o mundo real. Este romantismo, ou idealismo, como também foi designado, constituía uma arte falsa que urgia banir, por não se enquadrar numa sociedade moderna, transfigurada pelas profundas descobertas e alterações trazidas pelos novos postulados da sociologia, da filosofia, da política e da ciência. A preocupação pela representação fiel da realidade em todas as suas manifestações postulou-se, pois, como objectivo prioritário quer de realistas, quer de naturalistas, considerando mesmo António Apolinário Lourenço que “a cópia do real será um dos principais factores de aferição crítica da qualidade das obras literárias naturalistas” (Lourenço, 2004: 28). A convicção absoluta, portanto, é a de que a arte, longe de se alhear do meio em que está inserida, criando uma visão alienada do mundo, como até então se verificava, deveria antes espelhar a sociedade tal como ela era, unindo-se à revolução social que se fazia sentir pela Europa fora, denunciando e procurando reformar todo um sistema filosófico, político, social e cultural arcaico ainda vigente. Para os romancistas assim empenhados,

a visão da realidade passava pela tomada de consciência do mútuo condicionamento que caracterizava as relações do indivíduo com a sociedade em que se integra; a descrição desses factos na sua peculiaridade e na minúcia dos seus pormenores exigia a mais rigorosa imparcialidade, daí que a tarefa da literatura estivesse bem delimitada na interpretação positivista da Arte. Havia que dotá-la de instrumentos de análise seguros, à margem do subjectivismo do autor, da exacerbação do sentimento e dos heróis, baseando-se a ficção na realidade, na observação da natureza humana, no vulgar (Carvalho, 1988: 450).

Será com a publicação d' *O Crime do Padre Amaro*, pouco depois seguido de *O Primo Basílio*, a que Eça, em 1878, em carta a Teófilo Braga, humildemente, chama as suas “tentativas de arte” (Queirós, C: 33), que o realismo-naturalismo é introduzido em Portugal. À época, qualquer um dos romances chocou a generalidade da opinião pública: pelo desassombro com que são denunciados os vícios de uma sociedade beata e provinciana e sobretudo dos membros do clero, no primeiro, pelo ataque à instituição familiar e à falta de escrúpulos de certos caracteres, no segundo. Mas é precisamente como arte de combate, instrumento “divulgador de uma moral social, que simultaneamente denunciasses e estudasses os problemas sociais” (Carvalho, 1988: 451) que Eça entende a sua escrita. Na mesma carta a Teófilo Braga, ao cotejar os dois romances, refere os dois factores que lhes conferem esse carácter combativo: a escolha do assunto e o processo adoptado. E embora, evidentemente, os assuntos difiram, o processo por meio dos quais são tratados prevalece, na óptica de Eça, o mesmo. Assim, n' *O Crime do Padre Amaro*, fez voltar o seu “instrumento de experimentação social contra os produtos transitórios que se perpetuam além do momento que os justificou, e que, de forças sociais, passaram a ser *empecilhos* públicos” (Queirós, C: 34). Do mesmo modo, em *O Primo Basílio*, são os *empecilhos* como a burguesinha sentimental, ociosa e mal-educada da baixa lisboeta ou o amante sem escrúpulos, que busca apenas uma aventurazinha que lhe ocupe o tempo, satisfaça a vaidadezinha pessoal e ajude a manter a *higiene*, rodeados de umas quantas personagens paradigmáticas da pequenez social e cultural de uma Lisboa educada sobre falsas bases, que convencem o romancista de que é seu dever atacá-los. Eça de Queirós soube, pois, captar magistralmente o objecto do romance realista na medida em que, como destaca Maria Helena Santana,

representar o real significa [...] a opção pela contemporaneidade e pelo quotidiano; representar a vida, até então sem história, do homem comum. Pretendendo inverter a tradição literária que privilegia o sublime, exploram-se os aspectos mais triviais mas também os mais ocultos da vida social (Santana, 2007: 139).

Também Lourenço Pinto salienta a função reformadora da literatura realista-naturalista, que

aponta os sofrimentos, o mal e o vício que carecem de remédio; [que] pela crítica austera reprova um estado de coisas imperfeito e vicioso, preparando os espíritos e estimulando-os para uma aspiração de regeneração e aperfeiçoamento (Pinto, 1996: 44).

O romance realista-naturalista visa, pois, acima de tudo o mais, a crítica social e de costumes, determinado a ser "um valioso subsídio para se aquilatar o carácter histórico e psicológico de uma época, de uma raça e de uma nacionalidade [...], o mais seguro factor para a compreensão da evolução social" (*ibidem*: 43).

Em 1876 e, de novo, em 1878⁴, Eça reescreveu em grande medida o seu primeiro romance, expondo as razões que a tal o levaram no texto "Idealismo e Realismo"⁵. O processo que havia adoptado para compor *O Crime do Padre Amaro* assentou nos pressupostos estéticos realistas e naturalistas como a observação, a fundamentação da matéria romanesca na experiência, a análise da sociedade e do meio a retratar. Mas parecendo ao autor, após a publicação da 1ª edição do romance, que o conhecimento que revelara da realidade era ainda imperfeito, procurou, como faria um cientista, aprofundar a análise da vida devota provinciana, dos comportamentos dos clérigos, estudar a natureza dos elementos desta sociedade e, como seria obrigação do mesmo cientista, refazer a sua obra à luz dos novos conhecimentos e novas descobertas entretanto realizadas. As palavras-chave a que Eça recorre para

⁴ A segunda edição em romance (terceira versão d' *O Crime do Padre Amaro*) será publicada apenas em 1880. De acordo com Ernesto Guerra da Cal, "Eça realizou esta revisão em Bristol, de Outubro de 1878 a Outubro de 1879" (Ernesto Guerra da Cal (1975-1984), *Lengua y Estilo de Eça de Queiroz. Apéndice. Bibliografía Queirociana Sistemática y Anotada e Iconografía Artística del Hombre y la Obra*, Por Ordem da Universidade, Coimbra, Tomo 1º, p. 23).

⁵ Acerca deste texto, veja-se a seguinte nota: "Este artigo, encontrado entre os papéis de Eça de Queiroz, esboçado a lápis, foi escrito para servir de prefácio à 2.ª edição, refundida, de *O Crime do Padre Amaro*. Posto de parte pelo seu tom irónico e ligeiro, que mal se coadunava com a índole grave do livro, o autor aproveitou contudo alguns trechos essenciais, que formam a «Nota à 2.ª Edição» que actualmente antecede aquele seu romance" (Queirós, 1973: 165).

definir o seu método são a análise, a experiência e a comparação, reveladoras de atitudes que implicam um esforço árduo e continuado do escritor para que atinja a finalidade de reflectir na sua obra, como num espelho, a realidade e os vícios que a enformam. Esta perspectiva naturalista fará, pois, eclodir uma concepção de arte “equiparada à Ciência, submetida à ditadura do ‘freio objectivo’ que impõe o dogma do experimentalismo e a obrigatoriedade de introduzir na obra literária a maior ‘soma’ possível de realidade viva” (Piedade, 2003: 177).

Contrapondo a arte moderna ao romantismo, cujo trabalho e inspiração entende ser de carácter puramente imaginativo, febril e repentista, Eça vê na ciência experimental dos fenómenos a nova musa literária. Esta concepção da nova arte parece indiciar não apenas a adesão de Eça de Queirós à estética realista, mas também à estética naturalista, pois é através de ambas que, estudando o indivíduo inserido na sua realidade social, se logrará alcançar a verdade por meio da observação dos factos e da experiência dos fenómenos. E é na procura da veracidade que Eça faz radicar a grande oposição entre o romantismo e o naturalismo, porque "toda a diferença entre o idealismo e o naturalismo está nisto. O primeiro falsifica, o segundo verifica" (Queirós, 1973: pp. 180-181).

Se em 1879, perante o escândalo praticamente generalizado que a publicação d’ *O Crime do Padre Amaro* e *O Primo Basílio* suscitaram na opinião pública, Eça sentiu a necessidade de justificar a sua opção estética e de esclarecer o público acerca das finalidades do realismo-naturalismo, já se afigura mais estranho que, decorridos sete anos, a mesma atitude de rejeição do público e a mesma necessidade de esclarecimento sentida pelo romancista persistam. Mas o certo é que em 1886, no prefácio à obra *Azulejos*, do Conde de Arnoso, Eça de Queirós dá ainda conta da tacanhez de espírito que continua a caracterizar a sociedade portuguesa no que respeita à nova expressão de arte. É também interessante verificar que, de novo, o romancista não parece pretender distinguir realismo de naturalismo, ou antes, apresenta as duas designações como referentes sinónimos de uma única forma de manifestação artística: "como tu sabes, amigo, nesta capital do nosso reino, permanece a opinião, cimentada a pedra e cal, entre leigos e entre letrados, que naturalismo, ou como a capital diz, realismo - *é grosseria e sujidade!*" (Queirós, NC: 101).

Parece subsistir entre os portugueses, portanto, o preconceito romântico, modelarmente expresso dois anos mais tarde na figura do poeta Alencar, em *Os Maias*, de que o naturalismo gravita em torno da sordidez. Por isso, no mesmo "Prefácio", a nova expressão de arte é ainda teorizada por oposição ao decrépito romantismo/idealismo, através de exemplificações que decorrem da própria vida quotidiana que se pretende representar no romance realista-naturalista: "o naturalismo consiste apenas em pintar a tua rua como ela é na *sua realidade* e não como tu a poderias idear na *tua* imaginação" (Queirós, *NC*: 101). Se tal concepção pudesse ser compreendida pela renitente sociedade portuguesa, a

obra naturalista significaria, então, para a nossa bondosa Lisboa - obra observada e não sonhada; obra modelada sobre as formas da Natureza, não recortada sobre moldes de papel; obra pousada nas eternas bases da vida, e não nesse monturo mole, feito de sentimentalismo bolorento e de cascalho de retórica, que ainda atravanca um canto da arte, e onde se vê ainda, por vezes, brotar uma florzinha triste e melada que pende e que cheira a mofo (*ibidem*).

O cientificismo demandado pelos realistas-naturalistas vai revelar-se, na sua escrita, não apenas pelo esforço de transposição directa e objectiva do real nas suas múltiplas acções sociais, fortemente influenciado pela corrente positivista, mas ainda pela adesão às teses deterministas, que explicam a acção humana por meio de relações de causalidade. A acção humana é entendida como o resultado de factores rigorosos e científicos que os romancistas, em maior ou menor escala, vão procurar demonstrar através da concepção das suas personagens. Será pela aplicação mais acentuada dos métodos e teorias científicos à literatura, isto é, pela preocupação evidente de demonstração das teses deterministas no romance, que este adquire um cariz eminentemente naturalista.

Esta mesma concepção da arte é defendida por Eça de Queirós, através das palavras de Fradique Mendes na Carta "A...", que preconiza o homem como "um resultado, uma conclusão e um produto das circunstâncias que o envolvem" (Queirós, *CIFM*: 68), aplicando-se ao estudo dos caracteres os contributos recentemente adquiridos por meio das teorias de Darwin e Mendel, das doutrinas de Comte, Taine e Proudhon. O romance naturalista corresponde, portanto, à "tentativa para apresentar, com a máxima objectividade do cientista, a nova visão do homem como

um ser determinado pela hereditariedade, pelo meio ambiente e pelas pressões do momento” (Furst e Skrine, 1975: 62).

Garantido já um certo grau de distanciamento em relação aos finais do século XIX, Massaud Moisés, através de expressivas imagens, estabelece o que crê ser a grande diferença entre o realismo e o naturalismo:

o romance realista encara a podridão social usando luvas de pelica, numa atitude fidalga de quem deseja sanar os males sociais, mas sente perante eles profunda náusea, própria dos sensíveis e estetas. O naturalista, controlando a sua sensibilidade, ou acomodando-a à ciência, põe luvas de borracha e não hesita em chafurdar as mãos nas pústulas sociais e analisá-las com rigorismo técnico, mais de quem faz ciência do que literatura. Em suma, realistas e naturalistas amparam-se nos mesmos preconceitos científicos bebidos na atmosfera cultural que envolve a todos, mas diferenciam-se no modo como aproveitam os dados de conhecimento na elaboração da sua obra de arte (Moisés, 1990: 701).

É igualmente por meio de uma imagem, a de gémeos siameses contendo membros separados, mas partilhando, ainda assim, determinados órgãos, que Lilian Furst começa por tentar distinguir as duas correntes estéticas (v. Furst e Skrine, 1975: 18). Com efeito, segundo esta autora, o realismo pode ser entendido como uma tendência geral, ao passo que o naturalismo, que surge na sua continuidade, se torna específico, constituindo uma verdadeira escola e método. Assim, "o que os Realistas e os Naturalistas têm em comum é a crença fundamental de que a Arte é, na sua essência, uma representação mimética objectiva da realidade exterior" (Furst e Skrine, 1975: 18). Mas os naturalistas não só intensificaram os princípios basilares do realismo, como o procuraram especializar através da adopção de uma visão e de uma metodologia explícitas radicadas no experimentalismo científico.

Várias foram as correntes científicas e filosóficas em que o naturalismo se procurou alicerçar. Não caberá, contudo, no âmbito deste trabalho, procurar definir o papel que o experimentalismo, o positivismo ou mesmo o marxismo, para referir apenas alguns paradigmas científicos e filosóficos, podem ter tido no processo embrionário do naturalismo⁶. Afigura-se, ainda assim, relevante destacar a importância do

⁶ Para um estudo mais aprofundado da questão pode ser consultada a obra de Lilian Furst e Peter N. Skrine, *O Naturalismo*, e ainda o notável trabalho de Maria Helena Santana, *Literatura e Ciência na Ficção do Século XIX. A narrativa naturalista e pós-naturalista portuguesa*.

darwinismo na visão adoptada pelos escritores naturalistas⁷. A teoria evolucionista longamente amadurecida por Darwin e exposta em 1859 com a publicação de *On the Origin of Species by means of Natural Selection*, rapidamente traduzido para o alemão (1860) e para o francês (1862), terá constituído, porventura, "o marco crucial da ciência e do pensamento no século XIX" (Furst e Skrine, 1975: 28). Em face das teorias transformistas, o homem surge agora, em larga medida, reduzido à sua vertente fisiológica, desprovido de aspirações transcendentais e apenas escassamente superior aos restantes seres. De certo modo irmanados, os entes racionais e os não-racionais são, nesta nova instância, criaturas regidas pelas mais básicas leis da natureza. Em certas circunstâncias, a estética naturalista pretenderá mesmo provar o retrocesso do homem na escala evolutiva por meio da sua degenerescência. Assim, submetido a factores de maior tensão como a influência do álcool ou os impulsos de cariz sexual, por exemplo, o homem revela a sua primitiva natureza bestial. A acção do homem passa a estar condicionada por factores e condições exteriores à sua vontade e os actos praticados resultam de circunstâncias que escapam ao seu domínio, numa relação de causalidade que parece desresponsabilizar o ser humano, visto agora como mero elemento, mais um, de um universo determinista⁸.

A influência de outras correntes científicas e doutrinárias, em grande medida enformadas a partir do darwinismo, como por exemplo a teoria da hereditariedade, torna-se preponderante na concepção da estética naturalista, cuja interpretação da realidade passa a ser feita em termos científicos. O ser humano será, de ora em diante, objecto de observação, descrição e análise absolutamente imparciais. A impessoalidade do escritor naturalista, paralela à do cientista, valer-lhe-á, por conseguinte, fortes críticas e gerará entre os coevos reacções de clara animosidade, uma vez que o naturalista passa a ser visto, na melhor das hipóteses, como um artista e homem amoral. Com efeito, extinta a livre vontade do ser humano pela visão determinista das coisas, doravante "o homem mau está no mesmo plano do homem

⁷ Maria Helena Santana refere-se à "popularidade das teorias evolucionistas na intelectualidade portuguesa a partir da década de 70 [documentadas em] diversas publicações periódicas da época" (Santana, 2007: 48).

⁸ Não espanta, pois, que um léxico mais específico do mundo animal seja recorrente nas descrições de índole naturalista, como podemos aliás encontrar logo no início de *O Crime do Padre Amaro* - "Lá vai a jibóia esmoer. Um dia estoura!" (p. 15) - ou, mais rude ainda, a forma como a Totó se refere a Amélia e Amaro - "Lá vão os cães! [...] Estão a pegar-se os cães!" (p. 342).

bom: nenhum deles é responsável por aquilo que é, ambos foram condicionados por forças que estão para além do seu controle" (Furst e Skrine, 1975: 34).

Partilhando com realistas o princípio e objectivo fundamentais em que assenta a sua estética, segundo a qual a literatura deverá reproduzir de forma objectiva a realidade observada de perto, os naturalistas irão destacar-se enquanto partidários de uma escola específica pela adopção e transposição para a arte dos novos métodos científicos, ao mesmo tempo que se afirmam na crença no determinismo. O romance naturalista assume-se, pois, como romance experimental, "consequência da evolução científica do século", ao qual cabe "continuar a completar a Fisiologia, [substituindo] o estudo do homem abstracto, do homem metafísico, pelo estudo do homem natural, submetido às leis físico-químicas e determinado pelas influências do meio (Zola *apud* Furst e Skrine, 1975: 46).

1.1.As estratégias discursivas e a construção da narrativa realista-naturalista

Partindo da assumpção, partilhada pelo realismo filosófico, de que “a verdade pode ser descoberta pelo indivíduo por meio dos sentidos” (Watt, 1984:18), isto é, de que o mundo exterior é real e de que os nossos sentidos o podem apreender e descrever, realistas e naturalistas têm, contudo, a consciência da impossibilidade de copiar total e directamente essa mesma realidade. Com efeito, a linguagem apenas permite uma aproximação do real, transmitindo um sentido da realidade construído discursivamente. Como sustenta Philippe Hamon, “a atitude realista repousa [...] numa ilusão linguística, que é a de uma linguagem monopolizada apenas pela sua função referencial, na qual os signos seriam os análogos adequados das coisas, uma grade transparente duplicando o descontínuo do real” (Hamon, 1979a: 82). E conclui o mesmo autor que “nunca é, na verdade, o ‘real’ que se atinge num texto, mas sim uma racionalização, uma textualização do real, uma reconstrução *a posteriori*” (Hamon, 1984: 139-140), uma vez que a língua nem cria nem copia o real: exprime-o.

O discurso realista representa o que é possível acontecer ou, numa última instância, aquilo que pode ser considerado admissível, orientado pelo universo de referencialidade do leitor⁹. O processo de criação escrita alicerçar-se-á, conseqüentemente, na verdade factual, mas sobretudo no pendor verosímil do ficcional¹⁰, definido como um código ideológico e retórico partilhado pelo autor e pelo leitor, que opera como um sistema descritivo e que assegura a legibilidade da mensagem “através de referências implícitas ou explícitas a um sistema de valores institucionalizados (extratexto) que toma o lugar do ‘real’” (Hamon, 1984: 139). O verosímil simula, portanto, a verdade objectiva¹¹. Daí que seja necessário ao autor equacionar mecanismos que possam exprimir o real de forma a fazer crer ao destinatário que se encontra perante a descrição do mundo em que vive. Ou seja, o romancista irá munir-se de estratégias discursivas variadas que visam criar no leitor a ilusão ou efeito de real. Neste sentido, o autor vai adoptar um conjunto de características técnicas que permitam que o romance espelhe a realidade nas suas especificidades, que lhe confirmem credibilidade e verosimilhança, seguindo “os processos adoptados pelo realismo filosófico no seu esforço para se assegurar e dar conta da verdade” (Watt, 1984: 44-45), de forma a procurar a correspondência, tão estreita quanto possível, entre a vida e a literatura.

O romance, como refere Watt, irá debruçar-se sobre “indivíduos específicos, com experiências específicas, em tempos e lugares também específicos” (Watt, 1984: 44)¹². Assim, ao nível do tema, o romance vai procurar descrever as variedades das

⁹ Procurando esclarecer o significado que o conceito de realismo tem para o teórico da arte, Roman Jakobson destaca a sua fidelidade ao real, definindo-o como “uma corrente artística que se apresentou com a finalidade de reproduzir a realidade o mais fielmente possível e que aspira ao máximo de verosimilhança. Declaramos realistas as obras que nos parecem verosímeis, fiéis à realidade” (Roman Jakobson (1987), “Do Realismo Artístico”, in AA.VV., *Teoria da Literatura – I. Textos dos formalistas russos apresentados por Tzvetan Todorov*, Lisboa, Edições 70, p. 99).

¹⁰ Num artigo particularmente interessante, Vergílio Ferreira procede a uma abordagem do valor atribuído ao conceito de verosimilhança, cuja aceitação faz depender de variações impostas por épocas, géneros e decorrentes expectativas do leitor (v. Vergílio Ferreira (1972), “Da verosimilhança”, in *Colóquio/Letras*, nº 8, Julho de 1972, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 5-11).

¹¹ Acerca do sentido do verosímil, refere Julia Kristeva: “lo que le preocupa [...] es su relación con un discurso en el que el ‘simular-ser-una-verdad-objetiva’ es reconocido, admitido, institucionalizado” (Julia Kristeva (1973), “La productividad llamada texto”, in Tzvetan Todorov (Org.), *Lo Verosímil*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 3ª ed, p. 65).

¹² Objecto de uma longa tradição na Europa, a forma romanesca sofreu alterações significativas a partir do Renascimento, dando origem, no século XVIII, a uma expressão literária inovadora que se distancia do típico romance medieval: a *novel*. A reorientação do romance que se verifica no período moderno acarreta uma ruptura com a tradição, sobretudo na medida em que recusa os modelos convencionalmente

experiências humanas únicas, evocando a vida real e contemporânea; as personagens aproximam-se dos seres autênticos, adquirem densidade psicológica, ao mesmo tempo que ganham uma identidade específica traduzida por pormenores como, por exemplo, um nome próprio e apelido credíveis, que lhes conferem uma identidade única equiparável à de cada pessoa inserida num contexto social autêntico, o que permite situá-las na realidade retratada; o tempo é redimensionado, passando a medir-se numa escala estabelecida a partir dos acontecimentos que marcam a vida quotidiana ao invés do *continuum* abstracto que antes imperava; o espaço define-se, ganha contornos específicos, é agora um cenário físico consistente, verosímil, em que a personagem é plenamente integrada, deixando de ser vago e muitas vezes difícil de localizar/visualizar; a linguagem adquire um cunho referencial, torna-se mais denotativa e menos figurativa, de forma a poder cumprir o que, nas palavras de Locke citadas por Watt, seria o seu verdadeiro desígnio: “transmitir o conhecimento das coisas” (Locke *apud* Watt, 1984: 43). A realidade é, portanto, observada nas suas múltiplas particularidades, constituindo cada uma dessas particularidades uma evidência da autenticidade do real que se pretende exprimir. Como consequência,

para o verdadeiro romancista, que luta por um realismo completo, tudo é aparência e todas as aparências são, ou pelo menos parecem ser igualmente válidas. Assim, o *réalise brut de la subjectivité* requer um realismo temporal que ligue inexoravelmente o autor à duração dos acontecimentos, tal como experimentada pelos seus personagens. Ele deve comunicar-nos passivamente todos os pormenores, por insignificantes que sejam, que constituam parte genuína dessa experiência. Deve evitar até os cortes normais em diálogo (Booth, 1980: 69).

Em síntese, os elementos que até então estavam ao serviço da criação de uma literatura de pendor generalizante, que fazia o apanágio do universal como forma de alcançar a realidade última e imutável, são agora reequacionados de forma a reproduzir a especificidade do indivíduo e do meio onde este é inserido.

estabelecidos, frequentemente apresentados como *exempla*, assim como abandona deliberadamente o tratamento dos temas, fortemente enraizados no passado histórico e/ou lendário, tradicionalmente desenvolvidos nos romances precedentes. A nova conceptualização do romance vai rejeitar os modelos universais e abstractos da forma romanesca clássica e medieval; vai recusar o princípio de que a Natureza é, "por essência, acabada e imutável [e] os seus arquivos escritos, lendários ou históricos constituem um reportório definitivo da experiência humana" (Watt, pp. 20-21) e vai, conseqüentemente, valorizar a experiência individual, única e concreta que permite a representação da realidade.

O discurso realista vai assegurar a coerência do enunciado através da sua centralização em instâncias enunciativas referenciais de variadas ordens. Como refere Philippe Hamon, “o projecto realista identifica-se com o desejo pedagógico de transmitir uma informação” (Hamon, 1984: 144-145); mais, prossegue ainda o crítico, “o discurso realista tem horror ao vazio informativo”(ibidem: 174).

Mas a objectividade que caracteriza o realismo impede a presença de um narrador-transmissor da informação. Com efeito, o imperativo da impessoalidade postulado pelos realistas implica que o autor não deva “aparecer nem transparecer no seu enunciado como tendo o ar de o monopolizar em seu único benefício” (Hamon, 1979a: 65). Por isso, entre os processos encontrados pelo romancista no sentido de tentar assegurar essa neutralidade da instância narrativa¹³ encontrar-se-á a “transferência para as personagens da responsabilidade de observar e de emitir opiniões, agindo assim sobre o leitor” (Lourenço, 2004: 52). É, portanto, perfeitamente compreensível que, entre as estratégias discursivas do realismo, se encontre a criação e inserção na narrativa de personagens detentoras de determinados saberes, especializadas em áreas particulares, e a quem caberá a missão, pelo seu olhar, pela sua palavra, de fazer passar o discurso pedagógico do escritor. Justificada a presença deste tipo de personagens pela coerência interna da narrativa, constata-se ainda que, por sua vez, os caracteres assim introduzidos, com as suas qualidades específicas, não surgem “senão para justificar *a posteriori* a própria descrição, que é a sua causa, não a sua consequência” (Hamon, 1979a: 66). E se algumas destas personagens ditas especialistas têm uma ocorrência meramente fugaz no texto, desaparecendo após o cumprimento da sua função pontual, outras há que, podendo ser dispensáveis pelas exigências da intriga, se tornam decisivas face à representatividade social que assumem dentro do romance realista. São pouco mais que figurantes, que partilham as características dos tipos e que, como estes,

¹³ Se tecnicamente a neutralidade e impessoalidade alardeadas pelos autores realistas e naturalistas podem ser detectadas a partir de processos específicos a que recorreram tais autores, o certo é que, em última instância, a sua presença no enunciado não pode ser escamoteada. Como confirma António Apolinário Lourenço, “mesmo que *ingenuamente* aceitemos a veracidade dos acontecimentos narrados, temos que reconhecer que é o narrador quem elege os episódios a que pretende dar pertinência narrativa e também quem, penetrando na consciência da personagem, escolhe os momentos em que lhe quer dar ou retirar a voz” (António Apolinário Lourenço (2004), *O naturalismo na Península Ibérica: Eça de Queirós e Leopoldo Alas "Clarín"*, Tese de doutoramento policopiada, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, p. 52).

contribuem para a construção do espaço social representado e denunciado pelo autor.

Outros elementos referenciais tornam-se igualmente imprescindíveis na elaboração do discurso realista-naturalista e na produção de um cariz de autenticidade, por assegurarem notações reconhecidas e identificáveis pelo leitor, comprovando-se o carácter verosímil do texto. De forma particularmente acutilante, no que respeita a este aspecto, encontram-se as localizações espaço-temporais da história narrada e a particularização das categorias de tempo e espaço. A toponímia assume características reais. Os referentes espaciais imaginados ou idealizados que antes se apresentavam como ponto de ancoragem da acção são substituídos pela referência a ruas, largos, edifícios e monumentos concretos e genuínos, conhecidos e frequentados pelo público leitor e por entre os quais se deslocam igualmente as personagens. Trata-se da composição daquilo que Adam e Revaz designam como “um universo diegético”¹⁴, no sentido em que corresponde à construção de um mundo real abrangendo personagens fictícias e que se reveste, portanto, de uma função representativa. Esta ancoragem do simulado no espaço reconhecido como real torna credível, aos olhos do leitor, a própria possibilidade da existência das personagens como entidades que superam o imaginário, potenciando o carácter verosímil do contíguo narrativo.

Também o tempo em que se movem e enformam as personagens, nomeadamente o tempo histórico, constitui uma importante base de denotação do real. Ao mencionar acontecimentos passíveis de serem datados, circunstâncias políticas e sociais, pequenos ou grandes marcos da História efectivamente ocorridos, o autor possibilita a inscrição da acção ficcionada num tempo particular e real. As personagens afiguram-se como testemunhas de eventos que o leitor identifica com os conhecimentos que tem da História ou com a sua própria experiência de vida, de tal modo que o sentido de realidade inerente à referência a acontecimentos comprovadamente existentes, factuais, como que escorre para os elementos ficcionados, imbuindo-os de um sentido que os conota com o autêntico. Em qualquer circunstância, e no que se refere às indicações temporais, “a precisão da

¹⁴ Cf. Jean-Michel ADAM e Françoise REVAZ (1997), *A análise da Narrativa*, Gradiva, Lisboa, pp. 36-43.

data serve a ilusão da autenticidade histórica” (Bersani, 1984: 55). Trata-se, portanto, de mais um recurso utilizado para a consecução do efeito de verosimilhança que, associado aos já supra referidos, o romancista não vai negligenciar.

1.2. A descrição como elemento fundamental na consecução da ilusão do real

A descrição desempenha um papel de particular relevo no que respeita ao funcionamento global da narrativa. Dada a especial intencionalidade do romance realista-naturalista – procurar reproduzir fielmente as acções do homem inserido em determinado meio -, será sobretudo pelo recurso ao protótipo textual descritivo que se estruturará a sua legibilidade e que se produzirá a ilusão da figuração da realidade ao nível da recepção do texto. Por vezes exaustiva, frequentemente pormenorizada, na perspectiva de Laurent Jenny a descrição realista “est devenue le lieu même de la valeur de l’écriture littéraire” (Jenny, 2004: s.p.), tornando-se a sua minúcia justificável, como defendeu Júlio Lourenço Pinto, a partir do momento em que “o naturalismo, inspirando-se na verdade natural, se propõe principalmente pintar a realidade e tem de atender às influências poderosas do meio” (Pinto, 1996: 68).

Consistindo, em sentido grosseiro, numa paragem na narração, numa interrupção da história, a descrição não se pode impor no decurso da narrativa. A sua emergência necessita não só de ser legitimada mas ainda de ser entendida como “um *preenchimento* verosimilhante destinado a servir de *álibi*” (Hamon, 1979a: 70) para a transmissão da já mencionada erudição detida pelo autor, por um lado, e para a construção do universo de referencialidade que leva o leitor a crer estar perante o vivido, ou pelo menos o passível de ter acontecido, por outro lado. Assim, no discurso realista, a descrição transpõe a funcionalidade estética de que estava tradicionalmente imbuída e passa a cumprir sobretudo uma função de significação

do real¹⁵, “como se a exactidão do referente, superior ou indiferente a qualquer outra função, comandasse e justificasse por si só, aparentemente, a sua descrição” (Barthes, 1984: 92). A “plenitude referencial” (*ibidem*: 96) parece definir o projecto realista, para o qual concorre inclusivamente o recurso a notações descritivas sem função aparente, que não se limitam a denotar o real. Com efeito, como conclui Barthes, estas notações insignificantes *significam* a própria categoria do real, originando o que designa por “efeito de real” (*ibidem*), alicerce ainda do conceito de verosímil.

Acusado, frequentemente, de se exceder em detalhes ao nível da descrição, a prolixidade do romancista realista surge inteiramente legitimada a partir do momento em que este “parece transformar os pormenores mais insignificantes em estruturas de significação” (Bersani, 1984: 52). O pormenor no romance realista não se afigura como incipiente catálise mas surge antes carregado de sentido: “as palavras mais quotidianas, os gestos mais banais, os episódios mais insignificantes, submetem-se de boa vontade a uma disciplina que exige que sejam palavras, gestos e episódios reveladores” (*ibidem*: 53), confluindo para a caracterização quer de ambientes quer de personagens. Com efeito, a descrição

não só veicula indícios e informações sobre as personagens, os objectos e os respectivos contextos situacionais, contribuindo para tornar verosímil, para enraizar no real a diegese [...] mas também gera significados simbólicos ou alegóricos que são indispensáveis para compreender as personagens e as suas acções (Aguiar e Silva, 1983: 742).

O tratamento conferido à componente espacial redimensionará o papel da descrição, nomeadamente a selectiva, ao nível das suas funções simbólica e proléptica. Sendo "o lugar onde a narrativa se interrompe, onde se suspende" (Hamon, 1979a: 81), a descrição é ainda, segundo o citado autor,

o espaço indispensável onde 'se põe em conversa', onde 'armazena' a informação, onde se condensa e se redobra, onde personagens e cenário [...] entram em redundância; o cenário confirma, precisa ou revela a personagem como feixe de traços significativos simultâneos (*ibidem*).

¹⁵ Ao longo de séculos de literatura ocidental, e no que respeita aos cânones retóricos, as sequências descritivas foram entendidas como adornos discursivos, associadas a um discurso de aparato e panegírico.

A descrição assume, pois, um “importante papel na construção da legibilidade e da coerência do texto narrativo” (Reis e Lopes, 1998: 94), transformando-se “numa unidade estrutural susceptível de assegurar plena compatibilidade entre o desenrolar das acções, os atributos das personagens e os condicionamentos do meio” (*ibidem*). É o seu papel enquanto “operador de legibilidade” (Hamon, 1984: 177) que lhe permitirá “*enquadrar* o enunciado propriamente narrativo, assegurando deste modo a [sua] concatenação lógica” (*ibidem*).

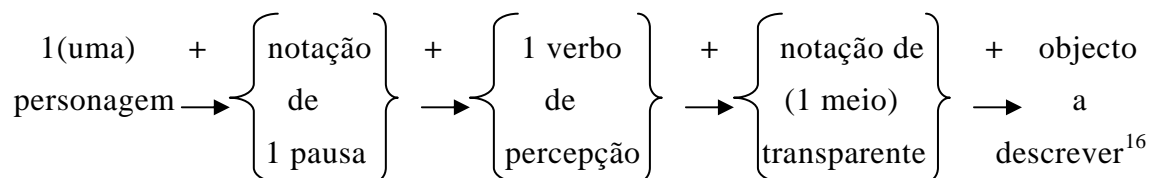
Com frequência, o autor realista estabelece relações de tipo metonímico na forma como estrutura as sequências descritivas. Não apresentando directamente as características, por exemplo, de uma personagem, os seus hábitos ou os seus modos, o romancista confere, porém, realce a certas especificidades que marcam essa personagem, o que permitirá inferir o seu retrato global. Daí que a particularização dos elementos descritivos se revista de especial funcionalidade. Os pormenores selectivos, que Carlos Reis admite estarem, eventualmente, “muito longe de ser tudo o que poderíamos saber” (Reis, 2002: 21), são ainda assim “tudo o que precisamos saber” (*ibidem*), porque são precisamente tudo o que o romancista, na sua autoridade para seleccionar e dosear o conhecimento a transmitir, entendeu necessário e, sobretudo, mais expressivo. Também Hamon distingue a singularidade do detalhe, destacando o seu papel indiciador e correferencial:

le ‘détail’ lui-même inséré dans une description, est alors un pure procédé anaphorique rétablissant la cohérence du personnage (son passé, son avenir, son inclusion dans des classes caractérielles et psychologiques), donc son statut sémantique ‘unitaire’ (Hamon, 1981: 112).

O pormenor afigura-se, pois, como um sintoma visível, cuja análise permite a dedução de uma configuração globalizante do referente.

O imprescindível *apagamento* do sujeito de enunciação no romance realista-naturalista implica que o carácter pedagógico do discurso tenha que ser veiculado, de forma credível, por meio de *personagens-em-situação*. Por outras palavras, o autor terá que congrega um conjunto de justificações ou imposições que levarão o leitor a sentir “a descrição [...] como tributária dos *olhos* da personagem que a tem a seu cargo [...] e não do *saber* do romancista” (Hamon,

1979a: 65). Ora, partindo do estudo de vários romances de Zola, Hamon procurou sistematizar as temáticas justificativas ou motivadoras para o aparecimento de segmentos descritivos no romance realista-naturalista por meio de um sintagma-tipo introdutivo, assim figurado:



A leitura desta representação permite reconstituir, em termos genéricos, a forma introdutória de uma sequência-tipo descritiva. Deste modo, determinada personagem, num momento de pausa devidamente justificado pelo próprio enunciado narrativo (porque espera alguém, porque está desocupada ou desinteressada do trabalho que executa, porque se encontra em situação de convalescença...), olha/observa/analisa, através de um meio transparente (sob certa claridade, por entre a abertura da porta...), o referente, alvo da descrição. O sintagma-tipo introdutivo apresentado, com pequena variabilidade, é ainda aplicado a outras situações, nomeadamente quando uma personagem com função de destinador explica algo a outra personagem, esta com função de destinatário, verificando-se a transmissão do saber do autor para o leitor por intermédio das personagens em diálogo ou em interacção.

As mesmas circunstâncias que justificaram a interrupção do fluxo narrativo e a introdução do segmento descritivo (a espera, a pausa...) irão acarretar, pelo seu esgotamento, a conclusão da descrição e o retomar do paradigma narrativo. Assim, quando a personagem com quem se havia marcado o encontro surge, ou quando é forçoso recomeçar o trabalho em execução, ou ainda quando entra o médico para avaliar o estado de saúde do paciente, o momento descritivo deixa de ser justificável pela coerência textual e tem que cessar, dando lugar, de novo, à sequência narrativa.

¹⁶ O esquema proposto por Hamon resulta da análise de frases introdutivas de descrições que "serão, por exemplo, do tipo: 'X, desocupado, pôs-se à janela; via em baixo a locomotiva, que ...'" (Hamon, 1979a: 66-67).

Particularmente relevante para o carácter verosímil da descrição é a presença do meio transparente (a luminosidade/ a janela/ a porta entreaberta), que viabiliza a percepção sensorial do objecto a descrever. Consequentemente, a ausência desta condição (anoitecia/ a luz extinguiu-se/ a porta fechou-se) determinará, dentro da lógica de construção da sequência, o final da descrição. O mesmo sucederá pelo desaparecimento do objecto descrito do ângulo de visão da personagem, seja pela movimentação da personagem, seja pela deslocação ou mutação do objecto/cenário. Há, portanto, nos romances realistas, um cuidado especial na criação e apresentação de meios que permitam que a personagem seja colocada perante circunstâncias em que efectivamente ela *veja*, para que possa comprovadamente descrever.

Ao nível da sua coesão interna, a descrição está sujeita a uma previsibilidade de ordem lexical que não se prende com a complexidade do real, mas com a quantidade do saber detido pelo autor e transferido para a personagem. Por meio de relações quer metonímicas, quer metafóricas, a descrição de um tema suscita o surgimento de vários subtemas e nomenclaturas que evoluem através de expansões predicativas mais ou menos exaustivas, mais ou menos pormenorizadas e com um maior ou menor grau de previsibilidade ocasionada pela forma como o autor se socorre de novos elementos de inclusão (metonímicos) ou de expansão com funcionalidade explicativa (metafóricos) do tema e subtemas descritos.

Deste modo, a descrição irá modelar-se entre dois tipos de paradigmas lexicais extremos (com a possibilidade de combinações várias intermédias), considerando-se numa das extremidades o desenvolvimento de um paradigma lexical de tipo metonímico, dessemantizado¹⁷ e, no extremo oposto, um paradigma lexical de tipo metafórico, semantizado, em que predomina o recurso a figuras como a comparação, a metáfora e a imagem, podendo a significação referencial tender para a poetização do campo semântico do tema e subtemas descritos¹⁸.

¹⁷ Um paradigma lexical de tipo metonímico consistirá, por exemplo, na enumeração dos elementos menores contidos num outro maior. A título ilustrativo, um canteiro conterà rosas, margaridas, amores-perfeitos...

¹⁸ Como exemplificação de um paradigma lexical de tipo metafórico, Hamon sugere que um canteiro "desenrolará o seu tapete altamente tecido, preciso como um traçado..." (Hamon, 1979a: 76).

Mais ou menos semantizada, mais ou menos prolixa, obedecendo a um maior ou menor grau de selectividade, a verdade é que a descrição se afigura como o lugar, por excelência, da construção do ideal de verosimilhança em que se inscreve a representação do real, tão distintiva do romance realista-naturalista.

Capítulo II

1. Enquadramento histórico e temático

A centúria de oitocentos conheceu em Portugal transformações significativas que vieram impor ao país uma nova ordem política, social e institucional, proporcionando ainda a “emergência de novas correntes de acção, de novos movimentos sociais e culturais” (Ferreira, 2002b: 37). O processamento da transição de uma sociedade absolutista, que caracterizou o Antigo Regime, para uma sociedade liberal foi lento e expressou-se pela instauração de um regime político formal, na sua vertente mais visível, mas também pela constituição de uma renovada estrutura sociopolítica e cultural. Com efeito, o liberalismo afirmar-se-á, desde o seu começo, enquanto contínuo exercício de avaliação de poderes, em particular ao nível das relações estabelecidas com a Igreja, “correspondendo a uma nova percepção sobre a relação e a autonomia entre os vínculos religiosos e os contratos sociais, decorrentes da ordem jurídica, nomeadamente constitucional” (*idem*, 2002a: 21).

Não espanta, pois, que a Igreja, organismo em profunda crise dentro de uma sociedade também ela em crise, constitua um dos alvos preferenciais da crítica ao longo das décadas em que se foram consolidando os vários níveis de liberalismo em Portugal. Marcada pela contestação ao papel e à preponderância do clero na sociedade portuguesa, a atitude anticlerical que de modo crescente se vai fazendo sentir, em particular nas décadas de 70 e 80, “reveste-se de nova dimensão crítica [...] em que a problemática religiosa é debatida nas suas implicações sociais e filosóficas” (Santana, 2007: 176). E para a geração intelectual deste período, o combate aos vícios da Igreja e do clero insere-se num programa vasto de reforma das mentalidades e das instituições, indispensável para a obtenção da “emancipação

política e social da humanidade” (Catroga, 1993c: 590), condição esta entendida como imprescindível para a construção de uma sociedade moderna e secular.

1.1. A situação do clero no período liberal

Longe dos privilégios e do poder a que estava habituada nos tempos do Antigo Regime, a Igreja em Portugal passará por vicissitudes várias e momentos de profunda conturbação à medida que o país progride no estabelecimento e consolidação da governação liberal.

A reestruturação do Estado encetada pela elite liberal, numa programação abrangente com vista à “secularização da sociedade, da cultura e das consciências” (Neto, 1993: 265), incluía necessariamente a reorganização da própria Igreja e tinha por objectivo adequar o funcionamento do aparelho eclesiástico à ordem constitucional. As políticas liberais implementadas foram-se sucedendo, sofrendo aqui e ali reveses, mas encaminhando-se, ainda assim e de forma nítida, no sentido da centralização do poder no governo, com a subsequente sujeição dos cidadãos, clérigos ou não, às mesmas leis e semelhantes circunstâncias.

Logo no triénio vintista, o governo liberal intentou mitigar a influência do poder eclesiástico nas comunidades e converter a instituição religiosa num instrumento do Estado. As reformas desencadeadas em prol da secularização da Igreja, nomeadamente a proibição de admissão de noviços nas ordens monásticas e a extinção de alguns mosteiros, suscitaram, como não poderia deixar de ser, uma onda generalizada de descontentamento no clero. Não se afigura inesperado, portanto, que após o restabelecimento do absolutismo, em 1828, os membros da Igreja tenham assumido abertamente a sua militância nas alas miguelistas, sustentando a sua oposição ao liberalismo não tanto no apoio ao sistema político absolutista, mas afirmando-se “indiscutivelmente [como] defensores da supremacia na sociedade das ‘leis divinas’, enquanto enformadoras da realidade terrena” (Ferreira, 2002a: 26).

Será a partir de 1834, com a instauração definitiva do poder liberal, que a perda de privilégios do clero, determinada por sucessivos decretos, se acentuará. As medidas a partir de então tomadas pelo governo causarão um duro impacto na estrutura da Igreja em Portugal, já que entre elas se contará a extinção das ordens religiosas masculinas e a nacionalização dos seus bens, a determinação de suspensão de párocos comprometidos com o ideário absolutista e a supressão de várias paróquias, em virtude da anexação daquelas que apresentavam menor densidade populacional¹⁹. Os governos liberais levaram a cabo um conjunto ambicioso de medidas que constituíram uma clara política de governamentalização da estrutura eclesiástica e de centralização político-administrativa deste sector da sociedade. O poder económico da Igreja e a sua esfera de intervenção na sociedade viram-se claramente enfraquecidos desde então. No seio da instituição, inclusivamente, a crise intensifica-se: o número de sacerdotes é cada vez mais reduzido, não apenas pelas proibições de admissão às ordens sacras decretadas, ainda que posteriormente revogadas, mas também pela escassez de recursos destinados à manutenção dos seminários; os novos sacerdotes já não provêm da classe alta e são agora recrutados entre os grupos social e economicamente menos favorecidos²⁰; a deficiente preparação dos novos clérigos acentua-se, sobretudo por contraste com as novas correntes filosóficas e científicas que chegam da Europa mas

¹⁹ Apesar da oposição dos párocos e da manifestação de descontentamento por parte das comunidades locais, entre 1837 e 1850 foram suprimidas 203 paróquias (v. Vítor Neto (1993), “O Estado e a Igreja”, in José Mattoso (Dir.), *História de Portugal*, Lisboa, p. 268). A pretendida anexação de dioceses e consequente redução do seu número só veio a acontecer no último quartel do século. Após largas e morosas negociações, Leão XIII cedeu perante as exigências da nova divisão diocesana do país. Em 1882 foram suprimidas 5 dioceses - Aveiro, Castelo Branco, Elvas, Leiria e Pinhel -, assim como a prelazia de Tomar e o grão-priorado do Crato. Das 50 paróquias que formavam a diocese de Leiria, 25 foram atribuídas a Coimbra e as outras 25 ao Patriarcado de Lisboa (v. Luciano Coelho Cristino (2005), “A Diocese de Leiria-Fátima”, in Virgolino Jorge (Coord.), *Catedral de Leiria. História e Arte*, Leiria, p. 53).

²⁰ O percurso decrescente da condição eclesiástica é, aliás, objecto de análise por parte do Dr. Gouveia, no romance de Eça de Queirós: “A Igreja fora a Nação; hoje era uma minoria tolerada e protegida pelo Estado. Dominara nos tribunais, nos conselhos da Coroa, na fazenda, na armada, fazia a guerra e a paz; hoje um deputado da maioria tinha mais poder que todo o clero do reino. Fora a ciência no país; hoje tudo o que sabia era algum latim macarrónico. Fora rica, tinha possuído no campo distritos inteiros e ruas inteiras na cidade; hoje dependia para o seu triste pão diário do ministro da Justiça, e pedia esmola à porta das capelas. Recrutara-se entre a nobreza, entre os melhores do reino; e hoje, para reunir um pessoal, via-se no embaraço e tinha de o ir buscar aos enjeitados da Misericórdia. Fora a depositária da tradição nacional, do ideal colectivo da pátria; e hoje, sem comunicação com o pensamento nacional (se é que o há) era uma estrangeira, uma cidadã de Roma, recebendo de lá a lei e o espírito” (Eça de Queirós (s.d.), *O Crime do Padre Amaro*, Lisboa, Livros do Brasil, p. 470).

não são veiculadas nos seminários; a idade avançada dos bispos e o seu reduzido número são notórios²¹.

Apesar de tudo, a Igreja vai-se socorrendo dos meios de que ainda dispõe para tentar manter o seu estatuto enquanto instituição de relevo na sociedade. Os sacerdotes recusam ver-se instrumentalizados e politizam as suas actividades religiosas quer através do púlpito, quer por meio do sacramento da confissão, de modo a que as suas palavras constituam armas bem manejadas contra o liberalismo²². Nas zonas rurais e mais afastadas do centro decisor, os padres enjeitam acatar as políticas regalistas e mantêm a sua fidelidade à ortodoxia ultramontana. Dispondo de uma literacia que os tornava, aos olhos do povo, uma elite cultural local, os clérigos “mobilizaram os diferentes estratos da população rural, em extensas áreas geográficas, contra a implantação da nova ordem política” (Neto, 1993: 268).

A nível institucional são de assinalar as medidas com que a Igreja procurou reagir de forma a preservar as concepções teocráticas em que se fundamentava o poder católico. Assim, a partir da década de 50, de modo semi-clandestino e sub-reptício, foram sendo reintroduzidas as ordens religiosas em Portugal; em 1854 foi dogmatizado o culto da Imaculada Conceição que conduziu a um forte incremento da devoção mariana; em 1869, mais de três séculos após a realização do último Concílio, o Papa Pio IX convocou o Concílio do Vaticano, com o objectivo principal de debater o racionalismo, o liberalismo e o materialismo. Deste Concílio, em 1870, emanou o controverso dogma da infalibilidade papal que, desagradando ao governo, foi porém acolhido “com significativo júbilo pelos católicos portugueses em geral, que, apesar do silêncio cauteloso dos bispos, celebraram o acontecimento, com variadas manifestações públicas” (Félicio, 2000: 121).

²¹ Entre os 744 participantes no Concílio Vaticano I (1869-1870) contavam-se apenas 4 bispos portugueses: o Bispo do Funchal, o Bispo de Lamego, o Bispo do Algarve e o Bispo de Cabo Verde (v. Manuel da Rocha Félicio (2000), *Portugal e a Definição Dogmática da Infalibilidade Pontifícia. Teologia, Magistério, Debate Público*, Viseu, Edição do Instituto Superior de Teologia, p. 118).

²² A instrumentalização do sacramento da confissão, manejado em proveito dos interesses gerais ou particulares dos sacerdotes, é documentada de forma clara e diversificada em *O Crime do Padre Amaro*. Assim, a confissão assume-se como um meio de dirigir as opções políticas dos eleitores, uma forma de aceder a dados sigilosos ou ainda um expediente ao serviço da sedução das mulheres (v. Eça de Queirós (s.d.), *O Crime do Padre Amaro*, Lisboa, Livros do Brasil, respectivamente pp. 116, 205 e 497).

A década de 60, em plena Regeneração, foi marcada pela produção de novos documentos legislativos que acentuaram o processo de estatização da Igreja e a sua dependência face ao poder governativo. Em 1861 foi aprovada a extinção das ordens religiosas femininas e determinada a expropriação dos seus bens, convertidos em títulos de dívida pública. Mas a submissão do clero às leis civis atingiu, porventura, o seu momento mais crítico com a promulgação, em 1862, de dois novos diplomas legais. A de 2 de Janeiro é publicado o decreto que “estatuía o concurso documental e as provas públicas como mediação necessária ao processo de renovação do clero” (Neto, 1993: 273). Com esta lei, a atribuição dos cargos eclesiásticos, incluindo a nomeação de párocos, passa a ser controlada pelo ministro dos Negócios Eclesiásticos e da Justiça, que poderá impedir a ocupação de lugares por sacerdotes indesejados. Para todos os efeitos, daqui em diante o sacerdote vê-se reduzido à categoria de funcionário público²³. Em virtude desta lei, a autoridade dos bispos na escolha dos seus párocos torna-se diminuta: ainda que possam examinar os candidatos, será ao governo e ao ministério da tutela que caberá a distribuição das paróquias pelos clérigos, o que gera o protesto veemente dos bispos, que se afiguram simples delegados e humildes executores das determinações governativas. Meio ano mais tarde, a 15 de Julho, é publicada a Portaria que determinava “a repressão dos clérigos que ‘ousassem querer transformar em tribuna política e pelourinho de difamação a cadeira do Evangelho, e transportar para dentro dos templos o tumultuar apaixonado das turbas no meio da praça pública’” (Neto, 1993: 273). Tal medida visava impedir as acções políticas dos padres que, sobretudo em períodos eleitorais, faziam uso do púlpito e do confessionário para veicularem as suas ideias antiliberais e aconselharem o voto em candidatos da sua preferência. A política governativa de secularização da Igreja intentou destruir uma forma de corporativismo que esta praticava e consolidar a construção de uma estrutura de economia capitalista numa sociedade liberal, em busca de uma maior integração da Igreja no sistema constitucional.

A resistência à mudança por parte dos membros eclesiásticos foi gerando sentimentos de anticlericalismo em vários sectores da sociedade. Deve salientar-se, porém, que o

²³ A avaliar pelas situações descritas por Eça de Queirós, a superintendência do Estado na colocação dos párocos não constituía necessariamente uma garantia de imparcialidade, rigor e transparência ao nível da gestão dos recursos humanos. Em duas ocasiões (nos capítulos III e XXV), com vista à sua transferência para paróquias mais vantajosas, o padre Amaro solicita a intervenção do conde de Ribamar, “conselheiro de Estado, com influência, regenerador fiel desde cinquenta e um e duas vezes ministro do reino” (Eça de Queirós (s.d.), *O Crime do Padre Amaro*, Lisboa, Livros do Brasil, p. 46).

anticlericalismo verificado no país não reflectiu uma postura anti-religiosa ou sequer anticatólica, “mas sim a manifestação de uma atitude crítica e simultaneamente reformista em relação a algumas práticas e devoções religiosas, a certas instituições [...] e ao papel e valor do clero na sociedade portuguesa” (Vargues e Ribeiro, 1993: 223). As principais críticas visavam os membros do clero que, frequentemente, teimavam em viver em desacordo com as normas inerentes aos votos e preceitos próprios do ministério sacerdotal²⁴. As condutas dos sacerdotes, frequentemente pouco consentâneas com a religião, suscitavam, com efeito, certa fragilidade no sentimento religioso das classes, inclusivamente nas mais populares.

A contestação à Igreja no regime liberal conheceu dois momentos distintos no período da Regeneração e pós-Regeneração. Numa primeira fase, a dos intelectuais da geração de 51 da qual sobressaem nomes como os de Almeida Garrett e Alexandre Herculano, o sentimento anticlericalista resultou principalmente do facto de a Igreja se ter apresentado como um dos suportes do regime absolutista, mantendo-se posteriormente como entrave às políticas de modernização que os liberais pretendiam implementar. Mas este anticlericalismo liberal não terá constituído, efectivamente, uma investida contra a religião católica enquanto crença arraigada e veiculadora de uma verdade revelada. Tão-pouco terá pretendido questionar a função primordial que a Igreja teria que continuar a desempenhar ao nível da representação de um indispensável consenso social. O anticlericalismo desta época deve sobretudo ser definido, como sustenta Catroga, enquanto um

projecto secularizador, apostado em destruir a hegemonia cultural e o poder económico da Igreja [...], em ordem a reforçar a tradição regalista do Estado português funcionarizando o próprio clero [...], nacionalizando-o de acordo com as necessidades de um sistema representativo capaz de criar uma nova ‘opinião pública’ e uma nova ideia de cidadania e de nação. É, deste modo, correcto definir o anticlericalismo liberal como um anticongreganismo (Catroga, 1993c: 588).

²⁴ Maria Rattazi, sobrinha-neta de Napoleão, que visitou Portugal em 1876 e 1879, exprimiu deste modo os hábitos que observou no clero: “o padre português não estabelece a menor separação com os outros homens, nem nos hábitos externos nem nos internos [...]. Passeia pelas ruas como um verdadeiro secular; frequenta os teatros e as sociedades, fuma, conversa e chega mesmo, não raro, especialmente se reside no campo, a organizar suave e discretamente uma família de que se constitui chefe.” (v. Manuel Clemente, (2002), “A vitalidade religiosa do catolicismo português: do Liberalismo à República” in Carlos Moreira Azevedo (Dir.), *História Religiosa de Portugal*, p. 87).

Numa segunda fase, já nas décadas de 60 e de 70, a classe intelectual, imbuída de uma ideologia socialista, dirige os seus ataques contra uma instituição cuja estrutura arcaica é preciso remodelar. Esta nova fase de anticlericalismo liberal pressupunha uma valorização negativa do papel da Igreja na configuração da sociedade portuguesa, cujas origens remontam ao Concílio de Trento e à introdução da Inquisição no país. Individualidades de estrato cultural e/ou social mais elevado “combatiam o próprio facto religioso em nome da ciência e da justiça social” (Ferreira, 2002b: 38) e os intelectuais

atacan a la Iglesia en cuanto entidad prepotente que restringe la autonomía de sus integrantes y viene imponiendo, precisamente por su notable implantación, una sociedad jerarquizada y rígida que no se concilia con los presupuestos de progreso, igualdad y libertad (Langa Laorga, 1996: 69).

Para estes opositores, a Igreja é vista como a grande responsável pela decadência e atraso da nação, e a contestação à instituição eclesiástica radica largamente na crítica às “atitudes que os diferentes sectores da Igreja assumem em face das questões nacionais e perante os problemas colocados pelas correntes filosóficas do racionalismo e do positivismo, ou perante os ideários da revolução social” (Ferreira, 2002b: 37). Mais do que uma dissonância em torno de diferentes concepções de poder, aquilo a que se assistia era, ainda nas palavras de António Matos Ferreira, a um “antagonismo de mundividências” (*ibidem*), que se reflectiu no desenvolvimento de um estado de descristianização da sociedade portuguesa e no incremento do ateísmo.

A par das críticas ao regime monárquico que veicularam, as Conferências Democráticas do Casino, em 1871, constituíram indelevelmente um marco na contestação à religião, como facilmente se depreende pela justificação apresentada para a sua proibição: os conferencistas “expõem e procuram sustentar doutrinas e preposições que atacam a religião e as instituições políticas do Estado” (Matos, 1988: 129)²⁵. Embora a questão religiosa fosse abordada por vários oradores, merece particular destaque a conferência de Antero de Quental – “Causas da Decadência dos Povos Peninsulares nos Últimos Três Séculos”. Traçando o perfil de um Portugal e de uma Espanha definhados, através

²⁵ A portaria governamental assinada pelo Marquês de Ávila e Bolama, ministro do Reino, que determinou o encerramento da sala do Casino Lisbonense e a proibição das Conferências foi emitida a 26 de Junho de 1871, quando Salomão Saragga se preparava para proferir a sexta conferência - "História Crítica de Jesus".

de uma análise histórico-filosófica que tenta explicar o atraso dos países ibéricos face à Europa, Antero elabora um diagnóstico que co-responsabilizava, encimando-o, o catolicismo absolutista emanado do Concílio de Trento pelo declínio das nações ibéricas: “enquanto as outras nações subiam, nós baixávamos [...]. Baixávamos pela indústria, pela política. Baixávamos, sobretudo, pela religião” (Quental, 1982: 270). Sistematizando teses já anteriormente avançadas por Alexandre Herculano e que virão a exercer grande influência na obra historiográfica de Oliveira Martins, Antero é implacável no ataque ao despotismo católico:

Tal é uma das causas, se não a principal, da decadência dos povos peninsulares. Das influências deletérias nenhuma foi tão universal, nenhuma lançou tão fundas raízes. Feriu o homem no que há de mais íntimo, nos pontos mais essenciais da vida moral, no crer, no sentir – no ser: envenenou a vida nas suas fontes mais secretas. Essa transformação da alma peninsular fez-se em tão íntimas profundidades que tem escapado às maiores revoluções; passam por cima dessa região quase inacessível, superficialmente, e deixaram-na na sua inércia secular. Há em todos nós, por mais modernos que queiramos ser, há lá oculto, dissimulado, mas não inteiramente morto, um beato, um fanático ou um jesuíta! [...] É preciso enterrá-lo por uma vez, e como ele o espírito sinistro do catolicismo de Trento (Quental, 1982: 282).

Para Antero e a Geração de 70 - grupo que João Medina classificou como uma “irrupção histórica” (1980: 9) - o catolicismo apresenta-se “como uma realidade ultrapassada nas ideias e ultrapassável nos factos” (Clemente, 2002: 82). Assim, a matriz a partir da qual o grupo de pensadores equaciona o papel do catolicismo não permite senão proclamar a necessidade de erradicar este modo de religiosidade, como forma única de tentar inverter o estado agudo da crise ibérica. Como dirá ainda Clemente, “o mínimo que Antero e os seus amigos exigiriam ao catolicismo institucional era que deixasse de vez a cena pública portuguesa, refluindo para o âmbito individual dos crentes sobejantes” (*ibidem*).

As reacções da Igreja às ideias de pendor socialista veiculadas foram expressas sobretudo por intermédio da imprensa católica, mas o combate religioso abandonou, em larga medida, os contornos anti-liberais de que até então se havia revestido, para assumir uma vertente anti-revolucionária. Num processo gradual, operado ao longo do último quartel do século, o catolicismo foi procurando a sua reformulação a partir das

fundações da própria instituição, pela consolidação da instrução dos futuros clérigos²⁶. A Igreja ansiava agora, tal como Oliveira Martins o havia já sustentado, pela “busca de autonomia em relação ao Estado liberal” (Ferreira, 2002b: 37), que se virá a instaurar “com a revolução republicana [e] um regime de separação imposto politicamente” (*ibidem*).

Se a perda do poder que manteve durante séculos determinou a desintegração da Igreja como instituição privilegiada do Antigo Regime, há, contudo, que admitir que esta se conservou como instituição máxima de ordem moral e religiosa em Portugal. Passando a estar organicamente dependente do Estado, a Igreja era ainda o organismo que, “através da difusão dos valores do Cristianismo, assegurava a dimensão ética da sociedade” (Neto, 1993: 268). Por outro lado, não deixa de ser significativa a capacidade de adaptação às novas estruturas governativas revelada pelo aparelho eclesiástico. Com efeito, a partir da segunda metade do século, embora continuando a manifestar a sua discordância em relação a medidas e decretos governamentais que entendia lesivos, a Igreja Católica foi abandonando, paulatinamente, o seu papel de rejeição das dinâmicas implementadas, para assumir uma função colaborativa com o regime liberal. Sendo o catolicismo romano a religião oficial do Estado, consagrada pela Carta Constitucional, a Igreja manteve a sua participação no funcionamento do poder, não apenas em virtude da influência que, apesar de tudo, ainda detinha ao nível da política local, nomeadamente pelo papel que os sacerdotes desempenhavam nas paróquias aquando dos actos eleitorais, mas ainda pela presença de membros do clero eleitos à câmara baixa do Parlamento e sobretudo porque, por direito próprio, os bispos tinham assento na câmara alta. Acomodando-se às novas formas de representação do poder, os membros do clero desenvolveram uma postura de duplo acatamento – à autoridade pontifícia, em Roma, e à autoridade política, em Lisboa.

O papel do sacerdote sofreu, inquestionavelmente, profundas renovações ao longo do século XIX. E embora se trate de uma caricatura, o retrato do clero burocrata, finamente traçado por Eça de Queirós na figura do zeloso padre Salgueiro, não deixa de ser

²⁶ D. Manuel Bastos Pina (1830-1913), bispo de Coimbra, denunciou a falta de preparação intelectual e religiosa dos sacerdotes, considerando-a como “grande causa da deficiência eclesial portuguesa”. Empenhou-se, assim, na fundação do Colégio Português em Roma, aberto no virar do século, onde existiam já as condições para uma “formação sacerdotal idónea” (v. Manuel Clemente, “A vitalidade religiosa do catolicismo português: do Liberalismo à República”, in Carlos Moreira Azevedo (Dir.) *História Religiosa de Portugal*, pp. 89-90).

ilustrativo daquilo que se tornou o comum do catolicismo e do sacerdócio nacionais durante grande parte do século XIX:

Nunca, desde que foi colado à sua paróquia, Padre Salgueiro se considerou senão como um funcionário do Estado, um empregado público, que usa um uniforme, a batina (como os guardas da Alfândega usam a fardeta), e que, em lugar de entrar todas as manhãs numa repartição do Terreiro do Paço para escrever ou arquivar officios, vai, mesmo nos dias santificados, a uma outra repartição, onde, em vez da carteira, se ergue um altar, celebrar missas e administrar sacramentos. As suas relações portanto não são, nunca foram, com o Céu (do céu só lhe importa saber se está chuvoso ou claro) - mas com a Secretaria da Justiça e dos Negócios Eclesiásticos. Foi ela que o colocou na sua paróquia, não para continuar a obra do Senhor guiando docemente os homens pela estrada limpa da Salvação (missões de que não curam as secretarias do Estado), mas, como funcionário, para executar certos actos públicos que a lei determina a bem da ordem social - baptizar, confessar, casar, enterrar os paroquianos (Queirós, *ACFM*: 208-209).

1.2. A crítica social e o espírito reformador em Eça de Queirós

O período que decorreu de 1871 a 1880 foi, para Eça de Queirós, um ciclo de intensa e convicta actividade crítica. Constituiu, porventura, a época em que de forma mais visível a sua produção artística assumiu as feições de uma literatura de combate, pela denúncia de costumes, mentalidades, instituições e sistemas malsãos que haviam conduzido a sociedade portuguesa a uma situação de estagnação e atraso que urgia corrigir.

Atentando-se na actividade do escritor a partir da altura em que tomou posse do cargo de Administrador do Concelho de Leiria, constata-se precisamente a sua militância numa corrente crítica e interventiva, de que se destacam os seguintes momentos:

- 1871 – realização da conferência “O Realismo Como Nova Expressão da Arte”, na sala do Casino Lisbonense;
- 1871-1872 – colaboração, com Ramalho Ortigão, n’*As Farpas*;

- 1875 – publicação, em folhetim, na *Revista Ocidental*, da primeira versão d' *O Crime do Padre Amaro*;
- 1876 – publicação da primeira edição, em livro, d' *O Crime do Padre Amaro* (2ª versão do romance);
- 1878 – publicação de *O Primo Basílio*;
- 1880 – publicação da segunda edição d' *O Crime do Padre Amaro* (3ª versão do romance).

Como conferencista, como jornalista e como romancista, as obras produzidas por Eça de Queirós neste período revestiram-se, indubitavelmente, de uma forte componente crítica, pelo que foi na década de 70, mais do que em qualquer outra, que, segundo as palavras de A. Campos Matos, “Eça acutilou com arrojo a sociedade portuguesa do seu tempo, nas suas manifestações culturais, sociais e políticas” (Matos, 2001: 125).

O escritor mostrou-se desde cedo convicto de que a literatura realista se devia estabelecer como instrumento ao serviço da crítica e da reforma, filiando-se essa mesma literatura no espírito mais abrangente da luta revolucionária, pugnando pela regeneração da sociedade e constituindo-se como “a expressão de um compromisso cultural perante a Revolução que, segundo Eça, devia ser acatada como ‘facto permanente’ na vida dos povos, por ser, como é, manifestação concreta da lei natural da evolução social” (Castilho, 1996: 7). A literatura realista assume-se, portanto, e assim o expressará o autor já em 1878, como um “auxiliar poderoso da ciência revolucionária” (Queirós, *CEOE*: 45), um elemento que, de acordo ainda com as palavras de Eça, proferidas desta feita na sua conferência sobre a nova expressão da arte, e recuperadas por António Salgado Júnior, teria como finalidade “condenar o que houver de mau na nossa sociedade” (Salgado Júnior, 1994: 56). Crente de que é “no realismo que se pode fundar a regeneração dos costumes” (*ibidem*: 58), o conferencista preconizava nesta corrente estética um fim moral, o de “corrigir e ensinar [...] fazendo a crítica dos temperamentos e dos costumes, tornando-se uma auxiliar da ciência e da consciência, demonstrando, pelos meios que lhe são próprios, a verdade e a justiça que podem encerrar as acções humanas” (*ibidem*). O desígnio reformador que Eça atribui à arte de que se assume

paladino encerra, pois, uma manifesta componente social. Por isso, a arte realista, expressando e denunciando o autêntico, traduz-se numa atitude crítica que não se pode dissociar da “afirmação de um intuito morigerador numa inequívoca procura da verdade, onde se nota claramente a ligação da **tríade justiça/verdade/realidade**” (Simões, 2000: 81).

A finalidade reformadora reclamada por Eça na sala do Casino Lisbonense não era, porém, exclusiva da literatura ou tão-pouco apanágio individual do jovem escritor; “o Cenáculo erguia-se [...] contra o imobilismo da sociedade constitucional, numa acção tão pedagógica quanto ideológica” (França, 1975: 1072). A revolução demandada devia, pois, alastrar-se, num movimento amplo expresso pelo espírito dos ideólogos das Conferências, a um pano de fundo unificador que incluiria as várias áreas do saber e da cultura:

a história, a política, a literatura, a pedagogia, a linguística, a religião deviam passar pelo crivo das novas correntes filosóficas e científicas, a fim de se modernizar a ‘opinião pública’ portuguesa e de, finalmente, se atrelar Portugal ao comboio progressista da Europa (Catroga, 1993b: 571).

As convicções de Eça de Queirós face à nova expressão da arte atestadas na sua conferência em 1871 inauguraram, pois, a postulação dos princípios que enformarão a estética realista-naturalista e que virão a ser teorizados de forma sistematizada pelos seus doutrinários, nomeadamente Júlio Lourenço Pinto que, mais de uma década depois, reiterava o cariz reformador da arte realista:

o realismo [...] aponta os sofrimentos, o mal e o vício que carecem de remédio; pela crítica austera reprova um estado de coisas imperfeito e vicioso, preparando os espíritos e estimulando-os para uma aspiração de regeneração e aperfeiçoamento sensato, possível e racional (Pinto, 1996: 44).

Será também em prol da luta ideológica que Eça de Queirós inicia, em parceria com Ramalho Ortigão, o projecto d’*As Farpas*, um “inquérito realizado, às vezes com irreverente ironia (daí a justeza do título), à vida portuguesa da época” (Coelho, 1990: 327). A publicação do primeiro fascículo, em Junho de 1871, coincidente com a realização das Conferências Democráticas do Casino, prefigurou-se como

“uma verdadeira ‘revolução’ sociocultural, demonstrada pela aceitação duradoura que [As *Farpas*] tiveram” (Simões, 2000: 85), mantendo-se a sua emissão até 1888.

A intencionalidade revolucionária do periódico, destacada por Maria João Simões, aliada ao tom irónico, quantas vezes satírico, que os seus autores declaradamente lhe quiseram imprimir, estabeleceu-se desde logo como a grande característica dos artigos com que Eça e Ramalho se propunham invectivar ou, mais acertadamente, *farpear* a sociedade, como salientou o próprio Eça na exposição do projecto apresentada a João Penha:

jornal de luta, jornal mordente, cruel, incisivo, cortante e sobretudo jornal revolucionário. São as ‘Guepes’, de Karr, tratadas ao modo peninsular: mais fogo, mais vigor, mais violência e mais intenção. No estado em que se encontra o País, os homens inteligentes que têm em si a consciência da revolução – não devem destruí-lo, nem doutriná-lo, nem discutir com ele – devem *farpeá-lo*. As ‘Farpas’ são pois o *trait*, a pilhéria, a ironia, o epigrama, o ferro em brasa, o chicote – postos ao serviço da revolução (Queirós, *CEOE*: 7).

A colaboração de Eça de Queirós n’ *As Farpas* manteve-se apenas por um período de cerca de um ano e meio. Quando, em Novembro de 1872, o autor partiu para Cuba, entendeu que o afastamento geográfico constituía um entrave à elaboração dos textos de delação social que enformavam o ideário da revista. Iniciava-se o longo exílio do diplomata, interrompido apenas por curtas estadias, a espaços, em Portugal, razão suficiente para o autor cessar a sua participação num projecto que, tendo como “primeiro fim [...] promover o riso [...] a mais antiga, e ainda a mais terrível forma da crítica” (Queirós, *NC*: 26), se alimentava da observação directa da sociedade portuguesa e da denúncia satírica dos seus problemas, “ora aplicada contra um ridículo, um abuso, um vício, um sistema, ora, mais alto, contra uma instituição, casualmente, raramente, contra um indivíduo-tipo, símbolo de tendências ou de ideias” (*ibidem*: 29).

Apesar, contudo, da relativa efemeridade da participação de Eça na elaboração dos fascículos, esta experiência terá desempenhado um papel determinante na consolidação da ideologia intervencionista do autor, uma vez que *As Farpas* se constituíram, na opinião de João Gaspar Simões, como “matéria-prima de uma concepção da vida que irá presidir à fase realista do grande escritor” (Simões, s.d.:

144). Com efeito, a intenção de pintar o retrato da sociedade observada, de compor uma crónica de costumes que patenteasse o estado decadente da nação, e em que subjazia uma intencionalidade reformadora, princípios basilares do ideário estético realista, estavam já presentes n’*As Farpas* que, segundo João Medina, foram

uma vasta e inteligente crítica global à Regeneração portuguesa, ao estado social, político, institucional, moral, cultural e até económico em que se encontrava o País após 20 anos de regime monárquico-constitucional, romântico e fontista, e 4 décadas de liberalismo (Medina, 1988: 263).

A década de 70 vê também surgirem os dois primeiros romances de Eça de Queirós – *O Crime do Padre Amaro*²⁷ e *O Primo Basílio* -, ambos filiados na estética realista a que o romancista fervorosamente aderira e, conseqüentemente, ambos incluídos num projecto que se propunha combater o sistema vigente. Estas obras pretendem claramente inscrever-se na luta ideológica que o romancista intenta com vista à denúncia da hipocrisia social e da tacanhez de espírito que enfermam a sociedade e a conduzem à adopção de normas de conduta desvirtuadas, uma sociedade assente toda ela sobre falsas bases, “tão mesquinha, tão estúpida, tão convencionalmente pateta, tão grotesca e tão pulha” (Queirós, *C*: 36), que é bem merecedora “da bengalada do homem de bem” (*ibidem*: 35). A apologia do realismo na sua vertente crítica e simultaneamente reformadora, capaz de transformar o mundo estagnado e decadente, sobrevém, mais uma vez, nas palavras do escritor, desta feita em carta dirigida a Rodrigues de Freitas e datada de Março de 1878: “o que importa é o triunfo do Realismo – que, ainda hoje *méconnu* e caluniado, é todavia a grande evolução literária do século, e destinado a ter na sociedade e nos costumes uma influência profunda” (Queirós, *CEOE*: 44-45).

Aliás, o projecto de denúncia de Eça de Queirós era então bem mais vasto. Tratando-se de um projecto “de alcance sociológico” (Santana, 2007: 144), através dele ambicionava o autor construir todo um fresco da sociedade nacional – as

²⁷ Segundo Ernesto Guerra da Cal, Eça de Queirós terá iniciado a redacção d’ *O Crime do Padre Amaro* ainda em 1870, quando o escritor residia em Leiria e aí desempenhava as funções de Administrador do concelho: “Puede afirmarse, sin riesgo, que esta primera redacción debió de comenzarse en Leiria, en 1870. Continuada en Lisboa, fue probablemente terminada en Cuba” (Ernesto Guerra da Cal (1975-1984), *Lengua y Estilo de Eça de Queiroz. Apéndice. Bibliografía Queirociana Sistemática y Anotada e Iconografía Artística del Hombre y la Obra*, Por Ordem da Universidade, Coimbra, Tomo 1º, p. 17).

programadas mas apenas parcialmente concretizadas *Cenas da Vida Portuguesa* -, um propósito que lhe permitiria, conforme o romancista expõe em carta enviada a Teófilo Braga em Março de 1878,

acutilar o mundo oficial, o mundo sentimental, o mundo literário, o mundo agrícola, o mundo supersticioso – e com todo o respeito pelas instituições que são de origem eterna, destruir *as falsas interpretações e falsas realizações* que lhes dá uma sociedade podre (Queirós, C: 35).

Fortemente determinado a construir uma carreira literária interventiva, Eça de Queirós havia estruturado, ao longo da década em questão, um sistema ideológico compatível com a sua militância na arte de combate e no ideal reformista, pelo que se entregou ao aperfeiçoamento dos “instrumentos e estratégias literárias que o deviam servir” (Reis, 1999: 97). Mercê das muitas e diversificadas leituras feitas quer em Coimbra ainda nos anos 60, quer mais tarde em Lisboa, o escritor criou relações com obras, paradigmas científicos e filosóficos, técnicas e autores que, em diferentes domínios, se revelaram influências capitais tanto em termos ideológicos como a nível estético-literário²⁸. Assim, procurando pôr em prática um “realismo de inspiração flaubertiana e de coloração ideológica proudhoniana, aprofundado pelo determinismo tainiano e por um experimentalismo naturalista”²⁹ (Reis, 1999: 97), Eça de Queirós sentia-se em condições de cumprir o seu objectivo – o de proceder à denúncia de aspectos diversos e bem definidos da sociedade portuguesa. Convicto não apenas de que seria essa a sua função, mas ainda de que a crítica desapiedada

²⁸ Eça de Queirós atesta claramente essas leituras e influências, por exemplo, no texto escrito em 1896 para o *In Memoriam*, em homenagem a Antero de Quental – “Um Génio que era um Santo” -: “Era Michelet que surgia, e Hegel, e Vico, e Proudhon; e Hugo [...]; e Goethe [...] e Poe, e Heine, e creio já que Darwin, e quantos outros” (Eça de Queirós (2000), *Notas Contemporâneas*, Lisboa, Livros do Brasil, p. 254) ou na carta endereçada a Silva Pinto, em que agradece o artigo que este havia redigido a propósito de *O Crime do Padre Amaro*: “Balzac, com efeito, é o meu mestre... ele é com Dickens, certamente, o maior criador na arte moderna: mas é necessário não ser ingrato para com a influência que tem no realismo Gustavo Flaubert [...]. Eu procuro filiar-me nestes dois grandes artistas: Balzac e Flaubert” (Eça de Queirós (s.d.), *Cartas e Outros Escritos*, Lisboa, Livros do Brasil, p. 63).

Sobre as influências literárias de Eça, escreveu Alberto Machado da Rosa: “Toda a sua devoção de idólatra em matéria de literatura não vai para aqueles que com ele partilhavam de profundas afinidades electivas. Não é Flaubert, nem Zola, nem Thackeray, nem Renan que Eça admira *comme une brute*. É Shakespeare, Vítor Hugo, Balzac e Dickens. No Olimpo das suas devoções estes serão sempre os ‘deuses-e-semi’, ao passo que os primeiros ficarão na penumbra dos ‘semideuses’ e dos homens de talento” (Alberto Machado da Rosa (s.d.), *Eça, discípulo de Machado? (Formação de Eça de Queirós: 1875-1880)*, Lisboa, Editorial Presença, p. 90).

²⁹ Acerca do(s) sistema(s) de ideias a que aderiu Eça de Queirós, consulte-se, por exemplo, o ensaio de António José Saraiva, (2000), *As ideias de Eça de Queirós*, Lisboa, Gradiva.

agitaria as consciências dos que tinham a seu cargo responsabilidades administrativas e governativas, cabendo-lhes democratizar e modernizar o estado da nação, Eça de Queirós propunha-se

fazer o quadro do mundo moderno nas feições em que ele é mau, por persistir em se educar *segundo o passado*; [...] fazer a fotografia [...] do velho mundo burguês, sentimental, devoto, católico, explorador, aristocrático etc. E apontando-o ao escárnio, à gargalhada, ao desprezo do mundo moderno e democrático – preparar a sua ruína (Queirós, *CEOE*: 45).

Assim, se em *O Primo Basílio* o romancista procurou, conforme esclarece em carta endereçada a Teófilo Braga em Março de 1878, atacar a família lisboeta e os empecilhos sociais que a constituem ou em torno dela gravitam (v. Queirós, *C*: 34-35), n' *O Crime do Padre Amaro* o escritor intentou a realização de um estudo sociológico e psicológico de uma pequena cidade de província, cuja presença clerical se afigura, em muitos momentos, sufocante³⁰, “com a sua intriga local, as suas personagens mesquinhas, os seus padres, as suas beatas, os seus tristes aspectos sujos, tortuosos, compungidos, pretensiosos, miseráveis” (Ortigão, 1992: 178). A denúncia infligida por Eça firma-se como uma arrojada iniciativa por meio da qual, como Ana Nascimento Piedade observa, o romancista

se empenha na tarefa de desconstrução [...] não só de diversos tabus religiosos e sociais da sociedade lusa, mas ainda, de ‘qualquer coisa mais profunda e então, na opinião pública, sacralizada’, a saber, os efeitos da omnipresente influência da ‘centenária [...] cultura e sensibilidade cristãs’ no modo-de-ser português seu contemporâneo (Piedade, 2009: 135).

É no cenário e ambiente leiriense, “susceptível de representar a realidade provinciana nacional” (Santana, 2007: 180), que o autor inscreve uma série de personagens que se configuram de modo a patentear os vícios, e porventura as virtudes, da sociedade portuguesa da época, sejam essas personagens os membros do clero ou as beatas - os grupos mais acintosamente visados pela *bengalada* do romancista -, sejam ainda personagens menores mas verdadeiros tipos representativos de uma burguesia

³⁰ A pequenez do burgo, o seu isolamento e impermeabilidade a influências exteriores, a presença em número relativamente elevado de membros do clero em Leiria e, sobretudo, a preponderância da ascendência dos clérigos nas acções que marcam o quotidiano dos habitantes da cidade, levam Alicia Langa Laorga a aproximar a representação eciana de Leiria em *O Crime do Padre Amaro* do conceito de cidade levítica (v. Alicia Langa Laorga, (1996), *Eça de Queiros. Testigo y crítico de la Sociedad Portuguesa*, Madrid, Grafistaff, pp. 167-169).

instalada e acomodada aos pequenos privilégios adquiridos e de que não pretendem prescindir. Os grupos representados adoptam, portanto, estratégias imobilistas, forcejando por preservar as suas estruturas corporativistas (nomeadamente o clero, mas também os funcionários administrativos, os comerciantes e pequenos proprietários, os que, por um ou outro motivo, detêm alguma influência no meio) e por evitar qualquer mudança na hierarquia social e, conseqüentemente, nos benefícios que regularmente vêm obtendo e dos quais não arriscam poder vir a prescindir.

O propósito que superintende à actividade literária de Eça durante os anos 70 afigura-se, portanto, claramente definido. Os ataques dirigidos às várias camadas da sociedade (clero, políticos, jornalistas, mulheres com uma formação disfuncional, personagens que, quer a um nível regional, quer a nível mais abrangente, contribuem para a decadência moral, social, intelectual ou política do país) são orientados por um fio condutor que constitui uma denúncia sem misericórdia aos grupos instituídos e instalados e que, por isso, abdicaram de continuar a luta em prol da completa democratização e modernidade do sistema³¹. Estas críticas enquadram-se, pois, numa vasta reacção que atesta, na perspectiva de Alicia Langa Laorga, “las deficiencias de un sistema anquilosado frenado en su desarrollo por el temor a la pérdida de una situación estable conseguida años atrás” (Langa Laorga, 1996: 212).

Mas a intencionalidade crítica, como foi já visto, não pode ser dissociada do propósito reformador que subjaz às análises e representações a que Eça procede e que, como salienta ainda a estudiosa espanhola, se afigura mais uma vez claro. O escritor procurará agir, pois, sobre as consciências nacionais, apelando sobretudo para que a burguesia, a classe em quem recaem as responsabilidades governativas,

³¹ Para além das obras publicadas na década de 1870, Eça de Queirós procedeu ainda à redacção de dois outros textos que só seriam publicados postumamente, mas que se inserem igualmente no mesmo espírito de crítica à sociedade que superintende a produção artística do autor neste período: *O Conde de Abranhos*, escrito em 1879 e que constitui uma denúncia satírica dos vícios políticos nacionais; e *A Capital!*, a que o autor aludirá por várias vezes na sua correspondência, datando a primeira referência de Outubro de 1877. Em *A Capital!*, Eça vai “escalpelizar a degradação do meio jornalístico e literato de Lisboa, onde a boémia, o deboche e o oportunismo são as notas dominantes” (Isabel Pires de Lima (1984), *O complexo ideológico da ‘miséria portuguesa’ em Eça*, Porto, Associação dos Jornalistas e Homens de Letras do Porto, p. 20).

no desacelere el proceso liberalizador, no abdique de su pasado revolucionario sino que reanude su trabajo [...] por la vía del progreso técnico y la expansión de la cultura. Se busca la reacción positiva de los grupos censurados (*ibidem*: 213).

Crítico, irónico - e quantas vezes satírico -, activamente empenhado na denúncia dos males que corrompiam o país e a cada momento mais o desalentavam, senhor de uma capacidade analítica e crítica notáveis,

Eça acreditou que a arte que produzia, esclarecida por um ideal superior de justiça e de consciência social, poderia contribuir para arrancar o seu país do atraso em que se encontrava e contribuir para a reforma das mentalidades e dos costumes (Matos, 2001: 125).

E se, a partir da década de 80, o romancista foi enveredando por formas e manifestações literárias que o distanciaram do realismo (e da sua arte de combate), acusando, de certa forma, a falência de um programa rígido que havia fervorosamente defendido, “nem por isso este [programa] terá deixado de corresponder à sinceridade de um posicionamento ideológico que, em dado momento, nele encontrou realmente a sua forma de expressão” (Cunha, 1997: 33).

Capítulo III

1. A representação do real n' *O Crime do Padre Amaro*

É voz corrente, nalguns círculos leirienses, que a publicação d' *O Crime do Padre Amaro* terá suscitado na cidade reacções particularmente adversas. Se bem que, de um modo geral, não se encontrem registos de tais reacções houve, contudo, por parte de alguns autores, a clara tendência para estabelecer analogias entre personagens da obra e determinados cidadãos da comunidade leiriense. A situação mais evidente é a de Júlio Teles de Sampaio Rio, o amanuense da Administração do Concelho, que com Eça terá mantido não apenas um relacionamento profissional mas também laços de convivência. É este Júlio Teles quem comumente é indicado como o modelo da personagem Artur Couceiro³², que não raras vezes animava os serões em casa da S. Joaneira n' *O Crime do Padre Amaro*. Segundo Júlio de Sousa e Costa terá sido o próprio Teles quem recordou o alvoroço que a publicação d' *O Crime do Padre Amaro*, em 1876, reescrito e impresso em livro, provocou na cidade. Aparentemente, a obra terá então causado grande indignação junto de parte da população local, quer fosse pelo teor do romance, considerado inevitavelmente herético, quer fosse ainda por certos leirienses se sentirem de algum modo retratados em personagens ou situações do livro. A avaliar pelo testemunho de Júlio Teles, à época "houve quem se cotizasse para retirar da venda, comprando-os, todos os exemplares do *Crime*, numa papelaria que havia na praça que tem o título 'Rodrigues Lobo'". (Costa, 1953: 53-54).

³² Numa obra eivada de subjectividade lírica, em que procura descrever episódios que terão marcado a passagem de Eça de Queirós por Leiria e claramente forçar uma correspondência entre a experiência do romancista e a composição de personagens e meio em *O Crime do Padre Amaro*, Alfredo de Carvalho refere-se sempre ao amanuense da Administração do Concelho, Júlio Teles, por meio do nome da personagem da obra, Artur Couceiro. Do mesmo modo, tende a substituir o nome da proprietária da casa de hóspedes onde Eça se instalou, Isabel Jordão, pelo da personagem equivalente no romance, a S. Joaneira (v. Alfredo de Carvalho (1918), *Eça de Queiroz (Sua primeira fase literária)*, Lisboa, Livraria Brasileira, pp. 14, 15, 24, 26, ...).

Silenciosamente recebido na capital³³, ao ponto de Eça de Queirós se rebelar em carta enviada a Ramalho Ortigão por tão injurioso mutismo - "Que me diz Você à nossa crítica que não teve uma palavra para o 'Padre Amaro'? Que vergonha!" (Queirós, *CEOE*: 24)³⁴, - as reacções de indignação seriam, porém, plausíveis na pequena cidade do Lis. Com efeito, largo número de referências utilizadas por Eça de Queirós, em particular os elementos toponímicos, são descritos de forma detalhada e, quantas vezes, mimética.

Na senda do realismo-naturalismo que o neófito romancista perseguia, a ancoragem da acção em espaços e elementos históricos bem reais, descritos minuciosa e rigorosamente e de imediato reconhecíveis aos olhos do habitante da cidade, imprimiu uma inegável sensação de realidade credível à obra ficcionada. Não espanta, pois, que os coevos leirienses se sentissem tentados a associar determinados caracteres do romance a personalidades conhecidas do pequeno burgo³⁵ onde residiam. E se o romance realista, "fundado numa estética do verosímil e da representação, coloca em cena e segue o destino das personagens fictícias apresentadas como reais, que evoluem num mundo que corresponde, pelo menos virtualmente, ao mundo da experiência quotidiana do leitor" (Vieira, 2008: 22), facilmente se depreende que, quando essa representação do mundo é em larga medida decalcada da própria realidade, o espaço para a conjectura se torna particularmente aliciante e adquire dimensões bem mais profundas.

Ora este romance, que segundo alguns autores Eça viria já congeminando desde Coimbra³⁶, tinha que se passar algures, e esta "simples intriga de clérigos e de beatas,

³³ Maria Filomena Mónica consultou as edições do Jornal *A Nação* de 1-7-1876 a 12-12-1876 e verificou que "o mais importante periódico católico não publicou uma linha sobre a obra" (Maria Filomena Mónica (2001), *Eça de Queirós*, Lisboa, Quetzal Editores, p. 128).

³⁴ A 7 de Novembro de 1876, de Newcastle, Eça endereça a Ramalho uma carta em que se percebe a sua angústia face à aparente indiferença com que havia sido recebido *O Crime do Padre Amaro*. Na mesma carta, pede ao amigo que, no jornal *As Farpas*, faça essa crítica. A análise ao primeiro romance de Eça será publicada por Ramalho Ortigão na edição de Janeiro de 1877.

³⁵ Segundo o Censos de 1864, a cidade de Leiria possuía então 2.922 habitantes; no Censos de 1878, o número de habitantes havia subido para 3.570. Para aquilatar da pequenez da cidade, basta confrontar estes números com os dados, nos mesmos períodos, referentes a Tavira, por exemplo, com 10.529 e 11.459 habitantes, ou a Lisboa, a cidade mais populosa, com 163.763 e 187.404 habitantes.

³⁶ No artigo "Eça de Queiroz", publicado na Revista *Brasil-Portugal*, nº 40, Fialho de Almeida afirma que "a ideia do *Padre Amaro* viera-lhe em Coimbra, estudante, servindo [...] os desterrados provincianos para o proverem de notas, detalhes, typos com que vestir a acção e povoar o quadro de figuras" (1900: 243). No mesmo artigo afiança ainda o autor que "a Oliveira Martins, cujo senso critico, em obras d'imaginação, não valia grande coisa, ouvi[ra] todavia dizer, lucidamente, que 'era este o unico romance que Eça trouxera no ventre, e tudo o mais eram trabalhos de humorista'" (*ibidem*: 245).

tramada e murmurada à sombra de uma velha Sé de província portuguesa" (Queirós, *CIFM*: 171) encontrou na Leiria do início da década de 70 do século XIX o espaço ideal para o seu desenvolvimento, quando Eça aqui ia desempenhando, porventura mais tempo ausente que presente, as funções de Administrador do Concelho.

A maturação e o aperfeiçoamento d' *O Crime do Padre Amaro*, como se sabe, foram longos. O excessivo rigor a que Eça se obrigava na crescente busca do vocábulo perfeito e do efeito adequado conduziu o escritor à produção de três versões do romance, com diferenças assinaláveis entre elas³⁷. Em comum, porém, para além do enredo central, existe o meio perfeitamente circunscrito em que as personagens interagem. É este espaço provinciano e devoto, onde circula um conjunto de personagens constituído sobretudo por sacerdotes e beatas, "que ao mesmo tempo tem força para actuar sobre elas, figurando o próprio meio como elemento estruturante do romance" (Luzes, 2001: 210).

Independentemente das razões que levaram Eça a escolher Leiria como cenário da intriga, transformando a cidade num "domínio privilegiado da sua análise sociológica" (França, 1975: 1123), o certo é que este espaço não pode ser dissociado da diegese e constituirá uma categoria específica e marcante na construção e evolução dos caracteres e no entendimento da acção. O factor espacial e a minúcia descritiva que lhe é conferido assumem, pois, um papel preponderante ao nível da concretização das noções de objectividade e cientificidade almejadas genericamente pelos escritores naturalistas e em particular por Eça de Queirós.

E contudo, quatro anos depois da publicação da terceira e definitiva versão d' *O Crime do Padre Amaro*, declarava Eça, em carta enviada a Oliveira Martins:

³⁷ Vários autores, entre os quais podem ser destacados Helena Cidade Moura, Maria Luísa Nunes, Carlos Reis e Maria do Rosário Cunha, têm procedido ao cotejo e análise crítica das várias versões de *O Crime do Padre Amaro*. Em todo o caso, a primeira versão, publicada em folhetim na *Revista Ocidental* entre Fevereiro e Maio de 1875, pode ser considerada, segundo Campos de Matos, "como não autorizada pelo seu autor" (Matos, 2009: 439). Na perspectiva de Carlos Reis, a primeira versão de *O Crime do Padre Amaro* apresenta-se "como documento de época, atestando um acidente de percurso rapidamente superado por Eça de Queirós" (Reis, 2000: 12). A complexa gestação deste romance é também destacada por José-Augusto França, para quem "as três versões d' *O Crime do Padre Amaro* exprimem [...] uma posição pessoal extremamente curiosa e traduzem uma consciência profissional única no quadro da literatura portuguesa" (França, 1975: 1121).

da gente portuguesa conheço apenas a alta burguesia de Lisboa – que é francesa – e que há-de pensar à francesa, se algum dia vier a pensar. Como é feito por dentro o português de Guimarães e de Chaves? Não sei. O *Padre Amaro* é mais adivinhado que observado (Queirós, C: 52).

Como entender estas palavras do escritor - defensor da "laboriosa observação da realidade", de uma "investigação paciente da matéria viva", da "acumulação beneditina de notas e documentos" (Queirós, *CIFM*: 167), que define a nova literatura como sendo "toda de análise, de experiência, de comparação" (*ibidem*: 168)? E, sobretudo, como conciliar as mesmas palavras com o início do texto previsto para prefácio da 2ª edição da obra, em que Eça declara:

quando publiquei pela primeira vez *O Crime do Padre Amaro*, eu tinha um conhecimento incompleto da província portuguesa, da vida devota, dos motivos e dos modos eclesiásticos. Depois, por uma frequência demorada e metódica, tendo talvez observado melhor, eu refiz simplesmente o meu livro sobre estas novas bases de análise. (Queirós, *CIFM*: 167)?

Na perspectiva de João Gaspar Simões, que vê na primeira versão d' *O Crime do Padre Amaro* uma experiência catártica operada por Eça de Queirós em resultado das condições particulares que envolveram o seu nascimento³⁸, o escritor colocou aí grande parte dos seus sentimentos, vindo posteriormente a refazer a obra de forma a criar um necessário distanciamento do narrador/autor face às personagens e às emoções por estas manifestadas. No entanto, é de crer que a afirmação de Eça corresponda tão-somente ao reconhecimento de que o afastamento geográfico e a incapacidade de proceder à observação directa, primado do método naturalista, constituem um manifesto obstáculo para um adepto desta estética uma vez que, em Novembro de 1872, Eça embarca para Havana e as suas visitas a Portugal, com excepção de uma estadia de dez meses entre 1895 e 1896, foram escassas e de curta duração³⁹. O desânimo de Eça face a esta matéria é, aliás, manifestado em carta a Ramalho Ortigão, escrita em Newcastle e datada de 8/4/1878, escassas semanas após a conclusão de *O Primo Basílio*:

³⁸ V. João Gaspar Simões (1973), *Vida e obra de Eça de Queirós*, Lisboa, Bertrand, 2ª ed., pp. 377-379.

³⁹ Não deixa de ser interessante a linha de análise apresentada por Carlos Reis, a propósito do afastamento geográfico de alguns escritores e pensadores portugueses: "Atrevo-me a dizer: Eça e Eduardo Lourenço não teriam pensado Portugal e os portugueses como o fizeram e têm feito, se o seu lugar de *inteligência* da comum pátria não tivesse beneficiado daquele posicionamento distanciado" (Carlos Reis (2009), "Eduardo Lourenço queirosiano", in *Colóquio/Letras*, n.º 170, Jan. 2009, p. 139).

Eu trabalho nas *Cenas Portuguesas*, mas sob a influência do desalento. Convenci-me que um artista não pode trabalhar longe do meio em que está a sua matéria artística [...]. Eu não posso pintar Portugal em Newcastle. Para escrever qualquer página, qualquer linha tenho que fazer dois violentos esforços: - desprender-me inteiramente da impressão que me dá a sociedade que me cerca - e evocar, por um retesamento da reminiscência a sociedade que está longe (Queirós, *EQC*: 190).

Contudo, o afastamento geográfico a que o escritor esteve sujeito, porque efectivamente a partir dos 27 anos de idade Eça passa a residir no estrangeiro, pode constituir uma falsa questão no que ao conhecimento do meio a recriar diz respeito. Com efeito, apesar de ter deixado de estar imerso no meio nacional, o relacionamento do escritor com o ambiente português é conservado, e o conhecimento que o romancista vai mantendo do meio luso permanece em larga medida actualizado, uma vez que Eça sustenta um contacto sistemático com a realidade nacional através dos meios que tem ao seu alcance: cartas que regularmente lhe são remetidas de amigos e de relacionamentos profissionais, obras que recebe, textos de imprensa que lhe são enviados e, ainda, as visitas episódicas que faz ao país. E, mais concretamente no que respeita ao conhecimento da vida provinciana, atente-se nas palavras de Aníbal Pinto de Castro e na convicção expressa pelo crítico de que o romancista havia recolhido em Leiria, durante o período em que aí desempenhara o cargo de Administrador do Concelho, o saber e experiência adequados à concretização do seu projecto de compor uma intriga tramada e murmurada por clérigos e beatas:

Ao trepar para a diligência do regresso, levava Eça na bagagem não apenas ideias mais amadurecidas acerca dos seus projectos de escritor, mas, sobretudo, os dados resultantes de uma observação da vida de província vista por dentro e num sector tão específico do panorama social português, como eram os meios eclesiásticos, cujo peso na respectiva configuração era evidente e negativamente reconhecido pelos sectores mais apostados na sua transformação”, (Pinto de Castro, 2001: 49).

2. A descrição pormenorizada e o efeito de verosimilhança

O relato enunciativo d' *O Crime do Padre Amaro* potencia, logo desde o seu início, a inscrição da acção ficcionada na realidade pela particularização de três instâncias narrativas – espaço, tempo e personagens.

Fazendo coincidir o *incipit* com um tempo anterior ao início do relato da acção, o narrador introduz o antecessor do padre Amaro em Leiria pelo recurso ao determinante artigo definido – “o pároco da Sé, José Miguéis” (p. 15)⁴⁰. Do mesmo modo procederá com a referência a outras personagens convocadas para a breve composição da figura do padre José Miguéis, introduzidas sem qualquer apresentação prévia, apenas sucintamente associadas ao meio em que circulam ou à função que desempenham: “o Carlos da Botica” (p. 15); “[d]o dr. Godinho” (*ibidem*); “o polido padre Gusmão” (*ibidem*); “o chantre Valadares” (p. 16).

O pressuposto de que parece partir o narrador é o de que o leitor – instância extra-literária - comunga do saber detido pelas figuras do universo diegético. Assim, o destinatário não carece de informações acessórias para se situar imediatamente no universo referencial da obra, partilhando naturalmente “o ponto de vista da população anónima de Leiria” (Cunha, 1997: 69) enquanto observadora dos acontecimentos que vão pautando a vida da cidade. O grau de conhecimento do leitor no momento em que toma contacto com a acção resulta, pois, da adopção de “uma visão externa, de fora, não deixando por isso de ser coincidente com a de qualquer habitante da cidade” (*ibidem*). E como aduz ainda Rosário Cunha, “nós sabemos o que Leiria sabe, e Leiria sabe apenas aquilo que vê” (*ibidem*). Esta espécie de à-vontade, de sem-cerimónia com que o narrador acolhe o destinatário - que se vê assim introduzido no quotidiano da cidade, partilhando do ângulo de visão das personagens que compõem o universo descrito - permite ao destinatário não apenas sentir que se encontra perante a descrição de um

⁴⁰ Tendo embora sido também utilizada a edição crítica estabelecida por Carlos Reis e Maria do Rosário Cunha – Eça de Queirós (2000), *O Crime do Padre Amaro*, edição de Carlos Reis e Maria do Rosário Cunha, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda -, a edição adoptada e que serve de base às citações doravante efectuadas pertence a Livros do Brasil – Eça de Queirós (s.d.), *O Crime do Padre Amaro*, Lisboa, Livros do Brasil, por ser a mais correntemente utilizada. As transcrições desta edição serão identificadas pela referência simples, entre parêntesis, do número da página ou páginas a que respeitam.

mundo plausível, como, inclusivamente, o conduz à ilusão de que faz parte desse universo do qual detém o mesmo nível de conhecimento exibido pelas personagens e pelo próprio narrador.

2.1. As notações espaciais e temporais

A correspondência estabelecida entre o universo ficcional e a realidade revela-se, logo nas primeiras páginas da obra, ostensivamente coincidente, quando a verdade de que a ficção dá conta replica a verdade do real vivido. Esta conformidade é verificável na referência ao bispo e ao prelado que o substituíra, o chantre, “que governava então o bispado, porque o senhor bispo D. Joaquim gemia, havia dois anos, o seu reumatismo, numa quinta do Alto Minho” (p. 16). Se a inscrição da acção numa cidade concreta havia sido feita logo no período de abertura da obra, esta outra notação permitirá localizar, de modo razoavelmente preciso, o início da acção no tempo: D. Joaquim Pereira Ferraz, bispo de Leiria de 1853 a 1873, retirou-se definitivamente para Barcelos em 1867, por razões de saúde⁴¹. Ora, a referência ao bispo de Leiria e às circunstâncias que motivaram a sua substituição na administração do episcopado possibilita precisamente o enraizamento da acção ficcionada na realidade factual e histórica, efeito sustentado ainda pela menção das convicções políticas do padre José Miguéis, que situam a personagem num período em que o conservadorismo de alguns elementos do clero os mantinha arreigadamente adeptos dum absolutismo há muito banido da esfera governativa nacional - “era miguelista - e os partidos liberais, as suas opiniões, os seus jornais enchiam-no de uma cólera irracional” (p. 16).

A verosimilhança é notavelmente conseguida: pela localização da acção numa cidade concreta e autêntica - Leiria; pela sua inclusão num tempo histórico e num ambiente político reconhecido pelo leitor - o dos resquícios do miguelismo entre alguns membros

⁴¹ A ancoragem da acção no momento histórico em que verosimilmente se insere a ficção é igualmente evidente no último capítulo da obra quando, frente à Casa Havanesa, em Lisboa, os populares (e posteriormente Amaro, o cónego Dias e o conde de Ribamar) comentam as insurreições que marcaram o fim do governo efémero da Comuna de Paris.

do clero provinciano; e pela inserção na ficção de uma figura publicamente identificável, numa situação declaradamente comprovada - o bispo D. Joaquim Pereira Ferraz retirado para Barcelos por problemas de saúde decorrentes dos rigores do clima.

Mas a localização da acção não se processa de forma genérica e quase abstracta no espaço citadino, como se a referência a Leiria se tivesse esgotado nela própria. Pelo contrário, a cidade será, desde o início, particularizada, decomposta nas suas artérias, largos e edifícios. As personagens mover-se-ão por locais conhecidos e reconhecíveis, levando a que o leitor, pelo reconhecimento das referências toponímicas, atribua um carácter realista ao relato ficcional. Sem indicações prévias, as notações toponímicas irrompem como se o leitor fosse, à semelhança das personagens que compõem o universo diegético em construção, habitual frequentador das zonas percorridas. Assim se afere na reconstituição que o narrador faz do percurso do desafortunado companheiro do padre José Miguéis: “apareceu, errando pela Praça, o cão do pároco, o ‘Joli’” (p. 16); “uma manhã apareceu morto ao pé da Misericórdia” (p. 17); “ninguém tornou a ver o cão na Praça” (p. 17). Referidas abreviadamente, sem o apoio de qualquer elemento descritivo, a Praça e a Misericórdia surgem como espaços familiares, cujo reconhecimento parece ser evidente e, por isso, não carecem de mais indicações para lá da sua própria designação.

A descrição minuciosa do espaço diegético, tão característica dos romances realistas, inicia-se no momento em que tem igualmente início a acção da obra, terminada que foi a breve introdução de carácter analéptico que permitiu justificar a chegada do protagonista à cidade. Tratando-se de uma descrição dos arrabaldes de Leiria, o pretexto para que ela surja é um passeio a pé, pautado por certa indolência, em que o cónego Dias expõe ao coadjutor da Sé a sua intenção de instalar Amaro em casa da S. Joaneira. Os períodos que iniciam o parágrafo descritivo são paradigmáticos da função referencial destas notações espaciais e temporais:

era uma tarde de Agosto e passeavam ambos para os lados da Ponte Nova. Andava então a construir-se a estrada da Figueira: o velho passadiço de pau sobre a ribeira do Lis tinha sido destruído, já se passava sobre a Ponte Nova, muito gabada, com os seus dois largos arcos de pedra, fortes e atarracados (p. 18).

A ancoragem do tempo ficcional na realidade processa-se a dois níveis: por um lado, verifica-se singelamente a localização da acção numa tarde de Agosto do ano que deverá corresponder a 1868 ou 1869⁴²; por outro lado, situa-se a acção num momento de certa relevância para a vida dos habitantes da cidade, marcado por obras estruturais que modernizam o espaço citadino, como a construção da Ponte Nova (a ponte do Arrabalde), que estabelece a ligação da cidade com as povoações a noroeste, como Marrazes, um dos subúrbios de Leiria e, bem mais distante, a Figueira da Foz, referida apenas como “a Figueira”, aspecto que, de novo, salienta a noção de que a obra se dirige a um leitor supostamente conhecedor do meio e por isso sabedor de que, em Leiria, o topónimo se designa abreviadamente, por ser assim de imediato identificado.

A descrição relativamente extensa que agora se inicia, a primeira deste teor na obra, é apresentada ao leitor por intermédio de um narrador heterodiegético que, no seu

⁴² O tratamento que o autor faz da componente temporal na obra carece de algum rigor. Procurar determinar com exactidão o início da acção é tarefa intrincada, sobretudo por se verificarem incoerências quando se tenta estabelecer a cronologia dos acontecimentos que marcam a diegese. Sabe-se que Amaro chega a Leiria num mês de Agosto, que abandona a cidade num mês de Dezembro e que está em Lisboa em Maio de 1871. A sequência temporal dos acontecimentos sucedidos em Leiria é, porém, difusa e, nalguns casos, pouco consistente. Tendo-se instalado em casa da S. Joaneira à sua chegada à cidade, Amaro encontra-se já a residir na Rua das Sosas em Março (v. p. 140). Há posteriormente uma referência “ao tépido sol de Maio” (p. 204) e “nos começos de Março” (p. 329), depreendendo-se, portanto, que do ano seguinte, Amaro e Amélia já mantinham os seus encontros íntimos na casa do sineiro, o que significaria que Amaro estava em Leiria há um ano e meio. Ao longo de todo esse tempo, porém, períodos e festividades importantes do calendário litúrgico, como o Advento, o Natal, a Quaresma e a Páscoa são completamente omitidos. Perante a indesejada gravidez de Amélia, o cônego Dias sugere o seu casamento com João Eduardo, plano que Amaro comunica a Amélia num “dia de fim de Verão, ameaçando chuva” (p. 371). Por outro lado, questionado pelo cônego acerca do tempo de gestação de Amélia, Amaro responde que “está de agora, está dum mês” (p. 366). Avançará, contudo, com os princípios de Novembro como data prevista para o parto (v. p. 388) mas, mais estranhamente ainda, o cônego pondera que Amélia terá que permanecer na Ricoça por “cinco ou seis meses” (p. 390). A rapariga instala-se na quinta do cônego em Setembro (v. p. 404) e o desfecho da acção, com o nascimento da criança e a morte de Amélia, ocorre em Dezembro (v. pp. 463, 477). É imediatamente antes de ter conhecimento da morte do filho que Amaro idealiza o seu retorno à paróquia de Feirão, onde criaria o rapaz e reviveria “todas as emoções daquele romance de dois anos” (p. 482). Face aos dados expostos, e atendendo à localização da acção, no último capítulo da obra, em Maio de 1871, o início da acção, marcado pela chegada de Amaro a Leiria, inscrever-se-ia em Agosto de 1868.

Porém, um outro elemento referido na obra parece querer dificultar esta tentativa de datação: a tradicional ida, de dois em dois anos, de beatas e padres a banhos, para a Praia da Vieira. Nos finais de Agosto (de 1870), estando Amélia grávida, o cônego Dias lembra ser altura de “alugar casa na Vieira, como costumava um ano sim outro não, para ir tomar os seus banhos de mar” (p. 387). Lembra que “o ano passado não fora. Este era o ano de praia” (*ibidem*) e lamenta que, em virtude da doença da irmã, tenha que vir a perder dois anos a fio os seus banhos (v. p. 387). Amaro sugere-lhe então que parta para a Vieira levando consigo apenas a S. Joaneira e alugando casa perto um do outro, como ela lhe “disse que tinham feito há dois anos” (p. 388). Ora, se este fosse o terceiro mês de Agosto que Amaro passava em Leiria, tal significaria que no ano em que ele havia chegado, o cônego, a S. Joaneira e Amélia teriam partido para a Vieira pouco depois da chegada do pároco e hóspede, e Amaro teria ficado sozinho em casa da beata durante os 3 meses iniciais da sua permanência em Leiria. E tal não sucedeu. Assim, a serem tidas em conta estas referências às idas para a Praia da Vieira, a chegada de Amaro a Leiria teria ocorrido não no Verão de 1868, mas no Verão de 1869!

projecto tendente ao apagamento da instância enunciativa de modo a asseverar a sua objectividade e imparcialidade, se socorre do ponto de vista das personagens intervenientes. À medida que passeiam junto ao rio, os olhares dos dois sacerdotes parecem igualmente passear por entre a paisagem marcada pela claridade daquela tarde de Agosto. Terminado o primeiro parágrafo, que dá conta, por meio do recurso ao pretérito imperfeito do indicativo, do espaço por onde enveredam as personagens nesta saída do centro urbano, o meio envolvente, observado a partir da localização mais elevada da Ponte, parece ascender ao estatuto de protagonista, sobre ele recaindo o olhar e a atenção das personagens, assim como o discurso da instância narradora, marcado agora pelo recurso ao presente do indicativo:

em roda da Ponte a paisagem é larga e tranquila. Para o lado de onde o rio vem são colinas baixas [...]; em baixo, na espessura dos arvoredos, estão os casais que dão àqueles lugares melancólicos uma feição mais viva e humana — com as suas alegres paredes caiadas que luzem ao sol, com os fumos das lareiras que pela tarde se azulam nos ares sempre claros e lavados. Para o lado do mar, para onde o rio se arrasta nas terras baixas entre dois renques de salgueiros pálidos, estende-se até os primeiros areais o campo de Leiria, largo, fecundo, com o aspecto de águas abundantes, cheio de luz (p. 19).

As características da descrição apresentada são, verosimilmente, determinadas pela acuidade visual dos observadores, sendo esta, por sua vez, condicionada por circunstâncias como a luminosidade, por um lado, e os obstáculos físicos impostos pela topografia (ou a sua ausência), por outro. Assim, se no segmento descritivo acima transcrito são expressas as condições de perfeita luminosidade – “luzem ao sol”, “cheio de luz” – que permitem abarcar a larga paisagem campestre, alcançável até ao limite apenas imposto pela própria condição humana, já no sentido oposto, quando o olhar das personagens atenta na direcção da cidade, a paisagem observada vê-se restringida a umas quantas partes de edificações que lhe conferem uma aparência sombria, quase lúgubre, afigurando-se impossível visualizar o casario urbano pela interposição de um acidente geológico – “o duro monte ouriçado de vegetações rebeldes”:

da Ponte pouco se vê da cidade; apenas uma esquina das cantarias pesadas e jesuíticas da Sé, um canto do muro do cemitério coberto de parietárias, e pontas agudas e negras dos ciprestes; o resto está escondido pelo duro monte ouriçado de vegetações rebeldes, onde destacam as ruínas do Castelo, todas envolvidas à tarde nos largos voos circulares dos mochos, desmanteladas e com um grande ar histórico. (p. 19).

A luminosidade natural, esse meio transparente que viabiliza a percepção sensorial, permanecerá ainda como elemento modelador da descrição em análise. Embora o dia decline, a limpidez expectável da tarde estival permite que, num momento de pausa meditativa surgido na sequência do diálogo entre os dois sacerdotes, a descrição da paisagem seja retomada - “ficaram calados. A tarde descaía muito límpida; o alto céu tinha uma pálida cor azul; o ar estava imóvel. Naquele tempo o rio ia muito vazio; pedaços de areia reluziam em seco” (p. 22) – para que de seguida o olhar dos clérigos se detenha no pormenor que seria insólito, não fossem as peculiaridades leirienses. Efectivamente, pretendendo ser urbano, o panorama vislumbrado é realmente o de uma cidade que se revela provinciana ao ponto de aí confluírem os elementos mais característicos da paisagem campestre. Assim, foi no espaço fronteiro à Alameda Velha que

duas vacas, guardadas por uma rapariga, apareceram [...] pelo caminho lodoso que do outro lado do rio, defronte da alameda, corre junto de um silvado; entraram no rio devagar, e estendendo o pescoço pelado da canga, bebiam de leve, sem ruído; a espaços erguiam a cabeça bondosa, olhavam em redor com a passiva tranquilidade dos seres fartos — e fios de água, babados, luzidios à luz, pendiam-lhes dos cantos do focinho (pp. 22-23).

A ruralidade de Leiria é, pois, um dos aspectos essenciais na caracterização da cidade onde se instalará o padre Amaro⁴³. O elemento boçal introduzido pela descrição da conduta própria dos animais compõe um quadro de provincianismo que não se restringirá à morfologia espacial. Com efeito, esta apresentação do meio anuncia desde logo a atmosfera que predominará na cidade, marcada pela estreiteza de espírito decorrente, entre outros, do seu isolamento e da ausência de formas de dinamismo cultural e intelectual⁴⁴.

⁴³ Esta “contaminação” da cidade pelo campo vai, aliás, ser retomada no capítulo seguinte, aventurando-se o narrador um pouco mais e denunciando as condições de pobreza em que vive a população nas áreas coladas ao centro citadino: “do lado do Arco, na correnteza de casebres pobres, velhas fiavam à porta; crianças sujas brincavam pelo chão, mostrando os seus enormes ventres nus; e galinhas em redor iam picando vorazmente as imundícies esquecidas” (p. 24).

⁴⁴ Já no cumprimento do cargo de Administrador do Concelho de Leiria, em carta datada, genericamente, do Verão de 1870, e endereçada a Batalha Reis e Antero de Quental, lamentava-se Eça de Queirós: “Estou aqui há quase um mês. [...] Estou desde que começou o meu exílio tão triste, tão profundamente enfasiado, tão sucumbido, tão cheio de desdém, tão perdido de vida, que só o *esprit bête* me prende a atenção, e me move a viver. Imaginem-me aqui nesta terra melancólica, só, sem um livro, sem um dito, sem uma conversa, sem um paradoxo, sem uma teoria, sem um satanismo - estiolado, magro, cercado de regedores, e devorado de candidatos!” (Eça de Queirós, *Correspondência*, pp. 7, 9). Também sob a forma

E assim como a luminosidade havia potenciado as condições para a descrição do cenário que se ofereceu à vista dos dois passeantes, a sua oclusão implicará, dentro da lógica que superintendeu à composição do segmento descritivo, o seu desfecho. Ou, dito inversamente, porque eventualmente mais correcto: uma vez que o autor esgotou neste momento o seu léxico descritivo, a sua “ficha do *dossier* de trabalho” (Hamon, 1979a: 71), fez cair a noite. Não surpreende, portanto, verificar que, “com a inclinação do sol, a água perdia a sua claridade espelhada” (p. 23); simultaneamente, para lá das colinas, “ia subindo um crepúsculo esfumado” (*ibidem*). O entardecer anuncia, pois, a conclusão do passeio, mas principalmente marca o final do segmento descritivo, ao mesmo tempo que assinala o momento em que é necessário retomar as actividades clericais: “- Vamo-nos chegando às Ave-Marias, hem? [...] E entraram na igreja, persignando-se” (p. 23).

Já no segundo capítulo, a prolongada espera pela diligência que trará Amaro a Leiria constitui o pretexto que estabelece a forma introdutória de uma nova sequência descritiva da cidade. Precedida por duas sumárias notações que permitem conceptualizar a passagem do tempo – “Uma semana depois”; “desde as seis horas” (p. 24) – a interrupção do segmento narrativo pela inserção do descritivo retoma a genérica referência temporal já antes utilizada - “Era então nos fins de Agosto” (*ibidem*). No Largo do Chafariz, enquanto aguardam, o cónego e o coadjutor passeiam-se e deixam que o olhar divirja pela paisagem circundante. Observa-se, de novo, a alameda junto ao rio, mas as árvores aí alinhadas constituem-se, em parte, como um obstáculo, impedindo uma visão aberta do cenário físico e humano, o que justifica a utilização do verbo entrever: “entre os dois renques de velhos choupos, entreviam-se vestidos claros de senhoras passeando” (p. 24). A escassa nitidez do observado é, aliás, comprovada não só pelo verbo utilizado, como pela imprecisão na descrição das figuras que se passeiam, das quais apenas parece ser possível atentar na componente estritamente mais exterior e perceptível dos seus aspectos: o tom claro dos vestidos que envergam.

O campo de visão, ao longo desta espera pela diligência, alarga-se gradualmente: o olhar dos sacerdotes deambula por áreas adjacentes e por grupos compostos por vários

epistolar, em Agosto de 1870 e dirigindo-se a Eduardo Coelho, o romancista e diplomata desabafa: “Escrevo-lhe do meu exílio administrativo. Aborreço-me como Ovídio desterrado e como Francisco I prisioneiro” (*ibidem*: 11).

tipos de figuras, permitindo o esboço de retratos de cariz social. Do lado do Arco, “na correnteza de casebres pobres, velhas fiavam à porta; crianças sujas brincavam pelo chão, mostrando os seus enormes ventres nus; e galinhas em redor iam picando vorazmente as imundícies esquecidas” (p. 24). Bem mais próximo, partilhando com os sacerdotes o espaço junto do chafariz,

criadas ralham, soldados, com a sua fardeta suja, enormes botas cambadas, namoravam, meneando a chibata de junco; com o seu cântaro bojudo de barro equilibrado à cabeça sobre a rodilha, raparigas iam-se aos pares, meneando os quadris; e dois oficiais ociosos, com a farda desapertada sobre o estômago, conversavam, esperando, a ver quem viria (p. 24).

Estes dois pequenos quadros reportam-se a um mundo social diferente daquele em que as personagens se integram. São espaços e mundos de que se tem consciência, mas que apenas são sumariamente observáveis, não visitáveis. Assim se entende, portanto, que o olhar dos sacerdotes (e a descrição apresentada) os capte apenas fugazmente, sem que sobre eles se detenha.

Com efeito, o objectivo dos clérigos é aguardar a diligência, que tardava ao ponto de se ver substituída a luz natural pela luz artificial, o que irá condicionar a forma como a observação e a descrição passarão a ser feitas. Com a chegada do crepúsculo, as luzes que vão surgindo são escassas e de baixa intensidade, encontrando-se relativamente afastadas – “uma lamparina luziu no nicho do santo, por cima do Arco; e defronte iam-se iluminando uma a uma, com uma luz soturna, as janelas do hospital” (p. 24) – pelo que a descrição necessita de ser interrompida. Caíra já a noite quando a diligência finalmente chegou, fazendo-se anunciar, verosimilmente, pelas suas “duas lanternas acesas” (p. 25). É a chegada do novo pároco a Leiria, mas é também a chegada da capital à província, com o caixeiro do tio Patrício em azáfama, partindo “logo a correr para a Praça com o maço dos ‘Diários Populares’” (p. 25).

Ao longo de toda a obra, a luz - natural ou artificial, mais intensa ou, por vezes, quase velada - não deixará de surgir como principal meio que viabilizará a percepção da matéria a descrever. Assim, se em circunstâncias em que as condições de visibilidade são ideais a descrição do espaço se apresenta mais exaustiva, possibilitando a percepção de detalhes que podem ser objecto de uma observação minuciosa ou permitindo uma maior amplitude do campo de visão das

personagens⁴⁵, noutros momentos a escassez de luz mergulha as figuras da diegese numa situação de quase-penumbra que condiciona fortemente, ou até praticamente inviabiliza, a tentativa de descrição levada a cabo.

É perfeitamente verosímil, portanto, que os mesmos espaços que haviam sido apresentados no início d' *O Crime do Padre Amaro*, amplamente observados e copiosamente descritos sob a luz clara de uma tarde de Agosto (v. *OCPA*, p. 19) se afigurem como pouco mais que silhuetas quando observados sob a reduzida luminosidade própria do período nocturno:

Amaro foi andando devagar até à estrada da Figueira. Eram então nove horas, nascera já o luar de uma noite cálida e serena de Agosto. Uma ténue névoa luminosa suavizava a paisagem calada. Aqui e além uma fachada saliente de casa rebrilhava, batida da lua, entre as sombras do arvoredor. Ao pé da ponte, parou ao olhar melancolicamente o rio que corria sobre a areia com uma sussurração monótona; nos lugares em que as árvores se debruçavam, havia escuridões cerradas; e adiante uma claridade tremia sobre a água, como um tecido de filigrana faiscante (p. 394).

A descrição das paisagens urbanas e das suas cercanias recria com especial acuidade a realidade, de tal modo que os espaços descritos são facilmente identificáveis quando cotejados com a toponímia da cidade. Contudo, no que respeita aos espaços rurais, a representação feita assenta em referências toponímicas não completamente identificáveis (ou mesmo não identificáveis) e em descrições mais genéricas, de certo modo estereotipadas e correspondendo difusamente às expectativas do leitor e à noção que genericamente se tem dos espaços campestres.

O regresso de Amaro da casa do abade da Cortegaça, pelo “caminho de Sobros”, vai ser marcado pelo inesperado encontro do pároco com Amélia. Dirigindo-se por entre os campos à fazenda da S. Joaneira, “o Morenal”, que Amélia orgulhosamente pretende mostrar ao sacerdote, as personagens são situadas em espaços que não são identificáveis ao nível da toponímia da região. O segmento descritivo surge

⁴⁵ Veja-se a descrição dos campos atravessados pelo grupo de sacerdotes, enquanto passeiam, após o farto jantar em casa do abade da Cortegaça: “O dia estava muito azul, de um sol tépido. A vereda seguia entre valados eriçados de silvas; para além as terras lisas estendiam-se cobertas de restolho; a espaços as oliveiras destacavam, com grande nitidez, na sua folhagem fina; para o horizonte arredondavam-se colinas cobertas da rama verde-negra dos pinheiros; havia um grande silêncio; só às vezes, ao longe, num caminho, um carro chiava. E naquela serenidade da paisagem e da luz, os padres iam caminhando devagar...” (pp. 119-120).

subordinado à temática demarcativa do mutismo, que se configura como o pretexto que legitima a interrupção da narração e a introdução da descrição, já que “toda a notação do mutismo momentâneo de uma personagem pode muitas vezes ser, também, o anúncio de uma descrição, apagando-se a palavra atrás do olhar” (Hamon, 1979a: 161).

Às frases inócuas, quase de circunstância, que Amaro e Amélia procuram trocar com naturalidade sucede-se um momento de silêncio, interrompendo o breve diálogo que se havia estabelecido. E por isso, uma vez que deixaram de conversar, as personagens olham, atentam na paisagem que vão percorrendo:

Foram subindo a rua dos sobreiros, calados. O chão estava cheio de folhas secas, e, entre os troncos espaçados, moitas de hortênsias pendiam abatidas, amareladas dos chuveiros; ao fundo a casa baixa, velha, de um andar só, assentava pesadamente. Ao longo da parede grandes abóboras amadureciam ao sol, e no telhado, todo negro do Inverno, esvoaçavam pombos. Por trás o laranjal formava uma massa de folhagens verde-escuras; uma nora chiava monotonamente (p. 122).

O silêncio e a postura assumidos pelas personagens reflectem o retraimento em que imergiram. O seu olhar descai e prende-se, numa primeira fase, ao nível do solo “cheio de folhas secas” e onde, por “entre os troncos espaçados, moitas de hortênsias pendiam abatidas, amareladas dos chuveiros”. A observação do espaço e a sua descrição obedecem a uma estruturação claramente gradativa, iniciando-se pelos detalhes mais próximos para depois se espriarem no panorama geral, mais distante. Assim, só nesta segunda fase o olhar de ambos se ergue, na contemplação do quadro mais alargado que se oferece à vista, abarcando “ao fundo a casa baixa”, as suas paredes e as abóboras que “amadureciam ao sol”; depois, o telhado sobre o qual “esvoaçavam pombos”, para finalmente esse olhar abranger “a massa de folhagens verde-escuras” composta pelo laranjal situado por detrás da edificação em direcção à qual caminham. É a composição de um quadro bucólico a que não faltam os elementos característicos como as abóboras, as flores, as árvores de fruto e a nora a chiar⁴⁶ e “cuja expansão predicativa se

⁴⁶ Atente-se no paralelismo que se estabelece com um outro fragmento, que descreve a paisagem observada a partir da sala da casa do abade da Cortegaça, constituída por uma enumeração previsível dos elementos campestres e que inclui, até, o tão característico azul-ferrete eciano: “as janelas abriam para o quintal. Viam-se dois largos pés de camélias vermelhas crescendo junto ao peitoril, e para além das copas das macieiras um pedaço muito vivo de céu azul-ferrete. Uma nora chiava ao longe, lavadeiras batiam a roupa” (p. 112).

concretiza pela activação de um paradigma lexical relativamente estereotipado, consagrado pela memória do sistema literário” (Reis e Lopes, 1998: 95).

Uma outra propriedade, a Ricoça, “aquele buraco onde não vai viva alma” (p. 388), assume-se como cenário privilegiado, ao nível da inscrição da acção, nos capítulos XXI a XXIV da obra. Constituindo um espaço rural e igualmente não identificável enquanto elemento toponímico da região, a descrição inicial apresentada está, contudo, longe da evocação de uma natureza graciosa e idílica, como noutros passos da obra o campo havia sido representado:

pelas duas janelas recebia a impressão triste da paisagem que se estendia defronte, uma ondulação monótona de terras estéreis com alguma magra árvore aqui e além, um ar abafado em que parecia errar constantemente a exalação de paus próximos e de baixas húmidas, e a que nem o sol de Setembro dissipava o tom sazónico (p. 404).

É Amélia, exilada na quinta do cónego Dias, onde esconde a sua gravidez e acompanha a intratável D. Josefa na convalescença de uma pneumonia, quem observa e, sobretudo, sente e interpreta aquilo que observa: uma paisagem desoladora, que se coaduna com o seu isolamento e a sua melancolia. O matiz contristador do ambiente é, para mais, exaltado quando contraposto às imagens que Amélia, ao anoitecer, evoca, adivinhando que “àquela hora a mãe e as amigas recolhiam do passeio na praia; [...] quando os rapazes da cidade vão em rancho pelas casas amigas, com uma viola e uma flauta, improvisando *soirées*. E ela ali, só!...” (p. 405).

Mas a Ricoça não se apresenta sempre desoladora na sua observação. E assim como o desânimo de Amélia a havia levado a observar das janelas do seu quarto uma paisagem desconsolada, também a serenidade que gradualmente vai alcançando a há-de levar a contemplar naquele espaço a beleza e o bucolismo característicos das paisagens rurais compostas noutros momentos d’ *O Crime do Padre Amaro*. Na companhia do abade Ferrão, será, de novo, a temática demarcativa do mutismo que cria um momento de pausa e potencia a descrição:

Tinham subido ao terraço, falando assim: e Amélia sentara-se fatigada num dos bancos de pedra que ali havia, e ficara a olhar a quinta ao longe, os tectos dos currais, a longa rua de loureiros, a eira, e a distância os campos que se sucediam planos e avivados do tom húmido que lhes dera a chuva ligeira da manhã: agora

a tarde estava de uma placidez clara, sem vento, com grandes nuvens paradas que o sol do poente tocava de vivos cor-de-rosa tenro... Pensava naquelas palavras tão sensatas do abade [...]. E vinham-lhe desejos de paz, de um repouso igual à quietação dos campos que se estendiam diante dela.

Um pássaro cantou, depois calou-se; e recomeçou daí a um momento com um trinado tão vibrante, tão alegre, que Amélia sorria, escutando-o (pp. 413-414).

A necessidade de descanso leva Amélia a sentar-se e a deixar-se tomar, de imediato, por um mutismo reflexivo, gerando-se o tipo de situação que Hamon designa como "um *preenchimento* verosimilhante destinado a servir de *álibi*" (1979: 70) à representação da quinta. As circunstâncias que se oferecem não poderiam ser mais propícias para que o narrador introduza a nova sequência descritiva. Com efeito, a tarde ostenta "uma placidez clara"; ainda que já na sua fase descendente, "o sol do poente" matiza o horizonte com tons alegres e vivos; e o nível topográfico mais elevado em que se situa o terraço oferece uma larga amplitude de visão à personagem, que "ficara a olhar a quinta ao longe". São perceptíveis, no segmento em análise, vários níveis por que passa a descrição. Num primeiro momento, Amélia parece limitar-se a absorver a paisagem que se alonga em seu redor, apresentada enumerativamente e decompondo-se nos vários aspectos que a constituem. A descrição desenvolve-se por meio de paradigmas lexicais de tipo metonímico, uma vez que a quinta surge caracterizada através de elementos de inclusão: "os tectos dos currais, a longa rua de loureiros, a eira, [...] os campos que se sucediam planos e avivados do tom húmido que lhes dera a chuva ligeira da manhã". Já num segundo momento detecta-se uma nítida influência da paisagem sobre a personagem. A serenidade do espaço envolvente repercute-se em Amélia, que se deixara invadir por um breve período de meditação, e comunica-se àquela mulher sofrida e angustiada, trazendo-lhe "desejos de paz, de um repouso igual à quietação dos campos que se estendiam diante dela". A sensação de tranquilidade e a harmonia estabelecida entre a personagem e a natureza completam-se quando Amélia, escutando o canto da ave "tão vibrante, tão alegre", não pode deixar de sorrir.

2.2. As personagens e o meio

Os dois capítulos iniciais d' *O Crime do Padre Amaro* são, compreensivelmente, prolixos no que respeita ao recurso a segmentos descritivos⁴⁷. É o espaço romanesco privilegiado para a composição do universo diegético em que se procederá ao enraizamento da acção, daí que estes capítulos, face a uma análise centrada nas temáticas demarcativas da descrição, se afigurem paradigmáticos quanto à utilização da luz como meio transparente favorecido na apreensão e descrição do real, seja este real entendido como o espaço, seja ao nível duma abordagem preambular compositiva das personagens romanescas que enformam o ambiente da cidade.

Ao longo deste romance, o conhecimento das personagens nas relações que instituem entre si e ainda naquelas que estabelecem com o meio constrói-se, em larga medida, a partir da observação do modo como actuam, como agem e como interagem. Reportando-se às personagens caracterizadas em função dos seus actos, Jean-Michel Adam e Françoise Revaz referem um “tipo de retrato ‘animado’ [...] que evita a lentidão de toda a descrição de estado [...]. A personagem é evidentemente descrita, mas mantém-se activa” (Adam e Revaz, 1997: 45).

Não bastou a Eça de Queirós, portanto, compor os caracteres exclusivamente pelo recurso à caracterização directa e pelo uso restrito de sequências descritivas puras, que inevitavelmente surtiriam um efeito de estatismo, porventura pouco apelativo, particularmente no que respeita à composição das personagens que povoam o universo diegético. Assim, optará frequentemente pelo recurso a dinâmicos processos de caracterização indirecta⁴⁸, em que o protótipo textual descritivo perde

⁴⁷ Esta localização das descrições com uma função diegética relevante nos capítulos iniciais da obra segue o “modelo tipicamente balzaquiano, mais ou menos fielmente adoptado por todo o romance que pretende analisar a acção condicionadora ou determinante do meio sobre as personagens e os acontecimentos” (Vítor Manuel Aguiar e Silva (1983), *Teoria da Literatura*, Livraria Almedina, Coimbra, 5ª ed., p. 742).

⁴⁸ Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes definem a caracterização indirecta como “um processo marcadamente dinâmico: é de uma forma muito mais dispersa, a partir dos discursos da personagem, dos seus actos e reacções perante os outros, que se vai inferindo um conjunto de

relevância, cedendo muitas vezes a primazia ao protótipo narrativo e aos modos de representação do discurso - o directo, o indirecto e o indirecto livre.

A adopção dos procedimentos inerentes à caracterização indirecta conduz a uma estruturação dialéctica do conhecimento, já que acarreta uma “circulação semântica entre a descrição e a narração, e, portanto, a determinação indirecta da informação sobre as personagens, e até a criação de uma ‘filosofia’ específica, a da interacção meio-ser vivo” (Hamon, 1979b: 111). E para além do dinamismo intrínseco à caracterização assim construída, uma outra qualidade advém desta modalidade de composição das personagens: a de o autor poder continuar a descrever sem proceder à interrupção da narração.

A caracterização indirecta não deixa, pois, de se postular como uma das estratégias a adoptar pela estética realista-naturalista e um meio de aproximar o texto do seu objectivo de verosimilhança uma vez que, ao promover o apagamento da instância enunciativa e ao inscrever as personagens *em situação*, esta modalidade permite ainda que seja o leitor a inferir, a partir de elementos estritamente observáveis, o retrato moral e psicológico dos caracteres da obra.

O primeiro contacto do protagonista, Amaro Vieira, com a cidade dá-se já de noite, num ambiente marcado pela reduzida claridade proporcionada pela iluminação artificial. Estando a visibilidade assim condicionada, a descrição será necessariamente feita em termos difusos, com o recurso ao mesmo verbo “entrever”, já antes utilizado:

eram quase nove horas, a noite cerrara. Em redor da Praça as casas estavam já adormecidas: das lojas debaixo da arcada saía a luz triste dos candeeiros de petróleo, entreviam-se dentro figuras sonolentas, caturrando em cavaqueira, ao balcão. As ruas que vinham dar à Praça, tortuosas, tenebrosas, com um lampião mortiço, pareciam desabitadas (p. 25).

Com a noite, a descrição do núcleo urbano adquire contornos quase impressionistas: se por um lado os adjectivos usados - “sonolentas”, “tortuosas”, “tenebrosas”, “mortiço”, “desabitadas” – denotam uma significação mais literal do estado das coisas,

características significativas do ponto de vista psicológico, ideológico, cultural, social, etc.” (Reis e Lopes, 1998: 52).

nomeadamente no que se refere às figuras sonolentas ou às ruas tortuosas, por outro lado os adjectivos “adormecidas” e “triste” não deixam de imprimir ao descrito um valor subjectivo, decorrente do emprego da metonímia e da hipálage, conseguindo-se “plasmam, numa impressão global, elementos psicológicos permanentes da personalidade humana, fundidos com a fugacidade caracterizadora das atitudes momentâneas” (Guerra da Cal, 1981: 149). Mas percebem-se também outros elementos que permitirão caracterizar o ambiente de cidade pequena e provinciana. Apesar de não ter ainda sido anunciada a hora de recolher dos militares, a sensação de inércia no núcleo mercantil da cidade é notória, assim como notória é, desde já, a propensão para a cavaqueira entre os habitantes, que se traduzirá na tendência para a coscuvilhice de uma cidade que tudo observa e tudo comenta, como o confirmarão, em momentos mais avançados da acção, as cautelas de Amélia - “-Não podemos continuar aqui a falar... Está ali já a D. Micaela a cocar...” (p. 158) – ou as palavras de João Eduardo – “a D. Augusta sabe o que é Leiria. Que línguas, hem!” (p. 182).

O pendor negativista a que surge agora associada a descrição dos espaços vai manter-se à medida que os sacerdotes se dirigem para a casa da S. Joaneira, onde Amaro se instalará. A Rua da Misericórdia apresenta-se “estreita, de casas baixas e pobres, esmagada pelas altas paredes da velha Misericórdia, com um lampião lúgubre ao fundo” (p. 26). E o comentário de Amaro – “é triste isto” (p. 28) – comprova que o espaço passou a ser observado e apresentado ao leitor pelos olhos da nova personagem e protagonista da obra.

Se no excerto supra a luz, apesar de tão reduzida, ainda permitiu vislumbrar alguns detalhes da paisagem e do ambiente predominante, verificam-se, no entanto, situações em que a absoluta cerração incutida pela noite parece inviabilizar qualquer tipo de observação. Não tendo sido criadas, portanto, as condições que permitam às personagens ver para descrever, o narrador vai fazer uso do seu sentido de audição. E as personagens, assim sendo, escutam para descrever:

para o lado da Praça, então, sentiu-se o toque de cornetas.

- Que é aquilo? - perguntou Amaro, indo à janela.

- As nove e meia, o toque de recolher.

Amaro abriu a vidraça. Ao fim da rua um candeeiro esmorecia. A noite estava muito negra. E havia sobre a cidade um silêncio côncavo, de abóbada.

Depois das cornetas, um rufar lento de tambores afastou-se para o lado do quartel; por baixo da janela um soldado, que se demorara nalguma viela do Castelo, passou correndo; e das paredes da Misericórdia saía constantemente o agudo piar das corujas (p. 28).

A breve descrição apreendida auditivamente por Amaro à janela da casa da S. Joaneira é quase exclusivamente constituída pela apresentação dos sons que acompanham o toque de recolher dos militares, naquela noite “muito negra” a que nem o candeeiro, por se encontrar afastado, consegue trazer claridade, e em que o expressivo “silêncio côncavo, de abóbada”, amplifica a significação dos ruídos que o quebram. Para Lucette Petit, este fragmento descritivo intensifica a sensação asfíxica e lúgubre do meio leiriense onde, “aux connotations contraignantes dues à la proximité de la caserne et de l’édifice religieux, s’ajoute le fond sonoreau présage funeste qu’est le chuintement incessant des chouettes” (Petit, 1987: 21). Esta sensação de enclausuramento e rigidez que se estabelece no preciso momento em que o protagonista toma contacto com a casa onde viverá durante alguns meses é veiculada pela componente espaço-temporal: a proximidade dos edifícios eclesiais, marcando “l’espace ‘religieusement’ cloître” (*ibidem*: 20), e um tempo “‘militairement’ ordonnancé” (*ibidem*), imprimido pelo toque das cornetas e pelo rufar dos tambores. Mas a sensação de clausura é acentuada pelo pendor lúgubre do piar das corujas, um som que se retomará ao longo da obra e que se pode configurar como uma espécie de *leitmotiv*, sublinhando os momentos de maior tensão emocional vividos por Amaro⁴⁹.

O ambiente que domina a cidade é definido logo desde o início da obra: um cenário perfeito para enquadrar as “cenas da vida devota”. Leiria apresenta-se como um espaço reduzido e redutor, em que quase tudo acontece entre a praça com as suas arcadas e a área aglutinadora da velha e austera Sé. Será neste observatório social que o autor inscreverá as personagens e demonstrará de que forma aí se conversava, intrigava, amava, rezava, pecava, vivia, morria...

⁴⁹ A frequência e circunstâncias em que é usado o motivo das corujas e mochos n’ *O Crime do Padre Amaro* não deixa de ser expressiva: “O céu estava tenebroso; a chuva cessara; o piar das corujas na Misericórdia cortava só o silêncio” (p. 108); “E na Misericórdia, ao lado, o piar das corujas no silêncio dava-lhe uma sensação de ruína, de solidão e de fim eterno” (p. 395); “o vasto edifício da Sé fazia parecer mais soturno; só às vezes um mocho piava debilmente” (p. 396). Regista-se apenas uma ocorrência deste som a acompanhar uma sensação de bem-estar do protagonista, quando este retoma o convívio em casa da mãe de Amélia: “apareceu-lhe melodioso o piar das corujas na velha Misericórdia, que há tantas semanas não ouvia” (p. 148).

2.2.1. O clero e o círculo das beatas

Os sacerdotes d' *O Crime do Padre Amaro* congregam alguns dos maiores defeitos humanos e vícios sociais, sintetizados pela pena de João Eduardo no seu “Comunicado”. O padre Brito é considerado “estúpido como um melão, sem sequer saber latim” (p. 169), uma “espécie de caceteiro [...] desabrido de maneiras, mas que não desgosta de se dar à ternura, e, segundo dizem os bem informados, escolheu para Dulcineia a própria e legítima esposa do seu regedor” (p. 170); Natário “é a víbora mais daninha da diocese, mas com tudo isso muito dado à jardinagem, porque cultiva com cuidado *duas rosas do seu canteiro*” (p. 171); o cónego Dias é descrito como “bojudo e glutão, antigo caceteiro do Sr. D. Miguel [...], outrora mestre de Moral num seminário e hoje mestre de imoralidade em Leiria” (p. 171).

Mas será a ausência de vocação sacerdotal que constituirá o traço declaradamente caracterizador e predominante dos membros do clero n' *O Crime do Padre Amaro*, configurando-se por isso mesmo como o principal factor justificativo das condutas dos sacerdotes ao longo da obra⁵⁰.

O jantar oferecido e orgulhosamente confeccionado pelo abade da Cortegaça estabelece-se como um dos momentos em que melhor se avaliam as características dos colegas mais velhos com quem Amaro conviverá em Leiria. Estão presentes cinco padres: o abade, Natário, Brito, Amaro e o cónego Dias. O almoço é lauto: come-se bem, bebe-se melhor; e a gula dos sacerdotes adquire laivos de impudência por contraste com as referências feitas à pobreza dos paroquianos das zonas rurais:

- Muita pobreza por aqui, muita pobreza! - dizia o bom abade. - Ó Dias, mais este bocadinho da asa! [...] Por aqui há famílias, homem, mulher e cinco filhos, que dormem no chão como porcos e não comem senão ervas.
- Então que diabo querias tu que eles comessem? - exclamou o cónego Dias lambendo os dedos depois de ter esburgado a asa do capão (p. 113).

⁵⁰ A exceção a esta generalização é o abade Ferrão, cuja caracterização será, mais adiante, objecto de análise.

Entre os convivas, só um é laico: o Libaninho, cujos comentários oscilam entre o tom brejeiro e as reacções de devoção histórica. No que respeita aos padres, muito há a registar, desde o prosaísmo do abade da Cortegaça, cuja grande ambição é "ter um dia a jantar o bispo" (p. 112), à falta de escrúpulos do padre Natário – “A coisa então vai pelas mulheres, mas vai segura! Da confissão tira-se grande partido”(p. 116) -, passando pelo cinismo do cónego Dias – “Querias que [os pobres] comessem peru? Cada um como quem é!” (p. 113) - e pela ira e boçalidade do padre Brito – “Quebro-lhe os ossos! Não lhe deixo um inteiro!” (p. 115). No fundo, todos se sentem representantes de um grupo privilegiado, com o poder de agir sobre a população provinciana e beata, que desprezam e manipulam. A ausência de vocação religiosa nem sequer é questionada e a prioridade de todos é servirem os seus apetites, qualquer que seja a sua natureza.

Indissociável do conjunto clerical, surge na obra o grupo das beatas, que assume uma elevada representatividade social. São mulheres entregues a perversas formas de devoção⁵¹, subsistindo agarradas às sotainas dos padres, numa convivência diária que extravasa as paredes das igrejas e sacristias. O quotidiano destas devotas é marcado por

uma vivência doentia e obsessiva da prática religiosa [em que] a saliência concedida à figura do padre, a decadência física, a propensão para a intriga, a fixação em fórmulas de devoção marcadamente ritualizadas são algumas das notas dominantes (Reis, 1990: 141).

O relacionamento entre os dois grupos pauta-se por uma convivência concupiscente, quer praticada, quer tacitamente aceite e aprovada, como se verifica, por exemplo, nas observações e comentários trocados durante o velório da irmã da S. Joaneira: “os dois eclesiásticos [Amaro e Dias] sentaram-se aos dois cantos do canapé, tendo no meio a S. Joaneira e Amélia em lágrimas. [...] A Sr.^a D. Maria da Assunção notou baixinho a D. Joaquina Gansoso: - Ai, até dá gosto vê-los assim todos quatro!” (pp. 230-231).

⁵¹ São numerosas as situações que descrevem as práticas devotas e a religiosidade supersticiosa, fanática e desviante das beatas. A título ilustrativo, veja-se a obtusa fé e adoração pelo *relicário* da D. Maria da Assunção: “Ah, o famoso relicário de sândalo forrado de cetim! Tinha lá uma lascazinha da verdadeira Cruz, um bocado quebrado do espinho da Coroa, um farrapinho do cueiro do Menino Jesus. [...] E babando-se toda, diante do trapinho precioso: - O cueirinho! - dizia [D. Maria da Assunção] quase a chorar. - Meu rico Menino, o seu cueirinho” (p. 297).

A casa da S. Joaneira era, desde há muito, o centro da beatice na cidade. Aí conviviam regularmente os sacerdotes e as mulheres, acompanhados por Libaninho, “o beato mais activo de Leiria” (p. 61) e por Artur Couceiro, escrevente da Administração do Concelho que, apesar de casado e com filhos, por ali se detinha frequentemente, animando os serões com a sua música e, eventualmente, algumas “quadras feitas para regalar aquela piedosa reunião de saias e batinas” (p. 151).

A primeira imagem da S. Joaneira oferecida ao leitor (excluindo-se as referências iniciais trocadas entre o cônego Dias e o coadjutor) ocorre precisamente no momento em que Amaro entra na casa da beata, acabado de desembarcar da diligência que o trouxera de Chão de Maçãs. Apesar da noite cerrada, foi sob uma luz clara e intensa proveniente do candeeiro de petróleo com que a criada alumiava, no alto das escadas, que Amaro primeiramente viu a sua hospedeira. O olhar de Amaro, inevitavelmente, recaiu sobre a figura da S. Joaneira, que

destacava plenamente na luz sobre a parede caiada. Era gorda, alta, muito branca, de aspecto pachorrento. Os seus olhos pretos tinham já em redor a pele engelhada; os cabelos arrepiados, com um enfeite escarlate, eram já raros aos cantos da testa e no começo da risca; mas percebiam-se uns braços rechonchudos, um colo copioso e roupas asseadas (pp. 26-27).

É especialmente significativo, nesta sequência, o papel desempenhado pela iluminação selectiva que surge projectada sobre a figura da S. Joaneira. Assim, para lá da percepção geral da sua figura – “gorda, alta, muito branca, de aspecto pachorrento” -, esta luz que “destacava plenamente” vai possibilitar que o olhar de Amaro capte ainda os detalhes que revelam a passagem dos anos sobre o rosto da mulher, pela particularização descritiva dos olhos, cuja pele em redor era já enrugada, e da linha que lhe delimita a fronte e onde os seus cabelos começavam a rarear. E tendo atentado no rosto da sua hospedeira, o olhar de Amaro irá recair, de seguida, sobre a parte superior do seu tronco e membros, resguardados pelas roupas que não deixam ver o corpo, mas ainda assim permitem que se percebam os “braços rechonchudos” e o “colo copioso”.

Os detalhes destacados pela iluminação selectiva surgirão noutros momentos descritivos da obra e ainda com a intenção de fazer ressaltar os efeitos decorrentes da passagem dos anos sobre a S. Joaneira e as amigas beatas que regularmente a visitam. A par da leitura dos jornais, nas noites em que apenas aparecia o cônego Dias, e da animação musical

proporcionada por Amélia e Artur Couceiro, o jogo do loto constituía o ponto alto dos serões na casa:

com o *abat-jour*, as cabeças estavam na penumbra; e a luz crua, caindo sobre o xale escuro que cobria a mesa, fazia destacar os cartões enegrecidos do uso, e as mãos secas das velhas, pousadas em atitudes aduncas, remexendo as marcas de vidro. Sobre o piano aberto a vela derretia-se com uma chama alta e direita (p. 71).

A luz apresenta-se duplamente crua: porque intensa e porque salientará de forma quase cruel a dureza do pormenor a descrever. Os detalhes agora realçados, aparentemente insignificantes, afiguram-se afinal como estruturas plenas de significação. Trata-se de elementos que convergem para a caracterização quer do ambiente em que decorrem os serões em casa da S. Joaneira, marcado por uma espécie de avidez do jogo por parte das beatas, uma outra devoção a que se entregam estas mulheres, quer das personagens aqui presentes, e gerando, inclusivamente, "significados simbólicos" indispensáveis para a caracterização das personagens e das suas acções (v. Aguiar e Silva, 1983: 742). É, pois, especialmente indicativa a equivalência que é estabelecida entre "os cartões enegrecidos do uso" e "as mãos secas das velhas, pousadas em atitudes aduncas". A centralidade descritiva conferida aos velhos e usados cartões e às marcas de vidro remexidas, associados às mãos ávidas, ali irmanadas e como que indistintas, ainda que pertencentes a diferentes personagens, acarreta uma sensação incómoda face ao pormenor descritivo⁵². Simultaneamente, estes detalhes transportam consigo valores acrescidos, um de carácter metonímico ou contiguidade semântica, pela concentração nas mãos de traços distintivos que respeitam à globalidade da personagem, o outro de cariz proléptico, que possibilitará inferir acerca das características das personagens, bem como acerca da natureza das acções que poderão vir a praticar. Efectivamente, estas mãos secas podem denotar uma certa ideia de esterilidade, apontando para a improdutividade que caracteriza as actividades destas beatas. E podem também indiciar o temperamento destituído de

⁵² Ainda que não haja qualquer menção, directa ou indirecta, à ausência de cuidados de limpeza, não deixa de se verificar uma tendência para a activação de imagens associadas a uma certa sujidade acumulada, na referência aos "cartões enegrecidos pelo uso", cartões que se imaginam pardos e encardidos. O leitor tende a decodificar "a mensagem do autor de acordo com as suas referências do mundo extralinguístico bem como da sua enciclopédia literária e cultural" (Lola Geraldes Xavier (2007), *O Discurso da Ironia em Literaturas de Língua Portuguesa*, Viseu, Novo Imbondeiro Editores, p. 75).

bondade e compaixão, quantas vezes vil e malicioso, que noutros momentos da obra as beatas revelarão, adivinhando-se, desde já, o seu carácter retorcido pelas posturas aduncas das suas mãos. Trata-se, pois, de um detalhe transportador de vários traços significativos, num processo anafórico que permitirá estabelecer, no futuro, a coerência das personagens, uma vez que “le ‘détail’ lui-même inséré dans une description, est alors un pure procédé anaphorique rétablissant la cohérence du personnage (son passé, son avenir...)” (Hamon, 1981: 112).

A escassez de luminosidade vai também assinalar o velório da irmã da S. Joaneira, condicionando a acuidade da visão do narrador e restringindo a descrição apresentada, que recai sobre a “panelinha canónica da S. Joaneira” (p. 165), o grupo constituído pelas beatas (e pelos beatos) que frequentam a casa, reunidos

na saleta, alumiada lùgubrememente por uma só vela com um *abat-jour* verde-escuro. A S. Joaneira e Amélia, de luto, ocupavam tristemente o canapé ao centro; e em redor, nas fileiras de cadeiras apoiadas à parede, as amigas, cobertas de negro pesado, conservavam-se fùnebremente imóveis, de faces contristadas, num torpor mudo: às vezes duas vezes ciciavam, ou dum canto, na sombra, saía um suspiro: depois o Libaninho, ou Artur Couceiro, ia em bicos de pés espevitando o morrão da vela; a sr.^a D. Maria da Assunção expectorava o seu catarro com um som choroso: e no silêncio ouviam tamancos bater o lajedo da rua, ou os quartos de hora no relógio da Misericórdia (p. 230).

A existência de uma só vela acesa, cuja luz, ademais, é encoberta pelo “*abat-jour* verde-escuro”, pouco mais permite que perceber a disposição dos lugares e das personagens na sala. De resto, o vestuário envergado, de negro pesado, contribui para o obscurecimento do espaço, pelo que a descrição não é feita em função daquilo que é possível ver (porque quase não se vê), mas em função da imobilidade e da mudez instaladas, que se apresentam como sintomas de uma contristação generalizada - “conservavam-se fùnebremente imóveis, de faces contristadas, num torpor mudo”. É de salientar a forma como a quase-penumbra se faz sentir, a ponto de se tornar inviável, por parte do narrador que assume um ponto de vista meramente externo, a identificação precisa das personagens. Com efeito, se pela localização central que ocupam na sala, Amélia e a mãe são facilmente identificáveis, já o reconhecimento das restantes personagens, dispostas nas cadeiras em redor, se afiguraria improvável, isto é, inverosímil. Por isso, numa lógica e coerência verdadeiramente superiores, que demonstram o rigor colocado pelo autor na descrição realista e na procura da

verosimilhança, apenas é possível reconhecer alguns sons, sem que se identifiquem as personagens que os emitiram: “às vezes duas vozes ciciavam, ou dum canto, na sombra, saía um suspiro”. A exceção apresentada (note-se o recurso ao determinante possessivo – “seu”) é, naturalmente, entendível, por se tratar da descrição de um traço apresentado como característico da personagem em causa: a tosse da D. Maria da Assunção, que “sofria de um catarro crónico” (p. 63) e, atendendo agora às particularidades da situação, “expectorava o seu catarro com um som choroso”. E quando, a espaços, a imobilidade que marca a postura das personagens nesta cerimónia é quebrada pela necessidade de avivar um pouco a chama da vela, as deslocações na sala e a maior intensidade da luz que se projecta sobre a personagem irão permitir a sua observação; daí que o narrador possa então identificar o Libaninho ou o Artur Couceiro, de cada vez que uma destas personagens “ia em bicos de pés espreitar o morrão da vela”.

Embora a visão se profile como o sentido por meio do qual é mais frequentemente percebida a realidade, momentos há em que a coerência narrativa impõe o recurso à percepção sensorial adquirida por meio de outros órgãos, com destaque para o auditivo. Assim, se de um modo geral o desaparecimento da condição luminosa acarreta o desfecho do segmento descritivo, uma vez que a observação e subsequente descrição deixaram de ser justificáveis pela coerência textual, em certos momentos a descrição permanece exequível, desde que o narrador se socorra de outros processos de apreensão do real. Na sequência descritiva acima analisada, a condição de quase-penumbra que condicionava a visão contribui para despertar o sentido da audição enquanto meio que permitirá continuar a caracterização do ambiente de velório. Os sons escutados, provenientes tanto do interior como do exterior do espaço em que se situam as personagens, adquirem centralidade no silêncio dominante:

duas vozes ciciavam, ou de um canto, na sombra, saía um suspiro [...]; a sr.^a D. Maria da Assunção expectorava o seu catarro com um som choroso: e no silêncio ouviam tamancos bater no lajedo da rua, ou os quartos de hora no relógio da Misericórdia (p. 230).

Com efeito, o narrador tem que se socorrer daquilo que é audível para compor o ambiente que caracteriza a cerimónia, uma vez que quase nada se manifesta como visível. E o ciciar das vozes, o suspiro, a tosse “com um som choroso”, dentro da sala, ou o calçado que ressoa na rua, tal como o toque do relógio da Igreja da Misericórdia,

destacam-se ao ponto de se assumirem como as notações principais deste momento descritivo.

A hegemonia concedida à percepção sensorial da realidade pelo discurso realista-naturalista, particularmente no que respeita à percepção visual mas, como também se verifica, em relação a outros meios de percepção, comporta a ideia de uma conexão que se estabelece entre *ver* e *conhecer*, uma relação que, porventura, ultrapassa a noção de causalidade para se constituir como uma relação de equivalência em que *ver significa conhecer*.

O segmento descritivo que se encontra na génese do *auto-de-fé* de João Eduardo não deixa de ser exemplo do que acaba de ser dito. Trata-se, por outro lado, de um excerto em que é notório, por parte do narrador, o desejo de proceder a um doseamento da informação e do saber a transmitir ao leitor. O conhecimento é retardado, como se o narrador pretendesse prolongar o estado de ignorância do leitor, quase brincando com ele, iludindo-o mesmo, à medida que, cumprindo uma certa função dilatória, sustém a informação em falta. Socorrendo-se de uma técnica quase policial, que aguça a curiosidade do leitor, o narrador desenvolve uma sumária situação de *suspense* até ao momento de desvendamento da realidade, um momento que se pretenderia quase apoteótico, não fora ele, afinal, desconcertante pela inocuidade de que se reveste e que efectivamente intenta transmitir:

- Então as senhoras deixam andar por aqui semelhante livro?

Todos se voltaram, na surpresa que dava aquela indignação, a olhar o largo volume encadernado que Natário indicava com a ponta do guarda-chuva, como um objecto abominável. D. Maria da Assunção aproximou-se logo, de olhar reluzente, imaginando que seria alguma dessas novelas, tão famosas, em que se passam coisas imorais. E Amélia chegando-se, também, disse admirada de tal reprovação:

- Mas é o “Panorama”... É um volume do “Panorama”... (p. 288).

Recusando um conhecimento omnisciente mas não assumindo também o ponto de vista do padre Natário, o narrador, posicionado exteriormente em relação ao universo diegético, começa por expor apenas aquilo que, numa perspectiva afastada, de conjunto, é percepcionável, sem lugar a minúcias cuja probabilidade de serem detectadas, nestas condições, seria fisicamente escassa e, conseqüentemente, inverosímil. Mas logo de

seguida o mesmo narrador assume uma focalização de matiz restritivo, que evolui em três etapas. Numa primeira fase, o conjunto das personagens que escutou a interrogação de Natário concentra os seus olhares no livro em questão – “Todos se voltaram, na surpresa que dava aquela indignação, a olhar o largo volume encadernado que Natário indicava com a ponta do guarda-chuva, como um objecto abominável”, nada mais sendo capazes de apreender que a ampla espessura do livro, desde logo presumido como “abominável” face ao modo indignado como o sacerdote o havia referido e o apontava. Num segundo momento, é a figura de D. Maria da Assunção que assume destaque por se aproximar do livro, dando-se a entender que virá a estar em condições de o observar e identificar. Mas a expectativa do leitor sairá ludibriada, pois o narrador parece querer unicamente adivinhar os pensamentos e os desejos lúbricos da beata, retardando ainda a desocultação da informação, que continua a estar exclusivamente na posse de Natário – “D. Maria da Assunção aproximou-se logo, de olho reluzente, imaginando que seria alguma dessas novelas, tão famosas, em que se passam coisas imorais”. Por fim, com a aproximação de Amélia, a ex-noiva do proprietário do volume, o reconhecimento e identificação da obra é imediato, e todos, incluindo o leitor, ficam na posse do conhecimento que vinha sendo adiado.

Se, como já foi abordado, a luz se configura como elemento privilegiado para uma observação verosímil dentro do universo romanesco, o tema das portas, janelas e sacadas funciona igualmente como signo demarcativo da introdução de segmentos descritivos, constituindo

uma temática *vazia*, inteiramente predeterminada pela série de postulados do autor (verosimilhança, etc.), cuja função é, antes de mais, a de evitar um certo ‘hiato’ entre descrição e narração, e de perceber os interstícios da narrativa verosimilhando as interrupções (Hamon, 1979a: 71).

Nas circunstâncias em que a coerência textual impõe um elemento físico que oferece resistência à observação, e mais concretamente quando entre o espaço em que se encontra a personagem e o cenário ou acontecimento a ser descrito se interpõe uma parede, a existência de portas, janelas ou sacadas é proverbial enquanto signo que reenvia à enunciação do saber do autor, motivando a introdução de segmentos

descritivos e, simultaneamente, permitindo a justificação verosimilhante da eclosão dos mesmos⁵³.

O *auto-de-fé* a que são submetidos os poucos objectos ligados a João Eduardo e encontrados na casa da S. Joaneira vai ser sarcasticamente avaliado pelos sacerdotes que o instigaram. E o meio que vai possibilitar a observação é precisamente a porta aberta da cozinha, temática vazia que aqui, tal como correntemente no romance realista-naturalista, se anuncia como marca introdutória da descrição:

- Eu não resisto a ir ver a execução! - exclamou o cónego. Eu quero ver com os meus olhos!

E os três padres então foram até à porta da cozinha. As senhoras lá estavam, em pé diante da lareira [...]. A “Ruça”, de joelhos, soprava esfalfada. Tinham cortado com o facão a encadernação do “Panorama” e as folhas retorcidas e negras, com um faiscar de fagulhas, voavam pela chaminé nas línguas de fogo claro. Só a luva de pelica não se consumia. Debalde com as tenazes a punham no vivo da chama: tisonava, reduzida a um carvão engorolado; mas não ardia. E a sua resistência aterrava as senhoras.

- É que é da mão direita com que cometeu o desacato! - dizia furiosa D. Maria da Assunção.

- Bufa-lhe, rapariga, bufa-lhe! - aconselhava da porta o cónego muito divertido.

- O mano faz favor de não troçar com coisas sérias! - gritou D. Josefa.

- Oh, mana, a senhora quer saber melhor que um sacerdote como é que se queima um ímpio? A pretensão não está má! É bufar-lhe, é bufar-lhe!

Então, confiadas na ciência do senhor cónego, a Gansoso e D. Maria da Assunção, acoradas, bufaram também. As outras olhavam, num sorriso mudo, o olho brilhante e cruel, no gozo daquela exterminação grata a Nosso Senhor. O fogo estalava, pulando com uma força galharda, na glória da sua antiga função de purificador dos pecados. - E por fim sobre as achas em brasa, nada restou do “Panorama”, do lenço e da luva do ímpio (pp. 291-292).

O tipo de relações que, na obra, se estabelece entre o grupo das beatas e o dos sacerdotes assenta em jogos de sedução e de poder. Se as mulheres cativam os sacerdotes pela atenção e cuidados feminis que lhes dedicam, proporcionando-lhes o

⁵³ A temática justificativa das portas, janelas e sacadas permite a introdução de segmentos descritivos com funções diversas, que possibilitam não só a observação dentro de espaços interiores, como do exterior para o interior – “[Amaro] olhou pela porta aberta: era uma cozinha térrea, de grande lareira, com saída para o pátio estradado de mato onde dois bacorinhos fossavam. Na prateleira da chaminé rebrilhava a louça branca. Dos lados pendiam grandes çaparolas de cobre, dum lustro de casa rica. Num velho armário meio aberto branquejavam pilhas de roupa: e havia tanta ordem que uma claridade parecia sair do asseio e do arranjo das coisas” (p. 451) - e ainda a observação feita a partir de um espaço interior para um outro exterior, como é mais frequente na obra (v. pp. 112, 204, 233, 273, 404).

bem-estar e o conforto que uma vida celibatária lhes nega, os padres seduzem-nas, e não necessariamente apenas em sentido lascivo, pelo poder que se outorgam (e que lhes é outorgado) enquanto intermediários do divino na terra. A autoridade detida pelos padres é, para as beatas, inquestionável, daí a facilidade com que uns quantos argumentos esgrimidos resultam na manipulação das suas vontades, ao ponto de pensarem e agirem de forma fanaticamente obtusa⁵⁴.

Perante a intencionalidade de representação do real que *O Crime do Padre Amaro* persegue, é evidente que a situação descrita no excerto acima transcrito dificilmente se perfila num universo figurativo fundado na verosimilhança, parecendo antes inscrever-se num “propósito humorístico [que] consiste em usar um *efeito de surpresa e de ineditismo*” (Piedade, 2002: 51). Efectivamente, este *auto-de-fé* apresenta-se na obra como um episódio de cariz quase anedótico. Contudo, o narrador, movido pelos escrúpulos que o ligam aos dogmas da objectividade e do crível, antecipa e salvaguarda a eventual consciência de inverosimilhança por meio de uma estratégia de desmontagem da fantasia inserida no próprio universo da ficção. A ideia da realização, às portas do último quartel do séc. XIX, de um cerimonial inquisitório, em que se queimam os pertences do sentenciado como herege, é tão inverosímil que a verosimilhança do acontecimento e a sua descrição precisam de ser reforçados pela notação da incredulidade que se instala entre os clérigos. Será pelas palavras de um dos sacerdotes, o cónego Dias, que é desmascarada desde logo a incredibilidade da situação, quando este proclama pleonasticamente “- Eu não resisto a ir ver a execução! [...] Eu quero ver com os meus olhos!” Deste modo se afiança o absurdo a que se vai assistir e, simultânea e paradoxalmente, a viabilidade desse mesmo absurdo, tornado verosímil precisamente pelo reconhecimento do seu carácter inverosímil pelas personagens – elementos interiores ao universo diegético - e ainda pela legibilidade e coerência diegéticas, determinadas pelas circunstâncias da ocorrência do acontecimento – a irracionalidade e

⁵⁴ A análise da forma como os sacerdotes dirigem a vida dos seus fiéis e do modo como estes cegamente lhes obedecem é feita em estilo incisivo pelo Dr. Gouveia: “toda a vida do bom católico, os seus pensamentos, as suas ideias, os seus sentimentos, as suas palavras, o emprego dos seus dias e das suas noites, as suas relações de família e de vizinhança, os pratos do seu jantar, o seu vestuário e os seus divertimentos - tudo isto é regulado pela autoridade eclesiástica (abade, bispo ou cónego), aprovado ou censurado pelo confessor, aconselhado e ordenado pelo *Director da Consciência*. O bom católico, como a tua pequena, não se pertence; não tem razão, nem vontade, nem arbítrio, nem sentir próprio; o seu cura pensa, quer, determina, sente por ela (p. 251).

histeria das beatas, compelidas nas suas acções pelos eclesiásticos e pela sua autoridade sacerdotal.

Mas os padres, formando um conjunto homogéneo, não participam no *auto-de-fé* que se realiza na cozinha da S. Joaneira. Na realidade, os sacerdotes buscam tão-somente aquilo que, segundo Hamon, é também um “meio transparente” (Hamon, 1979a: 70) e que lhes permitirá a observação da ocorrência. Por isso, aproximam-se, vão “até à porta da cozinha”, sem, contudo, daí passarem, mesmo quando, perante as dificuldades em fazer arder a luva, o cónego Dias, “muito divertido”, intervém: “- Bufa-lhe, rapariga, bufa-lhe!” A porta aberta apresenta-se como imposição implícita, *a posteriori*, da sequência descritiva; mas é também imposição ao nível da consecução da funcionalidade pretendida com a inserção deste segmento descritivo, que se propõe concorrer para a caracterização das beatas e dos sacerdotes enquanto dois grupos com interesses convergentes, mas ainda assim hierarquicamente distintos.

O meio transparente em causa constitui uma condição de ligação entre os dois espaços e os dois grupos, por um lado, mas delinea-se ainda, por outro lado, como elemento divisório que assinala a separação e distinção entre o espaço de acção e o espaço de observação e, conseqüentemente, entre as personagens-executantes e as personagens-espectadoras. Neste sentido, não deixa de ser ainda interessante notar o paralelismo que o texto estabelece entre o *modus operandi* do Tribunal do Santo Ofício e os comportamentos veiculados, no episódio, pelo grupo dos padres e o grupo das beatas. Com efeito, se o Tribunal do Santo Ofício proferia a sentença, a verdade é que não era o executante da pena capital. Em situação de condenação à morte, o sentenciado era *relaxado ao braço secular*, expressão eufemística e pretensamente ilibadora que fazia remeter para o poder secular a execução do condenado. Jocosamente, parece, também neste episódio algo semelhante acontece: os sacerdotes determinaram a excomunhão de João Eduardo – “Parece incrível que as senhoras não saibam que esse homem, desde que pôs as mãos num sacerdote, está *ipso facto* excomungado, e excomungados todos os objectos que lhe pertencem!” (p. 288) – mas escusam-se à participação activa no *auto-de-fé*, delegando implicitamente nas mulheres a função que competia ao carrasco, enquanto eles assistem, alegremente, à cena, sem que manifestem sequer o propósito de transpor o umbral da porta.

Elemento, também ele, de extrema importância na configuração do discurso narrativo é a focalização ou ponto de vista, que regula, quer em termos de quantidade, quer em termos de qualidade, a transmissão da informação ao nível do enunciado narrativo, compreendendo “as relações que o narrador mantém com o universo diegético e também com o leitor (implícito, ideal e empírico), o que equivale a dizer que representa um factor de relevância primordial na constituição do texto narrativo” (Aguilar e Silva, 1983: 765).

A importância crescente desta opção focal coincidiu com a evolução do romance, a partir da segunda metade do século XIX. Uma vez que “a fortuna da focalização interna, enquanto signo técnico-narrativo carregado de incidências ideológicas, tem que ver com a progressiva valorização da personagem central do romance e do seu universo psicológico” (Reis e Lopes, 1998: 171), não espanta que Eça de Queirós tenha conferido especial ênfase a esta modalidade, fazendo de certas personagens “filtro quantitativo e qualitativo que rege a representação narrativa” (*ibidem*: 170) e recorrendo, inclusivamente, ao que Reis e Lopes designaram como focalização interna múltipla. Não coincidindo, em rigor, com as definições apresentadas por Gérard Genette no seu *Discurso da Narrativa*, que entende a focalização interna variável quando se verifica uma alternância ou variabilidade ao nível das personagens focais (Genette, s.d.: 187-188) e considera a focalização interna múltipla como a perspectiva em que “o mesmo acontecimento pode ser evocado várias vezes segundo o ponto de vista de várias personagens” (*ibidem*: 188), Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes caracterizam esta última modalidade, a focalização interna múltipla, pelo “aproveitamento (quase sempre momentâneo e episódico) da capacidade de conhecimento de um grupo de personagens da história, artificialmente homogeneizadas para esse efeito” (Reis e Lopes, 1998: 171)⁵⁵. Independentemente das dissemelhanças apontadas, a verdade é que esta última definição apresenta a vantagem de se moldar admiravelmente à forma como foram arquitectadas algumas sequências descritivas n’ *O Crime do Padre Amaro*.

⁵⁵ Para Reis e Lopes, a focalização interna variável consiste numa modalidade que “permite a circulação do núcleo focalizador do relato por várias personagens” (1998: 171), explicitação que se aproxima da definição avançada por Genette para a focalização interna múltipla (cf. Gérard Genette, *Discurso da Narrativa*, pp. 187-188 e Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes (1998), *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Livraria Almedina, 6ª ed, pp. 170-171).

No capítulo VII, durante o passeio empreendido pelos sacerdotes após o jantar em casa do abade da Cortegaça, torna-se particularmente interessante observar a forma como é descrito o padre Natário:

Adiante de todos ia o padre Natário: levava a capa no braço, arrastando pelo chão; a batina desabotoada por trás deixava ver o forro imundo do colete; e as suas pernas escanifradas, com as meias pretas de lã cheias de passagens, faziam bordos que o atiravam contra o silvado (p. 120).

A breve descrição apresentada resulta da observação possível feita pelo grupo que segue atrás de Natário, de quem se percebem alguns detalhes, conquanto respeitem apenas à figura vista de costas. O narrador vai, pois, assegurar a coerência e verosimilhança do enunciado descritivo por meio de uma lógica perspectivante assente na focalização interna⁵⁶. A restrição dos elementos apresentados necessariamente imposta pelo ponto de vista adoptado vai acentuar-se quando o grupo, comportando-se como uma só personagem, pára no caminho, surpreendido pelos brados de Natário. Afastados, sem percepção visual do acontecimento que suscita a perturbação da calma até então dominante, é só no momento em que os restantes companheiros de passeio alcançam Natário que o conhecimento se torna possível – o conhecimento das personagens e o conhecimento do leitor, que havia sido limitado, dir-se-ia mesmo que retardado, pela modalidade de perspectivação escolhida:

Mas pararam de repente: Natário adiante gritava com voz furiosa.

- Seu burro, você não vê? Sua besta!

Era à volta do atalho. Tropeçara com um velho que conduzia uma ovelha; ia caindo; e ameaçava-o com o punho fechado numa raiva avinhada.

- Queira Vossa Senhoria perdoar - dizia humildemente o homem.

- Sua besta! - berrava Natário com os olhos chamejantes. - Que o racho!

O homem balbuciava, tinha tirado o chapéu; viam-se os seus cabelos brancos; parecia ser um antigo criado de lavoura envelhecido no trabalho; era talvez avô - e curvado, vermelho de vergonha, encolhia-se com as sebes para deixar passar no estreito caminho de carros os senhores padres joviais e excitados da vinhaça! (p. 121).

⁵⁶ De acordo com Gérard Genette, “aquilo a que chamamos focalização interna raramente é aplicado de forma inteiramente rigorosa” (Gérard Genette (s/d), *Discurso da Narrativa*, Vega, Lisboa, p. 190). Daí que o crítico sugira que se tome a expressão “num sentido necessariamente menos rigoroso, e cujo critério mínimo [...] é a possibilidade de reescrever o segmento [...] na primeira pessoa, sem que essa operação acarrete ‘qualquer outra alteração do discurso além da própria mudança dos pronomes gramaticais’” (*ibidem*: 191).

O saber do narrador, que mais uma vez prescindiu duma omnisciência que tornaria “possível a invasão do espaço psicológico das personagens, ao mesmo tempo que faculta[ria] um perfeito conhecimento dos eventos diegéticos” (Cunha, 1997: 37), é antes veiculado por intermédio das *personagens-em-situação*. Cumprindo-se uma das imposições do discurso realista de que fala Hamon, a descrição é percebida pelo leitor “como tributária dos *olhos* da personagem que a tem a seu cargo” (Hamon, 1979a: 65) e, no caso concreto, do grupo homogéneo de personagens que aqui se constitui como personagem única, com uma visão convergente do mesmo acontecimento.

O conhecimento da situação é adquirido de forma doseada: os gritos de Natário, adiante de todos, fazendo supor um qualquer tipo de incidente sem que, contudo, se percebam os contornos de tal incidente; a observação pouco mais que superficial do velho e do animal em quem Natário tropeçara; as primeiras reacções de ambos, caracterizadas pelo contraste entre a cólera do sacerdote e a subserviência do idoso; por fim, a descrição do velho camponês, que congrega todos os traços do homem do povo explorado e humilhado durante uma vida inteira⁵⁷, uma descrição marcada pela intervenção do juízo crítico de um sujeito de enunciação que não quis ou não pôde manter a imparcialidade realista-naturalista e declaradamente sublinhou o carácter desprezível dos “senhores padres joviais e excitados da vinhaça”. Com efeito, ainda que procurando escusar-se declaradamente à tentação de incluir intromissões pessoais na descrição, o narrador não deixa de produzir um discurso valorativo, denunciando assim a sua presença e a sua ideologia e comprovando-se que à interrogação colocada por Vítor Manuel Aguiar e Silva – “Poderá o narrador exilar-se em absoluto da sua narrativa?” (Aguiar e Silva, 1983: 782) – há-de corresponder uma resposta negativa.

⁵⁷ Embora riquíssima em tipos, a obra de Eça de Queirós afigura-se relativamente limitada no que respeita à representação da variedade que constitui o mundo social, de que o escritor parece conhecer apenas certos meios e em especial o burguês como, aliás, admite perante Oliveira Martins, ainda que deixando transparecer certa humildade: “da gente portuguesa conheço apenas a alta burguesia de Lisboa” (Queirós, C: 52). Referindo-se ao relevo do povo na obra eciana, Lucette Petit considera que “*sa place extrêmement réduite dans l’oeuvre le fait apparaître de façon embryonnaire*” (Lucette Petit, (1987), *Le champ du signe dans le roman queirosien*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, p. 93). António José Saraiva alega, inclusivamente, que o povo é uma classe perfeitamente desconhecida para o romancista: “este ‘povo’, esse mistério que sabia existir para lá da cortina que lhe limitava a visão, fantasia-o como algo de lendário [...]. E quando aparece um homem do povo nos seus romances, é geralmente com um valor simbólico, representando o quarto estado e a tradição da *jacquerie* e numa atitude convenientemente teatral” (António José Saraiva (2000), *As ideias de Eça de Queirós*, Lisboa, Gradiva, p. 112).

O carácter vingativo do padre Natário, que de si mesmo diz “eu, quando odeio, odeio bem!” (p. 193), constitui, porventura, um dos traços dos sacerdotes mais desenvolvido na obra. As suas diligências para obter o nome do autor do “Comunicado” confirmam-no como um homem destituído de escrúpulos ao ponto de persuadir o seu colega Silvério a quebrar o sigilo da confissão, como se depreende da descrição do diálogo sustentado entre os dois padres. A introdução do segmento descritivo, que parte do tema demarcativo da janela de sacada, é relativamente prolixa, uma vez que o narrador vai individualizar cada um dos elementos do grupo de funcionários da Administração do Concelho que assistem ao episódio:

Uma manhã mesmo os empregados da administração (que era então no largo da Sé) gozaram muito, observando da sacada os dois padres que passeavam no terraço, ao tépido sol de Maio. O senhor administrador - que passava as horas da repartição namorando com um binóculo, por trás da vidraça do seu gabinete, a esposa do Teles alfaiate - começara súbitamente a dar gargalhadas à janela: o escrivão Borges correu logo, de pena na mão, à varanda, a ver de que ria Sua Senhoria, e, muito divertido, a fungar, chamou à pressa o Artur Couceiro que estava copiando, para estudar à guitarra, uma canção da “Grinalda”; o amanuense Pires, severo e digno, aproximou-se, carregando para a orelha o seu barretinho de seda, com horror às correntes de ar; e em grupo, de olho arregalado, observavam os dois padres, que tinham parado à esquina da igreja (pp. 204-205).

Antes de mais, é novamente clara a intencionalidade do narrador ao recorrer a “estratégias narrativas [que procuram] situar o leitor num mundo supostamente conhecido” (Cunha, 1997: 69), pela inscrição da acção num espaço concreto e reconhecível – a sede da Administração do Concelho, no Largo da Sé, em Leiria. A verosimilhança conferida ao texto pela notação espacial sai, aliás, reforçada pelo esclarecimento adicional prestado pelo autor em discurso parentético - “(que era então no largo da Sé)” -, parecendo o narrador querer salvaguardar-se de alguma incorrecção percebida pelo leitor⁵⁸. Mas ao rigor imprimido pela ancoragem da acção no espaço real sucede-se, irónica e desconcertantemente, a apresentação em tom caricatural das figuras que testemunharão, do alto da sacada, o diálogo gestual e inaudível entre os dois sacerdotes. Um após o outro, começando pelo próprio Administrador do Concelho, cuja

⁵⁸ Com efeito, tanto à época a que reporta a acção da obra como durante o período em que Eça foi Administrador do Concelho em Leiria, a sede da Administração funcionava no Largo da Sé, no segundo andar de um edifício que alberga ainda hoje, no seu rés-do-chão, uma tipografia. A transferência da Administração do Concelho para o edifício dos Paços do Concelho terá ocorrido pouco depois da saída de Eça de Queirós da cidade.

ocupação predilecta e quase exclusiva o prendia à janela durante todo o horário de expediente⁵⁹, os funcionários correm a espreitar a cena inédita e hilariante protagonizada pelos dois sacerdotes. O recurso a uma expansão de ordem metonímica, pela enumeração dos empregados, configura-se como uma brevíssima descrição de valor crítico, não apenas porque cada funcionário é associado a um traço distintivo que denota laivos de caricatura, mas sobretudo por sair reforçada a ideia de que se está perante o característico tipo de funcionalismo perfeitamente estabelecido na sua estereotipada improdutividade.

A observação e conseqüente descrição que se segue não decorrerá do somatório das visões parcelares de cada um dos funcionários, como se poderia ter depreendido, mas resulta de uma visão de conjunto das personagens constituídas “em grupo, de olho arregalado”:

Natário parecia excitado; procurava decerto persuadir, abalar o padre Silvério; e em bicos de pés, plantado diante dele, agitava freneticamente as mãos muito magras. Depois, súbitamente, apoderou-se-lhe do braço, arrastou-o ao comprido do terraço lajeado: ao fundo parou, recuou, fez um gesto largo e desolado, como atestando a perdição possível dele, da Sé ao lado, da cidade, do universo em redor; o bom Silvério, com os olhos muito abertos, parecia apavorado. E recomeçaram a passear. Mas Natário exaltava-se; dava recuões bruscos, atirava estocadas com um longo dedo ao vasto estômago de Silvério, batia patadas furiosas nas lajes polidas; e de repente, de braços pendentes, mostrava-se acabrunhado. Então o bom Silvério falou um momento com a mão espalmada sobre o peito; imediatamente, a face biliosa de Natário iluminou-se; pulou, bateu no ombro do colega palmadinhas de muito júbilo, - e os dois sacerdotes entraram na Sé, chegados e rindo baixinho (p. 205).

À semelhança do que já antes havia sido assinalado, o tom caricatural e quase burlesco que sobressai da leitura do excerto poderia suscitar dúvidas quanto à sua verosimilhança. Mas, antecipando essa possibilidade, o autor procedeu a uma

⁵⁹ Não é possível deixar de atentar no modo espirituoso como, ao longo de *O Crime do Padre Amaro*, Eça compõe a figura do Administrador do Concelho, cumprimentado deferentemente pelos habitantes da cidade, mas esboço de caricatura do funcionário superior, vindo da capital e desterrado numa pequena cidade de província, cuja única preocupação e ocupação parece consistir em assomar “àquela sacada, donde [...] diariamente, das onze às três, retorcendo o bigode louro e entesando o plastrão azul, depravava a mulher do Teles” (p. 278). De modo subtil, a caracterização que é feita do Administrador do Concelho reveste-se de um pendor crítico e demonstra, na perspectiva de Alicia Langa Laorga, “el desacuerdo de Eça de Queiroz com la clase política, sobre todo com los que manejan el poder aunque, en este caso, solo sea el poder local. Lo que mas llama la atención es la falta de capacidad, la inoperancia” (Langa Laorga, 1996: 114).

reorientação do universo de referencialidade do leitor, de modo a que este desenvolvesse uma abordagem do texto no seu sentido inusitado, tornando-o, por isso mesmo, admissível. Ou seja, a surpresa inicial explicitamente enunciada pelo narrador e manifestada pelos funcionários face à situação que vai ser descrita cria desde logo no leitor um universo de expectativas que o predispõe para a leitura de algo considerado, no mínimo, inesperado. Ao perceber que a situação observada leva a que o Administrador comece “súbitamente a dar gargalhadas à janela”, a que o escrivão Borges se mostre “muito divertido, a fungar, cham[ando] à pressa” e a que todos acudam “de olho arregalado”, o leitor desenvolverá uma outra competência de leitura, em conformidade com as leis fornecidas pelo autor. E o prévio reconhecimento deste episódio como situação particular, credível em contexto de excepção, constituirá a garantia da sua viabilidade num mundo real.

Apesar do recurso a formas verbais no pretérito perfeito do indicativo, que poderiam indiciar tratar-se este de um segmento predominantemente narrativo – “apoderou-se-lhe”, “arrastou-o”, “parou, recuou, fez”, no primeiro terço do excerto; “recomeçaram” a meio do segmento; e, na sua parte final, “falou”, “iluminou-se”, “pulou, bateu” e “entraram” – instala-se, ainda assim, a sensação de que se está perante uma sequência eminentemente descritiva. Para tal contribui não apenas a alternância do pretérito perfeito com formas verbais no pretérito imperfeito do indicativo, conferindo estas últimas um valor durativo à acção, como ainda a exuberância expressiva de que se revestem os verbos utilizados. Não se restringindo ao retrato de espaços, pessoas ou coisas, elementos tradicionalmente considerados o objecto do protótipo textual descritivo, o excerto incide sobre gestos e atitudes, criando “fracções de imagens, que se sucedem em longas fiadas” (Guerra da Cal, 1981: 222). No fundo, este segmento constrói-se em grande medida pela descrição dinâmica de sucessivas pequenas acções, enformando-se num quadro mais amplo que contribui para a caracterização dos dois sacerdotes⁶⁰. Guerra da Cal destaca o virtuosismo de Eça de Queirós no uso do imperfeito e na sua combinação com o pretérito perfeito, esclarecendo que

o propósito de plasmar atitudes ou fenómenos [...], não em estado de imobilidade, mas de duração dinâmica, torna-se ainda mais evidente quando o

⁶⁰ “A descrição de uma acção apresenta-se, em geral, sob a forma de uma sequência de acções temporalmente ordenadas. [...] Uma acção global desenrola-se numa continuidade de microacções” (Adam e Revaz, 1997: 50).

imperfeito aparece ora adstrito a verbos de natureza pontual, ora expressando gestos e actos momentâneos, que ‘fazem quadro’, e que Eça utiliza como centro de interesse plástico de uma representação [...]. O efeito torna-se ainda mais eficaz quando se sublinha o imperfeito por um contraste repentino com o pretérito (Guerra da Cal, 1981: 235).

O registo linguístico apresentado no segmento é particularmente dinâmico: os verbos que denotam as acções de Natário combinam-se em sequências breves e sucessivas, num ritmo acelerado, de modo a constituírem-se não apenas em texto, mas em autênticas imagens oferecidas ao olhar do leitor-espectador. As acções praticadas pelas personagens não se limitam a ser narradas, são sobretudo descritas, e com grande visualismo, por meio de um discurso realista que transmite “a impressão de que estamos perante o vivido – um fragmento de vida” (Todorov, 1984: 11). O comportamento de Natário revela o seu carácter nervoso, traduzido em gestos que percorrem uma ampla gama de atitudes e sentimentos, de efeito dramático, oscilando rapidamente entre a agitação frenética das mãos e o movimento corporal, entre a paragem e o recuo, o dedo esgrimindo o estômago de Silvério e as “patadas” furiosas na laje, até ao júbilo que se seguiu à revelação do “bom Silvério”. A descrição da cena, pela deformação caricatural que lhe é imposta, produz um notável efeito humorístico, ao mesmo tempo que convoca na mente do leitor o hilariante título dos versos de homenagem aos dois sacerdotes e que haviam sido pouco tempo antes compostos pelo cunhado do senhor barão de Via-Clara: “Famosa reconciliação do Macaco e da Baleia” (p. 204).

Verdadeira excepção no universo clerical d’ *O Crime do Padre Amaro*, o abade Ferrão parece congrega todas as qualidades do sacerdote ideal, e a integração desta figura na obra, na perspectiva de Carlos Reis, torna “mais verosímil e equilibrada a crítica aos maus padres que domina e de certa forma inspira o romance” (Reis, 1990: 142). Possuía apenas um vício, a caça, do qual se coibia, “porque a caça tira muito tempo, e é sanguinário matar uma pobre ave que anda azafamada pelos campos nos seus negócios domésticos” (p. 408). A sua inteligência, a sua sensatez, a sua bondade e humanidade, aliadas à simplicidade em que vive, na aldeia de Poiais, não fazem dele somente o modelo de padre, como realçam, por contraste, a maldade e a corrupção dos restantes sacerdotes da obra. O seu papel será sobretudo importante a dois níveis: enquanto representante da Fé, nos confrontos amigáveis que tem com o Dr. Gouveia, e no

processo de apaziguamento moral de Amélia, que o abade acompanhou durante uma boa parte da sua gravidez e até ao seu trágico desfecho.

Será num momento diegético de elevada intensidade dramática, marcado pela escuridão e por um silêncio tão profundo que necessariamente tem que destacar e isolar os ruídos que o quebram, que o narrador vai recorrer a expressivos segmentos descritivos que revelam a angústia do bom abade perante a iminência da morte de Amélia. O peso do silêncio que durante longas horas se imporá, “um silêncio tenebroso” (p. 472), potencia o efeito dos sons que se lhe seguem, apresentando-se “explicitamente como condição sem a qual o som e a escuta não poderiam assumir uma função estrutural como dispositivos técnico-narrativos” (Vieira de Carvalho, 2002: 80).

Noite dentro, na Ricoça, o abade Ferrão aguarda o Dr. Gouveia, que assiste Amélia após o agravamento do seu estado de saúde:

então aquele silêncio da casa, onde só o som dos seus passos sobre o soalho da sala punha uma nota viva, começou a impressionar o velho. Abriu a porta devagarinho, escutou; mas o quarto de Amélia era muito afastado, ao fim da casa, ao pé do terraço; não vinha de lá nem rumor nem luz. Recomeçou o seu passeio solitário na sala [...]. Outra hora mais longa, mais fúnebre, passou. Então, em pontas de pés, corando na escuridão daquela audácia, foi até ao meio do corredor: agora, aterrado, sentia no quarto de Amélia um ruído confuso e surdo de pés movendo-se vivamente no soalho, como numa luta. Mas nem um ai, nem um grito. Recolheu à sala, e abrindo o seu Breviário começou a rezar. Sentiu os chinelos da Gertrudes passarem rapidamente, numa carreira. Ouviu uma porta a distância bater. Depois o arrastar no soalho duma bacia de latão. E enfim o doutor apareceu (p.471).

Atente-se, antes de mais, na opressiva ausência de ruído, que condiciona o estado emotivo e psicológico do abade, a tal ponto que “aquele silêncio da casa [...] começou a impressionar o velho”. Trata-se, como refere ainda Mário Vieira de Carvalho, de um silêncio que se manifesta “como sintoma contextual de desgraça ou morte” (Vieira de Carvalho, 2002: 79), um “silêncio-ambiente [que] pode inspirar medo, ou mesmo terror – ora acompanhando a morte [...], ora indiciando-a” (*ibidem*:78). O pressentimento do infortúnio de Amélia é, pois, acentuado por este tipo de silêncio. Tendo optado por uma perspectiva de focalização interna em detrimento de um conhecimento omnisciente que lhe teria permitido *mostrar* ao leitor ora os acontecimentos que se sucedem no quarto de Amélia, ora os sentimentos que tomam conta do abade, o narrador “prefere tão-somente

dar a ouvir – e fá-lo na perspectiva do abade, a quem cabe descodificar os sintomas acústicos do drama que ali se desenrola” (Vieira de Carvalho, 2002: 80).

Preso ao seu pudor sacerdotal, que não lhe permite aproximar-se do leito de uma mulher em trabalho de parto, o terror do abade cresce à medida que o tempo passa e não obtém notícias. A forma de tentar adquirir algum conhecimento é por intermédio dos ruídos que possa escutar, daí que busque os meios que lhe permitam apurar a sua audição e interpretar cada indício que lhe chega aos ouvidos: “Abriu a porta devagarinho, escutou”; “em pontas de pés, corando na escuridão daquela audácia, foi até ao meio do corredor”. A descrição da luta que Amélia e o Dr. Gouveia travam contra a morte não é visível. De forma subtil, ela é apenas adivinhada: por meio dos sons escutados, apresentados metonimicamente pela referência aos “pés movendo-se vivamente no soalho” e aos “chinelos da Gertrudes” que passam rapidamente; por meio ainda da inexistência de outros sons, isto é, dos sons que, sendo esperados, contudo não eclodem – “nem um ai, nem um grito”. E o conhecimento dos factos que ocorrem no quarto ao fim da casa mantém-se incompleto e só poderá ser definitivamente estabelecido em presença do médico.

A profunda desconformidade entre o sacerdócio representado pelo abade Ferrão e a forma como o ministério sacerdotal é praticado pelos restantes padres é veiculada na obra, sobretudo, pela focalização instituída em Amélia. São duas formas de exercer o poder espiritual tão distintas que quase se poderia sentir estar-se perante duas diferentes religiões, em que a corte celestial fosse composta pelas mesmas divindades, mas marcadas, numa e noutra manifestação religiosa, por traços distintivos opostos:

É que era tão diferente aquela maneira de confessar do abade! Os seus modos não eram os do representante rígido de um Deus carrancudo; havia nele alguma coisa de feminino e de maternal que passava na alma como uma carícia; em lugar de lhe erguer diante dos olhos o sinistro cenário das chamas do Inferno, mostrara-lhe um vasto Céu misericordioso com as portas largamente abertas [...]. Era uma religião amável, toda banhada de graça, em que uma lágrima pura basta para remir uma existência de pecado. Que diferente da soturna doutrina que desde pequena a trazia aterrada e trémula! (p. 435).

A mesma oposição vai ser metonimizada nas sedes/locais de culto em que celebram o padre Amaro e o abade Ferrão. A descrição da Sé é feita por meio de uma expansão predicativa tecida em torno dum paradigma de negação, através de uma enumeração

marcada pelo recurso a construções paralelísticas e anafóricas, pontuadas pela repetição do advérbio de negação – *nem* -, e em que o edifício episcopal e o ambiente que este evoca se caracterizam principalmente pela não-presença dos mesmos elementos que, por sua vez, compõem a ambiência da capela de Poiais:

Lá, na velha Sé, muralhas da espessura de côvados separavam da vida humana e natural: tudo era escuridão, melancolia, penitência, faces severas de imagens; nada do que faz a alegria do mundo ali entrava, nem o alto azul, nem os pássaros, nem o ar largo dos prados, nem os risos dos lábios vivos; alguma flor que havia era artificial; o enxota-cães lá se postava ao portal para não deixar passar as criancinhas; até o sol estava exilado, e toda a luz que havia vinha dos lampadários fúnebres. E ali, na capelita dos Poiais, que familiaridade da Natureza com o bom Deus! Pelas portas abertas penetrava a aragem perfumada das madressilvas; pequerruchos brincando faziam sonoras as paredes caiadas; o altar era como um jardinete e um pomar; pardais atrevidos vinham chilrear até junto aos pedestais das cruzes; às vezes um boi grave metia o focinho pela porta com a antiga familiaridade do curral de Belém...” (pp. 435-436).

Não é a simples dicotomia cidade/campo que é equacionada por meio da descrição dos dois espaços; antes, à semelhança do que foi assinalado por Ana Nascimento Piedade a propósito da oposição entre cidade e serras, estes espaços dicotômicos “são tratados por Eça de uma forma sobretudo *alegórica*. Assim se tornam símbolos [...], ultrapassando a estrita categoria de lugares” (Piedade, 2002: 13). Com efeito, a descrição dos dois espaços de culto e das duas formas de viver a religião católica reforçam a tese anticlerical presente no romance, pela condenação de uma Igreja que o autor sempre entendeu “como perversora dos ideais primitivos do cristianismo” (Matos, 1988: 78), ao mesmo tempo que é exaltada a bondade e tolerância da mensagem evangélica, assim como é enaltecida a concepção de um Deus em harmonia com a natureza e com os homens, aspectos estes reflectidos na alegre simplicidade da capelinha de Poiais, onde até as brincadeiras das crianças e a curiosidade dos animais do campo eram bem-vindas.

2.2.2. A corrente da oposição ou anticlerical

Constituída exclusivamente por elementos do sexo masculino, a corrente da oposição ou anticlerical n' *O Crime do Padre Amaro* é veiculada por meio de um reduzido número de personagens, de que se destacarão quatro: João Eduardo, o Dr. Godinho, Gustavo e o Dr. Gouveia. De modos diferentes, as atitudes e convicções de crítica e contestação ao sistema vigente sustentadas por estas personagens podem ser entendidas como um processo que as visa incluir numa certa campanha positivista, dirigida sobretudo ao clero e à instituição religiosa, uma campanha

empenhada em promover o racionalismo como forma de emancipação das sociedades modernas [pois] ultrapassada a idade metafísica e a teológica, a cultura religiosa é encarada como anacronismo cultural e um entrave ao progresso social (Santana, 2007: 176).

O mais relevante dos caracteres veiculadores de uma ideologia anticlerical, ao nível da sua participação na intriga, João Eduardo, o noivo de Amélia, é introduzido no romance, logo desde o início, como uma personagem que não se enquadra no ambiente devoto instituído em casa da noiva. A sua entrada em cena ocorre precisamente aquando da descrição do primeiro serão de Amaro na residência da S. Joaneira, quando o novo pároco é apresentado ao círculo de amigos e frequentadores da casa. A aparência discreta do escrevente, um pouco afastado dos restantes convivas, é sugerida pela referência simples com que é introduzido – “um rapaz que estava junto do aparador” (p. 65). Depois, levantando-se “e chegando-se ao grupo das velhas” (*ibidem*), o seu retrato é alargado, e a sobriedade da sua figura corrobora a impressão inicialmente transmitida – “Era alto, todo vestido de preto: sobre o rosto de pele branca, regular, um pouco fatigado, destacava bem um bigode pequeno muito negro, caído aos cantos, que ele costumava mordicar com os dentes” (p. 65). As amigas da S. Joaneira, e em particular D. Josefa Dias, não o apreciam, percebendo-se desde cedo que o consideram indigno da sua companhia: “ - Olhe, também lho digo - exclamou a Sr.^a D. Josefa Dias - o senhor é um homem sem religião e sem respeito pelas coisas santas. - E voltando-se para o lado de Amélia, muito azeda: - Olhe, filha minha é que eu lhe não dava! (p. 67). A hostilidade é, pois, um traço que

caracterizará as relações que o círculo das beatas, apoiado depois pelos padres Amaro e Natário, estabelecem com João Eduardo.

O escrevente apresentar-se-á, em certa medida, como um inadaptado, alguém que se esforça por se ajustar aos códigos de conduta dos círculos que frequenta, sem conseguir verdadeiramente inserir-se nesses círculos. Considerado pelo abade Ferrão como “um pobre moço sensível, com uma religião sentimental, ambições de paz doméstica, e prezando muito o trabalho” (p. 432), João Eduardo difere claramente dos padres hipócritas e interesseiros e das beatas mesquinhas e fanáticas, cuja companhia aceita apenas para poder estar com Amélia.

O relevo conferido pelo autor a esta personagem, segundo Maria Luísa Nunes, parece ser o de “fornecer mais um ponto de vista e criar um certo *suspense* quando, temporariamente, obstrui o curso dos acontecimentos escrevendo o ‘Comunicado’, e, em consequência dele, persuadindo Amélia a concordar em casar com ele” (Nunes, 1976: 282). Com efeito, João Eduardo é uma das personagens da obra que, veiculando uma linha ideológica - a do anticlericalismo -, se pode configurar como uma personagem-embraiadora, marca da “presença, no texto, do autor, do leitor ou dos seus delegados” (Hamon, 1979b: 97), porta-voz, a um nível regional, de certas tendências religiosas, sociais e políticas que podem ser extrapoladas para o universo nacional. Como observa o Dr. Gouveia, o escrevente enquadra-se numa corrente “liberal racionalista nos limites da Carta” (p. 254).

Mas João Eduardo não é um liberal militante, apesar de ter assinado o seu polémico “Comunicado” com este pseudónimo. “Pacatinho” (p. 257), como é qualificado pelos empregados do jornal, o escrevente procura no espaço de redacção da *Voz do Distrito* o local que lhe permite estabelecer formas de sociabilidade em dissonância com os comportamentos entendidos pelas beatas como moralmente mais adequados. É dissimuladamente que João Eduardo, pela noite dentro, visita a redacção do semanário, onde gosta de dedilhar a guitarra e de ouvir Agostinho, o “estilista de vilezas” (p. 161), assumindo que “não se atreveria a passear com ele de dia nas ruas” (p. 162). Nos artigos de pendor fortemente anticlerical escritos pelo jornalista, o namorado de Amélia vê o eco das suas preocupações e da fúria que sente contra Amaro; e encontra no ambiente

da redacção do jornal a forma de denunciar os comportamentos dos padres instalados no meio beato e dissoluto de Leiria.

As convicções de João Eduardo, declaradamente anticlericais, não revelam uma recusa da religiosidade; antes, decorrem de uma concepção humanista e panteísta da doutrina cristã, em que a figura de Jesus se apresenta como o “arquétipo mesmo da *santidade*, esse reverso, com luz divina, da fealdade escura que domina o mundo sob formas múltiplas – injustiça, secura de coração, mesquinhez, apego ao poder, prazer grosseiro, estupidez, simonia, beatice” (Monteiro, 2002: 44-45). Através de um conhecimento omnisciente, mas em que parece combinar-se ainda a adopção de uma focalização ou ponto de vista interno, o narrador descreve a figura de João Eduardo como alguém cujas convicções religiosas, bem distintas da devoção sentimentalista praticada por Amélia, o levam inevitavelmente, apesar dos seus esforços em contrário, a manter uma inultrapassável distanciação ideológica da noiva:

sempre fora inimigo de padres; achava-os um ‘perigo para a civilização e para a liberdade’; supunha-os intrigantes, com hábitos de luxúria, e conspirando sempre para restabelecer ‘as trevas da Meia-Idade’; odiava a confissão que julgava uma arma terrível contra a paz do lar; e tinha uma religião vaga - hostil ao culto, às rezas, aos jejuns, cheia de admiração pelo Jesus poético, revolucionário, amigo dos pobres, e ‘pelo sublime espírito de Deus que enche todo o Universo’! Só desde que amava Amélia é que ouvia missa, para agradecer à S. Joaneira” (p. 156).

Ao proceder à análise da forma como alguns textos ecianos estabelecem o diálogo com a questão religiosa e em particular com a concepção de santidade, Ofélia Paiva Monteiro põe em evidência

um Eça de idealismo tão horrorizado pelos comportamentos da Igreja e da prática católica maioritários do País, quão fascinado pela essência da mensagem cristã colhida na Bíblia, descoberta com paixão, e na leitura de tantos que, no Estrangeiro e entre nós [...] a vinham exaltando como uma espiritualidade purificadora que poderia revolucionar corações e sociedades, como era urgente (Monteiro, 2002: 45-46).

Ora, o relevo da personagem representada por João Eduardo advém principalmente da sua função de porta-voz - ou personagem-embraiadora, na terminologia proposta por Hamon (1979b: 97) -, constituindo-se como uma figura da diegese em quem é delegada

a transmissão de ideias representativas de determinada corrente ideológica, coincidente até, porventura, com as crenças perfilhadas pelo próprio autor. Ao nível da verosimilhança pretendida pelo romance realista-naturalista, esta funcionalidade é bem significativa: por um lado, a impessoalidade e neutralidade narrativas mantêm-se, uma vez que a mensagem do autor é veiculada sem que a sua presença se intrometa directamente na diegese; por outro lado, o carácter representativo da obra é conseguido pela inserção, aí, de uma corrente ideológica reconhecidamente abraçada por alguns sectores da sociedade civil.

Estas mesmas funções atribuídas a João Eduardo, enquanto delegado de um sector que o autor da obra quis aqui deixar representado, continuarão a manifestar-se noutros momentos da acção, nomeadamente quando o escrevente se sente vítima da perseguição do clero:

E que podia ele, pobre escrevente de cartório, contra o padre Amaro que tinha por si o clero, o chantre, o cabido, os bispos, o Papa, classe solidária e compacta que lhe aparecia como uma medonha cidadela de bronze erguendo-se até ao céu! Eram eles que tinham causado a resolução de Amélia, a sua carta, a dureza das suas palavras. Era uma intriga de párocos, cónegos e beatas (pp. 245-246).

Será igualmente como mártir, uma vítima inocente de toda a impiedosa classe eclesiástica, que Gustavo olhará para João Eduardo, exacerbando as circunstâncias que marcam os recentes acontecimentos na vida do preterido noivo de Amélia, em virtude de uma análise tão assinalada por imagens estereotipadas quanto eivada de desejos de revolução, que ironicamente o narrador patenteia:

o tipógrafo considerava-o com uma admiração crescente. Já não era o “Pacatinho” [...] - era uma *vítima das perseguições religiosas*. Era a primeira que o tipógrafo via; e, apesar de não lhe aparecer na atitude tradicional das estampas de propaganda, amarrado a um poste de fogueira ou fugindo com a família espavorida a soldados que galopam da sombra do último plano, achava-o interessante. Invejava-lhe secretamente aquela honra social. Que chique que lhe daria a ele entre a rapaziada de Alcântara! Famosa pechincha, ser uma *vítima da reacção* (p. 264).

Esta percepção dos acontecimentos partilhada pelas duas personagens não deixará de encontrar eco, segundo António José Saraiva, na forma como o próprio Eça de Queirós perspectiva a classe sacerdotal e os poderes instituídos, certo que estaria o

romancista “de que as classes estabelecidas disporão sempre da força e da lei, de que haverá sempre oprimidos e crucificados” (Saraiva, 2000: 107).

A oposição que João Eduardo intenta resulta praticamente inútil: na sequência do “Comunicado”, o padre Brito é transferido para uma paróquia distante da cidade, perto de Alcobaça; Amaro, receando poder ser identificado pelo chantre como o padre que procurava seduzir Amélia, manterá um prudente mas breve afastamento da Rua da Misericórdia; aos restantes padres, nada sucederá. O meio opressivo, beato e calunioso de Leiria condicionará as acções e as opções de João Eduardo, banido da casa da S. Joaneira, do semanário *Voz do Distrito*, do cartório do tabelião Nunes Ferral, da cidade.

Com excepção do Dr. Gouveia que, como médico, tem livre acesso a vários espaços e grande margem de manobra no contacto com as personagens, os restantes caracteres que se inscrevem na linha anticlerical veiculada na obra ganham destaque no universo romanesco de *O Crime do Padre Amaro* por intermédio de João Eduardo, e particularmente na sequência das suas visitas à redacção do jornal da oposição. O noivo de Amélia perfila-se, assim, como o elemento motivador da ocorrência do tipógrafo Gustavo e do Dr. Godinho enquanto caracteres diegéticos.

É na sede da *Voz do Distrito*, jornal dirigido pelo Dr. Godinho, marcadamente hostil ao governador civil mas também “muito hostil ao cabido e ‘à padraria’” (p. 163), que são redigidas as “desandas ao clero” (*ibidem*), que tanto quadravam com o sentimento de despeito que vinha acometendo João Eduardo. O jornal contava com o repulsivo Agostinho Pinheiro como o jornalista que encarnava, na perspectiva do seu director, os requisitos necessários para compor os artigos basilares: “um patife com ortografia, sem escrúpulos, que redigisse em linguagem sonora os insultos, as calúnias, as alusões” (p. 161), capaz de se adaptar na perfeição à linha editorial da *Voz do Distrito*, sintetizada pelas palavras do Dr. Godinho: “em tudo o que cheirar a padre, para baixo! Havendo escândalo, conta-se! Não havendo, inventa-se!” (p. 165).

Mas o Dr. Godinho, advogado de profissão, é sobretudo um político, representante na obra de uma determinada classe e ideologia liberal vigente. Arvorando o progresso, acabará por se revelar extremamente conservador nas atitudes e decisões que toma em

relação a certos temas. Por isso, menos adverso aos padres, mais receoso da reacção da esposa bela e devota e, sobretudo, determinado em manter o seu estatuto de figura influente na cidade, assim como os privilégios que esse estatuto lhe confere, apenas admite que o artigo em que João Eduardo expõe os vícios dos padres da cidade seja publicado como um comunicado anónimo; não assume as responsabilidades inerentes ao seu cargo de director do periódico, mas compraz-se a nível particular com os efeitos decorrentes da publicação do texto. O seu comportamento é claramente marcado por uma hipocrisia política e social: se por um lado odeia os padres e se situa numa linha política antagonista à do governo, por outro retrai-se na disputa contra o clero e, especialmente, mantém com o poder instituído relacionamentos modelados por jogos de conveniência.

Este advogado, com o prestígio e a influência que exerce no meio circunscrito de Leiria, apresenta-se, ao nível político e com as consequentes implicações sociais que tal acarreta, como um caso que pode ser enquadrado no fenómeno do caciquismo. Conforme expõe Fernando Taveira da Fonseca, o caciquismo

configura um conjunto de relações do tipo patrono/cliente, que ao estabelecer-se perante indivíduos teoricamente iguais perante a lei, apenas se podem justificar pelo desnível social [...], um poder informal, raramente extravasando as fronteiras concelhias, consequência natural e prolongamento de um poder social, que tem a sua base ou na propriedade da terra, ou na preeminência familiar, ou no prestígio das funções sociais exercidas (Fonseca, 1993: 468).

Ora, pertencendo possivelmente a famílias de certa relevância na região - ostenta com orgulho o seu nome: "Alípio de Vasconcelos Godinho" (p. 242) -, advogado, proprietário da tipografia e de um jornal, o causídico sustenta na cidade relações e manobras que se regulam por tramas astuciosas das quais espera retirar os seus proveitos. As hostilidades manifestadas face ao Governo Civil são afinal artificiais pois, como admite o secretário-geral do Governo Civil, "O dr. Godinho é uma inteligência... [...] O dr. Godinho aprecia a política do governo, e o governo aprecia o dr. Godinho" (p. 178). E, de facto, será o Dr. Godinho quem garante a João Eduardo, após a publicação do comunicado, o prometido emprego no Governo Civil, prova de que as relações entre adversários políticos são absolutamente postizas e oscilam ao sabor dos interesses particulares, como se apercebe o bilioso padre Natário - "veja você esta corja: o dr. Godinho no jornal às bulhas com o Governo Civil, e o Governo Civil a atirar

postas aos afilhados do dr. Godinho... Vá lá entendê-los! Isto é um país de biltres!" (p. 192).

A *Voz do Distrito*, o jornal que se apresentava como um meio panfletário e ideológico, é afinal uma outra forma encontrada pelo poder político, de momento na oposição, de exercer, gerir e manipular as relações entre os seus correligionários e o poder vigente, ao serviço de motivações temporárias, partidárias ou individuais, mas sempre dissimuladas.

A caracterização do Dr. Godinho completa-se no diálogo que manterá com João Eduardo quando este, ingenuamente, demanda o seu apoio depois de ter sido identificado como autor do “Comunicado” e expulso da Rua da Misericórdia. A atitude do advogado, incoerente face ao que anteriormente havia defendido, pauta-se contudo pela coerência e subsequente verosimilhança na construção do arquétipo de personagem que o autor visou representar:

recomendava ao Sr. João Eduardo, com a autoridade que lhe davam os anos e a sua posição no país, que não fosse espalhar, por despeito, acusações que só serviam para destruir o prestígio do sacerdócio, indispensável numa sociedade bem constituída! - Sem ele, tudo seria anarquia e orgia!

E recostou-se, pensando, satisfeito, que estava nessa manhã com ‘o dom da palavra’ (p. 242).

A intencionalidade na representação de um tipo – o do político e homem de leis que faz da palavra o seu instrumento de trabalho e cujo carácter é desvendado pelo seu discurso e, paradoxal e simultaneamente, desacreditado precisamente pelo mesmo discurso - é notória. A prelecção feita pelo Dr. Godinho reveste-se do tom fleumático que caracterizava a retórica da advocacia, inscrevendo-se as suas falas num quadro de autenticidade que possibilita, mais uma vez, o cumprimento do objectivo de verosimilhança do autor.

Em “Realismo e forma romanesca”, ao procurar consignar os processos narrativos característicos do romance, Ian Watt refere-se à premissa, implícita no realismo formal, de que “o romance é um relatório completo e autêntico da experiência humana” (Watt, 1984: 45), entendendo o realismo formal como uma “visão circunstancial da vida” (*ibidem*). Estabelece então um paralelismo entre o leitor e

um outro grupo de “especialistas em epistemologia” (*ibidem*), o júri de um tribunal, que indaga pelos detalhes e espera “das testemunhas que contem a história ‘usando palavras suas’” (*ibidem*). Ora, o carácter do Dr. Godinho emerge das próprias palavras que profere, manifestando-se perante João Eduardo (e perante o leitor), que depreenderá por si mesmo os seus traços distintivos. É, pois, natural que a apologia demagógica que o advogado faz agora da Igreja e do clero surja veiculada pela forma oratória que caracterizaria o discurso e o estilo quer político quer causídico:

Aonde nos querem os senhores levar com os seus materialismos, os seus ateísmos? Quando tiverem dado cabo da religião de nossos pais, que têm os senhores para a substituir? Que têm? Mostre lá! [...] Não têm nada! Têm lama, quando muito têm palavreado! Mas enquanto eu for vivo, pelo menos em Leiria, há-de ser respeitada a Fé e o princípio da Ordem! Podem pôr a Europa a fogo e sangue, em Leiria não hão-de erguer a cabeça. Em Leiria estou eu alerta, e juro que lhes hei-de ser funesto! (p. 245).

Dirigindo-se exclusivamente a João Eduardo, o advogado confronta-o como se interpelasse toda uma assembleia, através de apóstrofes sucessivas que criam o efeito de um discurso que se quer inserir na especificidade de um domínio técnico próprio da sua área profissional, e exibindo a sua eloquência como se estivesse a *actuar* perante um auditório parlamentar ou judicial. O anticlericalismo do Dr. Godinho, afinal, esvaiu-se por completo. Proclama agora a necessidade imprescindível de proteger a instituição eclesiástica e os seus membros como forma de assegurar a manutenção de um sistema que serve, também e principalmente, os seus interesses, arvorando-se, inclusivamente, no paladino de valores tradicionais questionados pelo próprio liberalismo e ironicamente grafados com maiúscula: a Fé e a Ordem. A ideia de Deus e a noção de autoridade civil surgem perfeitamente articuladas e, para este liberal, “Deus é, no fundo, uma hipótese sociológica, necessitada por uma certa estrutura político-social” (Saraiva, 2000: 95). O discurso anticlerical e do contrapoder desapareceu por completo. O político que havia sido introduzido como representante de um liberalismo mais radical é afinal um liberal conservador. As convicções agora defendidas por aquele que é expressamente apresentado como o líder da oposição, “o chefe e o candidato do ‘grupo [da Maia]’” (p. 161), não diferem do discurso do poder dirigente, coadunando-se na perfeição com o sistema ideológico cristalizado do meio provinciano e retrógrado de Leiria

onde o advogado, “depois da reconciliação com a gente da Rua da Misericórdia retomara publicamente a sua considerável posição de pilar da Igreja e esteio da Fé...” (p. 266).

O discurso realista, como foi já referido, supõe a ausência da instância enunciativa, sob pena de se perder a neutralidade e imparcialidade que pretende que o caracterizem. Mas, simultaneamente, o mesmo discurso realista, com o seu “horror ao vazio informativo” (Hamon, 1984: 174), manifesta a urgência de transmitir saberes. Para que se verifique, portanto, o necessário apagamento do autor mas ao mesmo tempo seja garantida a função didáctica do projecto realista, o autor irá socorrer-se de estratégias de dissimulação da sua presença, através da criação de personagens em quem delega a transmissão de saberes especializados e/ou de mensagens de cariz pedagógico e ideológico. Tais são, n’ *O Crime do Padre Amaro*, as intencionalidades que subjazem à introdução do Dr. Gouveia e de Gustavo enquanto caracteres diegéticos.

O Dr. Gouveia é representado na obra, possivelmente, como o mais lúcido e coerente dos caracteres. A sua composição reveste-se de funções ideológicas e pedagógicas bem vincadas, constituindo-se como “porta-voz da ciência positivista” (Santana, 2007: 180) e reflectindo o próprio discurso ideológico do autor.

Na sua qualidade de médico, o Dr. Gouveia apresenta-se como uma personagem que funciona como “fonte-garantia da informação [...], portador de todos os signos da respeitabilidade científica” (Hamon, 1984: 152). É assim que, estando profissionalmente capacitado para interpretar os sintomas nervosos de Amélia como manifestações de uma forte sensualidade – “esta rapariga tem o sangue vivo e há-de ter as paixões fortes!” (pp. 81-82) -, o Dr. Gouveia vinha aconselhando a S. Joaneira, desde a puberdade da filha: “case-me esta rapariga, S. Joaneira, case-me esta rapariga. Tenho-lho dito tantas vezes, criatura!” (p. 145), consciente de que a moral católica e as normas de conduta social pelas quais se regem as vidas de quase todos determina o casamento como forma de legitimar a actividade sexual. Mas a lei pela qual se rege o Dr. Gouveia é a natural, razão por que não recrimina Amélia quando a reencontra, já grávida, na Ricoça:

- Eu bem tinha dito a tua mãe que te casasse!

Duas lágrimas saltaram-lhe dos olhos.

- Bem, bem, pequena, não te quero mal por isso. Estás na verdade. A natureza manda conceber, não manda casar. O casamento é uma fórmula administrativa... [...] Quero dizer que, como naturalista, regozijo-me. Acho que te tornaste útil à ordem geral das coisas. Vamos ao que importa...

Deu-lhe então conselhos sobre a higiene que devia ter.

- E quando chegar a ocasião, se te vires atrapalhada, manda-me chamar... (pp. 433-434)⁶¹.

Ao nível da intriga e junto da protagonista feminina da obra, o Dr. Gouveia certifica o desempenho de funções que asseguram a coerência do enunciado. Como médico, possui os conhecimentos adequados para explicar as crises fisiológicas de que, ocasionalmente, Amélia padece; é testemunha, desde a sua puberdade, dessas crises e das razões que as determinam, ou seja, configura-se como “aquele que sabe os antecedentes” (Hamon, 1984: 146); por fim, atesta a qualidade do seu saber pela capacidade de previsibilidade revelada - “Eu bem tinha dito a tua mãe que te casasse!” (p. 433).

Mas o relevo conferido a esta personagem n’ *O Crime do Padre Amaro* resulta não tanto da sua qualidade de médico, como da sua inserção na obra enquanto personagem veiculadora de determinadas correntes ideológicas. O Dr. Gouveia assume-se, pois, como mais um tipo de carácter que se inscreve na categoria que Hamon designa como “*personagens-embraiadores*” (1979b: 97), isto é, personagens que representam na obra a função de porta-voz de um determinado posicionamento ideológico quer do autor, quer do seu provável leitor. Cumprindo-se ainda os pressupostos realistas que estipulam não dever “o autor aparecer nem transparecer no seu enunciado como tendo o ar de o monopolizar em seu único benefício” (Hamon, 1979a: 65), a presença no texto das personagens-embraiadoras garante que, *a priori*, “o autor [...] está menos presente atrás de um ‘ele’ que atrás de um ‘eu’” (Hamon, 1979b: 97).

⁶¹ Curiosamente, a figura do Dr. Gouveia enquanto médico que, pela sua vertente profissional, poderia servir como delegado ideal para transmitir aquilo que Hamon designa como “a ‘ficha’ de informação” (1984: 152) do romancista, suscitando (e justificando de imediato) o surgimento de subtemas dentro da área técnica e especializada da medicina, esgota-se praticamente nas referências às crises de Amélia e no acompanhamento que presta à jovem após o parto. Seria verosímil, por exemplo, uma expansão predicativa por meio da temática dos cuidados de saúde que Amélia deveria ter durante a gravidez, o que não se verifica. É como se o saber do autor nesta área fosse inexistente. Ou, dito de outro modo, é como se o conhecimento especializado do autor neste domínio, não podendo ter sido observado para então poder ser ostentado, deva ser, portanto, simplesmente omitido.

Para António José Saraiva, o Dr. Gouveia “representa em todo o seu pensar o sistema de ideias em nome do qual é feita a crítica do clero, da vida sacerdotal e da prática religiosa” (Saraiva, 2000: 49). Ainda que as críticas referidas sejam, possivelmente, veiculadas com maior eficácia por intermédio da exemplaridade do abade Ferrão, que com as suas convicções e a sua conduta enforma o modelo do sacerdote, por oposição à mensagem de corrupção difundida pelos restantes clérigos da obra, é inegável que uma das funções do Dr. Gouveia se prende com a transmissão de uma ideologia anticlerical que se ia manifestando nalguns círculos nacionais, em particular os ligados ao mundo intelectual.

Diferentemente do Dr. Godinho que, dentro do seu quadro de convicções, se apresenta como um elemento interventivo no universo político leiriense, o Dr. Gouveia não manifesta a pretensão de participar activamente na vida pública da cidade. Mas o seu carácter eticamente ímpoluto permite-lhe contrapor, por meio de comentários, explicações e definições, “o saudável racionalismo que defende, aos pequenos preconceitos e às pequenas intrigas que atravessam Leiria” (Reis, 1990: 143).

Depois de ter sido expulso da Rua da Misericórdia e de ter visto recusada qualquer forma de ajuda por parte do Dr. Godinho, João Eduardo procura apoio junto do Dr. Gouveia. A intencionalidade de destacar o elevado estatuto intelectual do médico é evidenciada pela descrição do seu gabinete, onde João Eduardo é introduzido. Uma vez que o texto realista se caracteriza por “uma forte redundância e previsibilidade dos conteúdos” (Hamon, 1984: 158), a descrição do local de trabalho do Dr. Gouveia constitui uma outra forma, ainda, de ilustrar o retrato do médico enquanto cientista naturalista:

o conhecido gabinete do dr. Gouveia que, com o seu caos de livros, o seu tom poeirento, uma panóplia de flechas selvagens e duas cegonhas empalhadas, tinha na cidade a reputação duma "cela de alquimista" (p. 250).

A descrição é breve, estereotipada: o “caos de livros” e o “tom poeirento” fazem supor alguém que privilegia o estudo e o trabalho, descurando a organização e a arrumação dum espaço eventualmente interditado a uma empregada da limpeza; as “flechas selvagens” e as “duas cegonhas empalhadas” reenviam o leitor para a imagem do cientista evolucionista. O médico, respeitado no meio pelo seu saber, é ainda uma

personagem que se distingue dos restantes cidadãos, envolto numa auréola indefinida em que se conjugam o interesse pela ciência e pela filosofia e que deram ao gabinete do médico a “reputação duma ‘cela de alquimista’”.

A personagem que fala ao jovem corresponde quase à figura de um patriarca, que expõe as suas ideias e comenta os acontecimentos alicerçado num saber que lhe vem da sua erudição profunda e dos anos de conhecimento prático da vida. Convicto darwinista, o Dr. Gouveia interpreta as ocorrências relatadas por João Eduardo na mais pura linha da ciência evolucionista:

- Vejo o que é. Tu e o padre - disse ele - quereis ambos a rapariga. Como ele é o mais esperto e o mais decidido, apanhou-a ele. É lei natural: o mais forte despoja, elimina o mais fraco; a fêmea e a presa pertencem-lhe (p. 250).

E a análise feita pelo Dr. Gouveia assenta na racionalidade com que observa os factos, descrevendo a actuação de Amaro enquanto ser subordinado à natureza humana que, antes de qualquer outro tipo de lei, lhe é inerente:

- É natural, coitado - disse, já com a mão no fecho da porta. - Que queres tu? Ele tem para as mulheres, como homem, paixões e órgãos; como confessor, a importância de um deus. É evidente que há-de utilizar essa importância para satisfazer essas paixões; e que há-de cobrir essa satisfação natural com as aparências e com os pretextos do serviço divino... É natural (p. 254).

O que ressalta, contudo, na análise da conduta de Amaro (e do clero em geral) é a concepção de uma sociedade que, impondo a si mesma uma regência dentro de uma moral católica e social, cai sucessivamente na hipocrisia, por não conseguir fugir à moral natural que intenta escamotear⁶².

O nascimento do filho de Amélia e Amaro pretextará, de novo, a apologia da mesma lei natural que a Igreja absurdamente persiste em contrariar. Em aceso debate com o abade Ferrão, o Dr. Gouveia condena a instituição católica que, por meio de imposições

⁶² O próprio Amaro entende o homem como ser natural, desculpabilizando os seus actos por estarem sujeitos às leis da natureza, pelo menos, ou talvez sobretudo, no que se refere à sua sexualidade. Reconhece, por outro lado, a hipocrisia instalada e a necessidade de a manter, para “honra da classe”: “A moral é para a escola e para o sermão. Cá na vida eu faço isto, o senhor faz aquilo, os outros fazem o que podem. O Padre-mestre que já tem idade agarra-se à velha, eu que sou novo arranjo-me com a pequena. É triste, mas que quer? É a Natureza que manda. Somos homens. E como sacerdotes, para honra da classe, o que temos é fazer costas!” (OCPA: 357).

verdadeiramente *contra-natura*, cerceia as particularidades e potencialidades humanas dos seus ministros:

- Aí tem o abade uma educação dominada inteiramente pelo absurdo: resistência às mais justas solicitações da Natureza, e resistência aos mais elevados movimentos da razão [...]. Em que consiste a educação dum sacerdote? *Primo*: em o preparar para o celibato e para a virgindade; isto é, para a supressão violenta dos sentimentos mais naturais. *Secundo*: em evitar todo o conhecimento e toda a ideia que seja capaz de abalar a fé católica; isto é, a supressão forçada do espírito de indagação e de exame, portanto de toda a ciência real e humana... (p. 468).

Ao contrário das restantes personagens d' *O Crime do Padre Amaro*, o Dr. Gouveia não sente necessidade dum transcendentalismo religioso que dirija a sua vida, como explica a João Eduardo:

Eu não preciso dos padres no mundo, porque não preciso do Deus do Céu. Isto quer dizer, meu rapaz, que tenho o meu Deus dentro de mim, isto é, o princípio que dirige as minhas acções e os meus juízos. Vulgo Consciência... Talvez não compreendas bem... O facto é que estou aqui a expor doutrinas subversivas... (p. 255).

A Consciência de que fala o Dr. Gouveia, a sua doutrina, que João Eduardo não poderá entender bem e que, ademais, o médico tem noção de ser subversiva na pacata cidade, constitui a base da filosofia do Dr. Gouveia e não é mais, de acordo com António José Saraiva, que o eco, na figura do Dr. Gouveia, mas também na do seu autor, do fundamento da própria tese proudhoniana - “a oposição do transcendente ao imanente e do princípio transcendentalista da autoridade ao princípio da livre determinação individual” (Saraiva, 2000: 95).

O ódio aos padres constitui o elemento que permitiu o estabelecimento de uma certa amizade entre João Eduardo e Gustavo, tipógrafo da *Voz do Distrito*, o jornal da oposição dirigido pelo Dr. Godinho. Gustavo apresenta-se como representante, o único, de um proletariado praticamente desconhecido e inexistente em Leiria, e “escrevia às vezes artigos de Política Estrangeira, onde introduzia frases poéticas e retumbantes, amaldiçoando Napoleão III, o czar e os opressores do povo, chorando a escravidão da

Polónia e a miséria do proletário” (pp. 256-257)⁶³. Consistindo a sua intervenção na obra “[n]um saber disfuncionalizado do ponto de vista narrativo” (Hamon, 1984: 156), uma vez que o seu papel é praticamente nulo ao nível da progressão da diegese, o relevo adquirido por Gustavo advém da sua inscrição ao nível da transmissão de um ponto de vista com valor pedagógico. Segundo Alicia Langa Laorga, estamos perante

una interesante personalidad desde el punto de vista ideológico, con una sustanciosa – aunque corta – intervención en la obra, expresando una serie de pensamientos relativos a la revolución proletaria, el iberismo y otros temas muy debatidos en Portugal, sobre todo en ciertos círculos de talante socialista, en los primeros años setenta (Langa Laorga, 1996: 115).

O tipógrafo configura-se, portanto, retomando ainda a terminologia de Hamon, como mais uma personagem-embraiadora (v. Hamon, 1979b: 97), porta-voz na obra das opiniões veiculadas por uma outra corrente social e ideológica, a

de certos sectores mais avançados dos militantes republicanos e socialistas do período abarcado pela acção do romance, o qual, *grosso modo*, corresponde ao início da década de 70 e aos meios que o romancista, chegado de Coimbra a uma capital intelectualmente efervescente, teve oportunidade de observar e registar na sua memória, para depois, expatriado profissional, reinventar longe, nos nevoeiros britânicos (Medina, 1980: 35).

As falas de Gustavo pretendem inscrever-se, portanto, num tipo de oratória característica do discurso revolucionário, o que, ao nível da coerência e legibilidade do discurso, constitui o “garante verosímil de uma porção lexical técnica a ‘colocar’” (Hamon, 1984: 152), ou seja, uma “manifestação de idiolecto [que] tem como tarefa provocar um efeito de real” (*ibidem*: 153). Por isso, Gustavo dirige-se a João Eduardo (e ao tio Osório, o taberneiro) fleumaticamente, reproduzindo o discurso revolucionário assimilado em Lisboa, onde o havia levado “o desejo de viver num centro operário, onde houvesse associações, discursos e fraternidade” (p. 257):

⁶³ Gustavo revela traços que parecem aproximá-lo ideologicamente das convicções do jovem Antero de Quental nos seus tempos ainda de estudante em Coimbra, sobre quem afirmam António José Saraiva e Óscar Lopes: “No campo ideológico e especialmente literário, esta evolução [de Antero] coincide com manifestações de entusiasmo em torno das lutas progressistas europeias: movimentos de emancipação e unificação nacional como os da Polónia e da Itália, a resistência crescente a Napoleão III” (António José Saraiva e Óscar Lopes (1979), *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora, p. 886). Para João Medina, o tipógrafo Gustavo afigura-se como “um dos mais genuínos representantes do militante democrata daqueles meios que o próprio romancista frequentara em Lisboa nos tempos da amizade com Batalha Reis, Fontana, Antero e outros corifeus e teóricos do socialismo da década de setenta” (João Medina (1980), *Eça de Queiroz e a Geração de 70*, Lisboa, Moraes Editores, p. 34).

o operário que se agarrava a uma saia para não despegar, era um inútil... Era um vendido! Em que se devia pensar não era em namoros: era em dar a liberdade ao povo, livrar o trabalho das garras do capital, acabar com os monopólios, trabalhar para a república! Não se queria lamúria, queria-se acção. Queria-se a força! (pp. 259-260).

A verosimilhança conferida ao romance realista pela introdução desta personagem decorre igualmente das referências a acontecimentos e marcos históricos reconhecidos e passíveis de confirmação pelo leitor. Com efeito, a coerência global da narrativa é também assegurada pela sua inclusão numa “mega (extra) História” (Hamon, 1984: 147), proporcionando o seu “engate” [...] num cenário de fundo histórico e político” (*ibidem*: 148). Como explicita ainda Hamon, uma das características da narrativa realista consiste no privilégio atribuído ao “texto profano (a História), que situará o mais próximo possível do seu leitor” (*ibidem*). Por isso, os referentes históricos que permitem o enraizamento da diegese no conhecido, logo (ilusoriamente) real, integram-se quer no percurso pessoal das personagens, quer no seu discurso, e deste modo

asseguram pontos de fixação [...] ‘engatando’ o texto num extratexto valorizado, permitem que não seja necessário um enunciado descritivo, e asseguram um efeito de real global que acaba até por transcender qualquer descodificação de pormenor” (Hamon, 1984: 148).

Assim funcionam as referências, a propósito da caracterização de Gustavo, à revolução de Espanha e à Internacional (v. p. 257), à *Marselhesa*, que o tipógrafo a dada altura trauteia (v. p. 259), às expectativas e desenvolvimentos políticos em Portugal e em Espanha, bem como ao período conturbado e instável vivido na sequência da revolução de Setembro de 68 - “A classe operária começa a mexer-se... Falta de união, por ora... Está-se à espera de ver como as coisas correm em Espanha... Há-de havê-las bonitas! Tudo depende de Espanha...” (p. 258). As palavras de Gustavo reflectem um sentimento generalizado existente nos finais da década de 60 e inícios da de 70, pois

a conjuntura externa, dominada pela revolução espanhola de 1868 [...], projectou-se com tal intensidade no interior de Portugal que se tornou difícil conceber projectos de alteração social substancialmente afastados do rumo, supostamente incoercível, dos eventos estrangeiros” (Homem, 1993: 240).

As referências do tipógrafo ao país vizinho, porém, não revelam apenas a preocupação pela situação política instável em Espanha; elas parecem denunciar igualmente uma certa adesão ao iberismo, ou pelo menos a um federalismo ibérico que, criando partidários sobretudo nos meios intelectuais, pugnava pela integração de Portugal numa única nação peninsular: “não há portugueses nem espanhóis, todos são irmãos! Tudo é fraternidade” (p. 259); “ele mesmo [...] fora falado para pertencer a uma secção da Internacional, que devia organizar um espanhol de Madrid; nunca vira o espanhol, que se disfarçava por causa da polícia” (p. 267)⁶⁴.

Mas a inconsistência das convicções expressas pelo tipógrafo emerge quando o narrador, céptico, porventura, parece não levar muito a sério o discurso de Gustavo no que respeita à eficácia da revolução e das lutas pela justiça e pela igualdade. Perante as dificuldades que se interpuseram à elaboração, em parceria com João Eduardo, de um folheto que caísse “sobre o clero com um desabamento de verdades mortais” (p. 264), o ideal revolucionário antes proclamado pelos dois homens mescla-se com o desejo de vingança pessoal e, jocosamente, o autor permite que o leitor entreveja “os dois amigos em frente da garrafa cheia, aspirarem a uma Revolução que lhes permitisse - a um reaver a menina Amélia, a outro espancar o patrão Godinho” (p. 268)⁶⁵.

⁶⁴ Os debates em torno do iberismo e o ressurgimento dos ideais nacionalistas como reacção às aspirações de unificação peninsular surtiram um significativo impacto na sociedade portuguesa no período que mediou, sensivelmente, entre 1852 e 1891, tendo conhecido o seu ponto mais alto na sequência da revolução espanhola de 1868. A polémica intensificou-se de tal modo que, “se de 1852 a 1867 vieram a lume 45 obras debatendo a questão ibérica, em apenas quatro anos (1867 a 1871), isto é, no período em que a crise espanhola teve particular incidência na vida política portuguesa, saíram 58” (Fernando Catroga (1993a), “Nacionalistas e iberistas” in José Mattoso (Dir.), *História de Portugal*, Lisboa, Círculo de Leitores, vol. 5, p. 566).

⁶⁵ Acerca de Gustavo e do tom revolucionário presente no seu discurso, considera Isabel Pires de Lima: “o tipógrafo da *Voz do Distrito*, democrata militante e convicto, entusiasmado com a revolução de Espanha e com a Internacional, num momento de desânimo e revolta, exclamava: ‘ - Positivamente é necessário uma revolução! [...] - É necessário arrasar tudo, tudo’, mas tratava-se mais de um desabafo em face duma contrariedade do que propriamente duma convicção expressa em público” (Isabel Pires de Lima, (1984), *O complexo ideológico da ‘miséria portuguesa’ em Eça*, Porto, Associação dos Jornalistas e Homens de Letras do Porto, p. 21).

2.3. A influência do meio na evolução das personagens

O mutismo em torno da publicação d' *O Crime do Padre Amaro* foi justificado por Ramalho Ortigão pelo facto da cena literária portuguesa se encontrar perante “um caso novo, não previsto nas ordenações por que se regulam as audiências gerais do folhetim e do noticiário” (Ortigão, 1992: 175), um “*romance de caracteres*” (*ibidem*: 176) que, como aduz Maria Helena Santana, se prefigurava declaradamente distinto “da narrativa de sentimento ou de salão [...] pelo alcance social e científico do seu método, isto é, pelo rigor do determinismo endógeno e exógeno com que conforma as personagens” (Santana, 2007: 99). Com efeito, sendo *O Crime do Padre Amaro* uma obra em que o autor revela “uma clara adesão a uma concepção determinista da existência humana” (Reis, 1981: 60), parece inevitável o relevo atribuído à relação estabelecida entre as personagens e o meio envolvente, quer no que respeita à formação dos caracteres enquanto crianças e jovens, quer ao nível da consolidação dos seus traços comportamentais já na idade adulta⁶⁶.

Esta concepção determinista da personagem, intimamente associada à corrente realista-naturalista e que aparece explicitamente teorizada quer pelos seus doutrinários⁶⁷, quer pelos seus cultores, foi sentida e expressa por Eça de Queirós, que defendeu ser o homem “um resultado, uma conclusão e um produto das circunstâncias que o envolvem - circunstâncias de clima, de alimentação, de ocupações de religião, de política, de arte, de cultura” (Queirós, *CIFM*: 68). É, pois, dentro do espírito da estética realista-naturalista que Eça concebe *O Crime do*

⁶⁶ Como observa Carlos Reis, os condicionalismos impostos pelo meio constituem o elemento determinista privilegiado n' *O Crime do Padre Amaro*, dado que “as influências derivadas da hereditariedade, que entre os cultores da estética naturalista chegou a ganhar foros de verdadeiro tópico, não recebem por parte do narrador uma atenção comparável à merecida pelo meio social, cultural e moral ou pela educação inculcada à personagem” (Carlos Reis (1981), *Estatuto e Perspectivas do Narrador na Ficção de Eça de Queirós*, Livraria Almedina, Coimbra, 2ª ed., p. 60). Pese embora o menor relevo que lhe é conferido, um outro elemento de carácter determinista – a fisiologia dos sentimentos e emoções – granjeou certa atenção por parte do autor, sobretudo na caracterização de Amaro, de Amélia e da filha do sineiro, a Totó.

⁶⁷ Vejam-se, por exemplo, as palavras de Júlio Lourenço Pinto: “os caracteres são o produto dos antecedentes hereditários e do temperamento nas suas relações com o meio educador, e o romance moderno, que é uma verdadeira continuação da psicologia experimental, há-de necessariamente seguir esta orientação, observando o homem nas relações do foro interno com o meio ambiente” (Júlio Lourenço Pinto (1996), *Estética Naturalista - Estudos Críticos*, Lisboa, IN-CM, p. 46).

Padre Amaro como um romance de tese. Privilegiando o modo como os protagonistas, Amaro e Amélia, são condicionados pelas circunstâncias que os envolvem, o autor comprova os efeitos perniciosos da excessiva influência do clero, o malogro de uma educação assente em premissas desvirtuadas da religiosidade e o sacerdócio enquanto opção feita por conveniências e não por vocação.

A concepção e caracterização dos protagonistas d' *O Crime do Padre Amaro* desenvolve-se por meio de estratégias variadas que asseguram simultaneamente duas funções: contribuir para a consecução da tese de cariz sociológico que o autor pretende demonstrar e garantir a credibilidade e verosimilhança das personagens enquanto elementos representativos da realidade que será alvo da crítica do autor.

2.3.1. Amélia, a devota romântica

A primeira aparição de Amélia na obra é relativamente fugaz:

Uma voz disse “adeusinho! adeusinho!” E apareceu, subindo quase a correr, com os vestidos um pouco apanhados adiante, uma bela rapariga, forte, alta, bem feita, com uma manta branca pela cabeça e na mão um ramo de alecrim. [...] Respirava fortemente de ter corrido; vinha corada; os seus olhos vivos e negros luziam; e saía dela uma sensação de frescura e de prados atravessados (p. 32).

O conhecimento é apreendido gradativamente: uma voz (acerca da qual não são fornecidas outras informações para além da reprodução das palavras proferidas); o aspecto geral que destaca da sua silhueta esbelta; alguns detalhes do rosto. Mas o que sobressai nesta imagem primeira de Amélia é o ar saudável, puro e fresco, que dela emana, descortinado no brilho da sua pele e dos seus olhos e ainda traduzido pelo simbolismo da “manta branca” que lhe cobre a cabeça e do “ramo de alecrim” que traz na mão; uma aparência sublinhada pelo narrador através da imagem de “prados atravessados” que a sua figura evoca.

Será apenas na segunda noite da estadia de Amaro em casa da S. Joaneira que a descrição da principal figura feminina da obra é retomada, na sequência, de novo, de uma intervenção oral e das palavras que a personagem profere. Ou seja, tanto na primeira situação como nesta segunda, as descrições de Amélia são antecedidas pela sua voz, que surge como o pretexto para que o narrador, pelo olhar de Amaro, atente na personagem e delinear a sua caracterização:

- Eu por mim gosto daquele bocado ao pé da ponte, debaixo dos chorões. - E partindo com os dentes o fio da costura: - É tão triste!

Amaro olhou para ela, então, pela primeira vez. Tinha um vestido azul muito justo ao seio bonito; o pescoço branco e cheio saía dum colarinho voltado; entre os beijos vermelhos e frescos o esmalte dos dentes brilhava; e pareceu ao pároco que um buçozinho lhe punha aos cantos da boca uma sombra subtil e doce (pp. 64-65).

Se na primeira descrição de Amélia as palavras proferidas - “adeusinho! adeusinho!” (p. 32) - se limitam a promover a coerência do enunciado, já a opinião emitida pela personagem no segundo excerto é indiciadora do pendor romântico que a caracteriza. Aliás, os vectores que permitem estabelecer os principais traços distintivos da filha da S. Joaneira são definidos logo a partir dos dois breves excertos transcritos: Amélia é uma rapariga bonita, de temperamento romântico, inserida num meio marcado pela beatice e convivendo regularmente com padres.

A construção desta personagem, à semelhança do que sucederá com a composição da figura do padre Amaro, é feita segundo os postulados da estética realista-naturalista, logrando o autor alcançar, na perspectiva de Maria Luísa Nunes, “a criação de uma ilusão de realidade que parece ser baseada no estudo dum modelo real” (Nunes, 1976: 227). A caracterização dos protagonistas, Amaro e Amélia, socorre-se ainda do recurso a estratégias que enformam o discurso realista pela adopção de técnicas que Hamon enuncia enquanto “processos deduzíveis do ‘caderno de encargos’ do projecto realista (1984: 146).

Uma das mais distintivas e eficazes estratégias discursivas adoptadas pelos realistas consiste no recurso à narrativa analéptica que, numa óptica naturalista e determinista, procura no passado os factores que explicam as características presentes das personagens. Depois dum primeiro contacto com os protagonistas da

diegese, serão apresentados ao leitor elementos como a formação inicial de vida dos caracteres romanescos, a forma como foram educados, os meios em que se inseriram e, eventualmente, os factores decorrentes da carga genética que transportam e que permitirão explicar as suas atitudes posteriores. A analepse encontra-se, pois, “entre os processos que asseguram a coerência global do enunciado” (Hamon, 1984: 146) e que garantem a verosimilhança na construção da personagem e do texto.

Os elementos de carácter analéptico que permitirão entender as acções de Amélia ao longo da diegese constituem-se por meio de uma espécie de autocaracterização, pois são evocados a partir da memória da própria personagem o que, na óptica de Carlos Reis, “constitui uma tentativa de inovação do cânone naturalista, uma vez que o narrador aceita prescindir da sua omnisciência e conceder à personagem uma autonomia de movimentos considerável” (Reis, 1990:140). O capítulo V da obra corresponde, na sua quase totalidade, à analepse por meio da qual são apresentados os dados que estabelecem o percurso de vida de Amélia desde os sete anos de idade até à chegada do Padre Amaro a Leiria. A introdução desta sequência de carácter retrospectivo obedece a estratégias que visam respeitar a coerência interna do enunciado, ou seja, a sua verosimilhança. Daí que esta longa analepse surja devidamente enquadrada por elementos que legitimam a sua emergência e sem os quais a legibilidade do enunciado estaria comprometida.

É certo, numa primeira instância, que o desencadeamento do relato retrospectivo que tem como protagonista Amélia ocorre na sequência de uma noite de insónia. Contudo, a espertina por si mesma seria insuficiente para justificar a viagem da personagem ao seu passado. O quarto de Amélia encontra-se quase na penumbra, tão reduzidamente iluminado que o olhar não tem como se perder na observação de pormenores – “a lamparina extinguiu-se [...]; brancuras de saias caídas no chão destacavam; e os olhos do gato, que não sossegava, reluziam pela escuridão do quarto com uma claridade fosfórica e verde” (p. 75). Amélia parece incapaz de conciliar o sono, é certo, mas é também a escassez de luminosidade que aguça na personagem outro sentido - o da audição. A rapariga escuta o choro da criança na casa do lado; “sente a mãe embalar-lhe o berço, cantar-lhe baixo” (*ibidem*). A referência a esta jovem vizinha, afigurando-se como simples detalhe, adquire, no entanto, o valor conferido aos

pormenores transformados em “estruturas de significação” (Bersani, 1984: 52): por um lado, trata-se de uma referência que se reveste de um pendor proléptico - “pobre Catarina engomadeira, que o tenente Sousa deixara com um filho no berço, e grávida de outro - para ir casar a Estremoz!” (p. 75); por outro lado, constitui a temática justificativa para a introdução da sequência analéptica. Com efeito, não é a simples insónia que desencadeia as recordações do passado; é, isso sim, a cantiga entoada pela engomadeira da porta ao lado, enquanto embala e tenta adormecer o filho, que leva Amélia a estabelecer um paralelismo com a sua própria infância e a retroceder ao período em que a sua mãe entoava a mesma canção:

*Dorme, dorme, meu menino,
Que a tua mãe foi à fonte!*

Como ela conhecia aquela cantiga! Quando tinha sete anos sua mãe dizia-a, nas longas noites de Inverno, ao irmãozinho que morrera!

Lembrava-se bem! Moravam então noutra casa, ao pé da estrada de Lisboa; à janela do seu quarto havia um limoeiro e a mãe punha, na sua ramagem luzidia, os cueiros do Joãozinho a secarem ao sol. Não conhecera o papá. Fora militar, morrera novo; e a mãe ainda suspirava ao falar da sua bela figura com o uniforme de cavalaria. Aos oito anos ela foi para a mestra. Como se lembrava! (pp. 75-76).

Perante a ausência de uma figura paterna, Amélia foi “crescendo entre padres” (p. 70), que a S. Joaneira recebia diariamente na sua casa. Por isso, ao longo da sua meninice e juventude, e na medida em que o universo das suas referências e convivências se restringiu ao contacto com sacerdotes e beatas (até a mestra que a instruíra havia trabalhado na cozinha dum convento), Amélia foi desenvolvendo uma concepção desviante da Igreja e dos sacerdotes. É significativa, na sua formação, a história contada pelo Tio Cegonha, que a perturbou ao ponto de lhe suscitar acessos de febre e sonhos delirantes em que

via os seus olhos profundos [do frade] reluzirem numa face encovada: e, longe, a freira pálida, nos seus hábitos brancos, encostada às grades negras do mosteiro, sacudida pelos prantos do amor! [...] Então o sonho mudava: era um vasto céu negro, onde duas almas enlaçadas e amantes, com hábitos de convento e um ruído inefável de beijos insaciáveis, giravam, levadas por um vento místico (p. 81).

As crises nervosas e os abatimentos depressivos de Amélia são relativamente recorrentes e justificam-se perfeitamente ao nível da coerência que o autor pretende imprimir ao romance enquanto obra realista-naturalista e representativa de uma tese, uma vez que se configuram como o que Philippe Hamon designa por “cenas-tipo” (1984: 146), reveladoras de traços que caracterizarão a personagem e que se adivinhavam na composição do seu historial. Por isso, já adulta, Amélia caracterizar-se-á como uma mulher emocionalmente instável, marcada pela alternância de estados de humor; se nos momentos de alegria desejava, em vez da Sé jesuítica, “uma igreja pequenina, muito dourada, tapetada, forrada de papel, iluminada a gás; e padres bonitos oficiando a um altar ornado como uma *étagère*” (pp. 89-90), noutros momentos regressava aos “abatimentos de outrora, que a amarelavam, lhe punham duas rugas velhas ao canto dos lábios: tinha nessas ocasiões horas duma vaga saudade parva e mórbida, em que só a consolava cantar pela casa o *Santíssimo* ou as notas lúgubres do toque da Agonia” (p. 89).

Também a natureza sensual constitui um traço que acompanha Amélia desde a puberdade, para ser plenamente desenvolvido na sua relação com Amaro. Tratando-se de um aspecto natural, como o prático Dr. Gouveia reconhece – “esta rapariga tem o sangue vivo e há-de ter as paixões fortes!” (pp. 81-82) – a sensualidade de Amélia, que começa por se manifestar de forma normal nos primeiros beijos trocados com um Agostinho que passa fugazmente pela sua vida – “teve um gemido doce como um arrulho de ave, e abandonava-se” (p. 87) – irá evoluir de forma desviante quando ela toma como parceiro um padre, o que envolve, na perspectiva de Maria Luísa Nunes, “uma psicologia especial proveniente da sua educação e da atmosfera em que está mergulhada” (Nunes, 1976: 153). Não será porventura a escolha de um sacerdote que promove o carácter desviante na forma como Amélia vive a sexualidade, mas o modo promíscuo e sacrílego de que se revestirão as manifestações dessa sexualidade. Antes ainda da sua sedução, o desejo sexual reprimido de Amélia era sublimado por meio da lubricidade com que observava o espaço de culto onde Amaro oficiava:

sentia um vago amor físico pela Igreja; desejaria abraçar, com pequeninos beijos demorados, o altar, o órgão, o missal, os santos, o Céu, porque não os distinguia bem de Amaro, e pareciam-lhe dependências da sua pessoa. Lia o seu livro de missa pensando nele como no seu Deus particular (p. 127).

Este traço de Amélia, como se pode observar, repetir-se-á à medida que a sua paixão aumenta e o seu relacionamento com o sacerdote se torna mais íntimo. As figuras de Amaro enquanto homem e enquanto representante do divino revelam-se indistintas aos olhos de Amélia e fundem-se numa imagem única que a rapariga constrói do amante:

durante a missa, sentada sobre os calcanhars, absorta, a face banhada num êxtase baboso, gozou a sua presença [...]; uma doçura corria-lhe na pele [...]; com os olhos muito abertos, arremessou toda a sua alma para o altar, como se ele fosse o próprio Deus a cuja bênção as cabeças se curvavam ao comprido da Sé (p. 146);

depois de casada podia bem ver o senhor padre Amaro [...]: o senhor padre Amaro podia ser o seu confessor [...]; haveria então entre eles uma troca deliciosa e constante de confidências, de doces admoestações; [...] e aquilo seria casto, muito picante, e para a glória de Deus (p. 190);

Amélia passou a sua missa embevecida, pasmada para o pároco [...]. Era então que Amélia o amava mais, pensando que aquelas mãos abençoadoras lhas apertava ela com paixão por baixo da mesa do quino [...] ... Um desejo intenso queimava-a [...]; e o pároco aparecia a Amélia transfigurado, quase divinizado!... Oh, adorava-o então! (pp. 299-301).

E será depois o próprio Amaro, no seu narcisismo crescente, quem incentivará no espírito de Amélia a amálgama entre a volúpia sensual e a devoção religiosa:

porque se a Virgem tinha encarnado Deus no seu castíssimo seio, fora só uma vez, e o padre, no santo sacrifício da missa, encarnava Deus todos os dias! [...] Hem, que te parece?

- Oh, filho! - murmurava ela pasmada, desfalecida de voluptuosidade (p. 338).

Porventura, estas distorções na forma como Amélia encara o sagrado e o profano, a confusão estabelecida entre a devoção religiosa e a entrega ao amor de um homem, poderiam ser consideradas, aos olhos do leitor, menos credíveis. Contudo, o autor teve o cuidado de asseverar a sua possibilidade, ou dito de outro modo, a sua verosimilhança, pelo modo como completou o perfil da personagem e lhe conferiu coerência. A partir do momento em que se iniciam os seus encontros íntimos com Amaro, Amélia deixa-se soçobrar pela relação amorosa; torna-se desprovida de qualquer resquício de sentido crítico – “Aquele paixão, em que estava abismada e que a saturava, tomara-a estúpida e obtusa a tudo o que não respeitava ao senhor pároco ou ao seu amor” (p. 336) – e

oferecendo-se completamente ao padre-amante por si endeusado, anula-se por inteiro enquanto ser específico, num comprazimento quase masoquista:

Desde a primeira manhã, na casa do tio Esguelhas, ela abandonara-se-lhe absolutamente, toda inteira, corpo, alma, vontade e sentimento: não havia na sua pele um cabelinho, não corria no seu cérebro uma ideia, a mais pequenina, que não pertencesse ao senhor pároco. [...] Parecia que os beijos dele lhe tinham sorvido, esgotado a alma [...]. E não lho ocultava; gozava em se humilhar, oferecer-se sempre, sentir-se toda dele, toda escrava [...]. Vivia com os olhos nele, numa obediência de animal: tinha só a curvar-se quando ele falava, e quando vinha o momento a desapertar o vestido (p. 335)⁶⁸.

O retrato que de Amélia se vai compondo “remete para o [...] já dito” (Hamon, 1984: 146), no sentido em que vem reforçar traços da personagem, como o da sua natureza fraca e sugestionável, que haviam sido observados em momentos anteriores da vida da rapariga. O exacerbamento de um sentimentalismo que desde cedo se lobrigava em Amélia, levado agora, na sua relação com Amaro, ao paroxismo, assume características próprias do discurso realista; e o encadeamento decorrente da gestão do sistema científico aplicado à literatura suprime a sensação de coincidência ou arbitrariedade do texto e do real que este visa expressar, uma vez que passa a ser explicado por relações de causalidade que possibilitam a comprovação da tese segundo a qual “uma educação religiosa desequilibrada conduz a personagem à destruição” (Reis, 1990: 138).

⁶⁸ Atente-se, ainda, nas formas reiteradas encontradas pelo autor para justificar e conferir coerência a esta propensão de Amélia para fundir num só sentimento a devoção religiosa e os sentimentos por Amaro. Por um lado, desde a infância que Amélia vinha assistindo a semelhantes manifestações sentimentais da sua mãe para com os clérigos que iam frequentando a casa; por outro lado, Amaro tratará também de promover no espírito da jovem os mesmos sentimentos, quando lhe sugere a leitura dos “Cânticos a Jesus”, “uma obrzinha beata, escrita com um lirismo equívoco, quase torpe - que dá à oração a linguagem da luxúria: Jesus é invocado, reclamado com as sofreguidões balbuciantes de uma concupiscência alucinada: ‘Oh! Vem, amado do meu coração, corpo adorável, minha alma impaciente quiere-te! Amo-te com paixão e desespero! Abrasa-me! Queima-me! Vem! Esmaga-me! Possui-me!’ E um amor divino, ora grotesco pela intenção, ora obsceno pela materialidade, geme, ruge, declama assim em cem páginas inflamadas onde as palavras *gozo*, *delícia*, *delírio*, *êxtase*, voltam a cada momento, com uma persistência histórica [...] donde se exala um bafo de cio místico” (pp. 101-102).

2.3.2. Amaro e a afirmação do carácter dissoluto

Tal como noutros momentos da obra, é o elemento luminoso, concretamente a luz artificial, que se constitui como o meio transparente por meio do qual, num primeiro nível, se procede à descrição de Amaro. O trajecto seguido pelo novo pároco, desde o Largo do Chafariz, onde o havia deixado a diligência à sua chegada a Leiria, até à Rua da Misericórdia, é acompanhado pelos olhares daqueles que, já noite, permanecem na Praça. E o grau inicial de conhecimento que o leitor possui de Amaro será coincidente com o grau de conhecimento detido pelos leirienses que estavam nas lojas e que

viram atravessar a Praça, entre a corpulência vagarosa do cônego Dias e a figura esguia do coadjutor, um homem um pouco curvado, com um capote de padre. Soube-se que era o pároco novo: e disse-se logo na botica que era uma ‘boa figura de homem’ (p. 25).

É notória a ausência de detalhes acerca da nova personagem que se introduz assim na vida da cidade. Com efeito, a distância que se interpõe entre os observadores e as figuras que passam e, sobretudo, a escassez de claridade não possibilitam mais que a inferência de que se trata do novo pároco e a verificação de que este possui “uma boa figura”, característica, porventura, realçada por comparação (e contraste) com as formas dos dois outros sacerdotes que acompanham Amaro.

Será já na casa da S. Joaneira, durante a primeira refeição que Amaro aí faz, que as condições de luminosidade permitem a observação, em pormenor, do pároco, quando “no meio da sala de jantar, forrada de papel escuro, a claridade da mesa alegrava com a sua toalha muito branca, a louça, os copos reluzindo à luz forte dum candeeiro de *abat-jour* verde” (p. 28). É evidente o cuidado especial colocado na criação e apresentação do meio luminoso que permite que as personagens (e o narrador) surjam em situação em que efectivamente vejam. O momento para que se proceda a um outro nível da descrição de Amaro afigura-se, portanto, ideal, e a perspectiva através da qual esta descrição vai ser apresentada ao leitor é agora nova, realizada em função daquilo que a proprietária da casa tem possibilidade de observar:

a S. Joaneira [...] ia admirando o pároco, que, com a cabeça sobre o prato, comia em silêncio o seu caldo, soprando a colher. Parecia bem feito; tinha um cabelo muito preto, levemente anelado. O rosto era oval, de pele trigueira e fina, os olhos negros e grandes, com pestanas compridas (p. 29).

Com o padre sentado e beneficiando da luz forte do candeeiro que se projecta sobre a mesa das refeições, o ângulo de visão da S. Joaneira circunscreve-se à cabeça e ao rosto do seu hóspede. Ademais, Amaro, ocupado a comer, parece surgir como um elemento perfeitamente isolado no espaço e no tempo, como se a acção fosse momentaneamente suspensa para que a beata, mais que olhar, possa prolongada e detalhadamente admirar os traços que caracterizam o pároco, numa nítida gradação conducente ao particular: figura, cabelo, rosto, tez, olhos e pestanas.

Romance de tese, *O Crime do Padre Amaro* desenvolve-se por meio do estudo da acção do protagonista na sua relação com o meio, intentando assim o autor demonstrar a convicção de que “o sacerdócio sem vocação é moral e socialmente pernicioso” (Reis, 1990: 138). A consolidação dos traços que enformam o protagonista e atestam a tese a comprovar far-se-á, à semelhança aliás do que sucede na composição da figura de Amélia, a partir de uma “dinâmica evolutiva que permite compreender o devir da personagem, por vezes a partir de factores evocados retroactivamente e de um ponto de vista omnisciente e paracientífico” (Reis, 1999: 99).

Não surpreende, pois, que Amaro seja caracterizado, logo no terceiro capítulo, por meio do recurso a um relato analéptico, que concentra as “forças de remota origem, determinantes contudo do que será o comportamento da personagem adulta” (Reis, 1990: 139). O recurso ao discurso analéptico é particularmente relevante ao nível da verosimilhança que confere ao enunciado e à composição dos caracteres, uma vez que esta técnica permite o tratamento “da experiência passada como causa da acção presente” (Watt, 1984: 32) e possibilita o estabelecimento de “uma conexão causal [que] funcionando através do tempo substitui os disfarces e as coincidências nos quais acreditavam as narrativas anteriores – o que, tendencialmente, dá ao romance uma estrutura muito mais coerente” (*ibidem*).

Os protagonistas d’ *O Crime do Padre Amaro* são personagens elaboradas segundo processos de construção de identidades que implicam “a exploração da

personalidade, enquanto esta se define na interpretação do passado” (Watt, 1984: 30), o que virá a justificar o seu presente e futuro. No que respeita a Amaro, o leitor toma, desde cedo, conhecimento de aspectos transactos que enformaram o seu carácter e que se mantêm e até se intensificam à medida que a intriga evolui e a personagem se afirma no universo diegético. Filho de criados de uma família aristocrática, órfão desde criança, Amaro é tomado como protegido pela marquesa de Alegros, beata e rica, que o destina à carreira eclesiástica. Os seus traços comportamentais, cuja carga negativa é fortemente destacada, são desenvolvidos por meio de uma educação acrítica, ministrada pelo capelão da casa e por uma das filhas da marquesa, num meio fechado e dominado por figuras femininas. Amaro era

‘um mosquinha-morta’. Nunca brincava, nunca pulava ao sol. Se à tarde acompanhava a senhora marquesa às alamedas da quinta, [...] ia a seu lado, mono, muito encolhido, torcendo com as mãos húmidas o forro das algibeiras, - vagamente assustado das espessuras de arvoredos e do vigor das relvas altas (p. 35).

Como não saía à rua, os seus contactos restringiam-se praticamente ao convívio com os serviços da casa. As criadas, em particular,

feminizavam-no; achavam-no bonito, aninhavam-no no meio delas, beijavam-no, faziam-lhe cócegas, e ele rolava por entre as saias, em contacto com os corpos, com gritinhos de contentamento. Às vezes, quando a senhora marquesa saía, vestiam-no de mulher, entre grandes risadas; ele abandonava-se, meio nu, com os seus modos lânguidos, os olhos quebrados, uma roseta escarlate nas faces. As criadas, além disso, utilizavam-no nas suas intrigas umas com as outras: era Amaro o que ‘fazia as queixas’. Tomou-se enredador, muito mentiroso (pp. 35-36).

À medida que se ia tornando mais velho, os traços comportamentais que indiciam o gosto no contacto com o feminino e a tendência para a sensualidade da personagem vão sendo sublinhados, quer ainda em casa da marquesa – “Estava constantemente metido nos quartos das criadas, remexendo as gavetas; bulia nas saias sujas, cheirava os algodões postiços” (p. 36) -, quer já na sua cela no seminário, quando “a sua curiosidade ousava erguer as pregas castas da túnica azul da imagem [da Virgem] e supor formas, redondezas, uma carne branca...” (p. 42).

O autor constrói uma figura que, pela coerência com que é elaborada, permite explicar, dentro de uma linha de interpretação absolutamente determinista, o seu futuro enquanto personagem falhada, aspecto aliás salientado por Ramalho Ortigão na análise a *O Crime do Padre Amaro* que publicou n' *As Farpas*:

Vemos, a dia por dia, crescer, constituir-se, formar-se esse homem, branco, linfático, mole, criado entre chumaços de mulheres ordinárias e sobrepelizes de padres boçais, no fartum das alcovas sujas e na sombra húmida dos claustros musgosos. E prevê-se a queda fatal dessa natureza estagnada e paludosa, através da qual os desejos insaciados luzem como os olhos de um tigre (Ortigão, 1992: 180).

Se o meio em que cresceu representou uma influência nefasta no carácter de Amaro, cuja natureza fraca é várias vezes mencionada na obra⁶⁹, a sua estadia em Leiria e o contacto com os restantes eclesiásticos rapidamente lhe proporcionarão as condições que lhe permitem assimilar os vícios dos seus colegas de ofício. O jantar em casa do abade da Cortegaça constitui-se como uma experiência iniciática na aprendizagem que Amaro realizará em Leiria, em direcção ao comportamento dissoluto e ignóbil que gradualmente adoptará. O autor apresenta Amaro "ao lado de outros [padres] que do sacerdócio só têm a batina e as propinas; vê-os concupiscentes e maritalmente estabelecidos, sem perderem um só átomo de influência e consideração" (Assis, 1994: 1). Como mero ouvinte, o recém-chegado pároco de Leiria tomou conhecimento da complacência com que os restantes encaravam a relação entre Brito e a mulher do regedor, que este negava iradamente - "Oh, Brito! Oh, Brito! - disseram em redor, repreendendo-o com bondade" (p. 115). Inexperiente ainda nos jogos políticos - "Todos ali, a não ser o padre Amaro, sabiam, como disse Natário, 'cozinhar um deputadinho'" (p. 115) -, chocado e dogmático face aos comentários de Natário sobre a confissão - *Hereticus est!* Também eu digo - rosnou o padre Amaro" (117), o pároco, que surge por enquanto "como um padre adequadamente modesto e consciencioso" (Nunes, 1976: 206), assimila aqui o espírito vicioso que caracteriza Natário, Brito e Dias. A atenção dedicada pelo autor, num capítulo que antecede ainda o início da intriga principal, aos comportamentos dos colegas de Amaro parece justificar-se perfeitamente pela

⁶⁹ Vejam-se, ao longo da obra, as seguintes referências: "a sua natureza passiva, facilmente dominável" (p. 37); "a sua natureza incarácterística" (p. 41); "a sua natureza fraca" (pp. 129-130); "a sua natureza lassa" (p. 137).

convicção, expressa por meio das palavras de Carlos Reis, de que “do convívio continuado com semelhantes indivíduos apenas poderá resultar a progressiva deterioração moral da personagem central” (Reis, 1981: 65). E, com efeito, os resultados da aprendizagem encetada neste jantar serão particularmente evidenciados na versão acabada de Amaro no último capítulo da obra quando, já sem escrúpulos, encara com naturalidade a promiscuidade entre a religião e a política e dessacraliza a confissão, exibindo o cinismo, a vaidade e a arrogância que marcam um Amaro já bem distanciado do neófito que participou no jantar de aniversário do abade da Cortegaça⁷⁰.

O empenho colocado pelo autor na demonstração de teses de carácter social n’ *O Crime do Padre Amaro* explica o privilégio concedido à focalização interna, que não raras vezes substitui a onisciência do narrador ao serviço da caracterização das personagens. Com efeito, a composição da personagem à medida que esta vai evoluindo completa-se pela observação daquilo que ela própria vai, intimamente, sentindo e pensando. E a possibilidade de ser o leitor a penetrar directamente no fluxo de consciência da personagem, prescindindo da mediação de um narrador onisciente, promove um efeito de verosimilhança assinalável, cumprindo-se de novo um dos postulados do discurso realista pela anulação da indesejada intromissão do autor no enunciado diegético.

À semelhança do que sucede ao nível das estratégias discursivas motivadoras da introdução de sequências descritivas que suscitam no leitor a sensação de que a descrição se apresenta “como tributária dos *olhos* da personagem que a tem a seu cargo [...] e não do *saber* do romancista” (Hamon, 1979a: 65), também o acesso ao conhecimento do fluxo íntimo de consciência da personagem é veiculado para que não se prefigure como o resultado do mesmo saber do autor. Ou, dito de outro modo, se o autor realista manifesta a preocupação de criar as condições para que a personagem, observando o real, o possa verosimilmente descrever, privilegiando para tal o recurso a processos de focalização interna, parece também criar as

⁷⁰ Maria Luísa Nunes procede a uma breve análise do modo como, em diferentes momentos da obra, os gestos de Amaro revelam as alterações morais da personagem (v. Maria Luísa Nunes, (1976), *As Técnicas e a Função do Desenho de Personagens nas Três Versões de “O Crime do Padre Amaro”*, Porto, Lello & Irmão, pp. 205-207).

condições para que, por meio ainda da focalização interna, o leitor experimente a ilusão de que acede de forma directa ao fluxo de consciência das personagens⁷¹.

É nas situações em que Amaro se encontra só, normalmente subjugado por sentimentos de ciúme, mesquinhez, despeito e/ou revolta, que a incursão do leitor no seu fluxo de consciência é viabilizada:

a grandes passadas pelo quarto, pensava no que havia de fazer para humilhar Amélia. O quê? Desprezá-la como uma cadela! Ganhar influência na sociedade devota de Leiria, ser muito do senhor chantre; afastar da Rua da Misericórdia o cónego e as Gansosos; intrigar com as senhoras da boa roda para que se afastassem dela, com segura, no altar-mor, à missa do domingo; dar a entender que a mãe era uma prostituta... Enterrá-la! Cobri-la de lama! E na Sé, ao sair da missa, regalar-se de a ver passar encolhida no seu mantelete preto, escorraçada de todos, enquanto ele, à porta, de propósito, conversaria com a mulher do senhor governador civil e seria galante com a baronesa de Via-Clara!... (p. 138).

Se nas suas acções públicas e na interacção que estabelece com os outros, Amaro se apresenta como sacerdote e homem pleno de qualidades, o acesso ao seu fluxo de consciência, através de processos que visam assegurar no leitor uma ilusão de fidelidade face aos pensamentos da personagem, inviabiliza a dissimulação conseguida pelos actos sociais do sacerdote e põe a descoberto o lado mais sombrio deste ser no seu percurso em direcção à degenerescência moral. A ocultação dos actos social e moralmente condenáveis é, aliás, uma das preocupações das personagens que se inscrevem no meio provinciano construído na obra. Fortemente tradicional na afirmação das suas crenças e códigos de conduta, o meio envolvente favorece, contudo, uma certa permissividade nas condutas das personagens, desde que tais actos sejam veladamente praticados e salvaguardados pelas aparências de bons costumes⁷². Não se estranha, por isso, que uma personagem como a Dionísia

⁷¹ O efeito de verosimilhança decorrente do recurso à focalização interna é salientado por Carlos Reis ao proceder à análise comparativa desta modalidade perspectivante n' *O Crime do Padre Amaro* e n' *O Primo Basílio*: "Em ambos os romances, a focalização interna, marcando uma situação de alternância relativamente à omnisciência do narrador, é utilizada com o intuito de veicular o brotar da corrente de consciência das personagens; deste modo, o narrador parece ter tido a noção de que a penetração psicológica que lhe interessava realizar atingiria um grau de autenticidade mais elevado, desde que o recurso à perspectiva individual completasse os dados facultados pelo seu ilimitado conhecimento" (Carlos Reis, (1981), *Estatuto e Perspectivas do Narrador na Ficção de Eça de Queirós*, Livraria Almedina, Coimbra, 2ª ed., pp. 73-74).

⁷² Exemplo significativo desta hipocrisia é a forma como o círculo das beatas tacitamente aceita e até incentiva os relacionamentos da S. Joaneira com alguns membros do clero. A protecção económica de

adquirira certo ascendente ao nível das orientações prestadas a Amaro, instruindo-o e desenvolvendo no pároco uma assinalável capacidade dissimuladora, que aliás se revelara já na sua infância: “- E na sua posição, senhor pároco, na posição da pequena!... Tudo se deve fazer pelo calado...” (p. 313).

Amaro apreende de forma notável os vícios que enformam os restantes membros da classe eclesiástica na cidade, ao ponto de rapidamente congregar “na sua ampla totalidade os trinta e cinco defeitos e os sete meios defeitos que os teólogos atribuem ao mau padre” (p. 402). O jovem sacerdote relativamente inocente que chegara algum tempo antes a Leiria parece ter desaparecido por completo, dando lugar a uma personagem cada vez mais dissimulada, manipuladora e cínica. Persuade com desenvoltura as beatas (tarefa em larga medida facilitada pela ignorância e obtusidade que as caracteriza), induz pela chantagem o cónego Dias, quando este o confronta com a descoberta do seu relacionamento com Amélia, exerce um domínio absoluto sobre a filha da S. Joaneira e, “utilizando-se de todas as manhas e artimanhas clericais, explora a candidez e o carácter supersticioso de Amélia. Consegue insinuar-se a ponto de convencê-la que amá-lo carnalmente é quase um mandato divino” (Rosa, s.d.: 280-281). O seu encontro com o cónego Dias em Lisboa, no último capítulo da obra, patenteia o exemplo do sacerdote despido já de todos os escrúpulos, seguro de si, num cinismo perfeitamente assumido quando, rindo, elucida o antigo mestre: “- já as não confesso senão casadas” (p. 497).

que a viúva necessitaria proporcionar, aos olhos da cidade, o pretexto para que desenvolva com os sacerdotes relações de natureza quase conjugal, desde que esteja salvaguardado o recato dessas relações: “Por esse tempo o senhor chantre, uma manhã, depois do seu almoço de açorda, caiu de repente morto com uma apoplexia. Que consternação inesperada para a S. Joaneira! Durante dois dias, esguedelhada, em saias brancas, chorou, gemeu pelos quartos. D. Maria da Assunção, as sr.^{as} Gansosos vieram acalmar, amansar a sua dor: e a sr.^a D. Josefa Dias resumiu as consolações de todas, dizendo: - Deixa, filha, que te não há-de faltar quem te ampare!” (p. 82).

Conclusão

A análise do processo descritivo e das estratégias discursivas a que recorreu Eça de Queirós na elaboração d' *O Crime do Padre Amaro* permite verificar a adopção de uma gama numerosa e variada de mecanismos que, interceptando-se por vezes, implicando-se noutras circunstâncias, garantem a coerência global do enunciado e concorrem para a obtenção do efeito de verosimilhança pretendido pelo romancista.

Assumindo-se como escritor realista e naturalista⁷³, Eça de Queirós, para quem a obra naturalista se revelava enquanto “obra observada; [...] obra modelada sobre as formas da Natureza; [...] obra pousada nas eternas bases da vida” (Queirós, *NC*: 101), faz representar n' *O Crime do Padre Amaro*, de modo exemplar, uma reconstituição rigorosa dos espaços, acompanhada por uma criteriosa construção de caracteres tornados perfeitamente verosímeis e críveis.

O estudo aqui efectuado permite concluir que a descrição se configura, indubitavelmente, como o protótipo textual privilegiado pelo autor no que se refere à estruturação dos espaços em que circulam as personagens da obra, em particular nos seus dois primeiros capítulos. O autor socorre-se de mecanismos variados de modo a proceder à caracterização do meio físico e social em que inscreve as personagens, revelando coerência quer nos processos utilizados para introduzir as descrições dos cenários e ambientes, quer na gestão da quantidade e qualidade da informação transmitida, o que se traduz na apresentação de descrições credíveis e plausíveis, tanto ao nível da coerência interna do texto, como no que respeita à representação verosimilhante do real.

Assim, é notória a forma como, desde os primeiros parágrafos, se verifica o cuidado de proceder a uma tentativa de *autentificação* do relato ficcional pela sua ancoragem num espaço físico real, perfeitamente identificável pelo leitor. Mas esta *autentificação* do

⁷³ Recorde-se que o romancista não distinguiu as duas correntes estéticas, tendo estabelecido entre os dois termos uma relação de perfeita sinonímia.

relato ficcional não se limita à localização genérica da acção na cidade de Leiria; ela é apurada pela inscrição da acção em espaços particularizados (a Praça, a Rua da Misericórdia, o Largo da Sé e a Botica, a Ponte Nova, a Alameda Velha...), que correspondem a locais frequentados pelos habitantes da cidade mas, sobretudo, correspondem a locais que o leitor passa agora a partilhar com as personagens ecianas. Para o mesmo efeito concorre ainda a inscrição de personalidades públicas autênticas no relato fictício, de que se destaca a referência a D. Joaquim (Pereira Ferraz), o Bispo de Leiria.

Todavia, o tratamento conferido à categoria espacial revela-se diferenciado, conforme se esteja perante a descrição de espaços citadinos ou de espaços rurais. Com efeito, se os espaços inseridos no núcleo urbano de Leiria (ou imediatamente adjacentes) correspondem com notável fidelidade, quer pelas suas designações, quer pela descrição que deles é feita, a locais leirienses perfeitamente reconhecíveis, já os espaços rurais onde determinados momentos da acção são localizados permanecem não identificáveis, correspondendo as suas descrições a retratos estereotipados de paisagens campestres. As excepções, no que respeita aos espaços afastados da cidade e identificáveis, dizem respeito a localidades apenas mencionadas pelas personagens ou pela instância narradora, mas que ou não são visitadas ou não chegam a ser objecto de descrição, como é o caso de Amor, de Alcobaça e até mesmo da Praia da Vieira, a que várias vezes se alude.

Garantindo o apagamento da instância enunciativa, um dos primados do romance realista, o autor legitima a inserção dos segmentos descritivos pelo recurso a diversas temáticas introdutórias; simultaneamente, cumpre ainda outro princípio basilar do romance realista – o da observação da realidade que, só sendo sensorialmente captada, pode ser verosimilmente descrita. Por isso, as personagens são frequentemente colocadas em situação em que possam ver, para então poderem descrever. Assim, as descrições dos espaços e, ainda que com menos frequência, as descrições de personagens, são introduzidas sob pretextos variados: passeios, momentos de espera, um momento de mutismo que se instala entre as personagens em diálogo...

As características do descrito são, compreensível e logicamente, reguladas pelas condições em que decorre a observação efectuada pelas personagens. Dada a relevância

atribuída ao sentido da visão na percepção sensorial da realidade, não espanta a elevada frequência das menções ao elemento luminoso. A luz, à semelhança do que Philippe Hamon havia já constatado nos romances de Zola⁷⁴, configura-se n' *O Crime do Padre Amaro* como o mais importante meio transparente, o elemento que mais comumente possibilita a ocorrência das condições de observação. Quer seja natural, quer se trate de uma claridade artificial - proveniente de lampiões, lamparinas ou velas -, mais intensa ou, inversamente, escassa, a condição luminosa determina a quantidade e a qualidade do que é observado e, conseqüentemente, descrito. E embora o desaparecimento da luminosidade implique, geralmente, o encerramento do segmento descritivo (e afinal de contas o esgotamento da *ficha informativa* do autor), tal conjuntura não pode, porém, ser generalizada. Em certos momentos, perante situações de penumbra que inviabilizam a visão e parecem indiciar a finalização da descrição, será a percepção auditiva que possibilita a introdução de segmentos descritivos, revelando-se os sons captados particularmente importantes na caracterização de ambientes e de estados emocionais e psicológicos das personagens.

Muitas vezes combinados com a luz, outros meios transparentes constituem temáticas introdutórias da descrição, em particular quando esta tem que se processar em torno de espaços fechados. Esses meios - portas, janelas e sacadas - permitem que a observação levada a cabo pelas personagens se direcione em diferentes sentidos (do interior para o exterior, menos frequentemente no sentido inverso, isto é, do exterior para o interior, e ainda de um espaço interior para outro igualmente interior). São meios transparentes que se assumem identicamente relevantes ao nível da legitimação da inserção dos segmentos descritivos, configurando-se, portanto, como mais um processo que contribui para a coerência e verosimilhança do enunciado.

Mas se ao nível dos espaços (cuja concepção obedece tendencialmente a padrões de estatização) a caracterização se processa privilegiando o recurso ao protótipo textual descritivo, já no que respeita à elaboração do retrato das figuras da diegese, o autor parece em larga medida prescindir do recurso ao protótipo textual descritivo para privilegiar outros mecanismos conducentes à sua caracterização. Com efeito, os

⁷⁴ V. Philippe HAMON (1979a), "O que é uma descrição?", in Maria Alzira Seixo (ed.), *Categorias da Narrativa*, Lisboa, Arcádia, 3ª ed, pp. 65-66.

segmentos mais puramente descritivos, paradigmáticos no que se refere à caracterização directa das personagens, revelam-se insuficientes no que concerne à caracterização indirecta, pela qual o autor opta frequentemente, conseguindo obter representações mais dinâmicas, mais autênticas e mais credíveis dos caracteres diegéticos. Assim, apenas a um nível mais superficial, correspondente ao primeiro contacto que se estabelece com as personagens, o autor recorre a segmentos considerados mais genuinamente descritivos, continuando a fazer uso de temáticas introdutórias e de meios transparentes (nomeadamente a luz) a que já havia recorrido para inserir as descrições espaciais. As caracterizações assim apresentadas decorrem, mais uma vez, da visão percebida pelas personagens e correspondem sobretudo a uma descrição de traços exteriores das figuras, nomeadamente de detalhes físicos, que se assumem, ainda assim, como estruturas plenas de significação.

Excluindo-se, pois, situações mais ou menos pontuais, a caracterização das personagens constrói-se essencialmente pela descrição das suas acções, compondo o autor personagens que se afiguram credíveis representações de seres reais. A descrição não se confina, portanto, a uma representação estática das categorias da narrativa, mas extrapola o conceito mais tradicional e vulgarizado que dela se tem. Efectivamente, as acções praticadas pelas personagens não são apenas narradas, elas são ostensivamente descritas, e com tal dinamismo e um tal pendor visualista que o autor consegue criar no leitor, verdadeiramente, a ilusão de se estar, como afirma Tzvetan Todorov ao referir as marcas caracterizadoras do discurso realista, “perante o vivido – um fragmento de vida” (1984: 11).

Mas a representação do real n’ *O Crime do Padre Amaro* é ainda assegurada por outros recursos que Eça de Queirós intentou destacar, nomeadamente pelo uso de personagens com funções particulares, personagens-embraiadoras, segundo a terminologia sugerida por Philippe Hamon, representativas de tendências ideológicas partilhadas quer pelo próprio autor, quer por determinados sectores da sociedade. A presença deste tipo de personagens, cuja verosimilhança é reforçada pela especificidade (e em certa medida pelo tecnicismo) dos seus discursos, garante a representação, ao nível do universo diegético, do mundo real observado, remetendo inclusivamente, em certos casos, para um cenário de fundo histórico que garante um efeito de real alargado a toda a narrativa.

Os protagonistas da obra, Amaro e Amélia, vêm a sua coerência e verosimilhança asseguradas ainda por outras estratégias discursivas, características dum projecto fortemente marcado por uma intencionalidade crítica e reformadora, como é o projecto realista. Construídos com o intuito de demonstrarem teses de cariz sociológico, o autor privilegia, na caracterização dos protagonistas, o relato analéptico, comprovando que certos factores, quer endógenos quer exógenos, com origem no passado, condicionam e determinam as acções presentes e futuras das personagens. A analepse configura-se, pois, como uma estratégia discursiva especialmente relevante no que respeita à verosimilhança que confere ao enunciado e à concepção dos caracteres.

O rigor demonstrado por Eça de Queirós na composição de espaços e personagens n' *O Crime do Padre Amaro* conduziu à produção de uma obra exemplar. A verosimilhança desejada é sublimemente conseguida pelo recurso, como se viu, a estratégias diversificadas que resultam inquestionavelmente na criação, junto do leitor, da ilusão de se encontrar perante o real. E a tal ponto o efeito de real é atingido que, ao percorrer as ruas de Leiria, o leitor não pode evitar a tentação de associar os acontecimentos diegéticos criados no romance aos espaços da cidade, como se as peripécias da trama constituíssem, realmente, uma parte integrante da vida leiriense. A verosimilhança patenteada pela representação fictícia conduz à sensação de que a representação do real não mais é que a reprodução do verídico, numa correspondência que assume, em certos momentos, contornos de plenitude. Uma sensação modelarmente expressa por Miguel Torga quando residiu e trabalhou na cidade do Lis e, em Agosto de 1939, assim registou no seu *Diário*:

À noite (três da manhã) um passeio pelos becos da cidade. A Sé, a botica do Carlos, a rua da Misericórdia, a casa da Sanjoaneira. Grande Eça! Arrancar desta terra um tal romance, parece obra dum deus (Torga, 1989: 106).

Referências bibliográficas

I - Bibliografia Activa

1. Eça de Queirós

(1973), *Cartas Inéditas de Fradique Mendes*, Porto, Lello e Irmão Editores.

(1992), *A Capital! (começos duma carreira)*, edição de Luís Fagundes Duarte, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

(2000), *Notas Contemporâneas*, Lisboa, Livros do Brasil.

(2000), *O Crime do Padre Amaro*, edição de Carlos Reis e Maria do Rosário Cunha, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

(2001), *Correspondência*, Lisboa, Livros do Brasil.

(2008), *Eça de Queiroz – Correspondência*, organização e notas de A. Campos Matos, Lisboa, Caminho.

(s.d.), *A Correspondência de Fradique Mendes*, Lisboa, Livros do Brasil.

(s.d.), *Cartas e Outros Escritos*, Lisboa, Livros do Brasil.

(s.d.), *O Crime do Padre Amaro*, Lisboa, Livros do Brasil.

(s.d.), *O Primo Bazilio*, Lisboa, Livros do Brasil.

(s.d.), *Os Maias*, Lisboa, Livros do Brasil.

2. Outros autores

ORTIGÃO, Ramalho (1992), *As Farpas*, Lisboa, Clássica Editora, Tomo IX.

QUENTAL, Antero de (1982), *Prosas Sócio-Políticas*, publicadas e apresentadas por Joel Serrão, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

SARAMAGO, José (2002), *Levantado do chão*, Lisboa, Caminho, 16ª ed.

TORGA, Miguel (1989), *Diário*, vol.1, Coimbra, Gráfica de Coimbra, 7ª ed.

II - Bibliografias, Dicionários, Histórias da Literatura

GUERRA da CAL, Ernesto (1975-1984), *Lengua y Estilo de Eça de Queiroz. Apéndice. Bibliografía Queirociana Sistemática y Anotada e Iconografía Artística del Hombre y la Obra*, Por Ordem da Universidade, Coimbra.

MATOS, A. Campos (Org. e Coord.) (1988), *Dicionário de Eça de Queiroz*, Lisboa, Caminho.

_____ (Org. e Coord.) (2000), *Suplemento ao Dicionário de Eça de Queiroz*, Lisboa, Caminho.

_____ (2009), *Eça de Queiroz. Uma Biografia*, Porto, Edições Afrontamento.

MÓNICA, Maria Filomena (2001), *Eça de Queirós*, Lisboa, Quetzal Editores.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. (1998), *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Livraria Almedina, 6ª ed.

RIBEIRO, Maria Aparecida (Org.) (1994), *História Crítica da Literatura Portuguesa, Vol. VI - Realismo e Naturalismo*, Lisboa, Verbo.

SARAIVA, António José e LOPES, Óscar (1979), *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora, 11ª ed.

III – Estudos críticos

1. Sobre Eça de Queirós

ALMEIDA, Fialho de (1900), "Eça de Queiroz" in *Brasil-Portugal*, nº 40 de 16 de Setembro de 1900, Lisboa, [em rede], disponível a partir de <http://hemerotecadigital.cm->

lisboa.pt/OBRAS/BrasilPortugal/1900_1901/N40/N40_item1/index.html [acedido a 16/04/2009]

ARRUDA, Érica Carvalho (2007), *A silenciosa encenação de saias e batinas: a propósito de O Crime do Padre Amaro, de Eça de Queirós*, Rio de Janeiro, Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, [em rede], disponível a partir de <http://www.letras.ufrj.br/posverna/mestrado/ArrudaEC.pdf> [acedido a 26/10/2009]

ASSIS, Machado de (1994), "Eça de Queirós: O Primo Basílio", [em rede], disponível a partir de <http://machado.mec.gov.br/arquivos/pdf/critica/mact27.pdf> [acedido a 22/05/2009]

BERRINI, Beatriz (1984), *Portugal de Eça de Queiroz*, Lisboa, Imprensa nacional-Casa da Moeda.

BOLÉO, Manuel de Paiva (1942), *O realismo de Eça de Queirós e a sua expressão artística*, Coimbra, Coimbra Editora, 2ª ed.

CARVALHO, Alfredo de (1918), *Eça de Queiroz (Sua primeira fase literária)*, Lisboa, Livraria Brasileira.

COLEMAN, Alexander (1980), *Eça de Queirós and European Realism*, New York, New York University Press.

CORTESÃO, Jaime (2001), *Eça de Queirós e a Questão Social*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

COSTA, Joaquim (1945), *Eça de Queirós – Criador de realidades e inventor de fantasias*, Porto, Livraria Civilização.

COSTA, Júlio de Sousa e (1953), *Eça de Queiroz (Memórias da sua estada em Leiria - 1870-1871)*, Lisboa, Livraria Sá da Costa.

CUNHA, Maria do Rosário (1997), *Molduras: articulações externas do romance queirosiano*, Coimbra, Universidade Aberta.

GUERRA da CAL, Ernesto (1981), *Língua e Estilo de Eça de Queiroz*, Coimbra, Livraria Almedina, 4ª ed.

LANGA LAORGA, Alicia (1996), *Eça de Queiros. Testigo y crítico de la Sociedad Portuguesa*, Madrid, Grafistaff.

LIMA, Isabel Pires de (1984), *O complexo ideológico da 'miséria portuguesa' em Eça*, Porto, Associação dos Jornalistas e Homens de Letras do Porto.

LOURENÇO, António Apolinário (2004), *O naturalismo na Península Ibérica: Eça de Queirós e Leopoldo Alas "Clarín"*, Tese de doutoramento policopiada, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

LUZES, Pedro (2001), *Sob o manto diáfano do realismo. Psicanálise de Eça de Queiroz*, Lisboa, Fim de Século Edições.

MATOS, A. Campos (1998), *Diálogos com Eça de Queiroz*, Lisboa, Editorial Caminho.

_____ (2001), "Sobre a recepção literária de Eça de Queiroz", in Luís A. de Oliveira Ramos, Jorge Martins Ribeiro, Amélia Polónia (coord.), *Estudos em homenagem a João Francisco Marques*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, vol. 2, pp. 123-128.

MEDINA, João (1972), *Eça de Queirós e o Seu Tempo*, Lisboa, Livros Horizonte.

_____ (1980), *Eça de Queiroz e a Geração de 70*, Lisboa, Moraes Editores.

MONTEIRO, Ofélia Paiva (2002), "Variações Ecílicas em Torno da Santidade" in *Actas do Congresso de Estudos Queirosianos. IV Encontro Internacional de Queirosianos (6 a 8 de Setembro de 2000)*, Coimbra, Instituto de Língua e Literatura Portuguesas da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra / Livraria Almedina, Vol. I, pp. 43-58.

MOOG, Viana C. (1939), *Eça de Queiroz e o Século XIX*, Porto Alegre, Livraria do Globo.

NUNES, Maria Luísa (1976), *As Técnicas e a Função do Desenho de Personagens nas Três Versões de "O Crime do Padre Amaro"*, Porto, Lello & Irmão.

PETIT, Lucette (1987), *Le champ du signe dans le roman queirosien*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian/centre Culturel Portugais.

PIEDADE, Ana Nascimento (2002), *Ironia e Socratismo em A Cidade e as Serras*, Lisboa, Instituto Camões.

_____ (2003), *Fradiquismo e Modernidade no Último Eça. 1888-1900*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

_____ (2009), “Eça e Pessoa no labirinto de Eduardo Lourenço” in *Colóquio/Letras*, n.º 170, Jan. 2009, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 132-137.

PINTO, Américo Cortez (1970), *Eça de Queiroz em Leiria. Naturalidade leiriense do romancista*, Leiria, Câmara Municipal de Leiria.

PINTO de CASTRO, Aníbal (2001), *Eça de Queirós. Da realidade à perfeição pela fantasia*, Lisboa, CTT – Correios de Portugal.

REIS, Carlos (1981), *Estatuto e Perspectivas do Narrador na Ficção de Eça de Queirós*, Livraria Almedina, Coimbra, 2ª ed.

_____ (Coord.) (1990), *Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea*, Lisboa, Universidade Aberta.

_____ (1999), *Estudos Queirosianos. Ensaios sobre Eça de Queirós e a sua obra*, Lisboa, Editorial Presença.

_____ (2002), “Eça de Queirós e a estética do pormenor” in *Actas do Congresso de Estudos Queirosianos. IV Encontro Internacional de Queirosianos (6 a 8 de Setembro de 2000)*, Coimbra, Instituto de Língua e Literatura Portuguesas da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra / Livraria Almedina, vol. I, pp. 13-30.

_____ (2009), “Eduardo Lourenço queirosiano”, In *Colóquio/Letras*, n.º 170, Jan. 2009, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 138-146.

REIS, Carlos e MILHEIRO, Maria do Rosário (1989), *A Construção da Narrativa Queirosiana – O Espólio de Eça de Queirós*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

ROSA, Alberto Machado da (s.d.), *Eça, discípulo de Machado? (Formação de Eça de Queirós: 1875-1880)*, Lisboa, Editorial Presença.

SARAIVA, António José (2000), *As ideias de Eça de Queirós*, Lisboa, Gradiva.

SIMÕES, João Gaspar (1973), *Vida e obra de Eça de Queirós*, Lisboa, Bertrand, 2ª ed.

_____ (s.d.), *Eça de Queirós*, Lisboa, Arcádia, 2ª ed.

SIMÕES, Maria João (2000), *Ideias Estéticas em Eça de Queirós*, Tese de doutoramento policopiada, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

VIEIRA, Ana Margarida Dinis (2008), *As Vertentes do Olhar na Ficção Queirosiana*, Lisboa, Nova Vega.

VIEIRA de CARVALHO, Mário (2002), “Fragmento e montagem na ficção de Eça de Queirós: o universo sonoro” in *Actas do Congresso de Estudos Queirosianos. IV Encontro Internacional de Queirosianos (6 a 8 de Setembro de 2000)*, Coimbra, Instituto de Língua e Literatura Portuguesas da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra / Livraria Almedina, vol. I, pp. 75-89.

2. Sobre teoria da literatura e da crítica

ADAM, Jean-Michel (2001), *Les texts. Types et prototypes*, Paris, Editions Nathan, 4^e edition.

ADAM, Jean-Michel e REVAZ, Françoise (1997), *A análise da Narrativa*, Gradiva, Lisboa.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de (1983), *Teoria da Literatura*, Coimbra, Livraria Almedina, 5ª ed.

BARTHES, Roland (1984), "O efeito de real", in Tzvetan Todorov (Org.), *Literatura e realidade*, Lisboa, Dom Quixote, pp. 87-97.

BERSANI, Leo (1984), “O realismo e o medo do desejo”, in Tzvetan Todorov (Org.), *Literatura e realidade*, Lisboa, Dom Quixote, pp. 51-86.

- BOOTH, Wayne C. (1980), *A retórica da ficção*, Lisboa, Arcádia.
- CARVALHO, Paula Ochôa de (1988), s.v. “Naturalismo” in A. Campos Matos, *Dicionário de Eça de Queiroz*, Lisboa, Caminho, pp. 450-453.
- CASTILHO, Guilherme de (1996), “Introdução” a Júlio Lourenço Pinto, *Estética Naturalista - Estudos Críticos*, Lisboa, IN-CM, pp. 5-16.
- FERREIRA, Vergílio (1972), “Da verosimilhança”, in *Colóquio/Letras*, nº 8, Julho de 1972, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 5-11.
- FURST, Lilian R. e SKRINE, Peter N. (1975), *O Naturalismo*, Lisboa, Lysia Editores e Livreiros SARL.
- GENETTE, Gérard (1973), “La escritura liberadora: lo verosímil en la Jerusalén Liberada del Tasso” in Tzvetan Todorov (Org.), *Lo Verosímil*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 3ª ed, pp. 31-61.
- _____ (s/d), *Discurso da Narrativa*, Vega, Lisboa.
- HAMON, Philippe (1979a), “O que é uma descrição?”, in Maria Alzira Seixo (ed.), *Categorias da Narrativa*, Lisboa, Arcádia, 3ª ed, pp. 61-83 e pp. 158-169 (notas).
- _____ (1979b), “Para um estatuto semiológico da personagem”, in Maria Alzira Seixo (ed.), *Categorias da Narrativa*, Lisboa, Arcádia, 3ª ed, pp. 85-112 e pp. 169- 179 (notas).
- _____ (1981), *Introduction à l’analyse du descriptif*, Paris, Hachette.
- _____ (1984), “Um discurso determinado”, in Tzvetan Todorov (Org.), *Literatura e realidade*, Lisboa, Dom Quixote, pp. 129-194.
- JAKOBSON, Roman (1987), “Do Realismo Artístico”, in AA.VV., *Teoria da Literatura – I. Textos dos formalistas russos apresentados por Tzvetan Todorov*, Lisboa, Edições 70, pp. 97-108.
- JENNY, Laurent (2004), “La description”, [em rede], disponível a partir de <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/description/deintegr.html> acedido em 28/04/2008

KRISTEVA, Julia (1973), “La productividad llamada texto”, in Tzvetan Todorov (Org.), *Lo Verosímil*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 3ª ed., pp. 63-93.

MOISÉS, Massaud, (1990), s.v. “Naturalismo”, in Jacinto do Prado Coelho (Dir.), *Dicionário de Literatura*, Porto, Figueirinhas, Vol. 3, 4ª ed., pp. 701-704

PINTO, Júlio Lourenço (1996), *Estética Naturalista - Estudos Críticos*, Lisboa, IN-CM.

RIFFATERRE, Michael (1984), “A ilusão referencial” in Tzvetan Todorov (Org.), *Literatura e realidade*, Lisboa, Dom Quixote, pp. 99-128.

SANTANA, Maria Helena (2007), *Literatura e Ciência na Ficção do Século XIX. A narrativa naturalista e pós-naturalista portuguesa*, Lisboa, IN-CM.

TODOROV, Tzvetan (1984), “Apresentação” in Tzvetan Todorov (Org.), *Literatura e realidade*, Lisboa, Dom Quixote, pp. 9-12.

WATT, Ian (1984), "Realismo e forma romanesca", in Tzvetan Todorov (Org.), *Literatura e realidade*, Lisboa, Dom Quixote, pp. 13-50.

XAVIER, Lola Geraldes (2007), *O Discurso da Ironia em Literaturas de Língua Portuguesa*, Viseu, Novo Imbondeiro Editores.

3. Sobre o contexto histórico, cultural e literário

CATROGA, Fernando (1993a), “Nacionalistas e iberistas” in José Mattoso (Dir.), *História de Portugal*, Lisboa, Círculo de Leitores, vol. 5, pp. 563-567.

_____ (1993b), “Os caminhos polémicos da ‘geração nova’” in José Mattoso (Dir.), *História de Portugal*, Lisboa, Círculo de Leitores, vol. 5, pp. 569-581.

_____ (1993c), “Cientismo, política e anticlericalismo” in José Mattoso (Dir.), *História de Portugal*, Lisboa, Círculo de Leitores, vol. 5, pp. 583-591.

CLEMENTE, Manuel (2002), “A vitalidade religiosa do catolicismo português: do Liberalismo à República” in Carlos Moreira Azevedo (Dir.) *História Religiosa de Portugal*, Lisboa, Círculo de Leitores, Vol. 3, pp. 65-91.

COELHO, Jacinto do Prado (1990), s.v. “Farpas (As)”, in Jacinto do Prado Coelho (Dir.), *Dicionário de Literatura*, Porto, Figueirinhas, Vol. 2, 4ª ed., pp. 327-328.

CRISTINO, Luciano Coelho (2005), “A Diocese de Leiria-Fátima”, in Virgolino Jorge (Coord.), *Catedral de Leiria. História e Arte*, Leiria, Diocese de Leiria-Fátima, [em rede], disponível a partir de

<http://www.leiria-fatima.pt/sim/biblioteca/grupos/1/DioceseCristino2.pdf> acessado em 12/02/2010

FELÍCIO, Manuel da Rocha (2000), *Portugal e a Definição Dogmática da Infalibilidade Pontifícia. Teologia, Magistério, Debate Público*, Viseu, Edição do Instituto Superior de Teologia.

FERREIRA, António Matos (2002a), “Desarticulação do Antigo Regime e guerra civil” in Carlos Moreira Azevedo (Dir.) *História Religiosa de Portugal*, Lisboa, Círculo de Leitores, Vol. 3, pp. 21-34.

_____ (2002b), “A constitucionalização da religião” in Carlos Azevedo (Dir.) *História Religiosa de Portugal*, Lisboa, Círculo de Leitores, Vol. 3, pp. 37-53.

First Vatican Council Photograph Album, [em rede], disponível a partir de <http://libraries.cua.edu/achrcua/vat1album.html#series1> acessado em 12/02/2010

FONSECA, Fernando Taveira da (1993), “Elites e classes médias” in José Mattoso (Dir.), *História de Portugal*, Lisboa, Círculo de Leitores, Vol. 5, pp. 459-477.

FRANÇA, José-Augusto (1975), *O Romantismo em Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte, V Volume.

HOMEM, Amadeu Carvalho (1993), “O republicanismo e o socialismo” in José Mattoso (Dir.), *História de Portugal*, Lisboa, Círculo de Leitores, Vol. 5, pp. 239-251.

MACEDO, Don António da Costa de Souza (1856), *Estatística do Districto Administrativo de Leiria*, Leiria, Typographia Leiriense.

MATTOSO, José (Dir.) (1993), *História de Portugal*, Lisboa, Círculo de Leitores, vol. 5.

MEDINA, João (1988), s.v. “Farpas (As)” in A. Campos Matos, *Dicionário de Eça de Queiroz*, Lisboa, Caminho, pp. 261-266.

NETO, Vítor (1993), “O Estado e a Igreja” in José Mattoso (Dir.), *História de Portugal*, Lisboa, Círculo de Leitores, vol. 5, pp. 265-283.

REIS, Carlos (1990), *As Conferências do Casino*, Lisboa, Publicações Alfa.

RIBEIRO, Maria Manuela Tavares (s.d.), “Portugal e Espanha – estados liberais: singularidades e afinidades”, [em rede], disponível a partir de <http://cepese.up.pt/pdf/revista/8/8revista196.pdf> acedido em 31/05/2010

SALGADO JÚNIOR, António (1930), *História das conferências do Casino*, Lisboa, Tipografia da Cooperativa Militar.

SILVA, F. Marques da (1970), *O povoamento da metrópole observado através dos censos*, Lisboa, Publicações do Centro de Estudos Demográficos, [em rede], disponível a partir de <http://inenetw02.ine.pt:8080/biblioteca/showSelection.do?key%5B0%5D=supcod%3D1%26sercodg%3D1%26iddoc%3D5382%26pagini%3D1%26pags%3D250%26pos%3D1> [acedido a 04/08/2009]

SIMÕES, João Gaspar (1984), *A Geração de 70. Alguns tópicos para a sua história*, Lisboa, Editorial Inquérito, 2ª ed.

TORGAL, Luís Reis (1993), “O tradicionalismo absolutista e contra-revolucionário e o movimento católico” in José Mattoso (Dir.), *História de Portugal*, Lisboa, Círculo de Leitores, vol. 5, pp. 227-239.

VARGUES, Isabel Nobre e RIBEIRO, Maria Manuela Tavares (1993), “Os liberais” in José Mattoso (Dir.), *História de Portugal*, Lisboa, Círculo de Leitores, vol. 5, pp. 213-227.