

MARIA CLARA PUGLIANE MAMEDE

AMÉLIA: entre o pecado e a castidade em *O Crime do Padre Amaro* de Eça de Queiroz



MARIA CLARA PUGLIANE MAMEDE

AMÉLIA: entre o pecado e a castidade em *O Crime do Padre Amaro* de Eça de Queiroz

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação e da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da narrativa.

Orientador: Guacira Marcondes Machado Leite.

ARARAQUARA – S.P.
2023

M264a	<p>Mamede, Maria Clara Pugliane</p> <p>Amélia : entre o pecado e a castidade em O Crime do Padre Amaro de Eça de Queiroz / Maria Clara Pugliane Mamede. -- Araraquara, 2023</p> <p>91 p.</p> <p>Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara</p> <p>Orientadora: Guacira Marcondes Machado Leite</p> <p>1. Eça de Queiroz. 2. O Crime do Padre Amaro. 3. Narrador queirosiano. 4. Mulher. 5. Discurso religioso. I. Título.</p>
-------	--

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

MARIA CLARA PUGLIANE MAMEDE

AMÉLIA: entre o pecado e a castidade em *O Crime do Padre Amaro* de Eça de Queiroz

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Conselho, Programa de Pós em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da narrativa

Orientador: Guacira Marcondes Machado Leite

Data da defesa: 29/05/2023

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Professora Dra. Guacira Marcondes Machado Leite
UNESP Câmpus Araraquara – SP.

Membro Titular: Professora Dra. Fabiane Renata Borsato
Faculdade de Ciências e Letras – UNESP Câmpus de Araraquara – SP.

Membro Titular: Ana Paula Dias Ianuskiewtz
Instituto Federal do Triângulo Mineiros – IFTM – MG.

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – **Campus de Araraquara**

Ao meu irmão Lucas, com amor e saudades.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, por todo amor, confiança, torcida e exemplo de força, superação e empoderamento feminino.

Ao meu pai, por ter sido minha primeira “escola” sobre consciência de classes, respeito ao próximo e intolerância a qualquer tipo de preconceito. Gratidão por toda a torcida e por todo estímulo desde o início da minha vida acadêmica.

Ao meu irmão Lucas, melhor amigo em vida e agora meu anjo protetor e luz nos momentos de insegurança e desânimo.

À minha filha Olívia, parceira de vida e principal estímulo dos meus estudos e dedicação profissional. Gratidão por ter me acompanhado desde o início da graduação (quando você nasceu) e ser a pessoa que mais vibra com minhas conquistas, mesmo não as entendendo.

Um agradecimento especial à Patrícia Mangili, professora de Língua Portuguesa e Literatura em meu segundo ano do ensino médio. Gratidão por ter me feito enxergar a Literatura bem mais do que uma simples disciplina, mas sim como componente essencial para a vida.

Agradeço também ao professor Valmir Luís Saldanha, professor de Literatura do cursinho pré-vestibular e responsável por estimular meu olhar crítico em relação ao texto literário. Gratidão pela aula maravilhosa sobre O Crime do Padre Amaro em 09/09/2014, no Conexão, foi nessa aula que o referido romance de Eça de Queiroz se tornou meu favorito!

À professora Rosilene Bombini, orientadora durante minha Iniciação Científica pela Universidade do Sagrado Coração, Bauru – SP, de 2017 a 2018. Gratidão pelos ensinamentos e por toda ajuda prestada durante meu início na pesquisa científica em Literatura brasileira e portuguesa.

À Fundação Eça de Queiroz, pela hospitalidade e riqueza de conhecimento concedidos a mim e aos demais alunos selecionados com a bolsa de estudos para o curso de Verão em 2017. Certamente, foi com essa oportunidade, ainda durante a graduação, que confirmei minha linha de pesquisa nos estudos queirosianos.

Aos meus ex-alunos, atuais e futuros, pelo combustível diário e por serem minha fonte diária de inspiração para aperfeiçoamento profissional.

À minha orientadora, professora Guacira Marcondes Machado Leite, que mesmo sem me conhecer, aceitou me orientar e desempenhou tão bem seu papel. Gratidão pelos conselhos acadêmicos e pela valiosa orientação.

Aos meus amigos mais próximos e por isso mesmo mais especiais, Marco Aurélio, agradeço pelas risadas infindáveis e pelos conselhos sobre a pós-graduação. Pedro Henrique Cezar, obrigada por toda doçura e ao mesmo tempo molecagem ao ouvir meus desabafos durante esses dois anos de conciliação entre a jornada de trabalho e a escrita da dissertação.

À minha melhor amiga, Audrey Mattos, por ser meu apoio sempre, seja nos momentos bons, ruins e necessidades acadêmicas.

A todos que fazem parte direta ou indiretamente da construção desse trabalho.

“A minha ambição seria pintar a sociedade portuguesa, tal qual o fez o Constitucionalismo de 1830 e mostrar-lhe como num espelho que triste país eles formam, eles elas. É o meu fim nas cenas da vida portuguesa. É necessário 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 lhe dá uma sociedade podre.”

Eça de Queiroz (1994, p.14)

RESUMO

O presente trabalho tem como corpus o romance *O Crime do Padre Amaro*, de Eça de Queiroz e propõe-se a tecer um estudo da profunda crítica clerical e social que Eça faz nessas “cenas da vida devota”, além de analisar as injustiças sofridas pelas personagens femininas da narrativa, no caso, mulheres brancas, proletárias e beatas, moradoras de uma pequena província portuguesa do século XIX. Tal análise, que se debruçou mais especificamente na protagonista Amélia Caminha, retratada pelo narrador como a típica representação da mulher portuguesa influenciada pela religião católica e seduzida pelo padre Amaro, realizou-se, sobretudo, à luz dos conceitos de Simone de Beauvoir (2019), em *O Segundo Sexo*. Analisou-se o contexto social em que a personagem está inserida e que justifica sua submissão aos dogmas católicos e às autoridades do clero de Leiria. O narrador queirosiano foi analisado à luz das teorias da narrativa, especialmente, as apresentadas por Gerard Genette (1970) em *Discurso da narrativa* e por Lígia Chiappini (2001), em *O foco narrativo*, em que procuramos demonstrar como, por meio do discurso implícito, o narrador critica uma sociedade que se apropria do discurso religioso para rebaixar as mulheres, e denuncia a falsa moral e a falsa fé nas atitudes dos padres e cônegos que figuram no enredo, mantendo, com isso, uma relação de dominação claramente injusta com as mulheres da narrativa.

Palavras – chave: Eça de Queiroz. *O Crime do Padre Amaro*. Narrador queirosiano. Mulher. Discurso religioso.

ABSTRACT

Eça de Queiroz's novel *The crime of father Amaro* is analysed in this dissertation from the point of view of its deep social and anticlerical criticism, as well as its criticism about the injustices perpetrated against the female characters in the narrative – white, proletarian and religious women who live in a small Portuguese province in the 19th century. The social context that can justify women's submission to religious precepts was analysed, mainly, in the light of Simone de Beauvoir concepts, present in *The Second Sex*. Gerard Genette's *Narrative discourse*, and Lígia Chiappini's *O foco narrativo* [Narrative focus], among others, constitute the theoretical framework through which we aim to demonstrate how the narrator uses implicit to denounce a society that appropriates religious dogmas and takes advantage of other people faith to demean and submit women.

Keywords: Eça de Queiroz. *The crime of father Amaro*. Queirosian narrator. Woman. Religious discourse.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 CONTEXTUALIZAÇÃO DO REALISMO E NATURALISMO	24
2.1 A mulher na prosa realista	31
3 O REALISMO DE EÇA DE QUEIROZ	36
3.1 A mulher na prosa queirosiana	40
4 A REPRESENTAÇÃO DA MULHER EM O CRIME DO PADRE AMARO	46
4.1 Amélia: entre o pecado e a castidade	56
4.2 Públicas virtudes e íntimos pecados: a perspicácia do narrador	61
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	84
REFERÊNCIAS	87

1 INTRODUÇÃO

Frente a sociedades baseadas, majoritariamente, em sistemas patriarcais, o feminismo foi, desde sempre, peça de polêmica ao apresentar propostas de reflexão sobre uma visão de mundo em que a mulher figura como igual ao homem, em direitos e deveres. A recusa das propostas feministas é tanto mais enfática quanto mais arrojada em demonstrar que a discriminação por gênero não tem fundamentação científica, sobretudo quando se procura evidenciar que as mulheres tiveram importância fulcral em momentos decisivos da História ocidental, haja vista seu desempenho em 1789, na Revolução Francesa.

Mulheres como Marie-Jeanne, grávida e desesperada pela fome que abatia sua família, liderou uma invasão à manufatura de Réveillon na primavera de 1789. Há ainda Marie Charpentier, uma das inúmeras mulheres que se alistaram no exército francês disfarçadas de homens para poder reivindicar direitos e melhorias. A francesa Olympe de Gouges, que viveu no mesmo período, foi responsável por liderar a Sociedade Patriótica da Beneficência e das Amigas da Verdade, grupo que defendia os direitos políticos das mulheres, o divórcio e a educação feminina. Olympe de Gouges também criou a Declaração dos direitos da mulher e da cidadã em 1791, em resposta à ausência de direitos femininos na Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão de 1789. No entanto, ela foi acusada de ser contrarrevolucionária e de não seguir as obrigações reservadas às mulheres, tendo sido guilhotinada. (MORIN, 2013).

Destaca-se, a respeito da luta por direitos civis das mulheres francesas, segundo

Marques-Pereira (2009):

A Revolução Americana (1776) e a Revolução Francesa (1789) são momentos fundamentais para a modernidade política quanto às representações da cidadania. [...] A segunda defende a liberdade, a igualdade e a fraternidade em nome da universalidade. A Revolução Francesa confirmou, durante muito tempo, a exclusão política das mulheres e, em vários casos, as antigas mobilizações feministas em favor da igualdade política somente tiveram impacto muito tempo depois. Se a Finlândia (1906) foi o primeiro e a Suíça o último país (1971) a conceder às mulheres o direito ao voto nacional, as francesas tiveram que esperar até 1944 para alcançar esse direito. Esse atraso guarda relação com o Código de Napoleão (1804), que afirma a incapacidade jurídica das mulheres casadas. A esse respeito,

notemos que a sua capacidade civil e o direito ao trabalho foram em geral adquiridos antes do direito ao voto. (HIRATA, Orgs., 2009, p. 35).

Para entender o papel da mulher na história é imprescindível conhecer o papel desempenhado pelos homens ao longo dos tempos na relação com as mulheres, calcada no binômio dominador e dominado. Muitos pretendem tratar a história feminista como algo paralelo aos demais acontecimentos da sociedade, o que resulta em algo meramente ilustrativo do ponto de vista prático, afinal, sabe-se que a maioria dos estudos feministas, desde seu início, auge e agora reiteração acadêmica, deve-se muito à ideia de que para se tratar de feminismo basta apenas fazer uma série de denúncias sociais e arremates históricos sobre a desvalorização da mulher e sua luta por direitos iguais. Uma mudança efetiva no cenário social, de fato, jamais é iniciada, apenas idealizada, algo que fortifica a necessidade de uma luta constante.

Apresentar os conhecimentos produzidos num dado momento – desde a aurora do período moderno -, num dado local (a Europa, e mais tarde a América do Norte), por indivíduos dotados de uma identidade social específica (machos, membros das classes dominantes) como o único saber, objetivo e universalmente válido, de modo a excluir qualquer outro ponto de vista (o das mulheres, dos pobres, das pessoas “de cor”, de países não ocidentais) possibilitou que se consolidasse a hegemonia material e ideológica dos dominantes. (HIRATA, Orgs., 2009, p. 42).

A mulher sempre esteve em segundo plano na sociedade (BEAUVOIR, 2019). Era vista, até pouquíssimo tempo atrás, como ser meramente destinado à reprodução, enquanto o casamento era considerado a grande conquista de sua vida, ainda que a liberdade que encontraria em relação ao lar paterno e à proteção da mãe não fosse mais que entregar-se, passiva e dócil, às mãos de um novo senhor, reforçando, com isso, a ideia da superioridade do sexo masculino.

Ao abordar a temática do casamento, Simone de Beauvoir (2019) destaca que a mulher, aceitando o casamento sem qualquer hesitação, confiaria a um membro da “casta superior” o cuidado de lhe assegurar conforto e segurança, além de ser o novo zelador de sua honra. Em verdade, não é de uma inferioridade biológica que provém sua humildade; esta, ao contrário, é que engendra todas as insuficiências; tem sua fonte no passado da adolescente, na sociedade que a cerca e, precisamente, nesse futuro que lhe é imposto.

É preciso reforçar a ideia de que a opressão do sexo feminino é algo que precede o próprio capitalismo, mesmo que um indivíduo biologicamente classificado como homem identifica-se automaticamente com o gênero feminino, ele será propositalmente mais delicado e mais submisso porque culturalmente o gênero feminino foi reduzido a uma condição subalterna e isso se deve muito ao sistema capitalista.

Nos estudos de Joan Scott, especialmente sobre *Gênero: uma categoria útil de análise histórica* (1995), é possível notar uma crítica à certa “inconsistência” nos estudos feministas; fala-se das feministas do patriarcado, que defendem a ideia de que é por meio do ato sexual e da consequente gravidez que o homem se sente superior à mulher, visto que esta fica impossibilitada:

Sem dúvidas está implícito que os arranjos sociais que exigem que os pais trabalhem e as mães executem a maioria das tarefas de criação das crianças estruturam a organização familiar. Mas não estão claras a origem nem as razões pelas quais eles estão articulados em termos de uma divisão sexual do trabalho. Tampouco se discute a questão da desigualdade, por oposição à da assimetria. Como podemos explicar, no interior desta teoria, a persistente associação entre masculinidade e poder, o fato de que se valoriza mais a virilidade do que a feminilidade? Como podemos explicar a forma pela qual as crianças parecem aprender essas associações e avaliações mesmo quando elas vivem fora de lares nucleares, ou no interior de lares onde o marido e a mulher dividem as tarefas familiares? Penso que não podemos fazer isso sem conceder uma certa atenção aos sistemas de significado, quer dizer, aos modos pelos quais as sociedades representam o gênero, servem-se dele para articular as regras de relações sociais ou para construir o significado da experiência. Sem significado, não há experiência; sem processo de significação, não há significado. (SCOTT, 1995, p. 10).

É também urgente ressaltar que a luta feminista possui distintas causas, bem como a luta por direitos das mulheres brancas, das mulheres negras, das mulheres burguesas, das mulheres proletárias e das mulheres trans, aparentemente englobadas em um único propósito, qual seja, a igualdade de direitos, mas que possuem obstáculos distintos. Como salienta Cecília Toledo (2008), em seu estudo *Mulheres: o gênero nos une, a classe nos divide*:

No interior das classes sociais, a questão de gênero é definida pelo papel que essa classe cumpre no modo de produção. Há uma distorção importante nessa premissa, que é o fato de a noção de gênero ser definida a partir da classe dominante. Trabalhar fora era, há poucos anos, considerado masculino. A mulher era exército de reserva. Se na classe burguesa isso não gerava mais

que problemas psicológicos para a mulher, na classe trabalhadora esse preconceito era sinal de aumento da miséria, sobretudo quando o marido ficava desempregado. Assim, a situação econômica impôs uma ruptura na ideologia dominante. O que se operou foi uma transformação nessa ideologia, imposta pelas condições de vida: a crise econômica empurra a mulher para o trabalho remunerado. Por outro lado, a mulher trabalhadora continua relegada ao trabalho pré-capitalista. Aqui guarda um vínculo forte com o passado, já que a mulher primordial foi a trabalhadora pré-capitalista por excelência. Seja na condição de dona de casa, seja na de trabalhadora assalariada, especialmente na prestação de serviços. As que conseguem integrar o setor formal ou hegemônico, exercem atividades em condições ainda mais subalternas que as masculinas: recebem salários mais baixos, em postos inferiores na hierarquia do trabalho e em tarefas mais desqualificadas. Pertencer a uma classe social determinada é o que define a qualificação de gênero, e isso é assim porque os homens e mulheres, quando podem, se movem pelo que lhes é decisivo na vida, e não pelo que é determinado pela cultura. A partir do momento em que as representações inconscientes são produzidas pelos homens inseridos em uma situação de vida determinada, apenas a transformação dessa situação de vida poderá conduzir, ainda que lentamente, a qualquer transformação dessas representações inconscientes. (TOLEDO, 2008, p. 8).

Sabe-se que desde sua consolidação, o sistema capitalista molda a sociedade a seu modo, portanto, seria natural supor que a mulher, sempre desvalorizada e com direitos renegados, enfrentaria, dentro de sua própria camada social, dificuldades diferentes para lidar com a sociedade machista de seu tempo. As mulheres negras sofriam, além do racial, preconceito social, tendo desde o início dos tempos suas atividades restritas aos serviços braçais. As mulheres brancas e proletárias sofriam com as condições desgastantes do trabalho doméstico e, na maioria das vezes, a condenação a um casamento infeliz. A mulher branca e burguesa provavelmente não sofresse com situações semelhantes às das mulheres negras e proletárias, mas não deixava de ter seus direitos civis negados e seus estudos (quando possível) eram conduzidos de acordo com a religião vigente em seu país e a sua principal função era a preparação para o casamento. As mulheres trans, embora sempre tenham existido, por correrem o risco de um preconceito fatal, tinham, muitas vezes, de silenciar suas identidades:

Restringir o problema a uma questão de gênero pode mascarar os determinantes econômicos que separam homens e mulheres das diferentes classes, além de diluir as diferenças que existem entre as mulheres burguesas e as proletárias. A questão de gênero se manifesta de forma distinta em cada classe social e tratar de

forma globalizante essa questão mascara esse fato, transmite a idéia de que todas as mulheres estão unidas por igual problemática. Apesar de todas sofrerem com a problemática de gênero, sofrem de forma diferente e as saídas para elas são diferentes, de acordo com a classe social a que pertençam. As saídas para as opressões de distintas ordens no capitalismo não são individuais, mas coletivas, e como tal dependem diretamente das transformações operadas na estrutura econômica da sociedade. (TOLEDO, 2008, p. 11).

A luta constante da mulher para mudar o sistema deve ser reforçada pelo sentimento de sororidade, pois o sistema só mudará se a mudança lhe for confortável:

Daí não ser a liberação da mulher algo da esfera da representação, do espiritual, da moral, mas algo material, histórico. Não se pode liberar a mulher da dominação enquanto ela não esteja em condições de garantir plenamente suas condições materiais de vida. E se não enfrentar o capital, sua luta será utópica, porque não mudará a lei de ferro que mantém a mulher atrelada ao papel tradicionalmente destinado a ela pelo modo de produção capitalista: o de garantir o trabalho doméstico e assim baixar o custo da reprodução da força de trabalho. Por isso esse sistema é uma camisa de força para a mulher, e por mais que a mulher consiga “abrir espaços”, não passarão de conquistas passageiras enquanto não derrubar essa lei de ferro sob a qual o sistema se assenta. Em nível mais geral, não se pode liberar os homens da dominação, e os sexos do conflito em que estão inseridos enquanto não se liberarem dos conflitos que o sistema econômico cria entre propriedade privada e trabalho assalariado. (TOLEDO, 2008, p. 14).

É justamente por haver o feminismo como tentativa de mudar um cenário sólido de desvalorização e negação de direitos, que o ódio às mulheres, especialmente às mulheres feministas, se propagou tanto. Indo mais a fundo a respeito da opressão às relações sociais de sexo, percebe-se que a partir do momento em que as mulheres passaram a ter maior visibilidade em suas tentativas de estar presentes como indivíduos sociais, as estruturas do sistema de então foram ameaçadas:

Foi a partir de uma tomada de consciência de uma opressão específica que tornou-se coletivamente “evidente” que uma enorme massa de trabalho era realizada gratuitamente pelas mulheres; que esse trabalho era invisível, que era feito não para si mas para os outros e sempre em nome da natureza, do amor e do dever maternal. [...] Por uma espécie de efeito bumerangue, depois que a “família”, como entidade natural e biológica, se desfez para aparecer prioritariamente como lugar de exercício de um trabalho, em seguida foi a esfera do trabalho assalariado, vista até o momento somente em termos do trabalho produtivo e

da figura do trabalhador masculino, qualificado, branco, que implodiu. (KERGOAT, 2009, p. 69).

Como forma de combate à ideologia feminista e tentativa de preservar um cenário injusto, o ódio às feministas uniu-se, além do capitalismo, com outro elemento social fortíssimo: a religião.

Ainda que as fontes da misoginia se possam rastrear em tempos remotos – ao observarmos algumas das incontáveis heranças do legado que prescreve a inferioridade da mulher, como, por exemplo, a antiga lei judaica; Hesíodo (c. 750 a. C.), que já falava do mal introduzido no mundo através da mulher; Ovídio (43 a. C.-18 d. C.); Juvenal (princípio do século II); os antigos estudos de fisiologia de Aristóteles (384-322 a. C.) e de Galeno (131-201), os quais reportaram o corpo feminino como deformado e impuro frente à perfeição do corpo masculino, com as suas eficazes propriedades gerativas e intelectivas (FONSECA, 2018). – é justo considerar que a naturalização, nas modernas sociedades ocidentais, do tratamento dispensado à mulher como ser inferior, deve muito à influência da religião.

No contexto histórico inicial da Idade Média, Santo Agostinho (354-430) é um exemplo ilustrativo da preconceituosa corporeidade da mulher. Agostinho considerava a maior predisposição feminina para as solitudes materiais e sensoriais, tidas como perturbadoras da serenidade e da espiritualidade da mente masculina. (FONSECA, 2018, p. 13).

O texto bíblico, por exemplo, é pródigo em passagens em que a mulher é apontada como pecadora e responsável pela desgraça da humanidade – o episódio da expulsão do Paraíso é emblemático desse ponto de vista. Ao se analisar o livro maior da cristandade, pode-se afirmar que muito da misoginia no ocidente, que prevalece até aos dias atuais, tem fundamentação religiosa, a começar pela visão da mulher como ser que deve obediência ao marido, como nesta passagem de Efésios:

As mulheres sejam sujeitas a seus maridos, como ao Senhor /porque o marido é a cabeça da mulher, como também Cristo é a cabeça da igreja, sendo ele o salvador do corpo. / Mas como a igreja é sujeita a Cristo, assim também as mulheres o sejam a seus maridos em tudo. (Efésios 5:22-24).

Sua imagem de ente ardiloso, perigoso e, principalmente, sedutor, possuidor de “poderes” advindos de uma ligação macabra com o Diabo e com outras forças maléficas,

contra as quais o homem, simples mortal, só pode lutar com o apoio de Deus, legitima o banimento, a perseguição e a submissão da mulher: “E à mulher [Deus] disse: Multiplicarei grandemente a tua dor, e a tua concepção; com dor darás à luz filhos; e o teu desejo será para o teu marido, e ele te dominará.” (Gênesis 3:16).

O presente estudo, cujo *corpus* é o romance *O crime do padre Amaro*, de Eça de Queiroz, nasce das constatações expostas acima a que se chegou, por meio da leitura das teorias feministas presentes em *O Segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir (2019), *Virtuosas e perigosas: as mulheres na revolução francesa*, de Tania Machado Morin (2013), *Dicionário da crítica feminista*, de Ana Gabriela Macedo e Ana Luísa Amaral (2005), *Dicionário crítico do feminismo*, de Helena Hirata, Françoise Laborie, Hélène Le Doaré e Danièle Senotier (2009), e demais estudos acadêmicos que serão mencionados nos capítulos seguintes; apoia-se na hipótese inicial de que a referida obra queirosiana abriga uma crítica implícita à sociedade portuguesa do período em que foi produzida e em que está ambientada, sobretudo no que tange ao que se conhece como “as públicas virtudes e os íntimos pecados” de uma elite pequeno-burguesa que sustenta seu (falso) moralismo numa alegada prática fervorosa da fé cristã. Também servirão como base deste estudo os apontamentos de Antônio José Saraiva e Oscar Lopes em *História da Literatura Portuguesa* (2017), os apontamentos de Eça de Queiroz e o século XIX, de Vianna Moog (1938), *A mulher no romance de Eça de Queiroz*, de J. C. Dantas (1999), *As técnicas e a função do desenho de personagem nas três versões de O Crime do Padre Amaro* de Maria Luísa Nunes (1976) e outros teóricos da obra queirosiana. Ressalta-se, também, que a respeito dos estudos e análises aqui realizados, o contexto feminista a que daremos mais destaque é o da mulher branca, portuguesa e proletária do século XIX. Amélia será a representação dessa parcela das mulheres que sofria por sua condição social e o convívio com dogmas religiosos tradicionais, ambos fatores justificados com o contexto histórico europeu-português no tratamento dispensado às mulheres.

Tendo em vista que o centro da intriga do romance em pauta são as relações não convencionais entre uma jovem e um padre, o texto religioso a que daremos mais atenção é o bíblico, particularmente o seguido pelo catolicismo. Assim, daremos especial atenção à influência da religião sobre as relações entre homens e mulheres na sociedade portuguesa do século XIX, espaço-tempo em que se ambienta o enredo, tendo como base textos bíblicos, sobretudo aqueles que estão na base do argumento de que as mulheres,

especialmente as jovens e bonitas, são encarnações do próprio diabo, dispostas, portanto, a seduzir homens e a destruir famílias – donde provém a ideia de que o casamento e a dominação pelo homem eram formas de salvá-las de si mesmas.

A cristandade medieval influenciou muito a sociedade no que diz respeito à figura feminina. Talvez um dos mais intrigantes paradoxos, bastante em voga no século XII, tenha sido exatamente este: uma ascética obsessão em condenar as mulheres a não verem e a não serem vistas, em denegar acerbamente a sua mera realidade, associada com a prática de uma “adoração cortês da sua imagem” (BLOCH, 1987, p. 15), “nunca totalmente isenta de titilantes ambivalências de erotismo” (PATTERSON, 1983, p. 662). É de se cogitar, aqui, com Fonseca (2016), se esse medo do poder de erotização e da prodigalidade sexual da mulher não trazia ao homem uma apreensão ou complexo de inferioridade, dos quais ele sairia reconfortado simplesmente pela atitude de naturalizar as mulheres ao nível das mais indecentes e libidinosas criaturas:

Masculinidade e feminilidade designam a identidade sexual: a capacidade de “habitar” e amar seu próprio corpo e de desfrutar dele nas relações eróticas; enquanto isso, virilidade e *mulheridade* designam o conformismo em relação às condutas sexuadas exigidas pela divisão social e sexual do trabalho. A adesão dos homens aos critérios de virilidade é interpretada, antes de tudo, como uma defesa contra o sofrimento e o medo engendrados no trabalho. (HIRATA, Orgs., 2009, p. 102).

Com um histórico de desvalorização, não era de se admirar que o feminismo encontrasse resistência e até ferrenho boicote entre as próprias mulheres, alinhadas com os ditames culturais e religiosos com os quais lhes ensinaram que seu lugar devia ser à sombra do homem, sob pena de desagradarem a Deus. Por muitos anos, o feminismo foi desconhecido devido à falta de interesse, repressão ou mesmo receio de buscar entendimento a respeito de um movimento que promoveria a igualdade entre os sexos e o declínio do modelo social patriarcal consolidado.

Entre os séculos XV e XVI, a religião e a sociedade tinham em comum o discurso que desvaloriza a mulher (FONSECA, 2018); o Renascimento Cultural incentivou o comércio e as honras prestadas aos homens guerreiros que participaram da expansão marítima europeia, enquanto a mulher, que na concepção “iluminista”, era considerada mãe-educadora, o que justificava sua educação ser diferente da dos homens, deveria esperar

pela volta do marido para, então, cumprir o único papel legitimado pela sociedade, o da reprodução. Paradoxalmente, os pensadores iluministas, defensores das liberdades individuais e dos direitos dos cidadãos, em sua maioria, não admitiam a ideia de igualdade de gênero, pregando a inferioridade feminina.

No estudo *Zombaria como arma antifeminista: instrumento conservador entre libertários*, (2005), de Rachel Soihet, é possível perceber que a ideia da propaganda inferioridade feminina também se fortalecia na ridicularização das mulheres quando tentavam fazer-se ouvidas em pautas políticas e importantes para a tomada de decisões sociais.

Nas referências de Aristóteles sobre a zombaria como “um insulto gracioso [...] degradação do outro por diversão”, do que concluí que a sugestão de Aristóteles é a de que a alegria induzida pela zombaria é sempre uma expressão de desprezo, e de que entre as origens do prazer estão “as ações, os ditos e as pessoas ridículas”. Esse aspecto merecerá espaço preferencial nessa abordagem, já que a utilização da zombaria, ridicularizando-se as mulheres, como freio para os possíveis desequilíbrios de poder entre os sexos constitui-se em algo habitual, perdendo-se na sua longa duração. Já na Grécia Antiga, tais formas de expressão manifestavam-se, das quais uma das mais conhecidas revela-se na obra de Aristófanes, mais precisamente na comédia *Assembleia de mulheres*, em que a mensagem veiculada é a de que a participação política das mulheres só podia constituir-se em objeto de riso e característica infamante para os homens. Dentre os mais famosos exemplos daqueles que seguem essa trilha, no século XVII, temos Molière com suas *Preciosas ridículas*, zombando das mulheres, na sua concepção, pretensamente intelectualizadas. (SOIHET, 2005, p. 10).

Em 1762, no seu *O Contrato Social*, Jean-Jacques Rousseau defende a ideia de que há um “novo homem” que irá abdicar de seus direitos individuais em favor da comunidade que deve ser, portanto, a expressão da vontade geral. Publicado no século XVIII, tem foco na figura masculina, tratando-a como única responsável pela harmonia social; a mulher não figura como parte importante na tomada de decisões dentro do cenário social almejado:

Carole Pateman, por sua vez, desenvolve a tese segundo a qual a cidadania patriarcal é fundada numa universalidade abstrata que coloca o masculino como norma de referência. Ela mostra que, por trás do contrato social, desenha-se um contrato sexuado. Sem dúvida,

Carole Pateman tem o mérito de haver desenvolvido aquilo que denomina de dilema de Wollstonecraft. Com efeito, nos sistemas androcêntricos, as mulheres são acuadas, no melhor dos casos, a uma cidadania de segunda classe; ou são integradas à cidadania como indivíduos e a igualdade delas as assimila aos homens, negando e renegando suas experiências e suas vidas como mulheres; ou são incluídas nas cidadanias como mulheres e a diferença sexual confirma a separação entre público e privado. (HIRATA, Orgs, 2009, p. 37).

Encaminhamo-nos, agora, para a questão da mulher na literatura, especificamente aquela produzida na segunda metade do século XIX em Portugal, onde vamos encontrar Eça de Queiroz inaugurando o realismo-naturalismo nas letras portuguesas com a obra *O crime do padre Amaro*, em 1875. Tal romance apresenta uma crítica feroz ao clero, especialmente o português, demonstrando as suas contradições e a banalização dos dogmas da igreja por parte de seus próprios membros, os padres e os cônegos que figuram no enredo. Amaro Vieira, o novo pároco de Leiria, envolve-se com Amélia Caminha, jovem inserida, desde o nascimento, no contexto de uma província cristã fervorosa, a cidade de Leiria do século XIX.

Embora, num primeiro momento, a história pareça trazer apenas um conflito amoroso marcado pela banalização dos dogmas da religião católica e pela morte da mulher, considerada culpada por seus “maus” passos, cremos que o narrador lança mão de estratégias narrativas e retóricas para trazer à tona não apenas a hipocrisia da sociedade em que a protagonista, Amélia, se encontra inserida, mas, sobretudo, para denunciar a desigualdade de direitos a que a mulher portuguesa se achava relegada, nessa mesma sociedade, e como essa desigualdade era, muitas vezes, justificada com e pela religião.

Amélia, bonita jovem de vinte e três anos, dedicada à igreja, como eram a sua mãe e a sua tia, representa uma típica mulher proletária do século XIX, criada para obedecer à família e aos preceitos religiosos, dedicando o seu tempo livre às tarefas da igreja. As três mulheres possuem uma casa grande e além de costurar e cozinhar, alugam quartos para adquirir uma renda extra. No entanto, na altura em que o padre Amaro chega à paróquia de sua cidade e à casa da Senhora Joaneira, onde se hospeda, Amélia encontra-se em um namoro monótono, que já dura dois anos, com o escrevente republicano João Eduardo. A convivência com o padre acaba por lhe despertar um interesse que logo se transforma em atração física e desejo sexual.

Na introdução escrita por Carlos Reis, 2000, em uma edição de *O Crime do Padre Amaro*, o crítico queirosiano destaca:

A recepção d'O Crime do Padre Amaro, tanto antes como depois da morte de Eça, atesta bem o caráter ao mesmo tempo inovador e subversivo da obra. Durante muito tempo, esta história de padres e de beatas (como diria o próprio Eça) perturbou a consciência moral de não poucos leitores; e a entrada d'O Crime do Padre Amaro no universo escolar foi muitas vezes retardada e até censurada, em particular durante o salazarismo, sob o signo de uma «moralidade» a que sobrava hipocrisia e a que faltava uma desassombrada lucidez. (REIS, 2000, p. 11).

O crítico português salienta, ainda, a importância e a perspicácia do narrador do romance e seu poder onisciente, podendo provocar, especialmente no leitor contemporâneo, questionamentos a respeito da moralidade daquela sociedade portuguesa, mas principalmente, da sua hipocrisia.

Para Eça, aquilo que está em causa não é tanto a instituição religiosa, mas antes os responsáveis por deturpações que no seu seio se levam a cabo. É então num amplo contexto de reflexão, em clave ficcional, acerca de deformações institucionais com fortes implicações sociais e morais, que se enunciam discursos ideológicos dotados de uma densidade que a poética do naturalismo caucionava. Desde logo, o regime narrativo do romance, dando protagonismo e uma voz bem audível a um narrador com uma frequente propensão onisciente, contribui para a formulação de descrições de personagens e de modos de ser (como acontece nos capítulos III, VI e VII) que são objeto de juízos críticos com acentuada carga ideológica. Noutros termos: o narrador que caracteriza as personagens e os ambientes sociais e mentais em que elas se manifestam tende a explicar, a fundamentar e a explanar uma lógica de desenvolvimento daqueles modos de ser que é devedora de um pensamento determinista, em direta relação com o fatalismo naturalista. É em função deste que se percebem os comportamentos de Amaro e de Amélia, dos padres devassos e dos poderes instituídos que com eles estabelecem cumplicidades várias. (REIS, 2000, p. 12).

A partir dessas constatações, o presente trabalho tem como principal objetivo explorar a sofisticação do discurso do romance, no sentido de que a crítica social feita às relações de gênero, que se intui presente em suas páginas, não é feita de forma óbvia ou panfletária. Pelo contrário, em diversos momentos, Amélia figura não como inocente rapariga seduzida pelo jovem padre, mas como personagem imbuída de sentimentos mundanos e dada, ela mesma, a ardis de sedução. Para tal demonstração, encaminhamo-nos, no próximo capítulo, para uma breve contextualização do Realismo/ Naturalismo e do estilo literário de Eça de Queiroz, para que se possa entender o modo como a mulher era

compreendida e representada, e, posteriormente para que a personagem Amélia de *O Padre Amaro* possa ser analisada.

Desta forma, a distribuição dos capítulos se fará, primeiramente, com a contextualização do Realismo/Naturalismo e análise das defasagens sociais em termos de igualdade social e de gênero; logo em seguida, a representação da mulher na prosa realista e a ausência de mudança nos estereótipos representativos das mulheres destes períodos literários, sempre destacando que tal ausência, deve-se ao reflexo da sociedade que pouco modificou-se com o surgimento do realismo; a repercussão da obra de Eça de Queiroz não apenas em Portugal mas também no Brasil; a representação da mulher na prosa queirosiana, destacando a mesma “falha” das demais obras de autores realistas, isto é, a ausência de mudanças de ação na representação da mulher oitocentista, pertencente a um período literário que pregava, como se verá, a denúncia ao falso moralismo.

Posteriormente, o último capítulo que será destinado a analisar a representação da mulher queirosiana na obra *O Crime do Padre Amaro*, tendo como destaque a protagonista Amélia que terá a opressão moral e religiosa denunciadas implicitamente pelo narrador do romance. Por fim, as considerações finais para destacar que a referida obra queirosiana vem a ser não apenas mais um recorte de uma sociedade portuguesa corrupta e machista do século XIX, mas também pode ser compreendida aos olhos do leitor contemporâneo, como uma tentativa de denúncia e reflexão da opressão por gênero, presente, como visto, até os dias de hoje, e que merece uma luta constante.

2 CONTEXTUALIZAÇÃO DO REALISMO E NATURALISMO

Todo movimento artístico-literário nasce de uma conjuntura em que os principais elementos são: ideais, sentimentos, ações-manifestações e produções. (SARAIVA, 2017). É verdade que na segunda metade do século XIX o realismo já era um fato no resto do mundo, e tal estilo teve sua estreia nas artes visuais com a obra *Enterro em Ornans* (1849-1850), de Gustave Courbet, em que os ideais românticos são literalmente enterrados pelo artista francês, abrindo com isso uma nova forma de fazer arte, algo que passaria a retratar pessoas das diversas classes sociais e não mais apenas membros da nobreza.

Com esse salto inicial nas artes plásticas, a literatura, na mesma década, inaugura o realismo como estética do momento, com o também francês Gustave Flaubert, publicando o romance *Madame Bovary* em 1857, apresentando o adultério como tema central e, ainda mais polêmico, o adultério feminino. Também é importante destacar que, na literatura, o realismo se fez inovador devido à influência da teoria positivista de Augusto Comte, trazendo temas que norteiam os princípios dessa corrente filosófica, como a reprodução da realidade observada, a objetividade no compromisso com a verdade, ou seja, a imparcialidade. Personagens baseados em pessoas comuns, sem idealizações, condições sociais e culturais expostas, linguagem de fácil entendimento e a lei da causalidade, isto é, toda ação tem sua reação. (SARAIVA, 2017).

Os protagonistas dos romances e seus temas centrais seriam agora assunto de domínio popular, a preocupação do pobre seria colocada em evidência e inevitavelmente repensada por aqueles que nunca se preocuparam com sua situação financeira ou social, pois estas sempre estiveram seguras.

Os grandes centros europeus como a Alemanha, a França e a Inglaterra já assimilavam as novas ideias científicas que pregavam a observação dos fenômenos sociais, a preocupação com os dados concretos, com aquilo que poderia ser testado e analisado, deixando as preocupações metafísicas de lado. (SARAIVA, 2017).

Contrariamente à onda de racionalismo que provocava uma revisão crítica dos valores religiosos e sociais, em Portugal ainda se respirava o ar pacato e melancólico do provincianismo. O Romantismo subjetivo e sentimental ainda predominava, no entanto,

a Comuna de Paris, em março de 1871, movimento conhecido pelas insurreições populares francesas, influenciou os jovens intelectuais portugueses a se engajarem para tentar modificar o cenário atual do país.

A primeira reação de repúdio a essa estagnação cultural veio de um grupo de estudantes da Universidade de Coimbra que mantinha um contato mais constante com as principais capitais europeias, sobretudo Paris. Esse grupo ficou responsável pelo marco inicial do realismo português, sendo a “Questão Coimbrã” uma polêmica entre a velha e a nova geração, iniciada especialmente por Antero de Quental e Teófilo Braga.

Em 1871 esse grupo de estudantes de Coimbra, que mais tarde será conhecido como a “Geração de 70”, tendo como destaque além de seus dois líderes já citados, Eça de Queiroz, Oliveira Martins, Ramalho Ortigão, Augusto Soromenho e Adolfo Coelho, planeja uma série de conferências democráticas que seriam realizadas em um cassino de Lisboa dando início às famosas e polêmicas Conferências do Cassino Lisbonense. (SARAIVA, 2017).

De modo geral, as conferências tinham por objetivo ligar Portugal com o movimento moderno, fazendo-o assim nutrir-se dos elementos vitais de que vive a humanidade civilizada, procurando adquirir a consciência dos fatos que repercutiam na Europa, desejavam agitar a opinião pública relativamente às grandes questões da filosofia e da ciência e estudar as condições da transformação política, econômica e religiosa da sociedade portuguesa.

Em correspondências entre Antero de Quental e Teófilo Braga, o primeiro, precursor do movimento, declarava:

Temos um programa, mas não uma doutrina: somos uma associação, mas não uma igreja: isto é, liga-nos um comum espírito de racionalismo, de humanização positiva, das questões morais, da independência de vistas, mas de modo nenhum impomos uns aos outros opiniões e ideias, fora do âmbito tão largamente marcado em nossa unidade por este comum ponto de vista. Seremos, em religião, pelo sentimento criador do coração humano contra os mitos doutrinários das teologias. Seremos, em política, pelo governo do povo pelo povo; em sociologia pela emancipação do trabalho; em literatura e arte pelo fim social e civilizador da arte e da literatura, combatendo as tendências egoístas e esterilizadoras que hoje predominam. (SARAIVA, 2017, p. 78).

Toda plenitude de um movimento literário, que se consolida pela produção e consumo

das obras, já prenuncia a existência de uma nova geração com nova visão de mundo que luta por seus ideais. A Geração de 70, realista, veio substituir a ordem burguesa consolidada pela geração romântica; primeiramente chegaram as ideias, principalmente da França, que foram assimiladas pelos estudantes universitários de Coimbra. A primeira conferência do Cassino, ficou a cargo de Antero de Quental, intitulada *Causa da decadência dos povos peninsulares*, na qual Antero encerra com uma passagem significativa: “O cristianismo foi a revolução do mundo antigo: a Revolução não é mais do que o Cristianismo do mundo moderno.” Tal passagem evidencia a tendência que teriam as conferências, e futuramente as principais obras realistas, a atribuir à religião a responsabilidade pelo atraso intelectual de Portugal. Mais interessante ainda é observar que, das dez conferências programadas, apenas cinco foram realizadas, e, antes que a conferência de número seis ocorresse, o Cassino foi fechado por decreto real. A conferência seis, incumbida a Salomão Saragga, tinha como tema justamente *Os historiadores críticos de Jesus*:

O procurador geral da Coroa, Martens Ferrão, enviara ao governo um parecer dizendo que as conferências violavam um princípio básico da Carta Constitucional, pois atacavam a religião do Estado, cuja proteção era garantida pela Carta. Além disso, relacionava as Conferências com a Comuna, reiterando o que diziam os jornais católicos. (SARAIVA, 2017, p. 81).

No Brasil, algumas situações políticas contribuíram para que um novo estilo literário surgisse, trazendo consigo características peculiares, como a revolta em relação às mazelas sociais e certo deboche com as tradições desgastadas. Fatos como a extinção do tráfico negreiro em 1850, os ideais abolicionistas e republicanos levados a todas as regiões, indicavam a crise financeira que começava a atingir o Brasil e não tardou para que tudo isso se refletisse na arte do país. (BOSI, 1971).

Vale ressaltar que, ainda nas últimas obras do romantismo brasileiro, Castro Alves, enfatizando o abolicionismo e a necessidade do fim da monarquia, representava um quadro novo para a nação, propício ao fermento de ideias liberais, abolicionistas e republicanos.

Sobre a prosa brasileira nesse período, é válida a observação de Alfredo Bosi (1971):

No plano da invenção ficcional e poética, o primeiro reflexo sensível é a descida de tom no modo de o escritor relacionar-se com a matéria de sua obra. O liame que se estabelecia entre o autor romântico e o mundo estava afetado de uma série de mitos idealizantes: a natureza- mãe, a natureza-refúgio, o amor-

fatalidade, a mulher-diva, o herói-prometeu, sem falar na aura que cingia alguns ídolos como a “Nação”, a “Pátria”, a “Tradição” etc. O romântico não teme as demasias do sentimento nem os riscos da ênfase patriótica, nem falseia de propósito a realidade, como anacronicamente se poderia hoje inferir; é a sua forma mental que está saturada de projeções e identificações violentas, resultando-lhe natural a mitização dos temas que escolhe. Ora, é esse complexo ideo-afetivo que vai cedendo a um processo de crítica na literatura dita “realista”. Há um esforço, por parte do escritor antirromântico, de acercar-se impessoalmente dos objetos, das pessoas. E uma sede de objetividade que responde aos métodos científicos cada vez mais exatos nas últimas décadas do século. (BOSI, 1971, p. 167).

Não é inovador destacar que Portugal tinha um papel determinante no estilo e nas produções literárias brasileiras; ao analisarmos o modo como Bosi encaixa a figura feminina no patamar dos “mitos idealizantes”, no caso, como a “mulher-diva”, que sua significação resulta àquela que é uma mulher maravilhosa e perfeita que serve de “exemplo” para as outras, no entanto, essa mesma “diva” não deixa de pertencer à realidade ficcional, lançando mão, implicitamente, da ideia de que a mulher perfeita de fato não existe, no entanto, caso ao menos não aparente a perfeição, a mesma mulher, no caso, humana, será banalizada e desprezada. Assim, pode-se interpretar que dentro do romantismo, escola literária em declínio, a figura do homem era central seja por sua força física ou por ter enorme inclinação tanto para as boas como para as más ações dentro das histórias, vide a menção ao “Herói-prometeu”. Tal importância consignada às personagens masculinas permanece a mesma dentro do realismo; no entanto, se no romantismo as mulheres deveriam estar presentes apenas como belas raparigas e com qualidades angelicais, no realismo, sua imagem será modificada com toques de preconceito.

A imagem de um século XIX sombrio e triste, austero e opressivo para as mulheres, é uma representação espontânea. É certo que esse século repensou a vida das mulheres como o desenrolar de uma história pessoal submetida a uma codificação coletiva precisa e socialmente elaborada. Seria, porém, errado pensar que essa época é apenas o tempo de uma longa dominação, de uma absoluta submissão das mulheres. De facto, esse século assinala o nascimento do feminismo, palavra emblemática que tanto designa importantes mudanças estruturais (trabalho assalariado, autonomia do indivíduo civil, direito à instrução) como o aparecimento coletivo das mulheres na cena política. Por isso, seria preferível dizer que esse século é o momento histórico em que a vida das mulheres se altera, ou mais exatamente o momento em que a perspectiva de vida das mulheres se altera: tempo da

modernidade em que se torna possível uma posição de sujeito, indivíduo de corpo inteiro e atriz política, futura cidadã. Apesar da extrema codificação da vida quotidiana feminina, o campo das possibilidades alarga-se e a aventura não está longe (Geneviève Fraisse; Michelle Perrot, 1994, p.24).

É necessário salientar que, apesar de a religião agir em Portugal como principal componente de combate à renovação e modernização da sociedade, o movimento feminista português contou com personalidades fortes e estudadas nos meios académicos contemporâneos. Feministas portuguesas como Ana de Castro Osório e Maria Amália Vaz de Carvalho foram representantes de um movimento que pretendia reconhecer o direito à educação para as mulheres portuguesas.

Percebe-se o ideal de revolução imediata que Ana de Castro Osório defendia para as mulheres, portuguesas e brasileiras nesta passagem:

À mulher portuguesa coube o papel de defensora e guarda das qualidades da raça. É ela que cultiva a terra na ausência do homem, é ela que mantém com energia a dignidade da família, é ela que conserva as indústrias regionais, que lida e que trabalha e que administra com inteligência os bens do casal, que tantas vezes o marido abandona em demanda doutros países, que a sua ambição mal enxerga e a sua ânsia de se expandir o faz procurar afanosamente. À mulher brasileira cabe o papel de fixadora e continuadora dessas qualidades, estando-lhes reservado o papel de companheira dos homens que não-de fazer a penetração intensa do solo para que o Brasil seja a verdadeira terra prometida da humanidade de amanhã (OSORIO, 1997, p. 58-59).

E a necessidade na mudança de educação e criação da mulher, defendida por Maria Amália Vaz de Carvalho nesta passagem:

“Educar a mulher, eis o grande problema que resta ainda resolver. Educar a mulher, é arrancá-la na infância ao seu berço fofo e tépido de beijos, e levá-la por caminhos d’uma majestade austera que ela nunca trilhou”. (CARVALHO, 1987a, p. 252)

O Realismo em Portugal passa pela fase das Conferências até instalar-se plenamente; no entanto, é necessário ressaltar que essa corrente literária teve um desdobramento que ficou conhecido como estilo Naturalista; embora ambos afrontassem o idealismo romântico, apresentavam diferenças essenciais, isto é, o Realismo tece uma análise psicológica de seus personagens, na medida em que os seus comportamentos e ações estão totalmente pautados na sociedade que molda seu caráter, sendo muitas vezes, falso, inescrupuloso e ganancioso. Já o Naturalismo assemelha-se à questão fisiológica, à zoomorfização da

personagem, em outras palavras, o meio determina o comportamento do homem, uma questão darwinista, pois somente os mais adaptados sobrevivem. (SARAIVA, 2017).

Uma obra de enorme repercussão na França e que parte para a questão naturalista, camuflada de realista, que motivou ainda mais os escritores portugueses e brasileiros a partir para essa nova corrente literária, é o romance *Thérèse Raquin*, (1868), do francês Émile Zola, em cujo prefácio o autor já declara:

Em *Thérèse Raquin*, eu quis estudar temperamentos e não caracteres. Aí está o livro todo. Escolhi personagens soberanamente dominadas pelos nervos e pelo sangue, desprovidas de livre-arbítrio, arrastadas a cada ato de sua vida pelas fatalidades da própria carne. Começa-se a compreender (espero-o) que o meu objetivo foi acima de tudo um objetivo científico. Criadas minhas duas personagens, *Thérèse* e *Laurent*, dei-me com prazer a formular e a resolver certos problemas, assim, tentei explicar a estranha união que se pode produzir entre dois temperamentos diferentes e mostrei as perturbações profundas de uma natureza sanguínea em contato com a natureza nervosa. Fiz simplesmente em dois corpos vivos o trabalho analítico que os cirurgiões fazem em cadáveres. (Zola, 1968, p. 15).

O estilo ácido e crítico presente na referida citação será característica semelhante ao estilo de que o escritor português Eça de Queiroz, precursor do realismo/naturalismo na prosa portuguesa, fará uso. Embora, durante toda sua obra, Eça oscile entre o realismo e o naturalismo, é válido destacar que, especificamente em *O Crime do Padre Amaro*, Eça usará a estética puramente naturalista. Em momentos decisivos do romance, será perceptível a mudança de caráter do protagonista Amaro logo após o convívio com os outros padres de Leiria, assim como Amélia, que não sobreviverá àquele ambiente de culpa e remorso causados pela ideia de seus “pecados”, simbolicamente reforçando com isso o ideal do “sexo frágil”.

Saraiva e Lopes (2017) apontam, sobre o estilo de Eça, que passa a ser amadurecido durante as Conferências do Cassino, as seguintes palavras do escritor português: “Minha conferência condenava a arte pela arte, o romantismo, a arte sensual e idealista, e apresentava a ideia de uma restauração literária pela arte moral, pelo realismo, pela arte experimental e racional.”

Com as informações aqui presentes de que um dos grandes argumentos dos membros das Conferências do Cassino Lisbonense era de que a religião seria a grande responsável pelo atraso em Portugal (SARAIVA, 2017), e, ainda, com Eça declarando-se um ferrenho

defensor da realidade absoluta (MOOG, 1938), é curioso pensar no modo como as mulheres continuaram a ser retratadas nas obras dos autores da nova geração, especialmente nas obras queirosianas. A percepção a que se chega é de que as personagens femininas não tiveram uma mudança de representação nos enredos literários, e as sutis mudanças serviram apenas para contribuir com ideais machistas e preconceituosos, haja vista que a sociedade portuguesa, em comparação com o restante da Europa, se encontrava atrasada no âmbito da igualdade de gênero, e mantinha também uma grande e deficitária desigualdade social.

Bruno Ferreira Costa (2022) destaca:

Nesse sentido, constituem formas de participação política a exposição às solicitações públicas, o ato de votar, a iniciação de uma discussão pública, a persuasão com o objetivo de convencer alguém a votar de uma determinada forma, a militância partidária, o estabelecimento de contatos com representantes políticos, o financiamento de partidos ou campanhas, a participação em comícios, a contribuição laboral numa campanha, a participação em reuniões políticas, a angariação de fundos, candidatar-se a um cargo público e ocupar cargos públicos ou partidários. (COSTA, 2022, p. 8).

Para se ter um parâmetro, como mencionado na introdução deste estudo, alguns países europeus levaram muito tempo para conceder o direito ao voto universal. A França, por exemplo, mesmo tendo sido palco de uma das revoluções mais significativas da História, apenas concedeu às mulheres o direito ao voto em 1944. Portugal, após longos movimentos das camadas populares, só em 1975 reconheceu o direito ao voto universal. Sabe-se que votar é uma das ações que melhor define uma democracia e exercer esse direito é uma das formas de o ser humano se fazer ouvir e respeitar socialmente, logo, às mulheres ter sido negado de modo absoluto esse direito até mais da metade do século XX é mais uma demonstração do quão ofuscada era a presença feminina na sociedade portuguesa. Ressalta-se, não apenas a presença feminina, mas também todas as camadas marginalizadas como os negros, os pobres e outras minorias sociais.

Também é necessário retomar a ideia de que, para a maioria das mulheres pertencentes aos períodos precedentes ao século XX, a ideia de participar ativamente na sociedade estava restrita apenas ao lar, que a participação em comícios e reuniões eram atribuições apenas dos homens:

Pierre Bourdieu ressalta a cumplicidade, a adesão que “o dominado não pode deixar de dar ao dominante (ou seja, a dominação)”, na medida em que “ele não dispõe de outras figuras

e formas de pensamento do que as que tem em comum com o dominante”, que são produto da “incorporação” das modalidades da relação de dominação. Assim, institui-se a violência simbólica cujos efeitos e condições de eficácia se inscrevem no modo como as proibições sociais são naturalizadas e resistem ao processo de conscientização. (HIRATA, Orgs., 2009, p. 78).

Em estudo aqui já mencionado, de Rachel Soihet, 2005, compreende-se melhor a respeito da violência simbólica exercida sobre as mulheres:

Assim, observa-se a concordância de uma mulher com representações que garantem a dominação masculina, que o historiador Roger Chartier chama de violência simbólica, ou seja, aquela que supõe a adesão pelos dominados das categorias que embasam sua dominação. E, mais, assumindo uma posição das mais reacionárias quanto à sexualidade. Nesse sentido, Roger Chartier acentua que definir a submissão imposta às mulheres como uma violência simbólica ajuda a compreender como a relação de dominação – que é uma relação histórica, cultural e linguisticamente construída – é sempre afirmada como uma diferença de ordem natural, radical, irredutível, universal. (SOIHET, 1995, p. 42).

Assim, subentende-se que, para a maioria das mulheres, seu papel sempre posto à sombra do homem, na maioria das vezes, seu marido, era uma forma de contribuição social que fazia permanecer sólidos os pilares da sociedade e da família. Vejamos a presença feminina na prosa realista e o modo como sua submissão é demonstrada na literatura, tendo como justificativa, a sociedade da época.

2.1 A mulher na prosa realista

No estudo de Daiane Basílio de Oliveira (2021), intitulado *Mulheres e Suas Representações: a idealização do feminino em George Sand*, a autora argumenta que os romances canônicos têm certa tendência a representar as personagens femininas com seus estereótipos sociais mais conhecidos, quais sejam, a passividade ou a frivolidade; se a mulher for representada no romance como frágil, indefesa ou fraca, tais características a tornam uma mulher admirável e respeitável. Caso a mulher seja representada como valente e independente é tida como transgressora, aquela que não desperta a admiração, muito menos o interesse dos homens. Muitas mulheres dentro da ficção, que ousam seguir os próprios instintos e desejos íntimos, serão ridicularizadas ou pagarão com a própria vida por tal “deslize”.

Para a mulher, sua condição de subalterna ao homem e ao lar, a falta de voz política e o ocultamento de seu esforço significativo em momentos históricos decisivos foram negligenciados por alguns autores desse período, que se preocuparam mais em libertar o homem branco e burguês das amarras sociais às quais vivia preso, ao passo que, com relação às mulheres, procurou-se, aparentemente, revalidar e intensificar a opressão.

É urgente ressaltar que não significa que as mulheres não foram representadas de outras maneiras dentro do período entre os séculos XVIII E XIX, no entanto, destacamos que apenas o estereótipo feminino ideal para a época era representado, obras como *A jovem leitora* (1772), de Fragonard em que temos a típica representação da mulher branca, aparentemente burguesa devido aos seus trajes e o hábito de leitura. Há também a obra *Marquesa de Pezay e a Marquesa de Rougé com os seus dois filhos* (1787), da pintora Elisabeth-Louise Vigée-Le Brun em que é possível se observar as mulheres da aristocracia, obviamente, brancas e bem-vestidas. As mulheres brancas e proletárias, negras e trans, como mencionado anteriormente, não tiveram suas realidades representadas.

Enquanto a desigualdade social e a corrupção de instituições políticas eram, com ressalvas, denunciadas nas artes visuais e na literatura, a misoginia acabava por ser reforçada. Dentro do realismo europeu-português muitas mulheres passaram a ser retratadas não mais como virgens idealizadas, como no romantismo, mas como mulheres ardilosas e libidinosas dentro da literatura realista, e isso se deve muito ao apego à religião católica, embora, na Europa, por volta do século XIX, já estivesse em crise devido à ascensão dos partidos liberais.

É necessário ressaltar o modo como a religião era vista e encarada nos anos precedentes a 1800:

O elevado número de religiosos e religiosas que se verificou em Portugal nos séculos XVII e XVIII, tinha uma origem social, ditada pelas leis do morgadio, pela crise econômica derivada do expansionismo colonial, pelas prolongadas guerras da independência, pela escassez de produção e de recursos naturais etc. Por todos esses motivos e por vários outros, o convento era uma saída para numerosos problemas. A vida religiosa era realmente uma carreira, que homens e mulheres abraçavam por vocação, por necessidade ou por imposição da família ou de circunstâncias várias de natureza adversa. Era uma profissão que garantia proteção e prestígio, desde que se cumprissem as regras. (HATHERLY, 1989, p. 271).

A questão da pobreza e do atraso em que Portugal vivia acabava por justificar o apego da sociedade beata a uma religião que lhe fazia ainda respirar o ar pacato e melancólico do provincianismo, especialmente pelo fato de, até o século XIX, muitas famílias ainda viverem em situação medieval e a família nuclear ser um modelo aceito e realizado em muitos pontos do país.

Daumier mostra-se crítico mordaz das mulheres com pretensões a qualquer tipo de atividade pública, ou não tradicionalmente feminina, que, na sua opinião, negligenciavam seus deveres domésticos e maternais. Atacava as feministas, “mulheres que não querem resignar-se a ser mulheres”, tornando-as alvo do riso satírico. As feministas, as literatas e todas aquelas que fugiam ao estereótipo feminino tradicional são apresentadas, contraditoriamente, como feias, supremo pecado da mulher, masculinizadas, grosseiras e algozes dos maridos. (BERGMAN-CARTORI, 1990.)

Tal estudo de Ana Hatherly (1989), sobre *A condição da mulher na sociedade barroca*, confirma que quanto maior a opressão, maior também as chances de subversão e de libertinagem. Assim, podemos ver a força das mulheres que conseguiam subverter a ordem, inclusive a religiosa.

No período oitocentista, a mulher branca e proletária começa a conquistar mais visibilidade em uma sociedade predominantemente burguesa, já que se torna responsável pela educação dos filhos e do bem-estar doméstico; ressalta-se aqui que tal visibilidade deve-se à necessidade de mão de obra em favor da mulher branca, entretanto, se algum desvio de caráter ocorresse com a prole, ambas, mulheres brancas, proletárias e burguesas, eram totalmente responsabilizadas e severamente punidas. É justamente nesse lugar, de responsável pelas benfeitorias e pelas desgraças do lar, que o papel da mulher acaba sendo destinado dentro da escola realista, pois os escritores que se dedicavam a condenar a religião expondo seus escândalos e incoerências, mantiveram as mulheres em posição de culpadas e não de vítimas de uma sociedade atrasada e beata.

A educação dos filhos se constitui no principal objetivo do casamento burguês e passou a absorver todo o tempo da mãe. O filho deveria ser educado para aquilo que a burguesia estabelecera como ideal: vir a ser um homem autônomo, autodisciplinado, com capacidade para progredir nos negócios e dotado de perfeição moral. (REIS 1984, p. 110).

Com a religião em Portugal já decadente nesse período da primeira metade do século XIX, a ascensão ao liberalismo revoltou muitos membros da igreja que viam na instituição não apenas uma vocação, mas também um meio de vida, como mencionado

acima. É compreensível que muitos artistas e escritores do Realismo se apegassem a essa “frustração” e revolta dos eclesiásticos europeus, especialmente portugueses, porém, a mulher passa a ter uma mudança que não valoriza sua liberdade de direitos e sua liberdade sexual, e com isso deve-se levar em conta que até mesmo os artistas e literatos mais revolucionários desse período ainda mantinham ideais machistas enraizados.

Sobre *A problemática religiosa no contexto europeu*, Manuel Augusto Rodrigues (1980), destaca:

Um dos capítulos mais relevantes da vida da Igreja no século XIX diz respeito à posição tomada quanto ao liberalismo. Enquanto muitos católicos procuravam defender a Igreja autoritária e antiliberal, manifestando dessa forma uma acentuada nostalgia do passado, em que se revelou célebre a obra de Donoso Cortés, *Ensayo sobre el catolicismo, el liberalismo y el socialismo* (1851) e veio a desempenhar um papel de primeira plana a revista *Civiltà Cattolica*, criada em 1849 pelos padres da Companhia de Jesus, outros, dentro de uma linha mais receptiva aos condicionalismos da época, denunciavam o regresso às concepções da Restauração e afirmavam ser utópico esperar do Estado proteção para a Igreja, pois, diziam, aquele, ao fazer isso, só por interesse praticaria uma tal política. (RODRIGUES, 1980, p. 414).

É importante também ressaltar a presença das prostitutas dentro do contexto do século XIX. Mais do que destacar a presença dessas mulheres, também é necessário compreender a hipocrisia da sociedade da época que apregoava a imoralidade das prostitutas, no entanto, consideravam-nas essenciais para a preservação da harmonia social e dos casamentos, haja vista os infinitos registros e testemunhos de homens casados, ricos ou pobres, que frequentavam bordéis e demais casas de prostíbulo. A história bíblica de Maria Madalena é um exemplo famoso e alegórico da hipocrisia dos cristãos fervorosos. No caso de *O Crime do Padre Amaro*, Amélia não é uma prostituta, mas é uma pecadora, então seu fim fatídico é esperado, assim como o desfecho de toda mulher “pecadora” no século XIX, afinal, será uma antiga prostituta, Dionísia, quem auxiliará Amaro, no final do romance, a ocultar o nascimento do filho que terá com Amélia:

Também o fatalismo aparentemente inerente às suas histórias de vida é sustentado na decadente moralização do final do longo século XIX. A negação objetiva de um final feliz a qualquer uma das prostitutas é intencional. A única esperança destas mulheres seria mesmo terem uma morte feliz e mesmo assim essa felicidade pode ser questionada. Afinal, sendo os seus destinos assim traçados, ninguém deveria desejar pertencer à sua classe. Em suma, os pormenores sobre a atitude destas “mulheres caídas”, o ambiente que as rodeava e a atitude paternalista dos homens que as acompanhavam, complementam a ideia típica da

prostituição portuguesa. Uma profissão onde as mulheres não só se tornavam objetos de personificação negada, mas também de consumo público. (PITA, 2005, p. 22).

Ao levar-se em conta o modo como as Conferências do Cassino Lisbonense, em 1871, foram interrompidas, a lógica de se pensar que a religião católica presente em Portugal não aceitava que sua metodologia era ultrapassada, é renovada, ainda mais quando levamos em conta o fato de as mulheres, novamente, servirem como elemento expiatório para uma teia de calúnias generalizada; como se além dos “jovens ateus” que compunham o partido liberal, a mulher, dentro do contexto português, bíblicamente conhecida como ente artiloso e manipulador, também tivesse contribuído e muito para o declínio do monopólio da Igreja sobre a sociedade oitocentista, feito improvável para uma camada social tão desvalorizada e vítima do discurso religioso desde o início dos tempos. Alexandre Herculano, que escrevera uma carta protesto à religião católica em Portugal, declarava:

Aquela religião que fora adotada pelo Estado após a revolução de 1834. Ora, desde aquele ano a religião católica sofrera tais modificações que não podia já considerar-se a mesma, nomeadamente depois do Concílio do Vaticano, em 1869, em que foram decretados os dogmas da infalibilidade do papa e da imaculada conceição da Virgem. Daqui seguia-se que quem tinha violado a Carta Constitucional não tinham sido os jovens das Conferências, mas a Igreja Católica e o governo, obedecendo-lhe. [...] Apesar de ser uma carta inesperada para os jovens membros das Conferências, ia direto ao fundo da questão posta pelo parecer do promotor da Coroa. (SARAIVA, p. 101 2017).

Creemos, portanto, que Eça de Queiroz, escritor majoritariamente naturalista, se fiará a um estilo argumentativo contra os ideais religiosos permitidos em Portugal após a instauração do partido liberal, e tecerá o seu romance de estreia, *O Crime do padre Amaro*, em torno de um enredo que, em diversos momentos, representa ficcionalmente o que acontecia na sociedade da época, isto é, a falta de justiça reservada às mulheres.

No processo da renovação literária do realismo há uma demonstração de que, se o sistema financeiro norteador da sociedade não estiver de acordo, não haverá espaço para a igualdade social, tampouco, para a igualdade de gênero.

O estilo do referido autor e a representação da mulher em suas obras é o tema do próximo capítulo.

3 O REALISMO DE EÇA DE QUEIROZ

Em carta enviada a Teófilo Braga, Eça declara: “A minha ambição seria pintar a sociedade portuguesa, tal qual a fez o Constitucionalismo desde 1830”. Conforme Saraiva e Lopes (2017),

Dentro de tal programa os meios são estudados metodicamente, e as personagens são típicas e médias. Não há propriamente heróis, nem caracteres poderosos. Partindo da ideia de que os indivíduos são o produto do meio, eles nunca excedem os limites desse meio e representam sempre um de seus aspectos e constituintes. As intrigas são igualmente construídas no sentido de serem típicas e decorrentes das condições e circunstâncias do meio, e concluem sempre numa catástrofe. As descrições nunca são fotográficas ou picturais; tendem a exprimir a influência do meio sobre o indivíduo e a sua refração através da personagem. (SARAIVA, 2017, p. 106).

Eça de Queiroz integrou o grupo da Geração de 70 e participou das Conferências do Cassino Lisbonense, tendo ministrado a conferência “O Realismo como autêntica expressão de arte”. Na prosa, Eça inaugura o realismo com a publicação do romance *O Crime do Padre Amaro*, 1875, realçando a hipocrisia do clero português e a falsa moral burguesa. Com tantos motivos pessoais e histórico-sociais entrelaçados em obras polêmicas, é difícil imaginar que Eça, um autor tão dedicado às denúncias sociais, fora, em seus primeiros anos no mundo das artes, um discípulo da escola romântica. Vianna Moog (1938, p. 97) em seu estudo *Eça de Queiroz e o século XIX*, ainda conclui a respeito do romantismo inicial queirosiano e sua mudança radical:

Eça, com incrível desenvoltura, deslembado de suas teorias da véspera sobre o romantismo, sustentava agora o absoluto ridículo do romantismo. Depois que lera *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, não tinha mais dúvida de que o naturalismo seria a escola definitiva da arte. Flaubert passara a ser aos seus olhos o maior gênio do mundo. Com o mesmo vigor com que ontem elogiava as almas livres, vivendo ardentemente a vida de suas paixões, fazia no momento em apologia da frieza, da impessoalidade, da serenidade crítica, da correção assim nas ideias como no estilo e na toilette.

Analisando, por esse viés da frieza com que Eça passaria a retratar suas personagens e seus respectivos enredos, em *O Crime do Padre Amaro*, o português apresenta não só um enredo que choca muitos leitores, tanto do século XIX como os do século XXI, mas também capítulos e personagens atemporais.

A ironia presente na obra de Eça de Queiroz também é marcante, afinal, constrói uma narrativa que permite aos leitores perceber a situação em que as personagens estão envolvidas, detalha os lugares, as características das personagens como forma de fidelidade à escola realista, no entanto, deixa um estilo próprio marcado, pois não se sabe se pertence apenas ao realismo ou também ao naturalismo e essa hesitação deve-se muito ao monólogo interior que muitos dos seus personagens realizam e são interpretados e denunciados pelo narrador.

Em *O Crime do Padre Amaro*, por exemplo, Eça retrata o clero português e todas as atrocidades camufladas pelas batinas. Amaro e Amélia são representações de duas realidades portuguesas do século XIX: a sociedade alienada e influenciada (Amélia) e o clero poderoso e perverso (Amaro).

Relacionando os personagens de Eça, percebe-se que o princípio da criação de cada um deles, ou pelo menos os personagens coadjuvantes das obras mais consagradas do realismo, seria, de acordo com o primeiro estudo exclusivo sobre o autor português, de autoria de Miguel Mello, intitulado *Eça de Queiroz*, publicado em 1911, que a elaboração das personagens queirosianas vem a ser a criação do que se denomina na literatura como personagens-tipo, isto é, personagens que são conhecidos por suas principais características na sociedade, com presença frequente da alcoviteira, do caluniador, da beata e também do “pobre bom rapaz”. Mello também argumenta que a compilação das personagens-tipo no enredo do escritor português seria fruto de uma análise severa dos costumes e valores portugueses, em especial, os valores lisboenses, desenvolvidos em um único fio condutor, o fio da denúncia, o desejo do fim da hipocrisia social portuguesa:

Além disso, aproximava esses seres em cujas almas diferentes havia pontos de contato. Fusionava-os num personagem sintético e representativo, dando-lhe assim um interesse de realce empolgante. O Conselheiro Acácio, a criada Juliana, o genial Pacheco, o primo Basílio, João da Ega, José Matias, a tia Patrocínio, o Cônego Dias e tantas outras criações, formam uma soberba galeria humana digna de Molière. A sua glória está justamente em não ter sido um reproduzidor servil das coisas presenciadas. (MELLO, 1911, p. 55-56).

Eça é considerado um escritor híbrido, pois cria seus tipos de forma tão minuciosa que, partindo da lógica da imaginação, consegue construir seus personagens aproximando-se

da perfeição, segundo o autor supracitado. Por outras palavras, trata-se, a de Eça, de uma literatura ficcional fortemente conectada à realidade, possibilitada pela intertextualidade alegórica com a história portuguesa e pela peculiar ironia eciana, algo tão inovador para o século XIX que é percebido e estudado nos meios acadêmicos até hoje.

É válido destacar também as personagens centrais nos romances queirosianos que possuem inspiração nas personagens tipo, no entanto, tem temperamentos e ações que se denomina nos estudos literários como personagens esféricas (CANDIDO, 1985), ou seja, aquelas personagens que surpreendem o leitor ao longo da narrativa. Logo, pode-se inferir que as personagens coadjuvantes, majoritariamente planas, por serem inspiradas no cotidiano, embora representem uma entidade social, no caso, a igreja católica, e tenham a corrupção, hipocrisia e misoginia como características, não surpreendem os leitores. Ao contrário do que se pode inferir dos protagonistas, que além da incoerência nas práticas sociais, têm uma incoerência moral e uma alta inescrupulosidade.

Sobre a forma de escrita de Eça após a mudança do romantismo para o realismo, Álvaro Lins (1925), em *História literária de Eça de Queirós*, acrescenta:

Do romântico das *Prosas Bárbaras* e d'*O Mistério da Estrada de Sintra* não resta mais nada. O que ele visa agora é atingir, através da ilusão das aparências, algumas realidades do nosso tempo. E para distingui-las com a mais profunda exatidão, toma a sua invariável atitude de distância dos partidos ao definir *As Farpas*: “As Farpas não são o legitimíssimo, nem a república, nem o constitucionalismo, nem o sebastianismo. Desejam simplesmente ser a lógica e o bom senso” (LINS, 1925, p. 33).

Com relação à influência de Gustave Flaubert, Lins compara os dois escritores europeus de modo a permitir que entendamos o sentido da obra de Flaubert para Eça:

Da nota da realidade eterna nunca se aproximou. A que atingiu, a que procurou sempre foi a de Flaubert, a nota justa da realidade transitória. As suas figuras, as suas paisagens, os seus enredos, - toda a sua obra é o estado de realização deste ideal. E o que o aproximou de Flaubert foi justamente essa coincidência de caminhos e de fins. Tinham da arte, dos seus processos, dos seus objetivos – a mesma concepção. Une-os ainda este amor à literatura que a torna mais real do que a própria vida – amor que se revela, em ambos pelo estilo. Pelo ideal de fazer da forma, intrinsecamente bela e intelectualmente lúcida o elemento de duração e resistência da obra de arte (LINS, 1925, p. 43).

Saraiva e Lopes também argumentam que o estilo de Eça e o processo de técnica de criação literária do autor fora semelhante ao dos outros grandes nomes da literatura ocidental:

É uma arte adequada à matéria sobre que se exerce e ao contexto a que pertence. O facto de os seus principais modelos serem autores franceses, está na linha de todos os grandes clássicos da língua, que sempre assimilaram modelos estrangeiros, como Camões relativamente a Virgílio e a Petrarca, ou D. Francisco Manuel de Melo relativamente aos seus mestres castelhanos. A superioridade do grande clássico da língua reside no êxito com que assimila modelos cultos universais à índole da língua nacional. Sob este aspeto, não há talvez outro escritor de língua portuguesa comparável a Eça de Queiroz, que assimilou nessa língua as mais avançadas e requintadas técnicas estilísticas do final do século XIX, o que lhe permitiu, sob o ponto de vista estético, ir muito além de qualquer dos seus contemporâneos portugueses, conservar-se ainda hoje como um modelo a imitar. (SARAIVA, 2017, p. 98).

Com um contexto histórico social tão marcado pela discriminação social, étnica e, especialmente, a discriminação por gênero, que predominavam por Portugal, sobretudo nos anos que coincidiram com o início das produções em prosa de Eça, é difícil não considerar que tais fatores não tenham influenciado na criação das personagens queirosianas femininas: a Amélia de *O Crime do Padre Amaro* 1875, é tida, *a priori*, como uma beata frívola e dissimulada; Luísa de *O Primo Basílio* 1878, é apresentada como uma dondoca ociosa e fútil; em *Os Maias* 1888, há uma galeria imensa de mulheres que se deixam seduzir ou são astutas na prática de enganar os homens.

Creemos, no entanto, que embora Eça possa ser considerado um autor machista como a maioria dos autores realistas por conta da sociedade e do período em que viveu, possivelmente, o narrador queirosiano lance mão de estratégias persuasivas dentro da diegese para, num primeiro momento generalizar a ideia de que as mulheres sejam realmente seres ardilosos, porém, nas entrelinhas do discurso, ele condena a sociedade que não apresenta chances para as mulheres terem uma posição tranquila e justa, ou mesmo, sejam merecedoras da benignidade social. Falemos agora sobre a mulher na prosa queirosiana.

3.1 A mulher na prosa queirosiana

No estudo sobre *Os estereótipos na representação do feminino na ficção queirosiana*, Andreia Miriam Marantes Fernandes (2019), declara:

No seguimento das ideias de Nicole Arnaud-Due (1991), o lugar da mulher no século XIX deriva da relação com o homem, visto que, de acordo com o código civil francês, o marido deve proteção à mulher e a mulher deve obediência ao marido. A obediência é também sinónimo de respeito, com ela a ter que assumir a nacionalidade dele, a residir onde este escolher e a ter que pedir autorização para exercer uma profissão. O homem retribui, vigiando os comportamentos da mulher, controlando-a e prestando-lhe socorro ou auxílio, usando da violência sempre que se justifique, nomeadamente em situações de desobediência. (FERNANDES, 2019, p. 14).

Em suma, à mulher portuguesa do século XIX, à semelhança de quase toda mulher europeia, não são reconhecidos os mesmos direitos que ao homem, porque, em termos políticos, não é elegível nem eleitora; não usufrui de igualdade social, civil e jurídica, pois depende economicamente do homem, e não tem acesso à mesma educação e cultura. Todos os esforços desenvolvidos durante o século XIX, no sentido da igualdade, autonomia e emancipação da mulher só virão a ter continuidade no século seguinte, como está explícito nas exigências da Liga Republicana das Mulheres Portuguesas, após a instauração da República. (FERNANDES, 2019).

Francisco J. C. Dantas (1999), cujo estudo *A mulher no romance de Eça de Queiroz*, será essencial para este capítulo, também enfatiza a condição da mulher na sociedade portuguesa do século XIX:

No decurso do século XIX, a mulher ainda não tinha voz para se nomear e fazer ouvir, nem contava com alguma representatividade ou instituição pública que cuidasse de seus interesses. [...] Essa história - que mantinha para a mulher a segregação que ela já vinha arrastando de outros séculos, e a mesma alienação que lhe impedia qualquer tomada ou manifestação de consciência – cuidou de rebaixá-la ainda mais, enfatizando, em nome da ciência, os traços físicos e características psicológicas de sua inferioridade. (DANTAS, 1999, p. 13).

Como mencionado no início deste estudo, as fundamentações para justificar a suposta inferioridade da mulher em relação ao homem tornam-se inconsistentes, uma vez que biologicamente e socialmente, a mulher sempre esteve relegada a uma situação inferior devido às injustiças praticadas pelos próprios homens. Percebe-se, novamente, que em um momento em que todas as artes buscavam retratar a necessidade da mudança e inovação cultural, às mulheres do século XIX foi reservada a renovação do modelo

patriarcal. Com isso, pretendemos defender a hipótese de que a mulher, especialmente a personagem eciana, majoritariamente branca, quando burguesa, é colocada como ociosa ou erra justamente porque “não tem nada pra fazer”, o que não é certo, não é correto privá-la de atividades em que possa expor seus pontos de vista e ter suas opiniões creditadas por autoridades e por demais membros da sociedade, no entanto, o contexto social da realidade empírica não torna real tal possibilidade.

É interessante observar que, para Eça, a criação das mulheres portuguesas, visava, quase sempre, o casamento ou à prática fervorosa da fé cristã, elementos que mais fortaleciam o estereótipo da mulher portuguesa, de ociosa ou depravada:

Em Portugal, as mulheres, excluídas da vida pública, da indústria, do comércio, da literatura, de quase tudo, pelos hábitos e pelas leis, ficam apenas de posse de um pequeno mundo, ou seu elemento natural – a família e a toilette. Daqui provém que senhoras reunidas, conversando, giram, como borboletas em torno de um globo candeeiro – em volta desses dois supremos assuntos: vestidos e namoros. Não é sem convicção, ou ferina intenção, que o autor coloca a toilette como elemento natural da mulher. [...] A Eça e à sua geração, aparece como muito natural a tradicionalíssima visão binária das atribuições concedidas ao homem e à mulher: a ele, o mando, a direção, a liberdade, o controle, o saber, a participação política e social; a ela, a obediência, a submissão, a fragilidade, o veto ao saber, as tarefas domésticas. (DANTAS, 1999, p. 39).

A representação da figura feminina não surge isolada por si só, mas na relação com as restantes personagens e nomeadamente no diálogo com a sociedade em que está inserida, representando por isso, numa perspectiva cultural, os costumes de uma sociedade e de uma época. No entanto, é válido destacar aqui que a inferioridade feminina também foi difundida e reforçada juridicamente:

E no século XIX, particularmente, a filosofia positiva e as ciências evolucionistas se encarregam de aprofundar as marcas diferenciais entre o homem e a mulher, em consequência do que esta fica ainda mais diminuída, uma vez que agora é a voz sempiterna do saber instituído que postula e proclama, num tom incontestável, a sua inferioridade natural e cultural. Quando Eça começa a produzir a sua obra, estão em voga essas novas ideias que se prestam a inferiorizar ainda mais a população feminina. [...] No Código Civil de 1867, embora as leis fossem consideradas progressistas no que concerne à situação da mulher, na verdade, poucos e tímidos avanços representam. (DANTAS, 1999, p. 30).

Além de a mulher, em caso de viuvez, não poder dispor de seus próprios bens, também não ocupava nenhum espaço efetivo no sistema de produção, não exercia nenhum cargo que demandasse decisões e quase não tinha acesso a repartições públicas, uma vez que,

até 1910, ela só era admitida nos correios e no ensino primário. Com isso, não é trabalhoso perceber porque autores homens inseridos em contextos estruturalmente machistas, retratassem, em suas obras, mulheres ociosas e, quase sempre, libidinosas.

Enquanto os românticos mostram uma faceta idealizada da vida, os realistas centram-se na vertente social que originalmente aborda temáticas como o adultério, a falsidade e o tédio, tendencialmente associados à figura feminina. Para atingir a visão objetiva da sociedade, os heróis dão lugar a pessoas comuns, e a denúncia assume-se como objetivo principal. Como as personagens têm um papel preponderante neste âmbito, a representação da mulher valoriza o aspecto físico, que a situa no plano do desejo; a componente do vestuário e dos acessórios de toilette retratam a superficialidade, enquanto a conduta demonstra, em muitos casos, a ausência de valores morais ou de capacidade intelectual. É de se ressaltar que isto pode ser verificado nos rituais que Amélia, protagonista do romance em pauta, realizava para ir à missa:

A sua devoção subsistia, mas alterada: o que amava agora na religião e na igreja era o aparato, a festa – as belas missas cantadas ao órgão, as capas recamadas de ouro, reluzindo entre os tocheiros, o altar-mor na glória das flores cheirosas, o roçar das correntes dos incensadores de prata, os uníssonos que rompem briosamente no coro das aleluias. Tomava a Sé como sua Ópera: Deus era o seu luxo. Nos domingos de missa gostava de se vestir, de se perfumar com água-de-colônia, de se ir aninhar sobre o tapete do altar-mor, sorrindo ao padre Brito ou ao cônego Saldanha. (QUEIROZ, 1996, p. 69).

Pelo excerto acima é possível perceber duas visões a respeito do temperamento da personagem, a primeira, a visão de uma jovem frívola para quem a religião não se constitui unicamente como prática da fé, mas como distração, consequência do caráter superficial forjado pela ociosidade, haja vista que a rotina da personagem Amélia, assim como a rotina da maioria das mulheres presentes nas narrativas de Eça de Queiroz, é pautada nos afazeres da casa, nas obras de caridade e nos compromissos religiosos. A segunda visão diz respeito à componente naturalista, segundo a qual revelam a percepção acurada que ela possui do ritual que é comparado a uma peça de Ópera. O sensorial é evidente: cores, cheiros, imagens, sons. Este conjunto harmônico e estético encanta Amélia muito para além da intenção religiosa do local. Aqui o narrador apresenta o lado da personagem que é sensível à estética, algo que, de qualquer modo, influenciará a jovem a sentir-se ainda mais envolvida pelo mundo religioso e posteriormente, pelo padre Amaro.

Tendo em vista que o centro de análise deste estudo é valorizar o papel do narrador da obra em análise, é válida a citação a seguir, que procura enaltecer a hipótese de que o narrador queirosiano, ao invés de condenar o suposto comportamento frívolo de Amélia, patente na citação acima, busca, em vez disso, de modo implícito, denunciar a ociosidade à qual ela e tantas jovens portuguesas estão condenadas:

Se levarmos em conta a geração e a proposta de Eça, podemos entender que a sua obra se constitui num campo fecundo para o estudo da mulher no século XIX. E como já vimos que a literatura é uma produção cultural atravessada por motivações inconscientes, também nos parece procedente que os problemas relativos a uma época, quando esquecidos pelo projeto consciente do autor, tem um certo poder de se impor disfarçadamente nos meandros das articulações textuais, operadas pela linguagem, numa forma peculiar de vingança contra ele mesmo, o autor. (DANTAS, 1999, p. 15).

Com isso, podemos reforçar a hipótese de que Eça, como a maioria dos autores realistas, deixa de fazer justiça com suas personagens femininas, no entanto, acaba sendo simbolicamente “traído” por seu narrador. “Nos romances realistas de Eça de Queiroz, a moral sexual sempre se alimentou de hipocrisia, funcionando os obstáculos como um forte estimulante da transgressão” (SANTANA & LOURENÇO, 2011, p. 257).

Para os autores, essa posição é comum entre os romancistas e costumam ser severos na apreciação que fazem da sexualidade feminina. Mostram-se curiosos perante o despertar dos instintos (as sensações confusas e os sonhos eróticos da puberdade, por exemplo); lastimam a solidão estéril da solteirona; mas não perdoam à mulher casada a expressão de desejos lascivos, dentro ou fora do leito conjugal (SANTANA & LOURENÇO, 2011, p. 266).

O fisiologismo, mais que a psicologia, é o instrumento usado pelo autor na construção de suas personagens femininas, embora ele não descarte a abordagem psicológica, se apega ao modo como as mulheres foram obrigadas a se portar desde sempre, a serem moldadas com características de submissão e ociosidade.

É interessante ressaltar os tipos femininos solteiros dedicados à religião. As mulheres beatas na obra de Eça são sempre feias, esquisitas e doentes, além de apresentarem desvio de caráter, tudo isso graças ao narrador que as descreve fisicamente desfavorecidas e que não gozam de simpatia. Desse modo, o texto permite inferir que tais características seriam consequências do que a repressão sexual causa no corpo e na alma feminina. Segundo Suely do Espírito Santo (2011) em seu estudo *O universo feminino em Eça de Queirós*, Eça procurou descrever, nessas beatas, o lado doentio da prática religiosa. As carolas

descritas por ele possuem quase sempre aparência muito pouco atraente, e vestem-se sempre de preto. As conversas que mantêm também são mórbidas e voltadas para assuntos de doenças.

Os estudos de Michel Foucault sobre a sexualidade abordam, entre outros aspectos, o papel da literatura como um dos mecanismos de poder social, pois a literatura representa uma forma de disseminação de ideias, já que é um dos meios de comunicação de uma mensagem. (ESPIRITO SANTO, 2011, p. 9).

Além de Eça ter um narrador perspicaz dentro da história, este mesmo narrador também tenta modificar o modo de pensar dessa sociedade, despertar a ideia de que as mulheres não devem mais ser reprimidas justamente para não agir na clandestinidade. Levando-se em conta os desfechos dos personagens masculinos de suas três obras mais famosas do realismo português, Amaro de *O Crime do Amaro*, Basílio de *O Primo Basílio* e Carlos da Maia de *Os Maias*, o narrador deixa camuflado em seu discurso ou pelo discurso das personagens, a superficialidade presente nos homens do enredo, bem mais do que a vulgaridade das mulheres, segundo Suely do Espírito Santo, 2011:

Tanto Amaro quanto Carlos expressam nesses pensamentos características muito humanas. Ambos pensaram em mudanças radicais nas suas vidas, mas nenhum dos dois realmente agira. Limitaram-se a fazer aquilo que a sociedade achava normal. Padre Amaro era um padre: logo, Amaro continuou padre. Carlos era um ricoço: por conseguinte, foi viver sua vida de rico. Aí estava a conclusão da moral eciana. O ser humano raramente é capaz de gestos drásticos, porque sua tendência natural é mais de acomodar-se à situação conhecida do que aventurar-se no desconhecido. (ESPÍRITO SANTO, 2011, p. 13).

Embora Saraiva e Lopes (2017) considerem a respeito das mulheres ecianas:

Outra restrição a por nos romances de Eça de Queiroz é a aceitação inconfessada, talvez inconsciente, de certos preconceitos de origem religiosa relativos à moral sexual. A mulher aparece como um objeto, reduzida à passividade, e o Amor como um pecado. Não há na sua galeria uma única figura feminina com personalidade própria, interessante em si mesma e independentemente de seus predicados de fêmea. Nem tão-pouco o Amor aparece alguma vez como um estado de exaltação e de pureza, ou como uma forma de dedicação altruísta, antes sempre como uma degradação. [...] O seu horizonte é evidentemente limitado pelos preconceitos puritanos da sociedade burguesa da segunda metade do século XIX, muito mais estreita sob este aspecto que a burguesia romântica que lia os romances de Camilo. (SARAIVA, 2017, p. 271).

Às afirmações de Saraiva e Oscar Lopes, cremos que as mulheres ecianas sejam colocadas como frívolas e vulgares por conta do pensamento da sociedade burguesa da época em condenar as mulheres ao nível das mais indecentes e libidinosas criaturas; porém, é

necessário destacar que a ideia de “moral” presente nas personagens ecianas, além de ser um reflexo da sociedade, conformada e preguiçosa com sua situação, assim como mencionado por Suely do Espírito Santo, o que se pretende destacar aqui é a coragem e a ousadia dessas personagens femininas, características inovadoras para seu tempo, ou seja, quem erra nos diâmetros dessa história é a sociedade presente no romance e também a sociedade que o lê, pois simplesmente as condenam, sem exercer o primeiro mandamento da doutrina religiosa que mais seguem: o perdão.

A personagem eciana, corajosa e que terá seu injusto desfecho denunciado pelo narrador da história, e que será peça central do próximo capítulo é a personagem Amélia, de *O Crime do Padre Amaro*.

4 A REPRESENTAÇÃO DA MULHER EM *O CRIME DO PADRE AMARO*

Encaminhamo-nos agora para o assunto central e que motivou este trabalho. As contribuições da escritora francesa Simone de Beauvoir para a literatura feminista, em especial, da sua obra mais conhecida, *O Segundo Sexo* (2019), será referencial teórico para o presente capítulo, bem como os estudos de Gérard Genette (1980) em *Discurso da narrativa; Teoria e Política da Ironia*, (2000), de Linda Hutcheon, *O foco narrativo*, de Ligia Chiappini (2001), *Marxismo e filosofia da linguagem*, de Mikhail Bakhtin (2006), e demais estudos teóricos com os quais se pretende realizar uma análise mais específica a respeito da personagem Amélia, protagonista do romance queirosiano *O Crime do Padre Amaro*. A escolha da referida obra de Beauvoir se deve aos apontamentos e perspectivas singulares a respeito da situação da mulher na sociedade; a formação castradora a que o sexo feminino sempre foi submetido deve ser entendida como uma situação que nasceu do desprezo e desconhecimento a respeito do corpo feminino, sobretudo para manter a mulher longe do mercado de trabalho durante séculos, restringindo seu papel social a um papel apenas figurativo e complementar. As considerações de Genette, Ligia Chiappini e Bakhtin a respeito da voz do narrador presente na diegese servirão como base para que se verifique o olhar crítico da instância narrativa, assim como o estudo de Linda Hutcheon servir-nos-á de suporte para analisar a ironia do narrador queirosiano em passagens específicas do romance.

Um dos filósofos mais importantes da história da civilização, Aristóteles, já considerava que “a fêmea é fêmea em virtude da carência de qualidades”, ou ainda, como Beauvoir aponta:

O homem é pensável sem a mulher. Ela não, sem o homem. Ela não é senão o que o homem decide que seja; daí dizer-se o “sexo” para dizer que ela se apresenta diante do macho como um ser sexuado: para ele, a fêmea é sexo, logo ela o é absolutamente. A mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem, e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o sujeito, o absoluto; ela é o outro. (BEAUVOIR, 2019, p. 12-13).

Como destacamos nos capítulos anteriores, a invisibilidade social à qual a mulher sempre foi submetida possui justificativas vagas e sem comprovação científica que legitime a propagada inferioridade do ente feminino em relação ao masculino; quando as bases para

tais justificativas se sustentam no discurso religioso, é precisamente o momento em que as explicações se tornam ainda mais caricatas. *A priori*, deve-se considerar que tanto a biologia como a teologia reservam para a mulher apenas um único papel, o da reprodução; a ciência defende-o devido à necessidade de preservação da espécie humana, enquanto a teologia o sustenta pelas bases da multiplicação dos futuros seguidores da Igreja; porém, em ambos, a mulher é vista como mero instrumento indispensável para a procriação humana e, especialmente nas doutrinas religiosas mais conhecidas, sobretudo o catolicismo, a ideia de associar o corpo feminino a algo relacionado ao mal auxilia na frequente atualização do mito da inferioridade do sexo feminino.

Geralmente, em virtude do papel que a religião assume na vida das mulheres, a menina, mais dominada pela mãe do que o irmão, sofre mais, igualmente, as influências religiosas. [...] Para uma menina piedosa, as relações com o pai eterno são análogas às que ela mantém com o pai terrestre; como se desenvolvem no plano do imaginário, ela experimenta até uma abdicação mais completa. A religião católica, entre outras, exerce sobre ela a mais perturbadora das influências. Está fora de dúvida que as mulheres são infinitamente mais passivas, entregues ao homem, servis e humilhadas nos países católicos – Itália, Espanha, França – do que nos países protestantes. E isso vem em grande parte de sua própria atitude: o culto da Virgem, a confissão etc. convida-se ao masoquismo. (BEAUVOIR, 2019, p. 36).

No estudo realizado por Maria Luísa Nunes (1976), intitulado *As técnicas e a função do desenho de personagem nas três versões de O Crime do Padre Amaro*, é possível notar de modo quase explícito que o desenho da personagem Amélia vem a ser uma representação da mulher portuguesa do século XIX, isto é, submissa, cuja criação será fortemente influenciada pela religião, bem como do período literário em que está inserida, o naturalismo, não tendo forças para lutar contra o ambiente social que a rodeia e condena.

A auto evocação por meio da lembrança é empregada para descrever a maneira de Amélia praticar o catolicismo na altura em que Amaro chega a Leiria. Nessa altura ela sentia-se atraída pelos aspectos estéticos da religião, as festividades, as belas missas cantadas, os paramentos, as flores que adornavam os altares, o som dos turíbulos e os coros. Tudo era como uma ópera para ela. O retrato que Eça faz do desenvolvimento religioso de Amélia parece extremamente verdadeiro se considerarmos que as pessoas reais têm, muitas vezes, um desenvolvimento idêntico, isto é, uma fase de reflexão, de dúvida, e de devoção que é mais tarde substituída pelo apreço do lado estético do culto. [...] Por meio da narrativa, o autor elabora diretamente as

alterações que as práticas religiosas de Amélia sofrem com a chegada de Amaro. Nesta conjuntura, a sua sexualidade reprimida encontra um vívido foco religioso intimamente identificado com o aparato da religião. (NUNES, 1976, p. 240).

Vale destacar que Amaro também recebe as influências da religião em suas atitudes, no entanto, devido ao ambiente em que vive, a sociedade portuguesa do século XIX, tão machista e desigual como demonstramos até aqui, fica claro que para Amaro a religião será uma importante fachada para a consumação de seus desejos sexuais. Amaro e Amélia iniciam uma relação amorosa, obviamente secreta, e a personagem feminina passa a sofrer constantemente com a relação tóxica que desenvolve com o padre. O medo da punição religiosa também se lhe afigura uma tortura psicológica, da qual apenas se livrará com a morte após o nascimento de seu filho.

A vida religiosa de Amélia Caminha pode ser observada à luz da sua educação, da sua forma de praticar o culto e do seu sentimento de culpa resultante da sua transgressão sexual. A importância que os naturalistas dão ao meio está em evidência na elaboração dos antecedentes de Amélia. Ela é educada por uma mulher excessivamente devota à sombra da igreja e dos padres venais que a controlam. A sua concepção do Deus cristão é falsa. Desde a infância que o concebe como uma entidade vingativa que castiga os homens ao menor lapso nos seus deveres religiosos. A sua concepção da religião é inteiramente formal, como o é a do meio em que cresceu. (NUNES, 1976, p. 239).

Para que se compreenda melhor como Amélia representa a típica rapariga portuguesa alienada da metade do século XIX, é necessário destacar sua criação. Como salientado na citação acima, ela fora criada por uma mãe excessivamente devota, a senhora Joaneira, porém, há momentos do próprio romance em que o narrador deixa implícito tanto a alienação de Amélia como a hipocrisia devida à falsa moral de sua mãe:

Como [Amélia] conhecia aquela cantiga! Quando tinha sete anos, sua mãe a dizia nas longas noites de inverno, ao irmãozinho que morrera! Lembrava-se bem! Moravam então noutra casa, ao pé da estrada de Lisboa, à janela de seu quarto havia um limoeiro e a mãe punha, na sua ramagem luzidia, os cueiros do Joãozinho para 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 da cavalaria. Aos oito anos ela foi para a mestra... era uma velha roliça e branca, que fora tacho das freiras de Santa Joana de Aveiro; com os

seus óculos redondos, junto à janela, empurrando a agulha, morria-se por contar histórias do convento: as perrices da escritã sempre a escabichar os dentes furados; a madre rodeira, preguiçosa e pacata, com uma pronúncia minhota; a mestra do cantochão, admiradora de Bocage e que se dizia descendente dos Távoras; e a lenda de uma freira que morrera de amor e cuja alma ainda em certas noites percorria os corredores soltando gemidos dolorosos e clamando: - Augusto, Augusto! Amélia ouvia aquelas histórias encantada. Gostava então tanto das festas da igreja e da convivência dos santos que desejava ser uma freirinha muito bonita, com um véuzinho muito branco. (QUEIROZ, 1996, p. 159-160).

Com a citação acima é possível observar a alienação de Amélia logo no início; ela menciona uma cantiga de ninar que sua mãe cantava para seu irmão mais novo e que morreu, possivelmente, ainda bebê. A esta altura, Amélia já tinha sete anos, porém, pouco depois, fica salientado que não conhecera o pai, que fora um homem de cavalaria e que possivelmente morrera em uma batalha. Mas, não seria possível Joãozinho ser irmão de Amélia sendo que seu pai morrera enquanto a própria Amélia ainda era bebê. O narrador, expondo a incoerência no raciocínio de Amélia para o leitor, possibilita que o mesmo acredite em duas possibilidades: ou que Joãozinho fosse filho da senhora Joaneira com outro homem que não seu legítimo marido, ou, que ele não fosse irmão de Amélia, mas sim, uma criança que a senhora Joaneira, por caridade, talvez, tivesse pegado para criar. Somada à incoerência cronológica de Amélia nesse episódio, é interessante perceber que a senhora Joaneira coloca como mestra religiosa de Amélia uma senhora que não guardava boas recordações de seus tempos no convento e que acaba ensinando para Amélia pouco sobre os desígnios religiosos e passa a maior parte do tempo, como Amélia relembra, a citar a incoerência religiosa daquele ambiente, afinal, havia zombarias, apelidos satíricos e histórias tendenciosamente sexuais, como o caso da suposta lenda da freira. É justamente por esse ambiente que rodeia Amélia que a menina passará a gostar dos elementos religiosos, porém, não pela fé em si, mas sim, pela possibilidade de ver, indiretamente, histórias de amor e certos deboches “permitidos” por conta do ambiente em que está.

A falsa moral da senhora Joaneira também pode ser questionada, novamente, em outra passagem tendenciosamente colocada pelo narrador:

A mamã era muito visitada por padres. O chantre Carvalhosa, um homem velho e robusto, que soprava de asma ao subir a escada e tinha uma voz fanhosa, vinha

todos os dias, como amigo da casa. Amélia chamava-lhe padrinho. Quando ela voltava da mestra, à tarde, encontrava-o sempre a palestrar com a mãe, na sala, de batina desabotoada, deixando ver o longo colete de veludo preto com raminhos bordados a amarelo. O senhor chantre perguntava-lhe pelas lições e fazia-a dizer a tabuada. (QUEIROZ, 1996, p. 161).

Como salientado em diversos momentos ao longo deste estudo, uma mulher portuguesa, moradora de uma pequena província, viúva e mãe de uma menina pré-adolescente, não poderia receber visitas masculinas em casa, principalmente quando estivesse sozinha. Como mostrado pelo discurso indireto do narrador, Amélia encontrava o chantre todos os dias em sua casa, junto com a mãe e de batina desabotoada, o que sugere ao leitor que possivelmente Amélia chegasse em um momento íntimo entre sua mãe e o chantre Carvalhosa, donde possivelmente viria o dinheiro para a renda extra da família, afinal, no início do romance, o atual eclesiástico, o Cônego Dias, é o homem que ajuda no sustento da casa da senhora Joaneira e de Amélia graças à secreta relação amorosa que mantém com a primeira e que, posteriormente será descoberta por Amaro. O que fica implícito no discurso do narrador nessas duas passagens aqui trazidas, é que a senhora Joaneira, embora tenha criado Amélia com tanto amedrontamento relacionado ao pecado da carne, é, na verdade, uma legítima pecadora, que sustenta uma falsa fé para se fazer aceita socialmente, mas, na verdade, não deixa de viver uma grande hipocrisia.

As frequentes mortes das mulheres nos desfechos dos romances europeus da segunda metade do século XIX, tais como, Luísa de *O primo Basílio* e Emma de *Madame Bovary*, representam uma das premissas do naturalismo, que é a de evidenciar o *darwinismo* social, isto é, reforçar a ideia de que somente os mais adaptados ao ambiente sobrevivem. Sendo a mulher um ser que sempre sofreu com o tratamento inferior e o desprezo, torna-se esperado que a maioria dos autores desse período procurasse reforçar o ideal da mulher frágil e, neste romance em especial, que possui uma vertente religiosa importante para a diegese, a punição surge como merecido desfecho para a mulher pecadora.

Segundo Linda Hutcheon (2000), em *Teoria e Política da Ironia*:

Diferentemente da metáfora e da alegoria, que necessitam de uma suplementação similar de sentido, a ironia possui uma aresta avaliadora e consegue provocar respostas emocionais dos que a “pegam” e dos que a “não pegam”, assim como de seus alvos e daqueles que

algumas pessoas chamam de suas “vítimas”. [...] A cena da ironia envolve relações de poder baseadas em relações de comunicação. Inevitavelmente, ela envolve tópicos sensíveis tais como exclusão e inclusão, intervenção e evasão. Em teoria e política da ironia, é a ironia “em uso”, no discurso, que é a preocupação primeira: a cena da ironia é uma cena social e política. É o seu funcionamento em contexto o principal interesse. (HUTCHEON, 2000, p. 75).

Com o auxílio da citação acima é possível que se compreenda que, em certos momentos de *O Crime do Padre Amaro*, pode-se atribuir a ironia, especialmente quando se é levado em conta o contexto em que determinadas falas são proferidas. Um momento bastante marcante do romance e que destaca a forma como a relação confessor e confessado era desenvolvida, é quando Amaro tenciona ser o confessor de Amélia, e assim, convencê-la de que terminar o noivado com o escrevente era o melhor a ser feito:

A rapariga é um espírito fraco; como a maior parte das mulheres, não se sabe dirigir para si; necessita por isso um confessor que a governe com uma vara de ferro, a quem ela obedeça, a quem conte tudo, a quem tenha medo... É como deve ser um confessor. – O senhor pároco é que lhe servia... Amaro sorriu modestamente: - Não digo que não. Havia de aconselhá-la bem; sou amigo da mãe, acho que ela é boa rapariga e digna da graça de Deus. Que eu, sempre que converso com ela, todos os conselhos que posso, em tudo, dou-lhe... Mas a senhora compreende, há coisas em que se não pode estar a falar na sala, com gente à volta. Só se está à vontade no confessional. É o que me falta, são as ocasiões de lhe falar só. [...] Enfim, o rapaz por ora é considerado da família... Além disso, D. Josefa, a senhora, a D. Maria e as Gansozinhos são pessoas da maior virtude.. mas nós não devemos ter orgulho da nossa virtude. Arriscamos a pender-lhe todos os frutos. E é um ato de humildade que agrada muito a Deus, o misturar-nos as vezes com os maus. (QUEIROZ, 1996, p. 471.)

Uma das estratégias utilizadas pelo narrador, neste romance, para demonstrar a hipocrisia da classe religiosa perante as mulheres, é convidar o leitor a observar a cena, para o que cede a voz às personagens permitindo, com essa estratégia, que a cena se desenrole diante dele. Ao analisar-se a cena em que Amaro propõe ser o confessor de Amélia, tendo em conta que o leitor é sabedor do seu interesse e atração por ela, evidencia-se o uso estratégico do discurso direto, que permite ao leitor “ouvir” o que diz Amaro e o *modo* como diz, autorizando-o a inferir que a real intenção de Amaro não é conduzir Amélia para o caminho religioso, mas sim, dominá-la. A referida cena acontece enquanto Amaro

conversa com dona Josefa Dias, madrinha de Amélia que, assim como a afilhada, é uma beata fervorosa. Amaro, então, usufrui de sua vantagem de padre, de seu prestígio e autoridade notáveis dentro daquele ambiente predominantemente religioso e, com isso, a ironia acaba sendo percebida em sua fala, porém, percebida para aqueles que a “pegam” (HUTCHEON, 2000), afinal, o confessor, neste período, tinha sua importância incontestada, especialmente na Leiria do século XIX. Amaro contará com a “ajuda” de dona Josefa para ser confessor de Amélia e, com isso, ser capaz de conduzir sua confessada do modo que deseja, ficando nítida, portanto, a relação de poder social aí representada. Na referida cena, além da hipocrisia de Amaro em usar da fé como mecanismo de satisfazer seus desejos sexuais com Amélia, também se autodeclara um “bom homem” em comparação aos “maus homens”. Como se não fosse irônico pensar que o perverso padre, sabendo de suas finalidades para ser confessor de Amélia, não fosse mau.

É verdade que a menina conhece junto do confessor, e até ao pé do altar deserto, uma sensação muito próxima da que experimentará mais tarde nos braços de seu amante: é que o amor feminino é uma das formas da experiência em que uma consciência se faz objeto para um ser que a transcende; e são também essas delícias passivas que a jovem devota degusta na sombra da igreja. (BEAUVOIR, 2019, p. 37).

Com a perspectiva de Simone de Beauvoir, mencionada na citação acima, percebe-se o cenário duplamente confortável em que Amaro se encontrava. Além da dominação sexual que logrará impor sobre Amélia, haverá a manipulação defendida pelo discurso religioso, o que talvez seja ainda mais poderoso:

Era este poder divino do padre, esta familiaridade com Deus, tanto ou mais que a influência da sua voz – que a faziam crer na promessa que ele lhe repetia sempre: que ser amada por um padre chamaria sobre ela o interesse, a amizade de Deus; que depois de morta dois anjos viriam apanhá-la pela mão para a acompanhar e desfazer todas as dúvidas que pudesse ter São Pedro, chaveiro do Céu, e que na sua sepultura, como sucedera em França a uma rapariga amada por um cura, nasceriam espontaneamente rosas brancas, como prova celeste de que a virgindade não se estraga nos braços santos dum padre... (QUEIROZ, 1996, p. 182).

No excerto acima, é possível flagrar outra estratégia do narrador para permitir ao leitor conhecer o interior de Amaro: o uso do discurso indireto livre que imiscui, na sua, a voz

de Amaro, em cujo tom se adivinha o ardid que tece aproveitando-se da clara ingenuidade de Amélia. Depois da Reforma protestante, a Igreja Católica reafirmou o celibato estabelecido no Concílio de Trento, em 1563; quem o violasse seria expulso da Igreja. Amélia é tão ingênua que nem se dá conta da incoerência das falas de Amaro, muito menos se apercebe de que, na verdade, o maior pecador nesta história é o pároco que profana os votos de castidade proferidos diante do Deus em que ambos creem. A malícia de Amaro é tamanha que ele usa do modo como Amélia o vê, quase que divinizado, e aproveita para manipulá-la de um modo que beira o cômico.

Como em Amaro, a vida interior de Amélia está dominada por pensamentos eróticos. Os aspectos fetichistas do seu comportamento são narrados. Ela beija muitas vezes a almofada de Amaro, na sua ausência, guarda os cabelos que encontra no pente e aperta contra o peito a última toalha de que ele se serviu antes de deixar a casa da S. Joaneira. [...] A representação que Eça faz das personagens em situações eróticas é bastante original na história da literatura portuguesa. (NUNES, 1976, p. 244).

Como mencionado anteriormente, os países que possuem forte influência da religião católica tendem a ter mulheres mais passivas e submissas; a figura do padre para uma mulher, especialmente uma mulher jovem e seguidora dos elementos que compõem sua fé, torna ainda mais fácil a missão do ardiloso padre em convencer uma moça como Amélia a ser sua amante, e Amaro inicia suas tentativas de seduzir a jovem tendo como auxílio o ponto fraco da garota; sua fé:

Começara então a recomendar-lhe a leitura dos Cânticos a Jesus.

- Verá, é muito bonito, de muita devoção! Disse ele, deixando-lhe o livrinho uma noite no cesto de costura.

Ao outro dia, ao almoço, Amélia estava pálida, com as olheiras até ao meio da face. Queixou-se de insônia, de palpitações.

- E então, gostou dos Cânticos?

- Muito. Orações lindas! Respondeu.

Durante todo esse dia não ergueu os olhos para Amaro. Parecia triste – e sem razão, às vezes, o rosto abrasava-lhe de sangue. (QUEIROZ, 1996, p. 236).

Em linhas gerais, o contexto encontrado nas linhas da referida obra indicada por Amaro é a não repreensão do ato sexual e o incentivo eclesiástico pela relação entre um homem e uma mulher. A indicação dessa leitura fora tendenciosa para justamente encorajar Amélia a não reprimir os sentimentos que estava nutrindo por Amaro, o narrador escolhe

apresentar a referida cena em discurso direto para pôr em evidência, novamente, a manipulação de Amaro sobre Amélia.

Ele não desejava com o livro apresentar à Amélia orações recheadas de “muita devoção” como salientou, mas sim, penetrar na mente da jovem, utilizando seu forte poder de influência, e tentar convencê-la a não reprimir seus desejos íntimos, desde que o fizesse pensando primordialmente no amor a Deus, e, não haveria melhor forma de fazer isso do que entregando-se a um padre.

Sabe-se que sendo considerado como “o Outro”, o sexo feminino nunca almejou grandes conquistas; a mulher nasce e toda a sua infância é marcada pelo aprendizado dos serviços domésticos e a inibição de seus reais desejos já que é treinada desde sempre para apenas obedecer aos homens; no final da infância e início da adolescência, a menina passa pelo traumático ritual de transição que vem a ser a menstruação; desde então, a jovem prepara-se para casar e abandonar o lar materno e com isso idealizar uma autonomia que será podada no momento em que se vir submetida novamente à outras ordens e regras, ou seja, as do marido.

Muitas mulheres, na contemporaneidade, encontram forte resistência por parte da sociedade em aceitá-las como mulheres independentes e que não vislumbram o casamento como referência de êxito na vida adulta. Pensando na segunda metade do século XIX, esse tipo de comportamento, quando não podia ser proibido, era certamente malvisto, e, pensando em Amélia, no contexto em que foi criada e no modo como encara o mundo ao seu redor, a monotonia de seu relacionamento com João Eduardo não a instiga a desejar uma mudança que traga mais emoção para sua situação tão apática. Pelo contrário, certamente a desilusão que afetava inúmeras mulheres desse período a domina e ela aceita sem nenhum tipo de questionamentos a possibilidade do casamento com um homem que não ama, mas que lhe garantirá uma posição social de respeito:

Menos romanesca do que outrora, começa a pensar muito mais no casamento do que no amor. Não envolve mais seu futuro esposo numa auréola prestigiosa: o que almeja é ter neste mundo uma situação estável, começar a viver sua vida de mulher. (BEAUVOIR, 2019, p. 119).

Deve-se levar em conta a imensa vantagem que muitas mulheres têm em mãos atualmente, que é a escolha de poder ter filhos, quando no passado a maternidade era uma imposição social e que passava pelos pensamentos da personagem Amélia, que já tinha

sua vida moldada, ou seja, um casamento convencional porém monótono e a execução de seu papel de mulher, dona de casa, submissa, católica e mãe; justamente quando conhece Amaro é que toda a garantia de preservar a dignidade da personagem é ameaçada, e embora ela tente, acaba por não resistir aos sentimentos que nutre por Amaro e tem toda sua estabilidade jogada fora. O noivo de Amélia, João Eduardo, é o personagem que representa dentro do romance o típico jovem com ideais revolucionários e que possui horror ao fanatismo religioso que imperava na região. Tal horror será o motivo que irá encorajar o escrevente a publicar um artigo no jornal local expondo toda a incoerência e podridão vivenciados pelos padres e cônegos de Leiria, assinando o documento apenas como “Um liberal”. Por entre as linhas do artigo, é possível identificar quando a relação de Amaro e Amélia é mencionada, como sendo “o jovem padre responsável por desencaminhar as moças jovens e solteiras daquela província”. O escândalo é geral e, por mais que até esse momento ainda não tenha ocorrido nenhum encontro íntimo entre Amaro e Amélia, a jovem começa imediatamente a sentir o medo do julgamento moral e a possibilidade de perder um casamento e, com ele, a única forma de se tornar uma senhora respeitável. É interessante ressaltar o modo como Amélia é vista pela personagem de João Eduardo, como sendo uma jovem que, embora seja católica fervorosa e possa sentir uma queda sentimental pelo padre, jamais tem sua dignidade questionada por conta disso, pelo menos para o noivo, um republicano. Possivelmente, essa seja mais uma estratégia do narrador, fazer com que o leitor se identifique com o personagem que possui pensamentos livres de pré-julgamentos.

O narrador perspicaz de Eça procura fazer com que qualquer leitor entenda sua narrativa e possa identificar-se com ela (REIS, 2022). Logo, podem-se perceber momentos em que o próprio narrador tenciona demonstrar que a visão de João Eduardo sobre Amélia era ingênua, sobretudo quando a jovem descobre que fora o escrevente o responsável pela publicação do artigo e decide desmanchar o compromisso:

João Eduardo então tartamudeou a sua história, insistindo sobretudo na perfídia do padre, exagerando a inocência de Amélia. [...] E o Dr Gouveia respondendo-lhe – Escuta. E a rapariga, descartando-se de ti em obediência às instruções do senhor padre fulano ou sicrano, comportou-se como uma boa católica. (QUEIROZ, 1996, p. 28-29).

No diálogo acima, entre João Eduardo e o médico da cidade, Dr Gouveia, temos a típica representação do olhar paternalista por parte do médico, que, mesmo sendo um homem

que se mostra ao longo do romance como sendo um defensor da ciência e sendo contra qualquer retrocesso, ainda assim mantém um pensamento que naturaliza e até mesmo incentiva a submissão das mulheres aos preceitos religiosos, pondo a descoberto novamente a ironia camuflada dentro das relações de poder presentes no enredo do romance, no caso, o clero poderoso em relação às mulheres, e a execução do seu papel, sendo sempre submissas e devotas.

No âmbito da diegese, Amélia age como uma boa católica, desmancha o compromisso com o rapaz que é visto aos olhos de todos os seus amigos e mentores religiosos como um herege, mas, mais do que se portar como boa católica, Amélia, pela primeira vez, sente-se completamente feliz justamente porque pode entregar-se aos braços do homem que ama.

Poder vivenciar por inteiro a concretização de seus desejos e sentimentos mais profundos sem necessitar da aprovação social para isso, pelo contrário, justamente a urgência em manter tudo encoberto é que possivelmente a deixe mais em êxtase. Amélia passará a executar com maestria aquilo que as mulheres oprimidas desse período sempre fizeram, usar do escudo da religião para poder ser fiel aos seus próprios sentimentos, ou seja, usar da hipocrisia, uma vez que usufruiria da mesma religião que condenaria a sua relação com Amaro para camuflar tal envolvimento e assim manter tudo sempre em segredo.

É justamente após o diálogo entre João Eduardo e o Dr. Gouveia, o término do noivado e a vitória da moral religiosa sobre o pensamento republicano, que Amaro e Amélia iniciarão uma relação amorosa às escondidas, e a protagonista embarcará em um turbilhão de emoções entre o pecado e a castidade, pois será influenciada diversas vezes pelo padre em ocasiões como a mencionada acima, a respeito da leitura do *Cântico dos Cânticos*; e terá suas crenças e medos levados à flor da pele.

4.1 Amélia: entre o pecado e a castidade

A possibilidade dos encontros amorosos entre Amaro e Amélia se dá pelas artimanhas do padre em forjar uma ação de caridade, isto é, ele cria uma situação para despistar as beatas, levando-as a crer que Amélia irá, diariamente, à casa do sineiro, Tio Esguelhas, ensinar sua filha paralítica, Totó, a ler e a escrever. Ao sineiro, no entanto, o ardiloso padre justifica-lhe as visitas de Amélia à casa informando-o de que Amélia desejava

ordenar-se freira, mas que tudo era ainda um segredo para sua mãe e para os amigos, portanto, ele mesmo a iria preparar secretamente. A par do estratagema de Amaro, o leitor é confrontado com a sua falta de pudor em aproveitar-se da credulidade ingênua e da fragilidade de uma família cuja filha adolescente é doente para satisfazer desejos sexuais.

- Cubra-se, cubra-se, tio Esguelhas. Pois eu venho falar-lhe dum caso sério... Verdadeiramente pedir-lhe um favor... Não, não era um favor... Porque, quando se tratava do serviço de Deus, todos tinham o dever de concorrer na proporção das suas forças... Tratava-se de uma menina que se queria fazer freira. – É a Ameliuzinha, da S. Joaneira! – Que me diz, senhor pároco?! – Uma vocação, tio Esguelhas! Vê-se o dedo de Deus! É extraordinário. Contou-lhe então uma história difusa que ia forjando laboriosamente, segundo as sensações que imaginava ver na face pasmada do sineiro. [...] Na cozinha não poderiam acomodar-se, porque o quartito da pobre Totó era ao pé..., mas tinham o quarto dele, em cima. O padre Amaro bateu com a mão na testa. Não se lembrara da paralítica! [...] – Devia-se entreter [a Totó], devia ler, disse o padre Amaro para mostrar interesse. O sineiro suspirou. Não sabia ler, a pequena, nunca quisera aprender... Mas o pároco não o escutava, todo abismado numa ideia que lhe alumiará a face dum sorriso. Achara subitamente a explicação natural a dar à S. Joaneira e às amigas das visitas de Amélia à casa do sineiro: era a ensinar a ler a paralítica! (QUEIROZ, 1996, p. 146-147).

O narrador, novamente por meio do discurso indireto livre, põe a descoberto a artimanha de Amaro. A mentira e a morbidez dessas ações passam aos poucos a perturbar Amélia que começa a ter sua fé e sua devoção postas em xeque; no entanto, os seus laivos de lucidez são sempre vencidos pelo poder dominador de Amaro.

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. [...] E não lhe ocultava; gozava em se humilhar, oferecer-se sempre, sentir-se toda dele, toda escrava; queria que ele pensasse por ela e vivesse por ela. (QUEIROZ, 1996, p. 175).

A situação acima mencionada pode ser compreendida não apenas pelo fato de Amélia estar apaixonada por Amaro, mas especialmente, pela posição social dele que o torna, como já visto, aos olhos da jovem beata, ainda mais sedutor. Também não é prematuro afirmar que com o passar dos dias uma relação tóxica e abusiva de ambas as partes se inicia, tanto pela submissão e ciúmes doentios de Amélia por Amaro, mas também os sentimentos e atitudes dele para com ela:

Tinha um medo que o pungia, de a ver subtrair-se ao seu império, perder sua adoração muda e absoluta. Pensava as vezes que ela se fatigaria com o tempo, dum homem que não lhe satisfazia as vontades e os gostos de mulher, sempre metido na sua batina negra, com a cara rapada e a coroa aberta. Imaginava que as gravatas de cores, os bigodes bem torcidos, um cavalo que trota, um uniforme de lanceiros exerce sobre as mulheres uma fascinação decisiva. (QUEIROZ, 1996, p. 178).

Embora seja pelo discurso religioso que Amaro se apoie para manipular Amélia, também será o mesmo discurso o responsável por deixar Amélia perplexa. A ausência de julgamento a Amaro, em contraposição ao modo como Amélia é encarada, faz dessa personagem um símbolo metonímico de todas as mulheres oprimidas nessas bases. Mesmo padre, Amaro pode sentir desejos sexuais e saciá-los sem qualquer julgamento ou sem esperar punição severa por parte de seus pares ou de quaisquer dos personagens da história. Todavia, é Amélia quem sofre os castigos pelo envolvimento entre ambos e acaba entrando em conflito interior acerca do pecado e da castidade, sentimento de culpa manifestado pelo peso da educação castradora que recebera:

Interrogava-se agora: não andaria cometendo um pecado irremissível? As afirmações de Amaro, assegurando-lhe o perdão do Senhor, já não a tranquilizavam. Ela bem via, quando a Totó uivava, uma palidez cobrir o rosto do pároco, como correr-lhe no corpo um calafrio do inferno entrevisto. E se Deus os desculpava – por que deixava assim o demônio atirar-lhes, pela voz da paralítica, a injúria e o escárnio? (...) Prometia então não voltar a casa do sineiro; - mas quando o dia chegava, a ideia de Amaro, do leito, daqueles beijos que lhe levavam a alma; daquele fogo que a penetrava, sentia-se toda fraca com a tentação; vestia-se, jurando que era a última vez; e ao toque das onze partia, com as orelhas a arder, o coração tremendo da voz da Totó que ia ouvir, as entranhas abrasando-se no desejo do homem que a ia atirar para cima da enxerga. Ao entrar na igreja não rezava, com medo dos santos. (QUEIROZ, 1996, p. 247).

Nota-se que o discurso do excerto transcrito acima destaca que Amélia já sentia os efeitos de suas ações e, ainda, é ela própria quem sente o medo da punição que viria com certeza, por meio dos indícios que as situações a sua volta apresentavam. Os pesadelos que tinha, as vozes que imaginava ouvir, são situações colocadas pelo narrador para validar um legado histórico-cultural reforçado pela religião: a mulher que, mesmo conhecedora das penitências a que estaria sujeita devido às suas “más ações”, fraqueja e rende-se aos instintos carnis, só poderia esperar ser punida por seus pecados.

Como essas cenas da vida devota indicam, cada uma das beatas manifesta o seu punhado de distúrbios psíquicos, originados e sempre reavivados por uma sensação de culpa que a religião do medo se incumbem de produzir. [...] O Demônio, essa entidade terrificante tão próxima das mulheres, representa para as beatas o fetiche mais perto do que Deus, ocupa o espaço de tudo quanto excede os limites de uma ortodoxia malsã, que por sua vez provoca um comportamento carrancista e repressivo. [...] Desse modo, Deus se torna uma camisa-de-força que impede o livre exercício de algumas atividades legitimamente humanas; e em contrapartida, o Demônio encarna a libertação dos movimentos ditados pelas forças naturais que, por sua vez, passam a ser consideradas como anômalas e passíveis de expurgo. Assim sendo, na medida em que a prática devota estimula a presença de Deus contra a desse Demônio, promove na mulher uma série de recalques psíquicos, que estão na raiz do comportamento desajustado, nervoso e apoplético das beatas. (DANTAS, 1999, p. 122).

É irônico como o discurso do romance apresenta diversas vezes os conflitos pessoais de Amaro, seu descumprimento ao celibato, mas, em momento algum, há qualquer referência sobre a punição que lhe poderá advir por quebrar o voto de castidade. O que Amaro mais teme é o escândalo social, não a punição divina. Os diálogos mencionados anteriormente, de Amaro com a D. Josefa tencionando ser o confessor de Amélia e na conversa que ele tem com o sineiro, arquitetando a desculpa perfeita para dar ao tio Esguelhas e às beatas sobre as visitas de Amélia para a menina Totó, pejorativamente chamada por Amaro de “paralítica”, demonstram como a fé era falsa, isto é, num dado momento, não apenas Amaro, mas sim todos os religiosos do enredo se apercebiam que não havia nenhum Deus para os punir, porém, apercebiam-se do quanto era poderoso falar em Seu nome. Daí a importância de não perder o prestígio social, para não perder o poder. Menciona-se, somente, o pecado de Amélia, sendo essa personagem a única culpada e, portanto, merecedora dos castigos divinos além da humilhação pública que certamente lhe cairia.

Estas ideias não a deixavam, desde o dia em que na sacristia pecara de concupiscência dentro do manto de Nossa Senhora. Tinha a certeza de que a Santa Virgem a odiava, e que não cessava de reclamar contra ela; debalde procurava abrandá-la, com um fluxo incessante de orações humilhadas; sentia bem Nossa Senhora, inacessível e desdenhosa, de costas voltadas. (QUEIROZ, 1996, p. 226).

Amaro manipula Amélia para que ela realize os mais vergonhosos fetiches sexuais, especialmente, vergonhosos e condenáveis para uma católica fervorosa como ela. O pânico e a certeza da condenação por tais pecados recaem apenas sobre Amélia, enquanto ele, autor e precursor de todas as situações desgastantes a que a jovem se vê submetida, não sofre com nada, apenas com o medo de perder o domínio sobre Amélia. A rapariga vê sua sorte e sua fé ainda mais postas em análises, quando engravidada de Amaro.

Embora o presente trabalho tenha como principal objetivo analisar as situações do romance que envolvem, especialmente, a protagonista, Amélia, é necessário salientar que todas as mulheres mencionadas na obra em pauta apresentam comportamentos “adequados” para a época; entretanto, é justamente quando o narrador lança mão de suas estratégias oniscientes e revela diversos sentimentos guardados por tais personagens que seriam condenados caso fossem expostos durante as cenas, é que se pode perceber que o ato de transmitir públicas virtudes porém cultivar íntimos pecados seja talvez uma característica de toda mulher do século XIX, que utiliza a religião como meio de encobrir sentimentos naturais, como, por exemplo, o desejo sexual, entretanto, para os homens, a religião é um meio de facilitar desejos e atos sexuais.

Anthony Giddens (1992), em *A transformação da intimidade*, declara, a respeito da sexualidade feminina no século XIX:

No século XIX, as mulheres tornaram-se, numa nova acepção, obscuras aos homens. Tornaram-se misteriosas, segundo Foucault, devido aos próprios discursos que buscavam conhecê-las, que fizeram da sexualidade feminina um “problema” e tratavam as suas doenças como forma de desqualificação social originárias das profundezas sombrias. Mas também se tornaram desconcertantes em virtude das próprias mudanças que estavam ajudando a introduzir. (GIDDENS, 1992, p. 71).

Sobre a questão sexual feminina e a relação com a igreja:

O sexo tornou-se de fato o ponto principal de um confessional moderno. Segundo Foucault, o confessional católico foi sempre um meio de controle da vida sexual dos fiéis. Envolvia muito mais do que apenas as indiscrições sexuais, e tanto o padre como o penitente interpretavam a confissão de tais pequenos delitos em termos de uma ampla estrutura ética. Como parte da Contrarreforma, a Igreja tornou-se mais insistente em relação à confissão regular, e todo o processo foi intensificado. Não apenas os atos, mas também os pensamentos, as fantasias e todos os detalhes

relacionados ao sexo deveriam ser trazidos à tona e examinados. A “carne” de que somos legatários na doutrina cristã, que inclui alma e corpo combinados, era a origem imediata daquela preocupação sexual moderna característica: o desejo sexual. (GIDDENS, 1992, p. 30).

Quando, finalmente, Amélia cede aos próprios desejos e assume as responsabilidades por seus próprios “pecados”, é que ela usa a religião para evitar o julgamento de todos. Portanto, a religião seria usada para mascarar o que ela (e a maioria das mulheres) sente, evitando ser descoberta.

A perspicácia do narrador em denunciar as injustiças sofridas pelas mulheres, é o que analisaremos agora.

4.2 Públicas virtudes e íntimos pecados: a perspicácia do narrador

Pretende-se realizar algumas demonstrações com passagens do romance *O Crime do Padre Amaro*, e, com auxílio da teoria da narrativa, destacar o modo como o narrador pontua a hipocrisia da sociedade portuguesa do século XIX. Como as mulheres desta obra, especialmente Amélia, sofreram nas mãos de uma sociedade moralmente hipócrita e que utilizava a religião como escudo.

Defenderemos a tal manipulação do narrador em cenas que serão destacadas neste capítulo, em que é possível perceber o narrador dando destaque para os “gritinhos” ou “risinhos” de Amélia, ou ainda assim para o fato de ela ficar “corada”, defendemos que tais detalhamentos por parte da instância narrativa são para, indiretamente, dizer que Amélia seja uma jovem muito “atrevida”. O leitor, com tais manifestações do narrador, pode tanto compadecer-se da personagem Amélia, verificando nitidamente que a personagem é vítima de um enredo que a condena por qualquer comportamento, ou então, pode haver leitores que concordem com as taxações as quais Amélia é submetida. Neste estudo, defenderemos a primeira hipótese.

É interessante ressaltar algumas das muitas formas de narrar um romance e o modo como essa figura é concebida. No ensaio de Maria Lucia Dal Farra (1978), intitulado *O narrador ensimesmado*, tem-se a seguinte ideia sobre o que vem a ser a instância do narrador:

Mas a voz, a emissão através da qual o universo emerge, se desprende de uma garganta de papel, recorte de uma das possíveis manifestações do autor. Como narração ela emana de um ser criado pelo autor, que dentre a galeria

de suas posturas – as personagens- , elegeu-a como narrador. Máscara criada pelo demiurgo, o narrador é um ser ficcional que ascendeu à boca do palco para proferir a emissão, para se tornar o agente imediato da voz primeira. Metamorfoseado nele, o autor tem a indumentária necessária para proceder à instauração do universo que tem em vista [...] O homem responsável pelo romance, cujo nome aparece na capa, traz a sua face apagada dentro da ficção. Seu rosto está encoberto pelos véus da manifestação romanesca e seu olhar velado pela perspectiva do narrador que criou. Ele tece os fios, distende-os e reajusta-os conforme as necessidades teleológicas da obra que está gerando, mas as suas mãos artificiosas – lugar de origem da criação – não fazem parte da cena. Seu lugar é o dos bastidores e seu espaço é o do romance, aquele onde, pouco a pouco, as diferentes fisionomias da sua invenção – a enorme família das suas metamorfoses – vão brotando e exalando vida. (DAL FARRA, 1978, p. 6).

Com a referida citação, pode-se ter a ideia de que a figura do narrador, em especial, do narrador presente em *O Crime do Padre Amaro*, não venha a ser apenas uma figura presente no universo diegético, mas sim uma instância criada que, além de contar a história sob seu ponto de vista, também apresenta resquícios de pensamentos do autor-implícito, o que propositalmente nos leva a pensar que a ideia de colocar dentro do romance inúmeras situações que tencionam condenar o comportamento das mulheres, seja um ponto de vista, de certa forma, machista, de acordo com a mentalidade da época, porém, a “traição” da voz do romance para com o autor acontece em situações pontuais.

O estudo intitulado *O tempo no romance*, de Jean Pouillon (1974) será base de referência teórica para defender a ideia em que acreditamos, qual seja, a denúncia implícita do narrador às injustiças sofridas por Amélia. Tendo a obra de Pouillon uma relação com a psicologia para ilustrar a forma que o homem (real) entende o mundo, portanto, para além de uma classificação, as visões possíveis dentro da narrativa determinam a própria tônica do romance e relacionam-se diretamente com a natureza daquilo que se quer compreender. Assim, para ele, na relação entre autor e personagem haveria três possibilidades: a visão por trás, a visão com a e a visão de fora.

Amélia seria vista pelo narrador por meio da “visão com” durante o processo da narrativa, em que a personagem central é mostrada vivendo e agindo e a ação é descrita “de tal forma que o leitor, dela participando ficticiamente, experimente em si mesmo tudo o que

o autor deixa subentendido” (Pouillon, 1974, p. 58); em outras palavras, o leitor sente-se “na pele” da personagem. Assim, as situações em que é possível compreender o pânico do julgamento moral ao qual Amélia estava condenada e os sentimentos e sensações típicos de uma jovem apaixonada são credíveis tanto para o leitor do século XIX como para o leitor contemporâneo. Justamente, salienta Pouillon, por constituir “uma modalidade real da vida afetiva” é que tal tipo de descrição leva o leitor a uma compreensão profunda da personagem em questão. Exige, pois, do leitor, uma imaginação compreensiva, sentimental, que reduz o outro ao próprio leitor, fazendo com que o veja em si mesmo e que esteja com ele por estar consigo próprio.

pode deixar que esses “outros” conservem um caráter de incerteza, graças ao qual não sabemos muito bem quem eles são, se estão deformados ou bem-vistos, se o que transparece de seu caráter é ou não o essencial. Pode apresentá-los, pelo contrário, com muita profundidade. Tudo isto fica na dependência da natureza do personagem central, assim como das próprias concepções do autor quanto às possibilidades de penetração de outrem. A única coisa indispensável nesse tipo de romance é que o outro, visto desta maneira, conserve uma espécie de “existência em imagem”, isto é, de existência num sujeito que ele não é [...] (POUILLON, 1974, p. 55-6).

Contrariamente à “visão com”, em que o centro a partir do qual irradia a visão faz parte do próprio romance, na “visão por detrás” esse foco não está no romance, e sim no romancista, que não “coincide” com um de seus personagens, não se encontra “dentro” de seu mundo, mas por “de trás” dele. O autor distancia-se do personagem para considerá-lo, do ponto de vista psíquico, objetiva e diretamente (isto é, sem intermediários) e não apenas ver suas atitudes ou ouvir suas palavras.

Esse tipo de visão exige do leitor e do romancista uma imaginação que conserva o outro longe de si para que não se dissolva nele. A compreensão do outro se dá quando esse outro é visto, quando se mantém a dualidade do visto e do vidente. Trata-se de uma visão primeira e não derivada; entretanto, como bem ressalta Pouillon, um outro tipo de compreensão, a visão “por fora”, pode reivindicar a mesma prioridade. O “fora” é a conduta – materialmente observável –, o aspecto físico da personagem e o meio em que vive. É proposto pelo autor e captado pelo leitor como “revelador do ‘dentro’” (p. 75). O exterior do personagem é apresentado de forma tal a ir revelando progressivamente seu caráter, que não é comentado pelo romancista. A posição do leitor é a de alguém frente ao outro e seu conhecimento desse outro é, por conseguinte, abstrato e mais ou menos

hipotético. Assim podemos pensar que a visão “por fora”, pode ser aplicada quando se leva em conta o contexto da sociedade em que Amélia está inserida, a relação de poder que Amaro exerce sobre ela e que os demais padres exercem sobre todas as outras mulheres daquela região. Por meio da compreensão da “visão de fora” observando a sociedade beata de Leiria, somada à “visão com” que observa Amélia e Amaro desde o seu interior, é que se percebe a relação de dominador e dominada “protegida” pela moral religiosa.

Ao pensarmos, agora, com Bakhtin (2001), em *Marxismo e filosofia da linguagem*, “o discurso citado e o contexto narrativo unem-se por relações dinâmicas, complexas e tensas. É impossível compreender qualquer forma de discurso citado sem leva-las em conta.” Pode ser que o discurso de outrem seja recebido como um único bloco de comportamento social, como uma tomada de posição inalisável do falante – e nesse caso apenas o “o quê” do discurso é apreendido, enquanto o “como” fica fora do campo de compreensão. Justamente por tal argumento é que é válido ressaltar que não possa haver um único modo de se compreender a narrativa de *O Crime do Padre Amaro*, uma vez que, de acordo com o discurso citado seja possível ir além e compreender o contexto em que determinada cena ocorre para se poder verificar uma situação de opressão ou mesmo de injustiça, ambas, quase sempre, relacionadas às mulheres dessa narrativa.

O contexto narrativo esforça-se por desfazer a estrutura compacta e fechada do discurso citado, por absorvê-lo e apagar as suas fronteiras. Podemos chamar esse estilo de transmissão do discurso de outrem o estilo pictórico. Sua tendência é atenuar os contornos exteriores nítidos da palavra de outrem. Além disso, o próprio discurso é bem mais individualizado. Os diferentes aspectos da enunciação podem ser sutilmente postos em evidência. Não é apenas o seu sentido objetivo que é apreendido, a asserção que está nela contida, mas também todas as particularidades linguísticas da sua realização verbal. (BAKHTIN, 2001, p. 34).

Por isso é válida a ideia de que o narrador diz algo, mas, na verdade, pelo contexto da narrativa, é que se poderá inferir que ele quer passar uma mensagem mais profunda:

O discurso do narrador é tão individualizado, tão “colorido” e tão desprovido de autoritarismo ideológico como o discurso das personagens. A posição do narrador é fluida, e na maioria dos casos ele usa a linguagem das personagens representadas na obra. Ele não pode opor às suas posições subjetivas, um mundo mais autoritário e mais objetivo. [...] Se a ofensiva do contexto narrativo contra o discurso citado traz a marca de um idealismo ou

de um coletivismo discretos no que diz respeito à apreensão do discurso de outrem, a decomposição do contexto narrativo testemunha uma posição de individualismo relativista na apreensão do discurso. Neste último, à enunciação citada subjetiva opõe-se um contexto narrativo que comenta e replica e que se reconhece como igualmente subjetivo. (BAKHTIN, 2001, p. 39).

Todavia, o narrador expõe a fala das personagens e as usa do modo como lhe convém; ele escolhe o que quer mostrar, a conversa que quer ouvir e a que quer denunciar, para que o contexto em que aquela conversa é denunciada, o efeito de sentido de todo o discurso seja o esperado e idealizado por ele próprio.

Pensando-se, então, a ideia da “visão por trás” (POUILLON, 1974), era impossível que Eça criasse uma Amélia que não fosse frívola, beata e alienada para ser seduzida pelo padre. Se ela fosse intelectualmente independente, informada, crítica, até poderia ter uma relação diferente com Amaro. Para desenvolver a história na direção em que foi desenvolvida, e para proceder à crítica social que procede, o tipo escolhido para a Amélia foi o tipo que abundava na sociedade de então, e que, conseqüentemente, era mais vitimizado pela opressão religiosa, ainda que ela, como a maioria das mulheres, pudesse passar a vida toda sem se dar conta dessa opressão. Entretanto, as múltiplas facetas da instância narrativa acabam por, em diversas situações, “trair” o objetivo do autor, tornando a visão sobre Amélia a mencionada “visão com” (POUILLON, 1974), haja vista que, como veremos adiante, o narrador coloca a descoberto algumas das inúmeras sensações de angústia e desespero sentidas por Amélia, fruto da injusta condenação moral.

As mulheres, na referida obra queirosiana, partilhavam o medo do inferno, ao passo que também alimentavam em sua imaginação uma curiosidade e “malícia” em tese reservadas apenas aos homens. Cabe ressaltar que a condenação moral e social dessas mulheres por qualquer ato mal interpretado não escapa da condenação fora da ficção. Não por acaso, em diversos momentos de *O Crime do Padre Amaro*, são mencionadas mulheres idosas que, quando mais jovens, se aventuraram com homens casados ou fugiram com desconhecidos deixando suas famílias humilhadas e atraíram para si mesmas desfechos árdus ou trágicos, resultado de seu mau comportamento e conseqüente desvio dos

princípios religiosos, algo que pode ser associado com a história bíblica de Eva, expulsa do paraíso e responsável por todas as desgraças da humanidade.

Amélia e a senhora Joaneira viviam junto com a tia que estava entevada na cama havia anos; seu nome não é mencionado, porém é apelidada por todos como “a idiota”. No momento de sua morte, é destacada a forma como esta mulher levou sua vida na juventude, uma forma de o narrador perspicaz novamente fazer supor ao leitor que o desfecho trágico da “idiota” seja um resultado de suas ações:

Falava-se da idiota e de um velho que contava que a conhecera bonita, leviana e com amantes; e até se lembrava de uma paixão que ela tivera por um alferes de cavalaria. [...] Havia dez anos que ela vivia ali, só, tossindo, caquética, fora da vida. A sua enxerga era uma sepultura provisória. A S. Joaneira chorava, dizendo entre soluços trêmulos que a morte era para a sua pobre irmã uma felicidade. Amélia, comovida pelos aspectos da agonia, estava calada e pálida. As amigas da S. Joaneira, na sala de jantar, falavam baixo, funerariamente. (QUEIROZ, 1996, p. 442).

O capítulo sobre “As visões de Jean Pouillon” no estudo *O foco narrativo*, de Ligia Chiappini (2001), destaca:

Comentando a preferência sartriana de Jean Pouillon pela “visão com”, Lefebve nota que toda “visão” é convenção e, portanto, que todo narrador finge, mesmo e especialmente quando se limita a expressar o que só as personagens veriam. Se perde certos privilégios com isso (como prever o futuro ou conhecer o caráter, as motivações e os sentimentos da personagem, para além da consciência desta), ganha a vantagem de parecer não ter privilégio algum, mantendo muitos apenas camuflados. (POUILLON, 2001, p. 37).

No caso do narrador de *O Crime do Padre Amaro*, ele camufla algumas coisas, mas sutilmente diz outras. Com a citação acima, pode-se supor que, para as leitoras da época que se identificavam com a condição de vida da personagem Amélia, a morte de sua tia, implicitamente relacionada a um possível castigo por conta de seus comportamentos na juventude, pode significar um alerta não apenas para a protagonista do romance, mas, também, para qualquer mulher do século XIX que desejasse colocar à frente dos princípios morais em voga, os seus desejos pessoais. A mesma citação também permite inferir outro ponto de vista, baseando-se na ideia de se levar em conta o contexto narrativo somado ao discurso citado (BAHKTIN, 2001), sendo a leitura realizada por um leitor

conservador e que segue os preceitos culturais do ano de publicação do romance, a morte da “idiota”, além de servir de exemplo e aviso prévio para que Amélia não vá pelo mesmo caminho que a tia, também serve de suporte para que o desfecho trágico da protagonista seja adequado para uma legítima pecadora, seu fatídico desfecho, de modo implícito, é prenunciado pelo narrador que, como mencionado acima, “camufla” o que realmente pensa.

Chama-se a atenção para a mudança substancial do narrador de romance, em relação à poesia épica: não se trata mais de falar a um público reunido à sua volta — do qual o aproximam as mesmas experiências e os mesmos valores —; aqui, o narrador fala pessoalmente para um leitor também pessoal, individual, numa sociedade dividida (a sociedade de classes). É o fenômeno da particularização em personagens dos antigos heróis universais, coletivamente aceitos como representações de valores comunitários. Já o narrador do romance — quando a narrativa se prosifica na visão prosaica do mundo, quando se individualizam as relações, quando a família se torna nuclear, quando o que interessa são os pequenos acontecimentos do cotidiano, os sentimentos dos homens comuns e não as aventuras dos heróis — perde a distância, torna-se íntimo, ou porque se dirige diretamente ao leitor, ou porque nos aproxima intimamente das personagens e dos fatos narrados. (CHIAPPINI, 2001, p. 40).

Como visto no primeiro capítulo deste estudo, com o realismo/naturalismo, pela mudança dos tempos, os enredos tornaram-se direcionados ao contexto da realidade das pessoas, por isso gera uma sensação de proximidade ou mesmo de identificação. O leitor contemporâneo pode perceber com maior clareza a sutileza com que propositalmente o narrador escolhe o que expor durante a cena (POUILLON, 2001). Na cena da morte da tia de Amélia, o narrador opta pelo sumário, ou seja, apenas narra o que acontece de modo a camuflar sua real intenção, que é prenunciar o desfecho trágico de Amélia. Já na citação que se segue, será possível notar a escolha do narrador em expor a “cena” integral, com falas das personagens, destacando com isso a hipocrisia e o machismo vindo das próprias personagens. Como uma tentativa de o narrador, ao “escolher mostrar” essa cena, quisesse deixar o leitor duvidando do caráter de tais personagens.

Diferente do que ocorre com a tia de Amélia é o caso da menina Totó, filha do sineiro e dono da casa que servirá para os encontros amorosos entre Amaro e Amélia. Totó é uma

adolescente paralítica de apenas 15 anos que nunca havia saído de casa, porém, sua infeliz peculiaridade serve de suporte para que um cônego e um abade teçam a seu respeito comentários maldosos.

– E depois não tem o colega notado que é uma coisa que só sucede às mulheres? É só a elas, cuja malícia é tão grande que o próprio Salomão não lhes pôde resistir, cujo temperamento é tão nervoso, tão contraditório, que os médicos não as compreendem. É só a elas que sucedem prodígios! O colega já ouviu de ter aparecido a nossa Santa Virgem a um respeitável tabelião? Já ouviu de um digno juiz de direito possuído pelo espírito maligno? Não. Isto faz refletir... E eu concluo que é malícia nelas, ilusão, imaginação, doença etc. Não lhe parece? A minha regra nesses casos é ver tudo isso de alto e com muita indiferença. (QUEIROZ, 1996, p.252).

Na cena envolvendo as duas autoridades eclesiásticas, temos um cônego e um abade que possuem o escudo da religião para poder difamar mulheres; é urgente ressaltar como o narrador, intruso, ao ceder a voz à personagem do abade, faz ver que os religiosos das altas hierarquias não acreditavam em nada do que pregavam, considerando as aparições invenções de mentes maliciosas. Publicamente, no entanto, exaltavam essas aparições como milagres, fortalecendo a fé das pessoas nos eventos miraculosos o que lhes permitia manipulá-las.

Dentro da mesma diegese, temos mulheres que usam do escudo da religião para se ver livres de olhares condenatórios e poder deixar seus instintos naturais agirem. Ainda que secretamente, é o que ocorrerá com Amélia a partir do momento em que se entregará à paixão que sente por Amaro. Logo no início do romance, é possível perceber os instintos naturais de uma adolescente fervilharem os pensamentos de Amélia após ouvir uma história de amor com um final triste:

Amélia quis logo saber a história e sentando-se no mocho do piano, embrulhando-se no seu xale:

- Diga tio Cegonha, diga! – e assim o velho o fez:

- Era um homem que tivera em novo uma grande paixão por uma freira; ela morrera no convento daquele amor infeliz; e ele, de dor e de saudade, fizera-se frade franciscano. [...]

Amélia todo o dia pensou naquela história. De noite veio-lhe uma grande febre, com sonhos espessos, em que dominava o frade franciscano, na sombra do órgão da Sé de Évora. [...]

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; mas desvaneciam-se como névoas, e na vasta escuridão ela via aparecer um grande coração em carne viva, todo transpassado de espadas, e as gotas de sangue que caíam dele enchiam o céu duma chuva escarlate. (QUEIROZ, 1996, p. 175-176).

A citação acima refere-se ao momento em que um amigo da família, apelidado por Amélia de “tio Cegonha”, responsável por ensinar a adolescente a tocar piano, conta-lhe uma história de amor envolvendo um frade e uma freira. A imaginação natural da adolescente é posta em evidência, no entanto, é interessante observar os detalhes do sonho da personagem após ouvir a fatídica história de amor. O casal possivelmente concretiza o ato sexual em um ambiente religioso (a Sé de Évora); no entanto, após o ato os dois são transferidos imediatamente para um momento que pode ser interpretado como o juízo final e ambos serão condenados pelo pecado cometido. Somando o discurso citado do romance e o contexto da narrativa (BAHKTHIN, 2001), certamente a adolescente que fora criada dentro de uma sociedade com as características mencionadas anteriormente, tais como, a obediência sem questionamentos a respeito dos mandamentos religiosos, o pudor exagerado e a inibição de sentimentos íntimos, poderia acreditar piamente que por sua imaginação na história do Tio Cegonha receberia uma punição severa por parte de Deus e de toda a teologia. Tal certeza também permeia o pensamento do leitor dos anos 1850, que naturaliza a subalternidade do sexo feminino bem como seu pânico por deixar-se conduzir por pensamentos pecaminosos inevitáveis.

A pública crença na repreensão divina às mulheres “pecadoras” e a íntima descrença é o que denuncia com sutileza o narrador de *O Crime do Padre Amaro*. De fato, as personagens não acreditam nas punições religiosas, caso contrário, não cometeriam os pecados; a Senhora Joaneira não seria amante do Cônego Dias e tampouco os padres teriam relações sexuais com suas confessadas ou com quem quer que fosse, haja vista o celibato ser condição *sine qua non* para o sacerdócio.

Umberto Eco (1970), em *Apocalípticos e integrados*, considera, a respeito das personagens-tipo e de fisionomia intelectual:

Por fisionomia intelectual podemos entender aquele perfil que a personagem adquire e pelo qual o leitor chega a compreendê-la em todas as suas razões, a compartilhar-lhe sentimentalmente os motivos e a compreendê-la intelectualmente, como se, mais que uma narração, tivéssemos entre as mãos um inteiro tratado bio-psico-sócio-histórico sobre tal personagem,

chegando mesmo, através da narração, a compreendermos aquele indivíduo (censitariamente inexistente) melhor do que se tivéssemos conhecido em pessoa, e do que qualquer análise científica nos permite compreendê-la. (ECO, 1970, p. 223).

Sobre a ideia de identificação e compreensão que o leitor pode fazer a respeito das personagens literárias, como aponta Eco na citação acima, pensando-se em uma sociedade como a sociedade de Leiria, que, pelos anos 1850 era uma pequena província cuja submissão religiosa era justificada, muitas vezes, pelo medo da “repreensão” divina, um romance que apresenta como enredo principal uma jovem, Amélia, criada por uma mãe viúva, a Senhora Joaneira, e que enxerga no casamento com o escrevente João Eduardo a maior conquista de sua vida, ainda que não se sinta totalmente apaixonada por ele, é o tipo de enredo que não surpreenderia as leitoras da época, brancas e proletárias. Todavia, o aparente empoderamento que Amélia assume sobre sua vida, desmanchando o compromisso com João Eduardo e entregando-se à paixão que sente por Amaro, é uma ação que surpreende muitos leitores da época e pode ter despertado nas mulheres da realidade empírica tanto admiração como desaprovação, por viverem uma situação de submissão assim como a da personagem. As leitoras talvez se sentissem revoltadas ou mesmo tristes por não poderem arriscar a ter a mesma coragem e “audácia” da personagem queirosiana, no entanto, o final fatídico de Amélia pode ter desencorajado algumas delas a seguirem os passos da protagonista do romance.

O universo religioso, tal qual nos é dado nestas Cenas da vida devota, comparece inexoravelmente armado pelo terror, pelo medo, pelo pecado, pelo fantasma da culpa. Esses elementos similares se conjugam na projeção de um deus policialesco e coibitivo, que se exercita em vingar, em punir, em matar. Desse modo, a beata sempre tem diante de si, como um pesadelo inarredável, a presença ardilosa e sub-reptícia do Maligno, desse Inimigo que ronda diligentemente sua alma, pronto para aí se instalar, aproveitando oportunamente o menor descuido. De maneira que só resta à devota penitenciar-se, viver em permanente sobressalto, rezar incansavelmente em busca de salvação. (DANTAS, 1999, p. 109).

Consideremos a citação a seguir a respeito do narrador como porta-voz do autor implícito, e depois vejamos alguns momentos específicos do romance que apresentam visões moralizadoras e preconceituosas a respeito das mulheres e que são denunciadas pelo narrador:

Como seu representante e porta-voz, o narrador se torna, então, mais que a personagem fictícia assentada como tal, ele se transforma no verbo criador da linguagem, no espírito onisciente e onipresente que cria e governa o mundo romanesco. Desse modo, o mais imperceptível narrador de terceira pessoa, será sempre uma máscara criada, adotada e mantida pelo autor [...] De acordo com as finalidades e consoante a escala de valores que o autor tem em mente, cada romance revelará um determinado autor-implícito – o conjunto de pontos coloridos dispostos pelo movimento de criação junto às paredes de espelhos no caleidoscópio. Seu perfil e consistência, adensando-se à medida que o fluxo narrativo prossegue, transparecerão, por fim, numa imagem completa para o leitor. Esse ser vagaroso e diluído que sub-repticiamente comanda a receptividade do leitor não é nem o autor nem o narrador, mas a versão superior do autor que o criou. Ele é a própria teia na qual o narrador se movimenta, tecido e fluido que lhe dão vida[...] assim, na escala ficcional, entre o autor e o narrador de Kayser, Booth interpõe o autor-implícito, conferindo-lhe a responsabilidade pelo universo erigido e o manuseamento do narrador, das personagens, das ações, do tempo, e do lugar: a própria elaboração da intriga. O que se nota tanto em um como em outro teórico é a tentativa de apontar que, abaixo do narrador ou no seu próprio esforço, uma mente mais ampla detém os poderes da teleologia – a mágica de avançar e retroceder, a condução certa para o alvo almejado, a onipresença e a onisciência -, afirmação que já vinha expressa na teoria materialista de Lukács. (DAL FARRA, 1978, p. 14).

Um dos momentos mais emblemáticos do romance em pauta acontece quando o Cônego Dias descobre a natureza da relação entre Amaro e Amélia:

O padre Amaro conteve-se; passou a mão sobre a testa em suor, com os olhos cerrados; e depois de um momento, falando com uma serenidade forçada:

— Ouça lá, Sr. Cônego Dias. Olhe que eu o vi ao senhor uma vez na cama com a S. Joaneira.

— Mente! – mugiu o cônego.

— Vi, vi, vi! - afirmou o outro com furor. – Uma noite ao entrar em casa... O senhor estava em mangas de camisa, ela tinha-se erguido, estava a apertar o colete. Até o senhor perguntou: "Quem está aí?". Vi, como estou a vê-lo agora. O senhor a dizer uma palavra, e eu a provar-lhe que o senhor vive há dez anos amigado com a S. Joaneira à face de todo o clero! Ora aí tem!

O cônego, já antes esfalfado dos excessos do seu furor, ficou agora, àquelas palavras, como um boi atordoado.

Só pôde dizer daí a pouco, muito murcho:

— Que traste você me sai!

O padre Amaro então, quase tranquilo, certo do silêncio do cônego, disse com bonomia:

— Traste por quê? Diga-me lá! Traste por quê? Temos ambos culpa no cartório, eis aí está. E olhe que eu não fui perguntar, nem peitar a Totó... Foi muito naturalmente ao entrar em casa. E se me vem agora com coisas de moral, isso faz-me rir. 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!

O cônego escutava-o, bamboleando a cabeça, na aceitação muda daquelas verdades. Tinha-se deixado cair numa cadeira, a descansar de tanta cólera inútil; e erguendo os olhos para Amaro:

— Mas você, homem, no começo da carreira!

— E você, padre-mestre, no fim da carreira! Então riram ambos.

(QUEIRÓS, 1996, p. 489-490.)

Com base na citação acima, podemos associar a teoria já mencionada de POUILLON, 1974, em que há a visão “de fora”, pois tanto o narrador quanto o leitor estão espreitando a cena, se pode notar Amaro com seu poder de manipulação e convencimento exercidos, agora, sobre o Cônego Dias, por meio da chantagem. Já com o contexto do romance em estudo (BAHKTHIN, 2001), o discurso citado da cena deixa explícita a hipocrisia clerical, além de fazer o leitor perceber que o modo como, especialmente os dois, padre e cônego, lidam com suas amantes no decorrer da narrativa seja mais uma representação sutil das relações desiguais entre homens e mulheres, destacando que tais homens não têm moral alguma para as condenar.

Após desfeito o noivado de Amélia e João Eduardo, é encontrado na casa da Senhora Joaneira um jornal, uma cigareira e um lenço do escrevente, já descoberto por todos que era um republicano:

- Então as senhoras deixam andar por aqui semelhante livro? Disse o padre Natário apontando para o Panorama com a ponta do guarda-chuva.

D. Maria da Assunção aproximou-se logo de olho reluzente, imaginando que seria alguma dessas novelas, tão famosas, em que se passam coisas imorais.

- É para o fogo, é para o fogo! Gritava a Gansoso excitada.

D. Josefa Dias e D. Maria da Assunção falavam com gozo do fogo, enchendo a boca com a palavra, numa delícia inquisitorial de exterminação devota.

E as senhoras com alarido, arremeteram-se para a cozinha. A mesma S. Joaneira as seguiu, como boa dona de casa, para fiscalizar a fogueira. Os três padres então, sós, olharam-se – e riram.

- As mulheres têm o diabo no corpo, disse o cônego filosoficamente. (QUEIROZ, 1996, p. 94).

Na citação acima, o narrador, ao observar e narrar a cena e, a seguir, dar a voz ao Cônego Dias, mostra os padres no exercício do comportamento em que as virtudes são públicas e os pecados íntimos, atitude supostamente praticada apenas por mulheres. O que os padres dizem entre si é diferente do que dizem em público. Foi um deles, padre Natário, que instigou as mulheres contra o livro, mas, depois, a sós, os padres regozijam-se de como é fácil dominar as mulheres, uma vez que elas se deixam guiar facilmente para maldades como os linchamentos morais, neste caso, queimar o livro, porque têm “o diabo no corpo”. Pensando-se, novamente, no contexto narrativo do discurso citado (BAHKTHIN, 2001), evidentemente é um diabo figurado, pois os religiosos que permeiam o enredo do romance em pauta, com o constante desrespeito aos mandamentos de seu próprio deus, demonstram que não acreditam na sua existência, logo, pode-se inferir que tampouco acreditam no diabo, justamente por isso, o utilizem como método de instigar o pânico nas mulheres. A cena mostra ainda que as mulheres eram mais facilmente dominadas, pois tinham desejo de demonstrar publicamente a sua obediência virtuosa, uma vez que, não tendo um lugar de importância na sociedade, restava-lhes a virtude para as abonar diante de seus pares.

Segundo Genette, 1970, em *Discurso da narrativa*:

[...] as intervenções diretas, ou indiretas, do narrador a respeito da história podem tomar também a forma mais didática de um comentário autorizado da ação: afirma-se assim aquilo a que se poderia chamar de função ideológica do narrador; e sabe-se o quanto Balzac, por exemplo, desenvolveu essa forma de discurso explicativo e justificativo, nele veículo, como em tantos outros, da motivação realista. (GENETTE, 1970, P. 254).

Como instância organizadora da narração, o narrador escolhe o que ver e, assim, deixa ver cenas em que a hipocrisia dos padres, por exemplo, é flagrada. Outra estratégia é ceder a voz a essas personagens hipócritas por meio do discurso direto, (GENETTE, 1970), mais credível que o indireto, uma vez que, por via do primeiro, o leitor “ouve” o que tem de ouvir diretamente da boca das personagens durante a cena (POUILLON, 1974), em vez de lhe ser solicitado, implicitamente, que acredite no que diz o narrador, caso usasse

o discurso indireto para nos fazer saber o que disse o padre na estrutura de sumário (GENETTE, 1970). Tais possibilidades podem ser observadas nos casos já mencionados aqui, como a morte da tia de Amélia, os comentários sobre a Totó e a cena da queima dos objetos de João Eduardo.

O realismo literário português sustenta como um de seus principais pilares o lema de desnudar a sociedade hipócrita e que vive de aparência, fazendo vir à luz principalmente a corrupção e o adultério. cremos, portanto, que neste romance de Eça de Queiroz, há um narrador que conhece a hipocrisia da sociedade e justamente para ganhar visibilidade, utiliza uma linguagem que transmite um julgamento moral, no entanto, apresenta entre suas linhas, duras críticas a essa sociedade incoerente.

Ainda em *Discurso da narrativa*, Genette (1970) destaca, acerca da figura essencial do narratário dentro da narrativa:

Como o narrador, o narratário é um dos elementos da situação narrativa, e coloca-se, necessariamente, no mesmo nível diegético. [...] Um narrador extradiegético pode também fingir não se dirigir a ninguém, mas tal atitude, bastante difundida no romance contemporâneo, não pode, evidentemente, nada contra uma narrativa, como todo o discurso, se dirigir necessariamente, e conter sempre em eco o apelo ao destinatário. (GENETTE, 1970, p. 259).

É necessário observar as cenas em que os dois personagens, Amaro e Amélia têm seus desejos e curiosidades sexuais sutilmente destacados, e o modo como o narrador tenciona demonstrar como tais situações são colocadas, para ambos, de modo distinto, tornando possível que o narratário (GENETTE, 1970) perceba esse tratamento injusto para com as mulheres, especialmente, Amélia.

Amaro abriu o seu Breviário, ajoelhou-se aos pés da cama, persignou-se; mas estava fatigado, vinham-lhe grandes bocejos; e então, por cima, sobre o teto, através das orações rituais que maquinalmente ia lendo, começou a sentir o tique-tique das botinas de Amélia e o ruído das saias engomadas que ela sacudia ao despir-se. (QUEIROZ, 1996, p. 51).

A cena acima retratada refere-se ao momento em que Amaro chega até a casa da Senhora Joaneira, onde se hospeda. Embora o padre Amaro seja um pároco recém ordenado e, portanto, jovem, o que chama a atenção é o modo como o leitor poderia interpretar que Amélia, na cena, está em uma posição de mulher “tentadora” que procura seduzir o padre

logo de início, despindo-se com furor a ponto de fazer com que Amaro perceba o que ela estava fazendo dentro do quarto.

Entretanto, o narrador deixa possível, por meio da “visão com” (POUILLON, 1974) agora em Amaro, como o corpo da mulher, mesmo quando não está fazendo nada demais, no caso ela está no seu quarto apenas trocando de roupa, é apropriado pelo homem como objeto de realização de desejos. Trazendo a cena para a realidade empírica, sabe-se que o ato de sacudir a roupa ao despir-se é um gesto automático, portanto, cremos que novamente seja uma estratégia do narrador em colocar Amélia na aparente posição de sedutora, para que Amaro escute e imagine seu modo de despir-se, porém, tal imaginação de Amaro revela muito mais a respeito de sua mentalidade do que a de Amélia, uma vez que ele deixou de rezar para poder ouvir e imaginar o que a jovem estaria fazendo no quarto.

Apesar desse primeiro contato conturbado, Amaro e Amélia levam certo tempo para se aproximar. No entanto, na mesma noite em que Amaro a observa pela primeira vez, ambos passam a conversar e é possível notar a tentativa do narrador de colocar Amélia novamente na posição de uma mulher “assanhada” pelos modos que mantém com o padre que acabara de conhecer, sobretudo, durante a tradição do jogo do quino, todas as noites realizado na casa de sua mãe, com os padres e as senhoras beatas:

- Aqui tem um lugar, senhor pároco, disse Amélia. Era junto dela. Ele hesitou; mas tinham aberto espaço, e veio sentar-se um pouco corado, ajeitando timidamente a volta. [...]
- Dava tudo para que saísse o trinta e seis, dizia ela. [...]
- Quinamos! (gritou ela, triunfante; e, tomando o cartão do pároco e o seu mostrava-os para conferirem, orgulhosa, muito corada). (QUEIROZ, 1996, p. 151-152).

Os entusiasmos de Amélia durante o jogo são absolutamente naturais se a situação for vista com um olhar descontaminado, no entanto, ao unirmos o discurso citado com o contexto narrativa (BAHKTHIN, 2001), em pleno século XIX, era absolutamente condenável uma garota na flor da idade apresentar comportamentos considerados histéricos, sobretudo relacionados a um jogo de sorte. Porém, é necessário salientar que, não apenas Amélia pode ser compreendida pelo leitor e encarada com certa afeição devido ao seu contexto social, mas Amaro também provoca sentimentos no leitor.

A personagem do padre Amaro é colocada, ao menos no início do romance, como um rapaz que luta o tempo todo para driblar as tentações sexuais que lhe aparecem pela frente. O jogo literário do narrador de Eça de Queiroz, nesse romance, fazendo uso da “visão com” (POUILLON, 1974), é apresentar um jovem padre recém ordenado e que não tem a mínima vocação para o sacerdócio. Com o passar dos tempos, Amaro acredita que é constantemente seduzido e provocado por Amélia, beata submissa devido ao contexto da sociedade em que está inserida e que guarda pecados íntimos, mas deixa transparecer publicamente virtudes inquestionáveis para que não sofra com as condenações dessa mesma sociedade. No entanto, ele mesmo, após a convivência com os demais padres da região, após vivenciar as hipocrisias ali cometidas, principalmente após a descoberta da concubinação envolvendo a mãe de Amélia e o cônego Dias, sente-se confortável e poderoso dentro de sua posição social e passa a exercer sobre a jovem um poder prepotente, justificado pela religião e defendido pela sociedade tendenciosa em encontrar culpas e desvios de conduta apenas na mulher.

Se analisarmos o romance de Eça pelo viés da tragédia aristotélica, é possível notar que não apenas os anúncios que se fazem, como a história da tia de Amélia, mas o próprio fim de Amélia mantém uma relação muito próxima com a tragédia, tal como a aborda Aristóteles, porque o enredo do *Crime do Padre Amaro* procura provocar a catarse nos seus leitores e inculcar-lhes um ensinamento, no caso, o ensinamento de que, toda mulher, não deve seguir seu próprio desejo, caso contrário, pagará com a própria vida. Enquanto na Tragédia grega clássica a catarse se produzia na plateia quando essa se dava conta de que estava a salvo do mal porque eram pessoas superiores e de boas atitudes ou, por outro lado, que podiam expiar os seus erros por meio de punições exemplares. Em vez de catarse, o enredo queirosiano produz revolta, mas o tipo de revolta que é a base para a revolução nos costumes.

Enquanto, superficialmente, o enredo parece mostrar que Amélia foi castigada por Deus por haver pecado contra a castidade, quais sejam, a sua própria e a do padre, colaborando para que ele rompesse os seus votos, num plano mais profundo, graças às estratégias do narrador, destacadas nas conversas entre os eclesiásticos, momentos em que o narrador escolhe permitir que o leitor participe; o ceder a voz, por meio do discurso direto, aos hipócritas, no momento em que estão a sós e podem ser sinceros, como na conversa entre

os dois padres sobre a menina Totó, ou então na cena da queima de objetos de João Eduardo, o ensinamento que se transmite não é que não se pode pecar, mas que só consegue pecar impunemente quem tem poder. Mais, na sociedade de então, não importava a classe social a que pertencesse, a mulher seria sempre a parte mais fraca e, por conseguinte, mais prejudicada, em qualquer situação que implicasse uma "queda de braço" com os valores morais difundidos, principalmente se tais valores vinham a reboque de dogmas religiosos.

Amaro Vieira não se tornara padre por escolha própria, mas sim por uma imposição de sua madrinha e logo nos tempos do seminário, início da narrativa, fica nítida a sua falta de vocação para o sacerdócio:

Amaro voltava-se para ela como para um refúgio, rezava-lhe a Salve Rainha: mas, ficando a contemplar a litografia, esquecia a santidade da Virgem, via apenas diante de si uma linda moça loura; amava-a; suspirava, despindo-se olhava-a de revés lubricamente; e mesmo a sua curiosidade ousava erguer as pregas castas da túnica azul da imagem e supor formas, uma carne branca... Julgava ver os olhos do Tentador luzir na escuridão do quarto. Até nos compêndios encontrava a preocupação da Mulher! Que ser era esse, pois, que através de toda a teologia ora era colocada sobre o altar como a Rainha da Graça, ora amaldiçoada com apóstrofes bárbaras? (QUEIROZ, 1996, p. 35).

O Amaro do seminário é um Amaro questionador, que não entende as repreensões e nem as abdições que um padre deve fazer. É interessante observar o processo de amadurecimento dessa personagem ao longo do romance e o modo como o meio o molda à maneira dominante (SARAIVA, 2017), isto é, falso, inescrupuloso e ganancioso, uma mudança de caráter e comportamento autenticamente naturalistas.

Quando Amaro pondera sobre o voto de castidade conclui que é injusto. Ele priva o padre da satisfação mais natural do mundo, aquela que até aos animais é dada. Põe em dúvida o poder dum velho bispo para dizer: <<serás casto>>, e fazer cessar imediatamente os desejos de um jovem forte. Apesar do voto que qualquer padre faz de ser casto, Amaro duvida da capacidade de dominar a rebelião da carne e está convencido de que foi um grupo de velhos impotentes que nada sabiam da natureza nem das tentações, que inventou esta regra. [...] Depois de ter seduzido Amélia, Amaro reflete, uma vez mais, sobre o voto de castidade. Pensa na reação terrível que teve ao quebrá-lo em Feirão (1880). Nessa altura considerara-se contaminado, sujo, e pronto para o Inferno, de acordo com a opinião dos santos padres do Concílio de Trento. Não ousou retomar suas funções de padre até se

confessar. Mas agora ele tem a consciência de que tudo tresanda ao pecado do clero católico – não em estábulos mas em confortáveis camas. Ao contrário dos seus receios, os poderes sobrenaturais nada fazem para castigar esta infracção às regras. (NUNES, 1976, p. 143).

Na mesma noite do jogo do quino, cena mencionada anteriormente, Amaro sente sede e vai até a cozinha para beber água:

Havia luz na sala, estava o reposteiro corrido, ergueu-o e recuou com um *ah!*. Vira num relance Amélia, em camisa e saia branca, a desfazer o atacador do colete: o decote da camisa deixava ver os seus braços brancos, o seio delicioso. Ela deu um pequeno grito, correu para o quarto. Amaro ficou imóvel com um suor à raiz dos cabelos. Poderiam suspeitar uma ofensa! Palavras indignadas iam sair decerto através do reposteiro do quarto, que ainda se balançava agitado! Mas a voz de Amélia, serena, perguntou de dentro:

- Que queria, senhor pároco?

- Vim buscar água, balbuciou ele.

- Aquela *Ruça!* Aquela desleixada! Desculpe, senhor pároco, desculpe. Olhe aí ao pé da mesa, a bilha. Achou?

- Achei! Achei!

Desceu devagar com o copo cheio: a mão tremia-lhe, a água escorria-lhe pelos dedos. Deitou-se sem rezar. Alta noite Amélia sentiu por baixo passos nervosos pisarem o soalho: era Amaro que, com o capote aos ombros e em chinelas, fumava, excitado, pelo quarto. (QUEIROZ, 1996, p. 154-155).

O caminhar de Amaro e a maioria de seus comportamentos após se sentir atraído por Amélia, sempre são acompanhados de estados altamente emocionais e parecem indicar um animal no cio, claramente a zoomorfização da personagem (SARAIVA, 2017).

Já a atitude de Amélia na referida cena, ao agir com naturalidade após ser vista em roupas íntimas pelo padre, pode fazer supor ao leitor que o grito abafado que deixa escapar quando vê Amaro seja a encenação de um pudor que não sentia, mas suscitado pelo contexto social em que está inserida. Sabe-se que a confecção da *lingerie* como é conhecida hoje foi criada por volta da segunda metade do século XX e, portanto, as mulheres no período em que se passa o romance, por volta de 1850, tinham como roupas íntimas, ou “roupas de baixo”, uma espécie de camisa com manga curta e uma saia até o joelho. Levando-se em conta o contexto recitado que envolvia as mulheres desse período, a possibilidade de se vê-las vestidas dessa maneira era alcançada apenas pelo marido. Por ser algo tido como proibido, certamente, Amaro ficaria nervoso e conseqüentemente

excitado principalmente ao levar-se em conta o contexto e o modo como o personagem encarava o corpo feminino, como um mecanismo de satisfação sexual, e embora Amélia não esteja nua, a roupa íntima sugere que Amaro imagine como deveria ser o corpo despido da jovem.

É necessário salientar novamente que tanto na cena do jogo do quino, como na cena da cozinha, o narrador não condena a personagem Amélia, ele pretende chamar a atenção do leitor para situações naturais e humanas que uma jovem de vinte e dois anos sente, seja a empolgação com a vitória em uma partida de quino ou mesmo a naturalidade com que age em sua própria casa, estando ela com visitas ou não, os trejeitos dela que serviriam para condená-la são expostos deste modo por meio do contexto da narrativa (BAHKTHIN 2001).

Mais adiante, pode-se perceber o olhar perspicaz do narrador ao chamar novamente a atenção do leitor para as situações muitas vezes provocadas por Amaro, mas que culpam a personagem Amélia:

[...] e olhava até com ternura para as saias brancas que ela punha a secar à janela do seu quarto, enfiadas numa cana. Nunca estivera assim na intimidade de uma mulher. Quando percebia a porta do quarto dela entreaberta, ia resvalar para dentro olhares gulosos, como para perspectivas dum paraíso: um saíote pendurado, uma meia estendida, uma liga que ficara sobre o baú, eram como revelações de sua nudez, que lhe faziam cerrar os dentes, todo pálido. (QUEIROZ, 1996, p. 224).

Pela “visão com” (POUILLON, 1974) nota-se que Amaro, ao imaginar a nudez de Amélia, já que não a vê completamente nua, tem-na fragmentada com a liga, a saia. E tenta compor as peças em sua imaginação. Enquanto Amélia lhe surge aos bocados, por meio de peças de roupas que apenas lhe sugerem a nudez, mantém-se intacta, saudável, apesar dos sentimentos que também começa a nutrir pelo padre. No entanto, quando o seu corpo é revelado por inteiro ao padre que, além de o ver pode tocá-lo e penetrá-lo, tem início o processo de destruição de Amélia, seja sob os olhos de Amaro, que a enxerga como objeto de satisfação sexual, seja sob os olhos da própria Amélia, que além de sentir-se desvalorizada, também se sentirá pecadora.

Um elemento preponderante para encorajar Amaro a encarar Amélia com o passar dos tempos como uma jovem nada respeitável, antes de iniciar com ela uma relação amorosa, é o silêncio dela após o primeiro beijo do casal. Fica claro em diversos momentos a

expectativa de Amaro de que a jovem o denuncie para defender sua honra, no entanto, é justamente esse silêncio que deixa o padre mais envolvido pela garota:

Que ela não ficara muito indignada – apenas atordoada; contivera-a talvez o respeito eclesiástico, a delicadeza para com os hóspedes, a atenção para com o amigo cônego. Mas podia contar à mãe, ao escrevente, que escândalo! (QUEIROZ, 1996, p. 300).

A citação acima deixa descoberto o pensamento de Amaro e que refletia o comportamento de diversas mulheres desse período: evitar escândalos ou fingir naturalidade em situações embaraçosas apenas para não levantar suspeitas de haver tido sentimentos e sensações pecaminosas. No entanto, é a partir desse momento, o silêncio de Amélia após o ocorrido com Amaro, que o padre passa a exercer sobre ela o poder da manipulação para torná-la seu objeto de satisfação sexual, como se, até o momento, a jovem tivesse sido merecedora do “amor gratuito” do padre, mas ao revelar-se uma mulher “como as outras”, merece então a objetificação.

Sendo *O Crime do Padre Amaro* um romance classificado como dramático, podemos dizer que a cada ação de personagens e declaradas pelo narrador, temos a sensação de um efeito bumerangue, ora é Amaro quem cria situações em sua mente, ora é Amélia quem alimenta a imaginação de Amaro, seja, supostamente, ou provocando, seja se calando para evitar escândalos.

Num romance dramático a correspondência entre a ação e as personagens é tão essencial que dificilmente se podem achar termos para descrevê-la. Uma mudança na situação implica sempre uma mudança nas personagens, enquanto toda a mudança, dramática ou psicológica, interna ou externa, provocada ou moldada por qualquer coisa, em ambas. A este respeito o romance dramático afasta-se do romance de ação e do romance de caráter. Há um hiato entre a intriga e as personagens em ambos; não deve haver nenhum no romance dramático. O seu enredo é parte do seu significado. (NUNES, 1976, p. 45).

Como discutido no capítulo 2 deste estudo, um elemento muito presente na obra de Eça de Queiroz é sempre a figura de uma mulher ingênua e que no final da narrativa receberá uma punição severa. Não por acaso, em oposição aos desejos puramente carniais de Amaro, Amélia figura como uma rapariga iludida que sofre por um amor duplamente proibido, isto é, estava noiva do escrevente João Eduardo, e gostava de um padre, não seria surpresa para o leitor da época que essa mesma mulher sucumbisse aos próprios sentimentos. Analisemos mais três situações distintas, primeiramente, a paixão ardente que Amélia sente por Amaro e como reage com a imaginação:

E Amaro não sabia, quando passeava agitado pelo quarto, que ela em cima o escutava, regulando as palpitações do seu coração pelas passadas dele, abraçando o travesseiro, toda desfalecida de desejos, dando beijos no ar, onde se lhe representavam os lábios do pároco! (QUEIROZ, 1996, p. 297).

Depois, por consequência do receio que Amélia sente em expor os sentimentos que tem pelo padre, também há o medo do julgamento moral da época. Em diversas situações, percorrem pela obra em questão, histórias de mulheres julgadas e punidas pelo machismo da época, momentos em que se pode perfeitamente levar em conta o contexto da narrativa presente no discurso citado (BAHKTHIN, 2001): aqui, Amélia na “visão com” (POUILLON, 1974), novamente, representa a típica mulher obrigada a reprimir seus reais sentimentos devido à certeza da condenação moral de todos:

E ela gostava dum padre! Também ela, como outrora a Joaquina, chorava sobre sua costura quando o Sr. Padre Amaro não vinha! Onde a levava aquela paixão! À sorte da Joaquina! A ser a amiga do pároco! E via-se já apontada a dedo, na rua da Arcada, mais tarde abandonada por ele, com um filho nas entranhas, sem um pedaço de pão.... (QUEIROZ, 1996, p. 330).

A “visão com” Amélia é compreendida justamente pela própria personagem comparar-se com outra apenas citada neste momento dentro romance, mas que viveu algo que Amélia está prestes a realizar. Como ocorreu com a cena da morte da tia de Amélia, a cena acima, que fala sobre a personagem Joaquina, é outro prenúncio do “aviso prévio” que o narrador faz, de modo camuflado, sobre a sorte que Amélia terá caso se envolva com o padre. Ela engravida e sofre como a Joaquina, e acaba “pagando” por seus pecados com a morte, assim como sua tia.

Outra passagem em que o padre tem acesso apenas a fragmentos de Amélia e como quanto mais se aproxima o momento da satisfação do desejo de ambos, mais se aproxima a destruição de Amélia.

La pela rua devagar, ruminando com gozo a sensação deliciosa que lhe dava aquele amor – uns certos olhares dela, o arfar desejoso com seu peito, os contatos lascivos dos joelhos e das mãos. [...] Uma a uma, as provas sucessivas que ela lhe dera do seu amor, como quem vai aspirando uma e outra flor, até que ficava como embriagado de orgulho: era a rapariga mais bonita da cidade! E escolhera-o a ele, a ele padre, o eterno excluído dos sonhos femininos, o ser melancólico e neutro que

ronda como um ser suspenso à beira do sentimento! E pensava: - Tão boa, coitadinha, tão boa! (QUEIROZ, 1996, p. 348).

Sabe-se que o diminutivo adiciona ao significado de uma palavra uma relação de dimensão pequena, além de sinalizar também uma linguagem afetiva ou que expressa pejoratividade. Deve-se analisar com cuidado o “coitadinha” que Amaro lança para se referir a Amélia, como forma de evidenciar o modo como a via, uma rapariga frágil e vulnerável e, embora em diversas situações tenha mostrado espanto e pudor em relação ao comportamento da garota, também em situações sutis, é condenado por sua própria fala, que denuncia o seu caráter manipulador.

No prefácio da edição crítica de 1964 consultada de *O Crime do Padre Amaro*, para este estudo, escrito por Helena Cidade Moura, a crítica destaca sobre o desfecho de Amélia:

O anedótico do romance é de fato, nesta versão, posto em pé de igualdade com o ambiente em que ele se processa. Foca-se em grande plano, tanto o drama psicológico de Amaro e Amélia, como o ambiente que, desde a infância, os enclausura e que, por meio de artimanhas quase inconscientes e vícios de raciocínio, vai canalizando as suas reações e os seus sentimentos para o crime. [...] A morte de Amélia, surge aqui, como um assassinato coletivo. No último momento, ela está só, abandonada de familiares e conhecidos que a envolveram durante o drama, apenas acompanhada pelo médico que, cristãmente, paternalmente, tenta tudo que lhe é possível para a salvar, e pelo verdadeiro ministro de Deus, impotente perante a força do pecado, mas sempre com os seus braços ampla e generosamente abertos. (CIDADE MOURA, 1964).

Creemos, portanto, que o narrador perspicaz presente na narrativa de Eça de Queiroz não classifica apenas as mulheres como sendo pessoas em que se abrigam íntimos pecados e públicas virtudes, mas também os homens da diegese possuem essa característica. Transparecem aos olhos do público como fiéis cumpridores dos mandamentos religiosos e que executam com maestria seu papel, porém, cometem ou tencionam cometer pecados que certamente seriam condenáveis caso viessem a público; no entanto, é urgente ressaltar a necessidade de se lembrar sempre do contexto histórico e social pelo qual a narrativa caminha. Por volta de 1850 qualquer atitude dos homens, mesmo fazendo parte do clero, era entendida como compreensível ou mesmo admirável, vale ressaltar que é assim até os dias atuais. Em contrapartida, sabe-se que para as mulheres não havia o mesmo tratamento

e a mesma tolerância, e é justamente esse enfoque que Eça coloca nas cenas do romance aqui estudado, personagens-tipo que são sugeridos devido às tantas situações presentes na realidade empírica e que acabam servindo de inspiração para representação ficcional, como o machismo tão comentado, a hipocrisia social e principalmente a religião.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pretendeu-se com este trabalho destacar as bases do feminismo e que justificam a relevância de tal tema para a mudança nas relações sociais. A relevância dos estudos a respeito da condição da mulher põe a descoberto a injustiça sofrida pelo sexo feminino desde o início dos tempos, como visto, as desigualdades na divisão de tarefas sociais que refletem até hoje na desvalorização da mão de obra feminina em comparação com a força de trabalho masculina.

A desigualdade sexual entre homens e mulheres é justificada pela sociedade responsável por rotular e amadurecer o ideal de que somente homens, brancos, burgueses e cristãos eram merecedores de respeito e oportunidades. Às mulheres, sempre foi destinada a repressão sexual, subalternação em atividades braçais e a guerra social entre as próprias mulheres, tendo suas lutas contra o sistema divididas pela cor da pele, condição financeira e instrução acadêmica, algo que, infelizmente, é percebido em pleno século XXI.

Destacamos também que, a sociedade patriarcal e preconceituosa para com as minorias, utilizou-se de um artifício poderoso no amadurecimento do ideal de sexo frágil destinado ao feminino, que foi a religião. O poder dos discursos religiosos em manipular a sociedade atingiu proporções tão significativas que passou-se a não apenas associar a fraqueza às mulheres, mas também à luxúria e à malícia. Tamanho é o poder dos discursos conservadores e que se apoiam em preceitos religiosos que, por mais que as mulheres, a populações negra, LGBTQIA+, as políticas públicas para pessoas de baixa renda, tenham alcançado um patamar superior comparado com o século XIX, por exemplo, ainda em 2023 pode-se verificar uma onda do conservadorismo religioso de extrema direita se apossando novamente de parte da Europa-ocidental e do continente americano.

É justamente com base nisso que nasceu a ideia deste estudo, demonstrar que dentro de um romance canônico da literatura portuguesa do século XIX, *O Crime do padre Amaro*, do escritor Eça de Queiroz, há uma narrativa que abriga uma crítica funda à sociedade de então e que usufruía da religião para praticar a corrupção e hipocrisia, especialmente, para com as mulheres. É também urgente retomar que, a crítica que se percebe em suas páginas, não foi feita de forma panfletária, justamente para não escandalizar o leitor do século XIX, quando morador de uma pequena província. É como se o narrador do

romance em pauta, caso vivesse atualmente, corresse o risco do “cancelamento” por desnudar não apenas a corrupção do clero, mas também, a injustiça para com as mulheres.

O “cancelamento” que o narrador poderia sofrer justifica-se com o capítulo 1, em que há a retomada dos preceitos do realismo-naturalismo e o nítido descaso em se referir às mulheres dentro das urgentes mudanças sociais que tal período artístico e literário tanto pregava.

Destacamos as Conferências do Cassino Lisbonense e todo o processo que as envolveu. O grande “alvo” das conferências e conseqüentemente de seus escritores, era a religião, entretanto, apenas a religião que prejudicava o andamento da sociedade em seu desenvolvimento econômico, algo que pode ser entendido como se o que de fato importava para os jovens “revolucionários” fosse apenas o progresso econômico. Às mulheres, foi destinado o reforço da subalternação acrescido de exageros.

Tal ideia, pode ser melhor compreendida quando recordamos que as regras da sociedade apenas se modificam caso o sistema que a comanda, no caso, o capitalismo, permita. Se para o capitalismo não for vantajoso que, apenas os homens tenham oportunidades intelectuais e financeiras, as mulheres sempre serão instrumentos de reserva.

No capítulo 2, dedicados a tratar especialmente do estilo literário de Eça de Queiroz. Têm-se mais evidências de que Eça não apenas seguiu o parâmetro da maioria dos autores realistas, mas também não se preocupou em reservar uma posição mais justa para suas personagens femininas, haja vista que todas de sua fase realista possuem desfechos trágicos, e, especialmente Amélia, possui um final fatídico devido ao ambiente em que está inserida, destacando *O Crime do Padre Amaro* como uma obra pertencente puramente ao naturalismo.

Em todas as personagens, especialmente as femininas, em que a beatice é notada, há a presença de doenças psíquicas, a feiura ou então a malícia intuída pela luxúria, algo que nos faz pensar que para Eça, além de a religião representar o atraso para Portugal (assim como para a maioria dos escritores da época como já salientamos), a religião era um instrumento para justificar a inferioridade feminina.

Portanto, pretendeu-se evidenciar que, especialmente em *O Crime do Padre Amaro*, Eça de Queiroz é “denunciado” por seu próprio narrador, que apresenta um olhar perspicaz sobre a sociedade que cerca as personagens femininas, especialmente a protagonista Amélia, e procura, de modo implícito, denunciar as injustiças justificadas por pensamentos machistas.

REFERÊNCIAS

- ABDALA JR., Benjamin. A distância crítica do escritor naturalista. In: QUEIRÓS, Eça. O crime do Padre Amaro. São Paulo: Ática, 1996.
- BAKHTIN, Mikhail. Marxismo e filosofia da linguagem. São Paulo, Hucitec, 1981.
- BEAUVOIR, Simone. O segundo sexo. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2019.
- BERRINI, Beatriz. “Personagens Femininas”, in MATOS (1988a), Dicionário de Eça de Queirós. Lisboa: Editorial Caminho, 1993, pp. 704-708, 1988.
- BÍBLIA. N T. João. In: BÍBLIA. Português. Bíblia sagrada: contendo o antigo e o novo testamento. Tradução de João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, 1966.
- BLOCH, R. Howard. Medieval Misogyny. Representations, nº 20, p. 1-24, 1987. DUBY, Georges. História das mulheres no ocidente. Lisboa: Afrontamento, 1990.
- BOSI, Alfredo. História concisa da literatura brasileira. São Paulo: Editora Cultrix, 2015.
- BUTLER, Judith. Variações sobre sexo e gênero, cap. 7, p. 139-154, 1987.
- BRAITH, Beth. A personagem, Editora: Ática, 2017.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. A personagem de ficção. São Paulo: Perspectiva, p. 51-80, 2007.
- CARVALHO, Maria Amália Vaz de. Seleção. In: ALMEIDA, Presciliana Duarte de (dir.). A Mensageira: revista literária dedicada à mulher brasileira. Edição fac-similar. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado; Secretaria de Estado da Cultura, v. 1. p. 335, 1987.
- CIDADE MOURA, Helena. O Crime do Padre Amaro – Edição crítica – Editora Lello e Irmão, 1964.
- CINTRA, Ismael. O foco narrativo na ficção; uma leitura de Nove, Novena, de Osman Lins. Dissertação de mestrado defendida na Universidade de São Paulo, em 1978.
- CHIAPPINI, Ligia. O foco narrativo, Editora Ática, 2002.
- COSTA, Bruno Ferreira. A participação política das mulheres na democracia portuguesa – Um olhar sobre as constituições dos governos nacionais (1976-2019). Revista Gênero, p. 52-82, 2022.
- DANTAS, Francisco. J.C. A mulher no romance de Eça de Queiroz, Sergipe, Editora: UFS, 1999.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. O narrador ensimesmado; o foco narrativo em Vergílio Ferreira. São Paulo, Ática, 1978.

Dicionário de personagens da ficção portuguesa: dp.uc.pt.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil, ESTUDOS AVANÇADOS 17 (49), 2003.

DUBY, Georges. Amor e Sexualidade no Ocidente. Lisboa: Terramar, 1998 (2ª ed.), 1991.

ECO, Umberto. Apocalípticos e integrados, São Paulo, Editora: Perspectiva, 2008.

ESPÍRITO SANTO, Suely. As personagens femininas e a ironia de Eça de Queirós. Soletas, São Gonçalo (RJ), Ano I, nº 1, jan./jun. p. 27 a 33, 2001.

FERNANDES, Andreia Miriam Marantes - Os estereótipos na representação do feminino na ficção queirosiana [Em linha]. [s.l.]: [s.n.]142 p. 2019. Disponível em:<<https://repositorioaberto.uab.pt/handle/10400.2/9962>>. Acesso em 21/07/2022.

FERNANDES, M.; Duarte, M. A mulher e a política. Lisboa: Comissão da Condição Feminina, 1985.

FIGUEIREDO, Maria do Pilar. “A Mulher nos Romances de Eça de Queirós”, in LIMA, pp. 93-100, 1990.

FIRESTONE, Shulamith. A dialética do sexo, Editorial Labor do Brasil, Rio de Janeiro, 1976.

FONSECA, Pedro Carlos Louzada. Misoginia e Representação da Mulher no Pensamento e na Literatura da Idade Média: Abordagens interdiscursivas. “Estudos Medievais”, da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Letras e Linguística (Anpoll), nº p. 65- 76, 2016.

_____. Mulher e Misoginia na visão da literatura patrística e do seu legado medieval: representações temáticas. Polifonia, Cuiabá –MT, v. 25, n. 39.1, p. 11-21, 2018.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Rio de Janeiro, Graal, 1988.

FRAISSE, Geneviève; PERROT, Michelle. História das Mulheres: o século XIX. Trad. Maria Helena da Cruz Coelho et alii. Porto: Afrontamento, 1994.

GENETTE, Gerard. Discurso da narrativa. Lisboa: Portugal. Editora Vega, 1979. LEITE, L.C.M. O foco narrativo. São Paulo: Ática, 1999.

GIDDENS, Anthony. A transformação da intimidade. São Paulo, Editora Unesp, 1992.

GUIMARÃES, Luis de Oliveira. As Mulheres na Obra de Eça de Queirós. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1943.

HATHERLY, Ana. Tomar a palavra: aspectos de vida da mulher na sociedade barroca. Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, n° 9, Lisboa, Edições Colibri, pp. 269-280, 1996.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. O feminismo como crítica da cultura, Editora Rocco, 1994.

HUTCHEON, Linda. Teoria e política da ironia. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2000.

LINS, Álvaro. História literária de Eça de Queiroz. SP – Mogi das Cruzes: Ediouro, 1925.

LUBBOCK, Percy. A técnica da ficção. São Paulo, Cultrix/ /Edusp, 1976.

LOPES LOURO, Guacira. O corpo educado: pedagogias da sexualidade, Autêntica, Belo Horizonte, 2000.

LOPES, Maria José Ferreira. De Pandora a Eva: fontes antigas da misoginia ocidental. Diacrítica, Braga , v. 26, n. 2, p. 490-511, 2012 .

MACHADO, Xavier, Rita Maria. História(s) do feminismo ou o feminismo na história? Estudos Feministas, Florianópolis, 11(1):309-322, jan-jun/2003.

MILLETT, Kate. Política sexual, Publicações Dom Quixote, 1969-1970.

MORIN, Tania. Virtuosas e perigosas: as mulheres na revolução francesa. São Paulo: Alameda, 2013.

NUES, Maria Luisa. As técnicas e a função do desenho de personagem nas três versões de O Crime do Padre Amaro. Editora Lello e Irmão, 1976.

OLIVEIRA, Daiane Basílio. MULHERES E SUAS REPRESENTAÇÕES: A IDEALIZAÇÃO DO FEMININO EM GEORGE SAND. Litcult, 2017. Disponível em: < <https://litcult.net/2017/01/10/mulheres-e-suas-representacoes-a-idealizacao-do-feminino-em-george-sand-daiane-basilio-de-oliveira>> Acesso em 21/07/2022.

OSÓRIO, Ana de Castro. A Grande Aliança. Organização e prefácio de Fernando Vale. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

PATTERSON, Lee. ‘For the Wyves love of Bathe’: Feminine rhetoric and poetic revolution in the roman De la rose and the Canterbury Tales. Speculum, nº 58, p. 656-694, 1983.

PITA, André Samora. As representações da prostituição na literatura portuguesa da viragem século XIX para o XX: Fatalismo ou realismo? Revista Pesquisa FAPESP, 2005.

POUILLON, Jean. O tempo no romance. São Paulo, Cultrix/ /Edusp, 1974.

QUEIRÓS, Eça. O crime do Padre Amaro. São Paulo: Ática, 1996.

QUEIRÓS, Eça de. A literatura nova (o Realismo como nova expressão de arte). In: REIS, Carlos. As conferências do Casino. Lisboa: Alfa, p.135-142, 1990.

- QUEIRÓS, Eça. O primo Basílio. São Paulo: Ática, 1994.
- QUENTAL, Antero. Causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos três séculos. In: _____. Prosas sócio-políticas. (Org. Joel Serrão). Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, p.253-297, 1982.
- REIS, Carlos. Estatuto e Perspectivas do Narrador na Ficção de Eça de Queirós. Coimbra: Almedina, 1984.
- REIS, Carlos. Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea. Lisboa: Universidade Aberta, 1990.
- REIS, Carlos. “Eça de Queirós e o Romantismo”, in PAIVA (1996), pp. 13-19, 1996.
- REIS, Carlos, As Conferências do Casino, Lisboa: Alfa, 1990.
- REIS, Carlos, O conhecimento da literatura. Introdução aos estudos literários, Coimbra: Almedina, 1995.
- REIS, Carlos, O essencial sobre Eça de Queirós, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000.
- REIS, Carlos, “Ad usum fabulae: a ficção da personagem”, Boletín Galego de Literatura, nº34, Santiago de Compostela: USC, pp. 131-146, 2005.
- REIS, Carlos, “Pessoas de Livro: figuração e sobrevida da personagem”, Revista de Estudos Literários, nº 4, Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, pp. 43-68, 2014.
- REIS, Carlos, Pessoas de Livro: estudos sobre a personagem, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015.
- ROUSSEAU, Jean Jacques. O contrato social. Bauru: Edipro de Bolso. 2014.
- RODRIGUES, Manuel Augusto. Problemática religiosa em Portugal no século XIX, no contexto europeu. Análise Social, vol.XVI (61-62), -1.º-2.º, 407-428, 1980.
- SÁNCHEZ, Dueñas. Literatura y feminismo: una revisión de las teorías literárias feministas en el ocaso del siglo XX, ArCiBel Editores, S. L., - Sevilla (España), 2009.
<http://www.arcibel.es>
- SARAIVA, A. J.; LOPES, Oscar. História da Literatura Portuguesa. 17. ed. Porto: Porto, s.d. 2017.
- SACRAMENTO, Mário. Eça de Queirós: Uma estética da ironia. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002.
- SIMÕES, João G. Vida e obra de Eça de Queirós. SP – São Paulo: Agir, 1945.
- SCOTT, Joan Wallach. “Gênero: uma categoria útil de análise histórica”. Educação & Realidade. Porto Alegre, vol. 20, nº 2, jul./dez, pp. 71-99, 1995.

SOIHET, Rachel. Zombaria como arma antifeminista: Instrumento conservador entre libertários, *Estudos Feministas*, Florianópolis, 13(3): 320, setembro-dezembro/2005.

_____. *Condição feminina e formas de violência: mulheres pobres e ordem urbana (1890–1920)*. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1989.

_____. “Violência simbólica: saberes masculinos e representações femininas”. *Revista Estudos Feministas*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, p. 7-29, 1997.

TODOROV, T. *Estruturalismo e poética*. São Paulo: Cultrix, 1976.

TOLEDO, Cecília. *Mulheres, o gênero nos une a classe nos divide*. *Revista Marxismo vivo*, 2010.

ZOLA, Émile. *O romance e o naturalismo no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1983