

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Cenas de uma vida devota: o riso na narrativa de Eça de Queirós

Carolina Lopes Batista

2018

Cenas de uma vida devota: o riso na narrativa de Eça de Queirós

Carolina Lopes Batista

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas, da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras Vernáculas (Literaturas Portuguesa e Africanas).

Orientadora: Professora Doutora Monica do Nascimento Figueiredo

Rio de Janeiro  
Julho/2018

Cenas de uma vida devota: o riso na narrativa de Eça de Queirós

Carolina Lopes Batista

Orientadora: Monica do Nascimento Figueiredo

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras Vernáculas (Literaturas Portuguesa e Africanas).

Aprovada por:

---

Presidente, Prof<sup>a</sup>. Doutora Monica do Nascimento Figueiredo – PPGLEV / UFRJ

---

Prof<sup>a</sup>. Doutora Luci Ruas Pereira – PPGLEV / UFRJ

---

Prof. Doutor Rafael Santana Gomes – UFRJ

---

Prof. Doutor Sílvio Renato Jorge (Suplente) – UFF

---

Prof<sup>a</sup>. Doutora Mônica Genelhu Fagundes (Suplente) – UFRJ

Rio de Janeiro  
Julho/2018

## RESUMO

Cenas de uma vida devota: o riso na narrativa de Eça de Queirós

Carolina Lopes Batista

Orientadora: Monica do Nascimento Figueiredo

Resumo da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestra em Letras Vernáculas (Literaturas Portuguesa e Africanas):

Após as conturbadas *Conferências do Casino* de 1871, Antero de Quental teria “encomendado” a Eça de Queirós um texto que transformasse seu ensaio político em ficção, para que fosse publicado em uma coluna da *Revista Ocidental*. Esse texto, depois de alguns anos e vários ajustes, tomou corpo sob o título de *O crime do Padre Amaro*. Apesar da história narrar a vida de um padre que na Leiria oitocentista se envolve com uma devota e a engravida, essa obra vai muito além da chocante premissa.

Os principais problemas que Eça de Queirós observava em seu Portugal contemporâneo – resumidamente: instituições corrompidas por pessoas corrompidas em uma pequena e simplória cidade composta majoritariamente de pequenos burgueses, que estão presos a esse sistema corrupto e repressor que a religião sustém – são pontuados no romance de Eça através de uma escrita de humor ácido e sarcástico. É possível perceber tal “riso enviesado” tanto nas muitas situações criadas pela narrativa quanto nas palavras escolhidas cuidadosamente para descrever as cenas e os personagens.

Palavras-chave: *O crime do Padre Amaro*; Eça de Queirós; riso; humor.

Rio de Janeiro  
Julho/2018

## ABSTRACT

Scenes of a devout life: the laughter in Eça de Queirós' narrative

Carolina Lopes Batista

Orientadora: Monica do Nascimento Figueiredo

*Abstract* da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestra em Letras Vernáculas (Literaturas Portuguesa e Africanas):

After the troubled 1871 Casino Conferences, Antero de Quental would have "commissioned" Eça de Queirós a text that would transform his political essay into fiction, to be published in a column of the Western Magazine. This text, after some years and several adjustments, took shape under the title of *The crime of the Father Amaro*. Although the story recounts the life of a priest who in the nineteenth-century Leiria engages with a devotee and impregnates her, this work goes far beyond the shocking premise.

The main problems that Eça de Queirós observed in his contemporary Portugal - in short: institutions corrupted by corrupt people in a small, simple city composed of petty bourgeois, who are trapped in this corrupt and repressive system that religion maintains - are punctuated in the novel of Eça through a writing of acid and sarcastic humor. It's possible to realize such "skewed laughter" in both the many situations created by the narrative and the words carefully chosen to describe the scenes and the characters.

Keywords: The crime of the Father Amaro; Eça de Queirós; laugh; humor.

Rio de Janeiro  
Julho/2018

## FICHA CATALOGRÁFICA

BATISTA, Carolina L.

Cenas de uma vida devota: o riso na narrativa de Eça de Queirós/  
Carolina Lopes Batista. Rio de Janeiro: UFRJ – Faculdade de Letras,  
2012. 121 fls.

Orientadora: Monica do Nascimento Figueiredo

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro/  
Faculdade de Letras/ Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas,  
2012.

Referências bibliográficas: f. 116-121.

1. Literatura Portuguesa. 2. Literatura Realista. I. Figueiredo,  
Mônica. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras,  
Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas. III. Cenas de uma  
vida devota: o riso na narrativa de Eça de Queirós.

À minha avó Neuza, que primeiro me mostrou os inúmeros caminhos que a literatura proporciona para que, por fim, eu encontrasse o meu próprio.

## Agradecimentos

Aos meus pais, Cristina e Carlos, que sempre me deram apoio incondicional a todos os meus projetos, mesmo nos momentos mais difíceis. Amo vocês de todo coração e agradeço todos os dias por ter pais tão fortes, guerreiros e amigos, que abrem mão de si mesmos para que seus filhos possam ter o mundo. Nunca esquecerei das brincadeiras de faz-de-conta com a minha mãe e das histórias lidas por meu pai quando criança, fazendo com que eu viajasse por mundos e desejasse poder um dia aprender a ler para criar e contar, eu mesma, as histórias, minhas ou não, para quem quisesse ouvi-las.

Para os meus avós João e Neuza, sempre presentes mesmo quando ausentes, através do seu amor, dos ensinamentos passados adiante, das lembranças deixadas ou histórias contadas por aqueles que nunca vão esquecê-los. Para Aparecida e Clóvis, que ainda me trazem muitas alegrias com o seu carinho e bom humor. Filhos de portugueses e de brasileiros, os quatro fizeram essa mistura que sou hoje, com o coração dividido entre dois países.

Ao meu irmão, Mateus, peste, implicante, amigo e companheiro de séries, filmes, livros e conversas. Carreguei no colo, brinquei, vi desenhos e passei para você a experiência de ler histórias e se apaixonar por livros como eu. Obrigada por sempre me ouvir quando falo incessantemente sobre os personagens e as histórias que me fascinam e por dividir comigo aquelas que te encantam. Nunca deixe de ler e contar histórias, afinal, no fim, somos todos histórias.

Ao Matheus, a pessoa mais incrível que já tive a sorte de conhecer, que gargalha comigo; que discute História, Literatura, Política e qualquer outro assunto de forma tão apaixonada quanto eu; que entende minhas ansiedades e medos, ouvindo, dando palavras de apoio e chocolate para me animar durante essa minha trajetória. Obrigada por me amar e me fazer sentir esse sentimento que nunca achei que fosse conhecer. Engraçado como às vezes você simplesmente encontra as coisas...

Aos meus amigos, Ana Carolina, Camila, Guilherme, Caio – amigo e primo –, Fernanda Araújo e Fernanda Freitas. Vocês são pessoas incríveis que surgiram na minha vida, cada um a seu tempo, mas sempre no momento certo. Obrigada pelo amor, amizade, risadas e até brigas, que jamais nos afasta, somente aproxima. “Bichos” iguais a mim, simples e humanos. Nunca perdidos, sempre reencontrados.

À minha orientadora Monica Figueiredo, que fez com que eu me apaixonasse à primeira lida por Eça de Queirós e generosamente dividiu um pouco do seu “Ecinha” comigo. Obrigada por me guiar pela maravilhosa história e literatura portuguesas, pela forma apaixonada com que ensina, pela paciência com os meus erros e por me levar aos acertos.

À Capes, que mesmo em meio à triste situação política e econômica pela qual o país passa, me proporcionou a oportunidade de realizar meu sonho.



## Sumário

1. UMA INTRODUÇÃO AO “DOM DIVINO DO RISO” .....	11
2. HUMANO, DEMASIADO HUMANO: O RISO.....	25
2.1. AS VÁRIAS FACETAS DO CÔMICO NO SÉCULO XIX .....	40
2.2. O REALISMO HUMORADO DE EÇA DE QUEIRÓS .....	49
3. <i>CASTIGAT RIDENTO MORES</i> : O RISO EM <i>O CRIME DO PADRE AMARO</i> .....	58
3.1. COORDENADAS DA PROSA HUMORÍSTICA DE EÇA DE QUEIRÓS .....	62
3.2. O ELENCO DO PALCO DE LEIRIA: O VELHO MUNDO BURGUEÊS .....	72
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS: O INESGOTÁVEL HUMOR DE EÇA .....	117
5. BIBLIOGRAFIA.....	122

O riso é a mais antiga, e ainda a mais terrível forma da crítica. Passe-se sete vezes uma gargalhada em volta de uma instituição, e a instituição alui-se.

Eça de Queirós

A agressão, com o mais doce dos sorrisos, foi até ao fim uma das características da sua arte.

Jorge de Sena

## 1. UMA INTRODUÇÃO AO “DOM DIVINO DO RISO”<sup>1</sup>

Não há fato mais banal e mais estudado que o riso, não há nada que mais tenha excitado a curiosidade vulgar e a dos filósofos e sobre o que se tenha recolhido mais comentários e construído mais teorias; com isso, não há nada que permaneça mais inexplicável. Seremos tentados a dizer, como os céticos, que é preciso ficar feliz em rir e não procurar saber por que rimos, sobretudo porque a reflexão mata o riso, e seria contraditório descobrir-lhe as causas.

Ludovic Dugas

Aristóteles, Baudelaire, Bakhtin, Nietzsche, Freud, Victor Hugo, Dostoiévski... O que cada um desses homens, de diferentes épocas e origens, tem em comum é algo que poderia ser resumido a uma fascinação: aquela despertada pelo riso. O riso foi objeto de curiosidade e estudo desde a Antiguidade até os dias atuais sem que nunca uma pergunta tenha sido respondida de forma completa e satisfatória: por que rimos? Não é nosso objetivo tentar resolver tal impasse, mas, sim, analisar o humor presente no primeiro romance solo de Eça de Queirós: *O crime do Padre Amaro* (1875). Ludovic Dugas (1911) escreveu que a “reflexão mata o riso”, contudo, a nosso ver, refletir a forma como Eça de Queirós traz vida e graça a seus personagens e aos seus enredos através do riso permite-nos observar melhor sua genialidade posta a serviço da crítica social do seu Portugal contemporâneo.

Eça de Queirós é um autor cuja obra é largamente lida há dois séculos, e muitos foram os estudos que se debruçaram sobre a questão do seu humor. Ernesto Guerra da Cal, em *Língua e estilo de Eça de Queiroz* (1981), apontou que o interesse na pesquisa da obra de Eça de Queirós deu um salto nos anos pós-Primeira Guerra, em especial a

---

<sup>1</sup> Expressão utilizada por Eça de Queirós em “A decadência do riso” (8/2/1892), artigo compilado nas *Notas contemporâneas* (1909).

partir do centenário de seu nascimento, comemorado em 1945 tanto no Brasil quanto em Portugal. Nomes importantes da crítica literária – muitos dos quais usaremos neste trabalho – consideraram a questão do riso um ganho produtivo para a análise da narrativa queirosiana, muitas vezes partindo do estudo do próprio discurso do autor, no qual a ironia foi usada como instrumento importante para a criação da situação cômica. Guerra da Cal refere-se à ironia de Eça de Queirós como uma característica muito peculiar, quase uma marca pessoal da escrita do autor, ainda que pouco analisada em sua ordenação ideológica pela crítica queirosiana. O “dramático sarcasmo disfarçado de alada e desdenhosa ironia” (GUERRA DA CAL, 1981, p. 374) de Eça de Queirós, segundo Guerra da Cal, marca sua presença pessoal na obra e a sua percepção da realidade, com exageros nos contornos do risível e nos contraditórios da vida. Dessa forma, a finalidade da ironia para Eça de Queirós é a de corretivo social, “destinad[o] a ferir fundo e com pretensa inocência” (Ibidem, p. 84), ou até com desinteresse e desdém, além de ser também tanto uma forma de fugir do dramatismo real quanto de proteger sua própria escrita ficcional dos excessos emocionais. Diz Guerra da Cal:

Pouco escapa – nem ele próprio – de entrar no campo de visão de sua lente deformadora. A diagnose exacta desse humor fantasista está longe de ser simples; impregna a totalidade da sua criação artística e apresenta uma gama de riquíssimos matizes e gradações: desde a subtil e quase imperceptível ironia verbal, até os violentos contrastes e distorções, que levam à farsa e ao exagero da caricatura (Ibidem, p. 83-84).

A maneira com a qual Eça de Queirós observava a realidade tinha relação com os acontecimentos que ocorriam na Europa no século XIX. A Geração de 70, grupo do qual Eça fazia parte, passou por uma grande efervescência histórico-social: inúmeras guerras, descobertas científicas que colocavam em xeque as explicações dadas pela religião, além

de correntes filosóficas que repensavam as relações do homem com o mundo.<sup>2</sup> Nas palavras de nosso próprio autor, surge emoldurada uma Europa marcada por grandes transformações, das quais a Península Ibérica aparece separada como plateia entusiasmada:

Coimbra vivia então n'uma grande atividade, ou antes n'um grande tumulto mental. Pelos Caminhos de Ferro, que tinham aberto a Peninsula, rompiam cada dia, descendo da França e da Allemanha (através da França) torrentes de coisas novas, ideias, systemas, estheticas, fórmias, sentimentos, interesses humanitarios... Cada manhã trazia a sua revelação, como um sol que fosse novo. Era Michelet que surgia, e Hegel, e Vico, e Proudhon; e Hugo tornado profeta e justiceiro dos Reis; e Balzac com o seu mundo perverso e languido; e Goethe vasto como o Universo; e Poë, e Heine, e creio que já Darwin, e quantos outros! N'aquella geração nervosa, sensível e pallida como a de Musset, (por ter sido talvez como essa concebida durante as guerras civis) todas estas maravilhas cahiam á maneira d'achas n'uma fogueira, fazendo uma vasta crepitação e uma vasta fumaça! E ao mesmo tempo nos chegavam, por cima dos Pyreos moralmente arrasados, largos entusiasmos europeus que logo adoptavamos como nossos e próprios, o culto de Garibaldi e da Italia redimida, a violenta compaixão da Polonia retalhada, o amor à Irlanda, a verde Erin, a esmeralda céltica, mãe dos Santos e dos Bardos, pisada pelo Saxonio!... (QUEIRÓS, 1896, p. 485).

Ao se crer em Eça de Queirós, tais acontecimentos não pareciam envolver o país de Camões. Os gritos de mudanças e a euforia dos novos tempos chegavam como sopros aos ouvidos dos jovens portugueses. Eduardo Lourenço (1996) fala de um Portugal atrasado, bocejante, cansado de si mesmo, em meio a uma Europa pululante e moderna. A Geração de 70 se sentia insatisfeita com a arte por não representar a sociedade em seu

---

<sup>2</sup> A geração de 70 presenciou conflitos como a tentativa da Polónia de se libertar da Áustria e a Irlanda da Inglaterra; a luta pela unidade italiana; e, num futuro breve, essa mesma geração testemunharia a Revolução Espanhola e a Comuna de Paris. Ela foi contemporânea, também, de avanços no conhecimento científico como a proposta darwinista da evolução das espécies; as escavações arqueológicas de Champollion, Schliemann, Renan e Jacques Boucher de Perthes, e a descoberta de fósseis; o surgimento de novos pensadores como Hegel com sua “Dialética do Processo Racional”; Taine com o Determinismo; Comte com o Positivismo; Marx com o materialismo histórico; Proudhon com sua afirmação de que “*La propriété, c'est le vol*” (a propriedade é um roubo) e o seu socialismo utópico –; para só fazer um precário resumo das grandes mutações vividas por um século considerado pelos historiadores como avassalador.

descompasso europeu, ou por outras palavras, “Portugal estava doente e era preciso descobrir onde se gerava a gangrena” (MEDINA, 2001, p. 56). Além disso, a ruptura com o Antigo Regime e o fim da Regeneração<sup>3</sup> não trouxeram as mudanças esperadas para os problemas de Portugal. A jovem intelectualidade perguntava-se os motivos do atraso e da crise social e política que assolavam seu país, procurando por possíveis soluções.

No auge dos seus 17 anos, Eça de Queirós conhece a liderança de Antero de Quental e, junto dele e de outros, participa, ainda que timidamente, dos movimentos de contestação na Universidade de Coimbra, palco de revoltas estudantis, de manifestações públicas e de conspirações encabeçadas por sociedades secretas, como a emblemática Sociedade do Raio,<sup>4</sup> com gritos de ódio a Deus e amor ao Diabo. Em 1865, aos 20 anos, Eça de Queirós acompanha Antero de Quental na séria discussão que ficou conhecida como a Questão Coimbrã. Nessa polêmica, Antero de Quental critica duramente António Feliciano de Castilho e o acusa de “atacar a independência de pensamento” (MARTINS, A., 2001, p. 12), pois o que ele e seus companheiros desejavam era romper com a

---

<sup>3</sup> O Antigo Regime estendeu-se século XV até a Revolução Francesa. Em 1820, eclodia uma revolução em Portugal que exigia a expulsão dos britânicos, o restabelecimento do comércio com o Brasil e a volta da Família Real, condicionada agora a obedecer a uma constituição de inspiração parlamentarista. Em 1828, deflagrou-se uma Guerra Civil, que dividiu o país entre miguelistas (aqueles que queriam D. Miguel como rei em Regime Absolutista) e liberais (que tinham como líder D. Pedro e defendiam uma Monarquia Constitucional, de viés Parlamentar). Em 1834, com a vitória liberal, iniciou-se um período Monárquico Constitucional, ganhando a burguesia mais representatividade graças aos governos que foram sucessivamente eleitos até a Proclamação da República em 1910. A Regeneração (1851) foi o período em que o Partido Regenerador – sob o comando principal do Marechal Saldanha e liderado por Fontes Pereira de Melo – ficou no poder, sendo substituído, em seguida, pelo Partido Reformista. Os regeneradores desejavam o desenvolvimento econômico e a modernização de Portugal de maneira a continuar a promessa liberal dos primeiros tempos, mesmo que para isso fossem necessárias pesadas medidas fiscais (BIRMINGHAM, 2015).

<sup>4</sup> A Sociedade Do Raio era formada por um grupo de jovens radicais, que, juntos, criavam planos revolucionários. Amadeu Carvalho Homem explica, de forma mais detalhada, que foi “uma organização muito estrita, muito disciplinada. Era uma estrutura vertical, hierárquica, em que as diversas células pseudo-revolucionárias se desconheciam umas às outras. Estava à frente dessa organização, naturalmente, Antero de Quental [...] e o primeiro projecto que foi congeminado foi justamente um projecto drástico. Rapta-se o Reitor, mantém-se em cárcere privado e, naturalmente, o impacto na opinião pública será tão poderoso que, realmente, nos veremos livres deste déspota. Desistiu-se desse primeiro projecto e fez-se, em 8 de Dezembro de 1862, um acto, também extremamente significativo, que consistiu na evacuação [de todos os estudantes] da Sala dos Capelos [durante um discurso do reitor]” (2002, p. 42).

“tradição” literária que mantinha, então, um Romantismo passadista como modelo a ser seguido. Ir contra Castilho também significava uma crítica ao que Antero chamou de “Escola de Elogio Mútuo”, que, de seu ponto de vista, eliminava o debate intelectual e acadêmico.

Antero de Quental decidiu, dessa forma, propor discussões para aproximar a sociedade portuguesa das mudanças que ocorriam no restante do mundo, observar o passado histórico, estudar as condições de transformação política, econômica e social, com o intuito de trazer soluções para a decadente situação de seu país. Em 22 de maio de 1871, inauguraram-se as Conferências do Casino, que duraram até 19 de junho do mesmo ano, quando foram encerradas pelo governo. A conferência ministrada por Antero, “Causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos três séculos” (1871), aponta para as principais causas da derrocada da Península Ibérica, e são elas três: a primeira de cunho político (representada pelo Absolutismo); a segunda de cunho econômico marcada pelas conquistas marítimas (Grandes Navegações); e a terceira de cunho moral (caracterizada pelo Catolicismo reforçado pelos desmandos do Concílio de Trento). Para Antero de Quental, o Concílio de Trento<sup>5</sup> foi o principal causador da degradação religiosa, tendo especial influência no destino de toda a Península Ibérica. A verdade é que “o espírito cristão” há muito que sofria com os despotismos da instituição; no entanto, o Concílio organizou-o e cristalizou-o de forma poderosa através da criação de vários preceitos a serem seguidos e/ou aceitos, justificando-os como verdades bíblicas: o

---

<sup>5</sup> Em 31 de outubro de 1517, após se revoltar com as vendas das indulgências pela Igreja Católica, que visava à arrecadação de recursos para a construção da Catedral de São Pedro, Martinho Lutero dá início à Reforma Protestante com a publicação das *Noventa e Cinco Teses*. Em resposta à Reforma, vinte e oito anos depois, a Igreja Católica inicia sua Contrarreforma com a realização do décimo nono Concílio Ecumênico da Igreja, ou como ficou mais conhecido: o Concílio de Trento (1545-1563).

surgimento da ideia de pecado original;<sup>6</sup> a obrigação da eucaristia;<sup>7</sup> a confissão como única forma de remissão e absolvição; restrição da leitura bíblica pelos seculares etc. Ou seja, nas palavras de Antero de Quental, “ora, o que é isto senão a suspeição da razão humana, condenada a pensar e a ler pelo pensamento e pelos olhos de meia dúzia de eleitos?” (QUENTAL, 1982, p. 275). É claro que tudo isso refletiu na sociedade como um todo: no ensino, nas leis e na arte:

O ensino supersticioso e monárquico impedia a discussão livre das idéias. Literatura policiada, consciências policiadas, reitores policiais. A eterna vigilância como preço da imbecilidade do espírito. A Inquisição modelara o caráter do ensino. Temia-se ainda no século XIX o Santo Ofício do século XVI. A nação – diria mais tarde Ramalho – perdera a espinha dorsal curvada aos pés dos frades dominicanos, ainda com medo do inferno e escutando no escuro, os ruídos peculiares de Satanás (MENEZES, 1962, p. 27).

Se é verdade que Antero de Quental teve enorme vulto na formação crítica, política e literária de Eça de Queirós, não é menos real a grande autoridade de outro elemento da Geração de 70 sobre o pensamento de Eça: Oliveira Martins e sua *História de Portugal* (1879), assim como o inultrapassável *Portugal contemporâneo* (1881).

Joaquim Pedro de Oliveira Martins foi um importante historiador e ministro da Economia em Portugal, de 1891 a 1892, sob o reinado de Carlos I. Segundo João Medina (1984), Oliveira Martins não pôde participar das Conferências do Casino, pois estava fora do país entre os anos de 1870 e 1874, mas, claro, não deixou de ter conhecimento de sua finalidade e conteúdo. Concordando com as ideias de Antero de Quental, Oliveira Martins igualmente resgatou o passado para repensar criticamente o presente e sua incontestável

---

<sup>6</sup> De acordo com o pecado original, todos nascemos em pecado por causa de Adão e Eva e, por isso, devemos ser batizados e obedecer à Igreja para que Jesus possa salvar nossa alma de uma danação já imposta desde o primeiro suspiro, ou, como diria Antero de Quental, “Para sujeitar na Terra o homem, era necessário fazê-lo condenar primeiro no Céu” (QUENTAL, 1982, p. 274).

<sup>7</sup> Ou seja, crer e cear o vinho como sangue de Cristo e o pão como seu corpo; de outro modo, para “fazer entrar o cristianismo no caminho da idolatria”, segundo critica Antero (QUENTAL, 1982, p. 275).



decadência, pois, para ele, “A história é sobretudo uma lição moral” (MARTINS, J., 1920, p. 13). Aproximando-se do pensamento anteriano, Oliveira Martins, em *História da civilização ibérica* (1880), apontava os motivos da degeneração moral e do fanatismo religioso que assolavam a Península Ibérica, elencados também por Antero em sua conferência:

Se quisermos resumir em poucas palavras as causas da desorganização da sociedade peninsular, achamos três que nos dão a chave do problema: o Individualismo, o Jesuitismo e as conquistas [...]. O Individualismo dera os grandes homens,- agora dá apenas miseráveis que, afectando grandeza num luxo perdido, pensam que o ouro e a dissolução bastam para criar e manter uma aristocracia. O Jesuitismo, ou antes o movimento místico donde ele saíra, fora a íntima fibra, a mola interior da energia peninsular - e agora é apenas uma religião de obediência e uma escola de sistemática perversão. As conquistas foram a empresa que os dois sentimentos anteriores levaram a executar, - e agora são apenas a sentina que vasa sobre a Península um ouro corruptor, o estigma da escravidão, a sífilis, o amor da ociosidade, a desordem dos costumes (MARTINS, J., 1880, p. 276).

Tal visão de uma Igreja perversa que transforma o povo em pessoas cegamente subservientes, que Oliveira Martins aponta no trecho destacado e Antero de Quental discute em suas Conferências, é um dos assuntos com que Eça de Queirós irá construir seu trabalho ficcional. Além disso, o discurso certo e irônico sobre o qual se ergue a historiografia de Oliveira Martins encantava Eça, que concordava com as posições ideológicas do amigo. Dessa forma, tanto Antero de Quental quanto Oliveira Martins e Eça de Queirós perceberam a necessidade de reavaliação crítica do passado nacional para que a possibilidade de construção de um presente mais lúcido fosse viável.

João Medina, em *Eça político* (1974), cunha a expressão “miséria portuguesa” ao se referir a esses males sociais, explicando que se trata do “complexo de problemas e de atitudes ideológicas diversas”, que se firmou como um “fenómeno da decadência nacional e do pessimismo histórico” (MEDINA, 1974, p. 33), um sentimento desolador de

perdição, de desastre político, religioso, moral, econômico e cultural que os intelectuais portugueses sentiam no final do século XIX. Tal sensação de que “toda a Lisboa moral dorme indolentemente como um pastor de Virgílio” (QUEIRÓS, 1867, p. 258) tornou-se mais forte, profunda e obstinada para a Geração de 70. Eça de Queirós, entre repentes de grande esperança e de uma total desilusão e pessimismo, transforma em ficção, recheada de humor irônico, o seu discurso crítico sobre a nação que via esmorecer, afinal, “nada mais sério do que a ironia e a graça de Eça de Queiroz” (MENEZES, 1962, p. 43).

Como se viu, uma das responsáveis pelo esfacelamento de Portugal, tanto na visão de Eça de Queirós como na de seus companheiros de geração, é a religião, seus inescrupulosos representantes e seus fanáticos seguidores. *O crime do Padre Amaro* (1972) trata, antes de tudo, da “dissecação minuciosa do clero provinciano e dos ambientes beatos circundantes, onde a hipocrisia e a falta de moralidade imperam” (LIMA, I., 1984, p. 14), pois foi através dessa religião deturpada que se criou um terreno propício para essa sociedade doente, onde reinava a corrupção, a ignorância, a hipocrisia, o egoísmo, a manipulação e o controle do poder. Nascida com a intenção política da crítica, inspirada pelo desejo da intervenção social, pode-se dizer que,

Envolta pela ideologia da seriedade esta narrativa foi construída para ser “monológica”, uma vez que pretendia “falar a verdade, ter um centro, ser portadora de teos”, para questionar o lugar do poder ocupado pela Igreja, representada por um grupo de indivíduos acometidos de um “reumatismo geral [que] tolhia todo o clero diocesano. Em verdade, Eça pretendia colocar em xeque o poder do discurso instituído através da instituição de um outro discurso (FIGUEIREDO, M., 2005, p. 133).

Entretanto, um discurso com tanta “responsabilidade”, primeiro política e depois estética, não será empresa fácil para seu criador. O romance ganhou três versões:<sup>8</sup> a

---

<sup>8</sup> Pelas dimensões óbvias de uma dissertação de Mestrado, tivemos que optar pelo uso exclusivo de uma das versões, ficando como *corpus* de análise o texto fixado pela edição de 1880.

primeira é de 1875 e foi “encomendada” por Antero a Eça, com a intenção de ser um “exercício” que transformasse o seu ensaio político em ficção. Satisfazendo esse acordo, em 1875, é publicada em formato de folhetim na *Revista Ocidental*, e contra a vontade de Eça, a primeira versão de *O crime do Padre Amaro*, “o único romance que Eça trouxera no ventre” (ALMEIDA, F., 1923, p. 138). Carlos Reis, tanto na “Introdução” à edição crítica de *O crime do Padre Amaro* (2000) quanto no artigo “Desastre literário: sobre a publicação d’*O crime do Padre Amaro*”, da *Revista Semear* (1997), chega à conclusão de que, se não tivesse sido essa a decisão dos dois editores – Antero de Quental e Jaime Batalha Reis –, o destino dos escritos que geraram o livro que hoje conhecemos seria, provavelmente, a empoeirada gaveta do escritório de Eça, podendo nunca dela ter saído. A essa conclusão chega Carlos Reis através da leitura das cartas de Eça de Queirós a Batalha Reis, nas quais surge um Eça inseguro de sua autoria, pronto a desistir da escritura, refazê-la, ou mais facilmente esquecê-la em alguma gaveta.

Após essa conturbada primeira publicação, já realizadas algumas das muitas revisões desejadas pelo autor, a segunda versão foi lançada como romance em 1876. Contudo, como ainda não estava no ponto almejado pelo perfeccionista Eça de Queirós e como já havia um autor amadurecido pelo sucesso estrondoso de *O primo Basílio* (1878), Eça decide lançar, em 1880, a terceira e última versão revista. Houve mudanças significativas em cada uma das edições. Carlos Reis e Maria do Rosário Cunha (2000) fazem um competente trabalho comparativo entre as três versões, explicando que o espaço linear gráfico foi tão alterado da primeira para a segunda versão que é praticamente impossível colocar os dois textos em paralelo, pois são genuinamente díspares; o mesmo acontece em proporções menores entre a segunda e a terceira versões, o que faz com que, por consequência, entre a primeira e a terceira, a discrepância seja mais sentida. Alberto

Machado da Rosa, em *Eça, discípulo de Machado?* (1964), divide as três publicações da seguinte forma: a primeira seria um rascunho ou um esboço guiado por uma técnica tortuosa e uma inspiração vertiginosa e rebelde de um recém-seguidor do Naturalismo; a segunda publicação, por sua vez, já seria um “culto quase servil de uma escola naturalista”; enquanto que a última, enfim, seria uma reação consciente e decidida contra uma estética naturalista e mais voltada ao Realismo (ROSA, 1964, p. 183).

No que aqui particularmente há de interessar, ressaltamos as mudanças presentes na última publicação, bastante significativas quanto aos personagens. Enquanto alguns foram incluídos pela primeira vez – como é o caso do Abade Ferrão, do Dr. Gouveia, da Totó e do Conde de Ribamar –, outros foram modificados em alguns aspectos de sua personalidade – tais como João Eduardo, que, na primeira versão, escreveu o “*Comunicado*” “não movido de ciúmes, mas por antipatia clerical” (SACRAMENTO, 2002, p. 123); Amélia, com “seu traço de pequena burguesinha e de beata mais subtil” (Ibidem, p. 123); e Amaro, que, na última versão, tem a ideia de mandar Amélia para Ricoça e decide por não matar o filho. Carlos Reis também considera o Amaro da terceira versão “afectad[o] por uma sensualidade irreprimível” (REIS; CUNHA, 2000, p. 84). Concordamos com o termo “irreprimível” não por significar que o pároco era uma espécie de “animal” que sentia uma vontade insaciável por sexo, mas por acreditarmos que a sexualidade é natural e puro instinto de qualquer ser humano, e, portanto, não é passível de repressão – pelo menos não completamente. Além disso, como agravante da situação de Amaro, o narrador dedica um capítulo inteiro a explicar como o personagem cresceu em um ambiente repleto de estímulo e tensão sexual por ter sido criado cercado de mulheres e que, depois, durante a sua puberdade, foi enviado, sem vocação, a um seminário. Como explica Dr. Gouveia “É natural, coitado [...] Que queres tu? Ele tem

para as mulheres, como homem, paixões e órgãos; como confessor, a importância dum Deus. É evidente que há de utilizar essa importância para satisfazer essas paixões” (OCPA, p. 203).<sup>9</sup>

Por fim, o ponto principal que diferencia as três edições é que, na última, “Eça decide-se definitivamente pelo tom satírico” (SACRAMENTO, 2002, p. 162), uma *vis comica* que irá permear esse romance e caracterizará suas obras posteriores. Monica Figueiredo, em seu ensaio “Do livro ao filme: um ‘crime’ que atravessou séculos” (2005), também defende a existência de um “relaxamento na seriedade”, a partir do meio do romance:

[...] a meu ver, a própria versão de 1880 sofre uma modulação a partir da metade do livro, ou melhor, do capítulo XII, quando percebemos um certo relaxamento na seriedade das discussões, que passam a assumir um tom mais humorado, apostando, cada vez mais, não no degenerado, mas no patético; não no negativo, mas no ridículo; não na agressividade do relato, mas na ironia do discurso (FIGUEIREDO, M., 2005, p. 133).

O patético e o ridículo, somados a uma forte caricatura<sup>10</sup> de uma sociedade decadente sob o julgo da sombra de uma Sé poderosa e inquestionável, provocam o riso e este parece ser um bom tema para a análise que aqui se propõe. Jorge de Sena, em seu ensaio “Os três Amaros” (2001), sintetiza em uma curta frase o que, em nossa opinião, é a melhor definição desta narrativa: “agressão com o mais doce dos sorrisos” – e é da análise desse “doce violento sorriso” que nosso trabalho partirá. Os principais problemas que Antero apontara em sua Conferência somados a uma sociedade em ruínas por sua

---

<sup>9</sup> Para citações de *O crime do Padre Amaro*, utilizaremos a abreviação OCPA seguida do número da página. A edição utilizada é: São Paulo: Ed. Três, 1972.

<sup>10</sup> Apesar de alguns autores usarem essa palavra para depreciar a obra de Eça de Queirós, consideramos, ao contrário, que fazer uma caricatura da realidade observada *faz parte* do brilhantismo do escritor. A caricatura possuiu uma enorme força ao criticar e dessacralizar os símbolos do poder, especialmente no século XIX, como bem explica George Minois (2003) e Henri Bergson (1960); afinal, como aponta Antonio Candido, “nada mais importante para chamar a atenção sobre uma verdade do que exagerá-la” (2011, p. 13). Esmiuçaremos tal assunto nos capítulos 2 e 3.

imoralidade criam instituições corrompidas e pessoas corrompidas, e essas são as questões pontuadas no romance de Eça através de uma escrita de humor ácido. Podemos perceber tal “riso enviesado” tanto nas muitas situações criadas pela narrativa quanto no discurso escolhido cuidadosamente para descrevê-las. Entretanto, esse é um livro que destoa dos demais no tom humorístico, na ironia e na pena forte com que caricatura seus personagens, por conta de seu maior apego à escola naturalista, fazendo parte, inclusive, de um projeto nunca finalizado chamado pelo autor de “Cenas da Vida Portuguesa”. O projeto visava retratar os diferentes segmentos e temas que afligiam a sociedade contemporânea, tendo, por este motivo, *O crime do Padre Amaro* o subtítulo de “Cenas da vida devota”; *O primo Basílio*, “Cenas da vida doméstica”; e *Os Maias* (1888), “Cenas da vida romântica”. Contudo, esse conjunto de narrativas, que seguiam de perto o modelo de Honoré de Balzac com sua “A Comédia Humana”, não foi levado a cabo, o que permitiu que a criatividade de Eça de Queirós se livrasse do programatismo (REIS, s/d).

Partindo das críticas sociais que o autor desejou realizar em sua obra, podemos procurar entender a relação que o meio tinha (e ainda tem) sobre um artista. Antonio Candido, em seu livro *Literatura e sociedade* (2011), chega à conclusão de que a literatura é o resultado da demanda de um projeto estético – individual, porque autoral – com uma realidade histórico-social – coletiva, porque oriunda de um corpo social. Para Candido, a obra literária não é “algo incondicionado, que existe em si e por si” (CANDIDO, 2011, p. 83); ela funciona como parte de uma articulação entre o autor e o seu público. A obra surge da transformação, em conteúdo, forma e palavras, da ideologia e dos valores do autor, da sociedade em que vive e daqueles que irão lê-lo. Ela nasce da iniciativa de um escritor e das condições sociais em que ele está inserido. No entanto, arte e artista nada seriam sem o apreciador, pois é ele que “dá sentido e realidade à obra” (Ibidem, p. 48).

Essa interação entre os elementos externos – questões sociais e público – com a obra literária é tão forte que aqueles acabam por tornar-se parte da estrutura organizacional do texto. Dessa forma, a obra pode ser tanto o fator que liga autor e público quanto o ponto de partida e o de chegada, pois a mensagem (obra) pode ser a ânsia (ideia) do autor, mas também a do público, o que faz da literatura um resultado dessa ânsia ou uma ponte entre esses dois comunicantes.

Na medida em que a arte é [...] um sistema simbólico de comunicação inter-humana, ela pressupõe o jogo permanente de relações entre os três, que formam uma tríade indissolúvel. O público dá sentido e realidade à obra, e sem ele o autor não se realiza, pois ele é de certo modo o espelho que reflete a sua imagem enquanto criador. [...] Deste modo, o público é fator de ligação entre o autor e a sua própria obra (Ibidem, p. 48).

Leyla Perrone-Moisés (1973) chama a atenção para a dificuldade em se definir a palavra “tema”, termo capaz de levar a equívocos semânticos. Em sua *Falência da crítica*, a autora defende a noção geral de “tema” como “assunto”, “mensagem”. Para ela, o tema da obra pode, sim, ser a fonte – “as imagens obsessivas de um autor ou de uma época” – ou a forma em que é apresentado um conteúdo – “o modo como o tema se apresenta numa obra particular, como ele a estrutura e a modula, como, enfim, ele ajuda a fazê-la” (PERRONE-MOISÉS, 1973, p. 105) –, porém acredita ser a segunda concepção a melhor, por não esgotar todas as possibilidades de leitura de uma obra: “O primeiro caminho nos afasta da obra, considerada então como transparente, como meio de chegar a outra coisa. O segundo nos permite uma crítica imanente, na qual o elemento referencial pode ajudar à compreensão da estrutura da obra e de seu funcionamento” (Ibidem, p. 105).

Em “A decadência do riso” (1909), Eça de Queirós lamenta a “Psicologia da Macambuzice Contemporânea”, isto é, como a decadência de seu país e da Europa em geral acabou por levar à decadência do riso: “Ninguém ri – e ninguém quer rir. Temos

todos o indefinido sentimento de que o riso estridente e claro destoa na atmosfera moral do nosso tempo. [...] Eu penso que o riso acabou – porque a humanidade entristeceu. E entristeceu – por causa da sua imensa civilização” (QUEIRÓS, 1909, p. 86). Neste trabalho, tal como Perrone-Moisés pontuou, elegemos o riso como tema, para tanto, buscaremos observar como ele “estrutura e modula” a crítica social escrita em *O crime do Padre Amaro*, pois não duvidamos de que era pelo riso que Eça apostava em uma possível transformação do mundo que denunciava : “vamos rir, pois. O riso é um castigo; o riso é uma filosofia. Muitas vezes o riso é uma salvação” (QUEIRÓS; ORTIGÃO, 1871, p. 10).



## 2. HUMANO, DEMASIADO HUMANO: O RISO

[...] o riso nos distingue não só dos animais, mas também de Deus. [...] A faculdade do riso [...] é a única que diferencia os homens de Deus – já que ambos possuem a faculdade da razão.

Verena Alberti

Quase todos os que se debruçam sobre o tema do riso regressam no tempo até chegar à Antiguidade, período em que se consegue datar os primeiros questionamentos a respeito da finalidade do riso, sua origem e seu *valor*, isto é, afinal, rir é um ato positivo ou negativo? Serve para salvar a alma ou levá-la definitivamente à perdição?

Verena Alberti defende que a obra de Platão, *Filebo*, contém “a mais antiga formulação teórica sobre o riso” (2011, p. 40). Nela, Platão, através do personagem Sócrates, cria uma discussão sobre os prazeres falsos e os prazeres verdadeiros. Os belos perfumes, sons, formas, cores e, principalmente, o espírito são puros e, portanto, verdadeiros; em contrapartida, os prazeres falsos são aqueles que vêm de sensações mistas, pois misturam dor e prazer. Indo ainda mais longe, Platão divide essas afecções mistas em três categorias: corporais, semicorporais ou semiespirituais e espirituais. A primeira diz respeito a sensações como frio e calor; as semicorporais ou semiespirituais são os sentimentos relacionados à memória; e, por último, as afecções espirituais são as sensações da alma, como ódio, amor, inveja e... o riso:

A investigação de Sócrates inicia-se com três pressupostos: que a inveja e a malícia (*phthonos*) são uma dor da alma, que o invejoso se regozija com os infortúnios alheios, e que a ignorância e a estupidez são males. Desses três pressupostos, diz Sócrates, deduz-se a natureza do risível (*geloion*) (ALBERTI, 2011, p. 41).

Baudelaire, em seu texto “Sobre a essência do riso” (s/d), diz que o sábio não ri, pois teme o riso, e que, aquele que ri só o faz pela ideia de si próprio como superior ao outro:

O Sábio, isto é, aquele que é animado pelo espírito do Senhor, aquele que possui a prática do conjunto de formulas divino, não ri e só se abandona ao riso tremendo. O Sábio treme por ter rido; o Sábio teme o riso, como ele teme os espetáculos mundanos, a concupiscência.

[...]

O riso [...] vem da superioridade. Eu não me surpreenderia que, diante de tal descoberta, o fisiologista tivesse se posto a rir, pensando em sua superioridade. Além disso, seria preciso dizer: o riso vem da **idéia** de sua própria superioridade (BAUDELAIRE, s/d, p. 2, 5, grifo nosso).

Platão traça um caminho similar ao escrever que aquele que ri é invejoso, enquanto que, por outro lado, aquele que se acha forte, poderoso e sábio, quando na verdade não o é, aparece como objeto do risível. Há, portanto, na teoria do riso de Platão uma abordagem política e uma condenação moral tanto do objeto quanto do agente do riso:

E quanto à falsa opinião de nossos amigos a respeito de tal sabedoria ou da beleza e de tudo o mais que enumeramos há pouco e distribuimos em três classes, não declaramos serem sempre ridículas quando são fracas, ou odiosas quando associadas à força? Ou já não sustentaremos o que eu disse há pouco, que esse estado de espírito de nossos amigos, quando não chega a prejudicar o próximo é simplesmente irrisório? (PLATÃO, s/d, p. 39).

Passando para Aristóteles, Alberti explica que esse outro filósofo grego não deixou uma teoria estruturada sobre o riso como Platão: suas formulações estão em diversos textos sobre outros assuntos. Para Aristóteles, o cômico é uma deformidade (física ou moral) que não causa dor nem destruição. Enquanto Platão reprovava a comédia por conta de uma condenação ética ao riso, Aristóteles a considerava uma expressão artística que representava as ações humanas. Entretanto, a tragédia retratava as atitudes sublimes, nobres – pois seguia um trajeto ascendente, ou seja, da infelicidade para a

felicidade –; a comédia, de outro modo, refletia as ações baixas – já que trilhava um caminho descendente, porque os maus nem sempre eram castigados e os bons nem sempre eram recompensados, daí dizer que o riso não causava terror ou piedade nos espectadores.

Para Aristóteles, há uma explicação fisiológica para o riso: o corpo do homem é dividido em duas áreas, uma alta e outra baixa. Aquele que faz essa separação, deixando coração e pulmão – partes nobres – distanciados do abdômen, fígado, vesícula, etc. – partes menos nobres –, é o diafragma, que seria o centro frênico – ou seja, do pensamento – do corpo, por isso, segundo essa linha de pensamento, a pressão e o calor exercidos pelo movimento no diafragma seriam os causadores do riso:

O que prova que, quando recebe calor, o diafragma manifesta assim que experimenta uma sensação, é o que se passa no riso. [...] Se fazemos cócegas em alguém, ele se põe a rir logo em seguida, porque o movimento ganha rapidamente essa região, e mesmo se o movimento a esquentar levemente, o efeito é sensível, e o pensamento se põe em movimento contra a vontade. Se o homem é o único animal passível de cócegas, isso vem, primeiro, da finura de sua pele, mas também do fato de que ele é o único animal que ri (ALBERTI, 2011, p. 50).

Demócrito – filósofo anterior a Aristóteles –, em conversa com Hipócrates, ao ser questionado porque ria a todo tempo e de tudo, assustando os moradores da cidade em que vivia, responde que ria da insensatez do ser humano, constantemente insatisfeito: “o javali tem sede, mas lhe apetece apenas a água; o lobo, tendo comido o necessário, não quer mais nada; mas o homem nunca sacia seu apetite” (Ibidem, p. 76). Ou seja, para ele, diferentemente da máxima que Aristóteles viria a escrever, os animais estão acima dos homens. Apenas o sábio – contrastando aqui com o sábio de Platão e Baudelaire –, que sabe rir do bem e do mal, que vive em equilíbrio e sem abalos e perda de razão, está acima não só dos animais como também dos outros homens.

Demócrito exprime uma concepção filosófica do mundo, ele tem como objetivo a vida humana e todos os vãos terrores, as vãs esperanças do homem em relação aos deuses e à vida além-túmulo. Demócrito definiu o riso como uma visão unitária do mundo, uma espécie de instituição espiritual do homem que adquire sua maturidade e desperta; em última análise, Hipócrates está perfeitamente de acordo com ele (BAKHTIN, 1987, p. 58).

Retornando a Aristóteles, Alberti também fala da classificação do riso contida na *Poética*, que muito se assemelha ao que veremos mais adiante com Henri Bergson. Para Aristóteles, o risível pode ser encontrado tanto nos homens quanto nos discursos e nos atos. Na *Retórica*, por sua vez, ele discorre, brevemente, sobre o cômico no que tange ao caráter estético da linguagem, ressaltando o poder embutido numa “troca de letras em uma palavra”, ou numa “troca de palavras em um verso” (ALBERTI, 2011, p. 53), ambas capazes de causar surpresa, ao salientarem a necessidade de se manter o sentido ordinário e o novo sentido originado da mudança.

No *Tractatus Coislinianus* – texto muitas vezes de autoria imputada a Aristóteles<sup>11</sup> –, em relação à linguagem, há sete procedimentos que causariam o cômico: “a

---

<sup>11</sup> Sobre o *Tractatus Coislinianus*, tanto Alberti (2011) quanto outros autores explicam que a obra é anônima, sendo sua escrita e temática muito similares às dos textos aristotélicos. Por isso, há dúvidas se o autor seria de fato Aristóteles ou alguém que se inspirou em suas obras. A *Enciclopédia Britânica* informa: “*Tractatus Coislinianus*, statement of a Greek theory of comedy found in a 10th-century manuscript (published 1839) in the collection of Henri Charles du Cambout de Coislin. The treatment of comedy displays marked Aristotelian influence, even to the point of paralleling the model offered in the *Poetics*. The *Tractatus* is assumed to be either a version of a lost Aristotelian original or a statement of the Aristotelian tradition. Accordingly, as with tragedy, comedy must bring about a catharsis but through the use of laughter and pleasure. Comic plots include ludicrous mishaps, deception, unexpected developments, and clumsy dances. Characters include impostors, self-deprecators, and buffoons. While the language of comedy should be realistic, it may attain added comic force through the use of puns, dialect, and word malformations”. Em tradução livre: “*Tratado Coislinianus*, declaração de uma teoria grega da comédia encontrada no século X em um manuscrito (publicado em 1839) que compõe a coleção de Henri Charles du Cambout de Coislin. As mostras do tratamento da comédia são marcadas por influências aristotélicas, ao ponto de paralelizar o modelo oferecido na *Poética*. O *Tractatus* é entendido como sendo tanto uma versão perdida do original aristotélico quanto uma declaração da tradição aristotélica. Assim sendo, tal como na tragédia, a comédia traria a catarse através do uso do riso e do prazer. Os enredos cômicos incluem incidentes ridículos, decepção, acontecimentos inesperados e danças desajeitadas. Os personagens incluem impostores, autodetratadores e bufões. Enquanto a linguagem da comédia deve ser realística, pode-se atingir a comicidade através de trocadilhos, dialetos e palavras mal construídas”. Disponível em: <<https://www.britannica.com/topic/Tractatus-Coislinianus>>.

homonímia, a sinonímia, a repetição de palavras, a paronímia, a forma diminutiva da expressão infantil, a modificação de palavras por gestos ou voz e os erros de gramática”.<sup>12</sup> No tocante aos artifícios do enredo que podem gerar o cômico, o *Tractatus* chama atenção para os “disfarces e as trocas de papéis; os artifícios usados por um personagem para atingir seu objetivo; e também para o inesperado e a surpresa” e para a “a escolha do pior quando se tem a possibilidade de obter o melhor” (ALBERTI, 2011, p. 55).

Se em Platão e Aristóteles o estudo sobre o riso surge fragmentado, funcionando mais como desdobramento de outros assuntos tratados detalhadamente, as “teorias de Cícero e Quintiliano são provavelmente os primeiros textos sistemáticos sobre o riso e o risível no pensamento ocidental” (ALBERTI, 2011, p. 56). Muito do que escreveu Cícero seguia a ideia aristotélica do cômico: este viria de alguma deformação física ou moral e o alvo nunca poderia ser um amigo ou alguém de valor. Toda e qualquer pessoa, seus vícios ou defeitos, poderiam ser atacados com humor, “à exceção dos ‘facínoras que deveriam antes ser levados ao suplício’ e dos ‘indivíduos cujo infortúnio torna[ria] simpáticos”” (Ibidem, p. 58). Para Cícero, o riso se desdobraria em dois gêneros: a troça – que existia em todo o discurso – e o dito espirituoso – ditos vivos e curtos, a rápida piada, maliciosa e sarcástica. O propósito dos dois gêneros era considerado surpreendentemente sério: “seu objetivo não é divertir, e sim ser útil ao cliente”, portanto, apesar de poder atingir a todos, para Cícero, não se deve recorrer ao risível a qualquer hora, apenas quando não causar ódio ou dano.

---

<sup>12</sup> Algumas dessas categorias serão analisadas futuramente, pois Eça as utiliza – tais como a repetição de palavras e a forma diminutiva oriunda da expressão infantil –, em seus romances, incluindo o aqui estudado *O crime do Padre Amaro*. Os chamados “erros de gramática” que alguns críticos atribuíam a Eça, na verdade, são parte de seu estilo, que tornaram o seu registro literário mais próximo do popular, criando, assim, uma escrita hoje considerada inovadora.

É interessante que o cômico das coisas para Cícero possui duas categorias que em muito se prestam à análise que faremos de *O crime do Padre Amaro*: “nomear com palavra honorável uma ação repreensível” e “aquela figura de linguagem que, para diminuir ou aumentar a verdade das coisas, é levada até o surpreendente e o inacreditável” (Ibidem, p. 60). Para ele, a ingenuidade fingida, a ironia, as comparações e as analogias são todas categorias das *coisas*, pois este filósofo não interpreta “coisas” como objetos, mas, sim, como “figuras de ação do discurso, [...] seus ‘pensamentos’” (Ibidem, p. 62).

Se Cícero está ligado aos textos aristotélicos, Quintiliano, por sua vez, não pode ser separado de Cícero, pois sua reflexão sobre o riso vem como um complemento para o que o primeiro já havia pensado. Quintiliano aborda a questão do riso com uma atualidade que o aproxima dos estudos recentes, pois, para ele, o risível possui também um caráter não racional ou lógico, podendo se originar não apenas de uma deformidade física ou moral – como os pensadores anteriores defendiam – “mas também ‘por estupidez, por cólera, por medo’” (Ibidem, p. 63), o que afastaria do riso uma implicação negativa.

Após a Antiguidade, a reflexão sobre o riso diminuiu consideravelmente, mas, segundo Georges Minois, em *História do riso e do escárnio*, isso não significa dizer que o riso não esteve presente ao longo de toda a Idade Média, afinal, segundo o historiador, é preciso entender que “o riso medieval é, antes de tudo, parodístico. É o riso de uma sociedade que se vê em um espelho deformante” (2003, p. 155), e isso é constatado através das festas medievais, pois elas têm o objetivo de subversão, já que visam à destruição dos valores, da representação do poder e do próprio corpo social de que os foliões são parte constitutiva.

Eram muitas as festas na Idade Média, mas a mais significativa era, sem dúvida, o Carnaval, pois o riso advindo dele era coletivo – todos riam –, universal – o objeto do

riso era tudo e todos, sem exceção –, e ambivalente – era um riso alegre e maldoso, “nega[ndo] e afirma[ndo], sepulta[ndo] e ressuscita[ndo], ao mesmo tempo” (Ibidem, p. 157), fazendo, assim, com que um mundo de certezas fosse posto à prova. A inversão do alto e do baixo, do santo e do terreno na festa de Carnaval era realizada pelas mascaradas, pois somente através do uso de máscaras e fantasias era possível protestar e ridicularizar o poder. Além disso, esse protesto muitas vezes vinha de alguém de posição social desprivilegiada, o que jamais poderia ocorrer na concretude real dos dias. As máscaras permitiam um “triunfo do corpo e de suas necessidades, [uma] desforra sobre a tirania do espírito e da moral, [uma] realização simbólica dos desejos e dos instintos controlados” (Ibidem, p. 167); sem esquecermos, é claro, de que o riso experimentado durante o Carnaval também estava ligado a certo modo de reagir ao medo da morte e do inferno.

Em *O cômico*, Concetta D’Angeli e Guido Paduano (2007) escrevem que temer a morte é natural em todo ser humano. O homem possui a ilusão da imortalidade e, ao se pôr diante de uma situação que o faça refletir sobre esse aspecto da vida, sente uma “impotência infantil” diante do inevitável. Ri-se, portanto, para mascarar uma angústia e para ridicularizar o próprio sentimento de incapacidade diante da morte, mas nunca se ri da morte. Do mesmo modo, o horror ao inferno está associado ao temor da morte, pois, sem ter certeza do que há no além, tem-se a possibilidade da existência de um inferno que castiga eternamente os que não seguiram à risca as leis de Deus (e de sua Igreja). A influência da Igreja na moral e nas ações cotidianas dos cidadãos era imensa em tempos medievais. A religião era então “legisladora” não só de interdições mas também deliberava sobre os castigos e defendia com rigidez as repressões sexuais; por isso, o riso tornava a existência, aprisionada por tanto cerceamento, em uma experiência mais suportável:

O homem medieval sentia no riso, com uma acuidade particular, a vitória sobre o medo, não somente como uma vitória sobre o terror místico (“terror divino”) e o medo que inspiravam as forças da natureza, mas antes de tudo como uma vitória sobre o medo moral que acorrentava, oprimia e obscurecia a consciência do homem, o medo de tudo que era sagrado e interdito (“tabu” e “maná”), o medo do poder divino e humano, dos mandamentos e proibições autoritárias, da morte e dos castigos de além-túmulo, do inferno, de tudo que era mais temível que a terra. Ao derrotar esse medo, o riso esclarecia a consciência do homem, revelava-lhe um novo mundo. Na verdade, essa vitória efêmera só durava o período da festa e era logo seguida por dias ordinários de medo e de opressão; mas graças aos clarões que a consciência humana assim entrevia, ela podia formar para si uma verdade diferente, não oficial, sobre o mundo e o homem, que preparava a nova autoconsciência do Renascimento (BAKHTIN, 1987, p. 78).

A filosofia do século XIX parece concordar que o riso está intrinsicamente ligado à tristeza e ao medo da realidade. Para Arthur Schopenhauer, esses sentimentos, aparentemente contraditórios, na verdade não o são: “nessa existência em que não sabemos se devemos rir ou chorar, é bom reservar espaço para a brincadeira” (SCHOPENHAUER, 1966, p. 93), pois, como escreve Minois, “quanto mais o mundo parece uma realidade absurda e deslocada, mais se deve rir dele” (2003, p. 514). Por isso, continua Minois:

Simultaneamente, o riso carnavalesco está lá para dar segurança, para vencer o medo. É por isso que se veem, nos cortejos, figuras exóticas, monstruosas, falsamente assustadoras que ameaçam atacar: provocar medo sabendo que é “para rir” é um meio de exorcizar o medo (Ibidem, p. 166).

Nas festas medievais, incluindo-se aqui o Carnaval, além das “figuras exóticas, monstruosas, falsamente assustadoras”, existiam também algumas figuras de destaque,



que eram fonte do riso ou objeto dele. São elas o bobo da corte, o louco e o tolo.<sup>13</sup> Bakhtin, em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1987) e em *Questões de literatura e de estética (a teoria do romance)* (1992), ainda aponta um quarto elemento: o trapaceiro alegre. Todas essas figuras vindas da Idade Média, incluindo aquela não mencionada por Bakhtin (o louco), surgem, de uma forma ou de outra, em romances de diversas épocas e em diferentes países. Os romances de Eça de Queirós também pertencem a essa lista, pois sempre há neles um grande rol de personagens caricatos que podem ser relacionados ao louco, ao tolo, ao bobo da corte e ao trapaceiro alegre por diversos motivos. Tanto em *Os Maias* quanto em *O primo Basílio* e em outros romances e contos, há personagens risíveis por conta de suas aparências patéticas ou frágeis, portadores de uma personalidade fraca, covarde ou dissimulada, que agem como insanos, como enganadores, ingênuos ou debochados, e falam a verdade imprudentemente ou omitem-na, sendo revelados, quase sempre, por suas ações burlescas e pelo olhar atento do narrador que nada deixa escapar. Em *O crime do Padre Amaro* não seria diferente: se há um Dâmaso em *Os Maias*, também haverá um Padre Natário em *O crime do Padre Amaro*, por exemplo, ambos pecando pelo exagero das ações que os faz cair em constante ridículo. Para entendermos melhor o que cada uma dessas figuras carnavalescas representa e depois relacioná-las (em um capítulo posterior), aos personagens de *O crime do Padre Amaro* – como a Totó, o João Eduardo, a Amélia, o próprio Padre Amaro –, analisaremos cada uma, começando pelo louco.

As doenças mentais – generalizadas como loucura – sempre foram fonte de medo, desconfiança e desconforto para o homem racional ao longo da História, pois o louco é

---

<sup>13</sup> Diversos autores usam expressões diferentes para cada uma dessas categorias. Bobo da corte também é chamado de palhaço, coringa, *clown*, *joker*, *jester* ou bufão; o louco, por vezes, é denominado como tolo; e o tolo (ingênuo) pode variar para bobo. Para não haver confusão, optamos por chamar essas figuras somente de bobo da corte, louco e tolo.

aquele que fala com convicção e com palavras muitas vezes bem estruturadas sobre a realidade que interpreta de maneira particular, invertendo a ordem e o discurso aceitos como leis, levando todos a um sentimento de incerteza. Na Idade Média, o desconhecimento das causas dos transtornos mentais fazia com que muitas vezes a loucura fosse associada à blasfêmia, à heresia e ao diabo ou a uma forma de possessão divina, ou seja, o louco podia ser respeitado ou rejeitado de forma cruel. Na verdade, o insano, para a grande maioria, representava a miséria humana, o irracional e o mal, pois tanto ele quanto o diabo eram capazes de transgredir a moral. Já entre os séculos XVI e XIX, Michel Foucault, em *História da loucura*, aponta que as doenças mentais colocavam em risco a forma de vida que a sociedade procurava manter sob a aparência de virtuosidade. Para tanto, a correção através de castigos, penitências e internamento era o artifício escolhido para isolar elementos e moralizar desvios:

É evidente que o internamento, em suas formas primitivas, funcionou como um mecanismo social, e que esse mecanismo atuou sobre uma área bem ampla, dado que se estendeu dos regulamentos mercantis elementares ao grande sonho burguês de uma cidade onde imperaria a síntese autoritária da natureza e da virtude. Daí a supor que o sentido do internamento se esgota numa obscura finalidade social que permite ao grupo eliminar os elementos que lhe são heterogêneos ou nocivos, há apenas um passo (FOUCAULT, 2013, p. 79).

A loucura, portanto, “é utilizada como um repelente: trata-se de mostrar o absurdo de um mundo privado de códigos e proibições, de um mundo que renega seus valores. Esse mundo é louco e rimos dele, mas com um riso que não é alegre” (MINOIS, 2003, p. 262).

O tolo, por sua vez, viola a razão por motivo diferente do louco: é ingênuo e não possui capacidade de elaborar estruturas lógicas, posto que seu conhecimento é “decomposto, incompleto e fragmentário” (D’ANGELI; PADUANO, 2007, p. 19). O riso

contra o tolo surge, portanto, de sua compreensão errônea daquilo que todos os outros entendem bem. Quem ri da loucura e da estupidez se sente superior, pois possui a capacidade do pensamento racional que organiza o dito pacto social. No entanto, enquanto o riso dirigido ao louco é o de temor e desprovido de qualquer simpatia, o riso causado pelo tolo é de desprezo “pacífico”, podendo haver, inclusive, uma certa “cumplicidade esboçada” (Ibidem, p. 20).

O bobo da corte e o trapaceiro alegre são personagens interessantes, pois são dotados de lucidez e inteligência, embora utilizem as máscaras de louco e tolo para realizarem bem seus “papéis”. O bobo da corte era usado oficialmente nas cortes reais em diversos países da Europa como uma forma de entretenimento. Contudo, ele era mais do que isso: em um ambiente em que a falsidade e a bajulação predominavam na corte, o bobo era aquele que dizia a *verdade*. Travestido de loucura ou parvalhice, com roupas ridículas e às vezes sendo fisicamente deformado, o bobo da corte era alguém que não pertencia a nenhum círculo social, não tinha qualquer posição política e muito menos possuía aliados ou rivais. Por isso mesmo, ele tinha a “permissão” de falar o que pensava, através de chistes e brincadeiras, sobre todos esses assuntos. É ele que trazia a realeza de volta à sua reles humanidade, lembrando-lhe de sua mortalidade:

*O jester* é alguém estranho à corte (inclusive por sua extração social) que pode falar e participar em suas esferas mais altas, influenciando inclusive no mecanismo de tomada de decisões. Mas também não pertence mais a seu grupo de origem, nem fala especialmente por ele nem para ele. Na medida em que é um personagem sociologicamente “solto”, “desenraizado” (mesmo suas novas “raízes” na corte são geralmente tênues e sem garantias maiores) não “porta” o faccionalismo social mas pode exhibir, denunciar antagonismos e rivalidades mais ou menos ocultas, mas atuantes, da vida palaciana. E mesmo provocar ou acirrar artificialmente conflitos (NEVES, 1979, p. 54).

Por fim, o trapaceiro de Bakhtin (1987; 1992) faz o inverso do bobo da corte: zomba, neutraliza, transforma e deturpa de forma maldosa a *mentira* – e não a verdade –, saída da boca de reis, clérigos, cavaleiros, nobres, sábios e juristas em um alegre embuste através da ironia. A diferença que o separa do bobo da corte, segundo Bakhtin, é que “o trapaceiro ainda tem uns fios que o ligam à realidade; o bufão e o bobo<sup>14</sup> ‘não são deste mundo’ e por isso têm direitos e privilégios especiais” (1992, p. 276).

Essa dessacralização do poder, da religião, da verdade, da mentira e até do próprio rei, realizada pelo riso carnavalesco, também estava inscrita na literatura medieval, aparecendo nas paródias litúrgicas, nas orações e nos textos bíblicos. A esse fenômeno, Bakhtin denominou de *carnavalização da literatura*:

O carnaval propriamente dito não é, evidentemente, um fenômeno literário. É uma forma sincrética de espetáculo de caráter ritual, muito complexa, variada, que, sob base carnavalesca geral, apresenta diversos matizes e variações, dependendo da diferença de épocas, povos e festejos particulares. O carnaval criou toda uma linguagem de formas concreto-sensoriais simbólicas. Essa linguagem exprime de maneira diversificada uma cosmovisão carnavalesca, que lhe penetra todas as formas. É a transposição da linguagem do carnaval para a linguagem da literatura que chamamos carnavalização da literatura (BAKHTIN, 1987, p. 122).

A partir desse trecho, podemos entender que uma certa cosmovisão unida ao rebaixamento do que é sacro e apreendida pelo registro literário pode ser chamada de carnavalização da literatura. Em *O crime do Padre Amaro*, Eça de Queirós usa como material para seu romance tudo o que então era considerado divino e intocável pela igreja católica e pelos valores burgueses e, propositadamente, os deforma através do ridículo, assim como era feito no Carnaval medieval.

---

<sup>14</sup> Devemos lembrar neste momento que, para Bakhtin, “bufão” é o mesmo que “bobo da corte”, e “bobo” é o que estamos aqui chamando de “louco”.

Mikhail Bakhtin, usando a figura do bobo da corte, do tolo e do trapaceiro na narrativa literária, entende-as como exemplos de categorias dialógicas que permitem o plurilinguismo do romance. Assim, o bobo da corte é o personagem que se faz de tolo, ao utilizar uma linguagem muitas vezes estranha à de outros personagens, para falar de forma crítica e maldosa do discurso conhecido. Já o personagem que distorce e que reproduz de forma debochada ou a seu favor o discurso mentiroso daqueles que são representantes dos lugares de “prestígio” seria um típico trapaceiro alegre. De outro modo, o tolo também se opõe aos discursos “pomposos” e oficiais, mas o faz por ignorância e incompreensão. Ao utilizar os olhos de um tolo, a narrativa pode contrastar as realidades, chamar a atenção para as incoerências da sociedade e criticá-la, proporcionando que haja dentro do discurso literário um espaço democrático para muitas e variadas vozes:

O tolo criado pelo autor, que estranha o mundo da convenção patética, pode ser ele mesmo objeto de ridicularização do autor, enquanto tolo. O autor não é obrigado a se solidarizar totalmente com ele. O momento da ridicularização dos tolos pode aparecer em primeiro plano. Mas o tolo é necessário ao autor: pela sua própria presença que não compreende ele estranha o mundo da convenção social. Representando a estupidez, o romance apreende a inteligência da prosa, a sabedoria da prosa. Olhando o tolo ou o mundo com os olhos de um tolo, o olhar do romancista irá adaptar-se à visão prosaica de um mundo enredado pela convenção e pela mentira patéticas. A incompreensão das linguagens correntes e que parecem ser do conhecimento de todos, ensina a perceber a sua objetividade e a sua relatividade, a exteriorizá-las, a observar as suas fronteiras, ou seja, ensina a descobrir e construir as representações (imagens) das linguagens sociais (BAKHTIN, 1992, p. 195).

Todos esses três tipos servem como máscara para o romancista, já travestido pelo estatuto do narrador e de seu ponto de vista, já que pode usá-los como um disfarce através do qual interroga a sociedade e os seus costumes. O fato do bobo da corte ser um *outsider*, alguém que se mantém externo a todas as camadas, repetimos, auxilia particularmente esse questionamento crítico, fazendo do autor um “participante da vida sem dela tomar

parte” (Ibidem, p. 277). Ele pode, portanto, trazer a público revelações polêmicas e bastante íntimas, como questões familiares, religiosas ou sexuais, aliás, “função antiqüíssima do bufão” (Ibidem, p. 277). Para concluir, cada um desses personagens é criado pelo autor para ir contra o discurso de poder de diferentes maneiras, mas utilizando sempre o riso como ferramenta: o trapaceiro alegre o faz através de uma “força reveladora a inteligência lúcida, alegre e sagaz”, vindo, na narrativa, muitas vezes “na forma de vilão, de pequeno aprendiz urbano, de jovem clérigo errante e, em geral, de vagabundo desclassificado”; o bufão marca sua presença pelas “zombarias paródicas”; e o tolo pela sua “incompreensão ingênua” (Ibidem, p. 278). Para nosso trabalho, é importante chamar a atenção para as formas de trapaceiro alegre que podem ser usadas na ficção, e em *O crime do Padre Amaro*, surgirão algumas delas.

Jacques Le Goff (2000) defende que, na Alta Idade Média<sup>15</sup>, para os religiosos, os dois maiores inimigos de um monge eram o ócio e o riso, este último em contraste com a seriedade e o silêncio sempre exigidos e vistos como necessários. Para a Igreja e seus pregadores, o riso era diabólico e Le Goff acredita que isso se devia ao fato de o riso ser corporal, distanciado, por isso, da experiência espiritual. Como prova da demonização do cômico, Minois chama a atenção para o fato de as imagens de santos e de Jesus nunca estarem sorrindo, ao contrário das gárgulas. Não se pode esquecer de que havia o riso provocado pelos pregadores ao contar narrativas cômicas no púlpito. Carregadas de humor negro, cinismo e crueldade, a primeira função dessas histórias era a de evitar que

---

<sup>15</sup> Como Le Goff não informa a divisão da Idade Medieval que ele considera como base, optamos por usar a do professor de História Medieval Franco Júnior: Primeira Idade Média (princípios do século IV até meados do século VIII), Alta Idade Média (meados do século VIII até fins do século X), Idade Média Central (início do século XI até fins do XIII) e Baixa Idade Média (início do século XIV até meados do XVI). FRANCO JÚNIOR, Hilário. *A Idade Média: nascimento do Ocidente*. 2. ed. ver. e ampl. São Paulo: Brasiliense, 2001.

seus ouvintes dormissem durante a pregação, além de ajudar a memorizar as lições morais pretendidas. O riso nos sermões também servia de crítica e de combate àqueles que não seguiam a moral cristã: os padres atacavam companheiros de batina que, de seu ponto de vista, não seguiam o bem e possuíam vícios repreensíveis. Mas, acima de tudo, as pregações de forma humorada eram uma maneira de explorar o poder sobre os fiéis, principalmente sobre o público feminino, já que a principal intenção desses discursos era impedir o pensamento independente e individual:

[...] os pregadores adquirem tal poder sobre seu auditório feminino que chegavam a assegurar uma obediência cega e fanática, muitas vezes tomada de um ascetismo tão vão quanto a coqueteria à qual sucedia.

[...] os pregadores explora[ram] o riso, equilibrando-o com o medo que nunca está longe, para opor-se à emancipação da mulher.

[...] Afinal, qual é a finalidade desse riso instrumental? Lutar contra os vícios, certamente, e ridicularizá-los. Mas, além disso, de forma menos consciente, trata-se de combater a novidade, a inovação, a evolução socioeconômica, responsável pela crescente depravação dos costumes (MINOIS, 2003, p. 218, 222).

## 2.1. AS VÁRIAS FACETAS DO RISO NO SÉCULO XIX

Chegando ao século XIX, notamos que o riso continua a funcionar como instrumento político de controle das massas, agora não mais manejado majoritariamente pela Igreja Católica. É verdade que o rosto de Roma nunca esteve tão franzido:

Os retratos e as fotografias dos bispos e padres são eloquentes: é difícil saber quem apresenta o rosto mais severo, o olhar mais duro sobre o mundo que o cerca. A Igreja, encenada, criticada, confrontada com a ascensão das ciências e do ateísmo, encolhe-se, crispa-se sobre seus valores e responde ao mundo moderno com o anátema. Mais que nunca, o riso é diabólico (MINOIS, 2003, p. 499).

“O riso nunca é inocente” (Ibidem, p. 503), escreve um padre no título de um dos capítulos de sua teologia do riso em 1840, portanto, a prática deve ser evitada por uma instituição que deseja pureza e inocência como forma de comportamento. Mais do que nunca, o riso é uma artimanha do diabo, ser que parece tornar o clero oitocentista obcecado pela sua figura, enchendo o povo de misticismo, ao mesmo tempo em que insistia em voltar os olhos e recusar os avanços tecnológicos e científicos, que dominavam a era das revoluções, como tão bem denominou Eric Hobsbawm (1979). A Igreja persistia na propagação dos milagres, com sua crença nas indulgências, no culto de suas relíquias, presa a um misticismo inculto e ignorante. O filósofo alemão Ludwig Feuerbach, que escreve o livro chamado *A essência do cristianismo* (1968), em 1841, tenta compreender essa hostilidade do catolicismo ao riso e concluiu que a religião propagada por Roma é *naturalmente* de sofrimento, cujo símbolo de representação é um Cristo crucificado, com olhar de tristeza e corpo ensanguentado. Cada fiel, carregando sua própria cruz, deve seguir o exemplo de Cristo, ou seja, rir é ser insensível, é um *crime*,



enquanto que a dor aproxima os cristãos de Deus, pois ela faz com que o homem sinta o Criador como uma *necessidade*.

Ora, se o riso foi demonizado e se lágrimas e medo são o que a Igreja exige e oferece a seus seguidores, é com o riso que os anticlericais – e Eça de Queirós aqui incluso – irão criticá-la, afinal, nada melhor do que o riso supostamente diabólico para dessacralizar aquilo que era considerado divino. Como desejava Léo Taxil, um dos líderes do livre-pensamento da época, “vamos matá-los pelo riso” (MINOIS, 2003, p. 504). Os alvos que se tornaram risíveis eram os padres, a Bíblia, os rituais católicos e o fanatismo religioso. Surge, assim, um riso como arma de guerra, recurso poderoso que ataca e destrói ídolos, pois “o culto e a prática são objeto de zombaria sem fim. A vida dos santos e, sobretudo, das santas é pretexto para brincadeiras pornográficas” (Ibidem, p. 506). O século XIX é o século da sátira política e da “Santa Ironia”.<sup>16</sup>

Na política, o cômico pode servir ao poder como veículo de manipulação. Marx escreveu que “a religião é o ópio do povo” (2010) mas, nesse jogo de poderes, “o riso pode mostrar-se mais eficaz que a religião” (MINOIS, 2003, p. 479). Mesmo com o uso do riso pelo poder, o povo, em geral, também se beneficiou do humor significativamente:

Certamente é na sátira política que o riso encontra, no século XIX, seu terreno predileto. Os debates parlamentares, o início da democracia, a liberdade de imprensa criam as condições ideais para um grande debate de ideias em que a ironia é chamada a desempenhar um papel essencial. Santa ironia, libertadora dos povos [...]. [...] uma República democrática tem tanta necessidade de bobos quanto uma monarquia absoluta, porque atrás da democracia, fachada de liberdade, há um Estado moderno, poder despótico, ídolo sem rosto, Leviatã sem cabeça, anônimo e onipresente (Ibidem, p. 482-483).

---

<sup>16</sup> Expressão utilizada por Eça de Queirós em uma carta endereçada a Ramalho Ortigão, em 1873, e retomada por Georges Minois no seu livro de 2003.

Ainda que Minois chame a atenção para a dupla potencialidade da ação de ridicularizar os políticos, religiosos e outros detentores do poder – que seria, por um lado, a possibilidade de desencadear críticas contra abusos e, do outro, o risco do apaziguamento do sentimento de revolta, graças à minimização da gravidade das situações e consequente manutenção da ordem vigente –, fato é que, nos fins do século XIX, o riso torna-se mais mordaz. Além disso, os estudos filosóficos sobre o cômico voltam a crescer vertiginosamente, trazendo para seu campo de interesse nomes como Freud, Nietzsche, Baudelaire e, quem de perto mais nos interessa, Henri Bergson.

*O riso: ensaio sobre o significado do cômico* (1960), de Henri Bergson, é a reunião de três ensaios que o autor escreveu a respeito da origem, dos efeitos e dos tipos de cômico, procurando criar uma descrição que definisse esses processos. O trabalho é muito importante para o estudo do riso, pois até então o assunto era sempre abordado pelo viés filosófico ou fisiológico, até que Bergson decidiu analisá-lo a partir de uma perspectiva social. Isso quer dizer que, se para Aristóteles o homem é o único animal que ri, para Bergson, o ser humano também é o único ser que *faz rir*, e esse “rir” e “fazer rir” possuem uma utilidade social: “digamo-lo dede já: é sobretudo neste sentido que o riso ‘castiga os costumes’. Ele faz com que procuremos imediatamente parecer o que deveríamos ser, o que nós, sem dúvida, acabaríamos um dia por ser verdadeiramente” (BERGSON, 1960, p. 26). Segundo sua teoria, a excentricidade é sancionada pelo riso e deve ser abolida ou, ao menos, disfarçada; entretanto, não basta disfarçá-la de forma mecânica; deve-se fazê-lo *bem*: “tal deve ser a função do riso. Sempre um pouco humilhante para quem é objecto dele, o riso é, verdadeiramente, uma espécie de assoada social” (Ibidem, p. 98).

Ao longo dos capítulos, Bergson desenvolve os tipos de cômico: o cômico das formas, o dos movimentos, o da situação, o das palavras e o do caráter. Antes de falarmos sobre cada um, devemos, porém, atentar para as três condições que favorecem a existência de um ambiente propício ao riso. A primeira, já discutida, é ser o riso um fenômeno próprio do ser humano. A segunda é a necessidade de supressão da emoção concomitantemente à experiência do riso, isto é, deve haver uma atmosfera de insensibilidade que envolva aquele que recebe o cômico e o que expõe a comicidade, tendo que existir apenas entre ambos, portanto, uma troca pautada na experiência ordenada pela “inteligência pura”:

Apresentai-me o defeito mais leve que seja possível encontrar: se mo apresentardes de maneira a pôr em acção a minha simpatia, o meu temor ou a minha piedade, é um caso liquidado, já não posso rir-me dele. [...] eis a única condição realmente necessária, posto que de maneira alguma seja suficiente (Ibidem, p. 101).

A terceira condição apontada no livro é a que defende que o cômico é sempre uma manifestação em grupo. Isso significa dizer que, se por alguma razão precisássemos viver isolados, sem a companhia de outro indivíduo, o cômico simplesmente deixaria de existir, pois essa experiência “tem necessidade dum eco” (Ibidem, p. 19). Entendemos aqui que o autor não se refere à presença física de outro ser humano, mas, provavelmente, ao contato mesmo que indireto, como, por exemplo, a leitura de um livro que nos provoque o riso. Afinal, sabemos que um livro, charge, tira ou, nos dias atuais, filmes e séries, não precisam de um público fisicamente presente para que seu conteúdo tenha humor.

Em seu trabalho, no capítulo primeiro, Bergson dá especial atenção ao cômico das formas e dos movimentos, defendendo, assim, a principal teoria que permeia toda a sua obra: a relação estabelecida entre a rigidez ou a mecanização dos atos humanos e o aparecimento da situação cômica. Para o teórico, as ações, falas, demonstrações de caráter

e aparência devem ser naturais, isto é, não apenas devem se encaixar dentro de um certo padrão social como também têm de possuir aparência fluida e ágil, tal qual é o pensamento, pois quando não se consegue essa naturalidade, daí surge o cômico. Se um homem andando pela rua tropeça e cai, ou se um orador dando uma palestra se enrola nas palavras ou tem tiques e manias gestuais, tem-se, aí, a comicidade dos movimentos, pois o comum é falar e andar sem errar e sem cometer repetições. Basta notar que um comediante, quando pretende imitar uma pessoa conhecida, muda seus gestos e a forma de falar, para que o público possa “reconhecer” o alvo de sua paródia:

Mas eis um certo movimento de braços ou de cabeça, o mesmo sempre, eu vejo repetir-se periodicamente. Se eu o noto, se é o suficiente para me distrair, se o espero num determinado momento e ele vem quando eu o espero, involuntariamente rio. Porquê? Porque tenho agora diante de mim uma mecânica que funciona automaticamente. Já não é vida: é o automatismo instalado na vida e imitando-a. É o cômico (Ibidem, p. 35).

O mesmo se dá em relação à aparência: o disfarce e a moda atual são duas demonstrações do cômico das formas; e isso acontece por sua óbvia falta de naturalidade, pois a pessoa que se disfarça está tentando ser alguém que não é e, por isso, torna-se ridícula. Rimos, por exemplo, de alguém reconhecidamente careca usando uma vasta cabeleira, ou de um nariz gigante falso, ou de tinta no rosto. É por isso que palhaços, com seus rostos esbranquiçados, nariz vermelho, cabelos e roupas extravagantes são até hoje fonte de mistério, medo e riso de crianças e, por vezes, de adultos. A moda, por outro lado, torna-se cômica pela sua uniformização, geradora do mecânico, ou seja, centenas de pessoas usando vestimentas similares – ou que representam um certo grupo – parecem risíveis. Por outro lado, os que não pertencem a estes mesmos grupos, os que não seguem sua moda, do ponto de vista dos seus membros, tornam-se fatalmente alvo de piada.

O cômico das formas também engloba a aparência física: um rosto deformado similar a uma máscara de Carnaval, um sorriso que parece uma careta, a falta de simetria nos traços faciais... Por esse motivo, a caricatura foi e ainda é uma forma de ridicularizar ou até criticar o outro. Henri Bergson defende que a arte do caricaturista consiste, justamente, na habilidade de perceber e capturar o mais imperceptível dos movimentos e torná-lo visível de maneira aumentada. No entanto, chama atenção para o fato de que o exagero não é o fim da caricatura, mas, sim, um meio de tornar manifestas, aos olhos despreparados, as distorções *já existentes*:

[...] há caricaturas mais parecidas do que retratos, caricaturas onde mal se nota o exagero e inversamente também se pode exagerar ao máximo sem obter um verdadeiro efeito de caricatura. [...] Rimo-nos então duma cara que é, em si mesma, pode dizer-se, a sua própria caricatura (Ibidem, p. 31-32).

Georges Minois explica que, após a Revolução Francesa, o riso encontrou uma nova forma de ser um instrumento revolucionário: através da caricatura. Colocando em foco tipos coletivos, essa expressão de arte crítica desmistifica ídolos através do riso, isto é, reduz grandes nomes que se teriam como intocáveis “ao estado de patifes” (MINOIS, 2003, p. 469), e completa: “o grotesco de dessacralização funciona plenamente contra o clero, mostrando monges, abades, bispos em posturas as mais indecentes e obscenas. [As caricaturas] representam, para o povo, o triunfo da liberdade sobre a escravidão” (Ibidem, p. 469, 475).

No segundo capítulo, Bergson disserta sobre o cômico da situação e o das palavras. O das situações acontece no teatro e é relacionado pelo autor aos jogos infantis: a mola, as marionetes ou fantoches e as bolas de neve. Todos esses três tipos de jogos trazem o mecânico através da repetição: a inversão – “uma combinação de circunstâncias que se repete exatamente da mesma maneira por várias vezes, truncando assim o curso

mudável da vida” (BERGSON, 1960, p. 70) –; do mundo às avessas – “é assim que rimos do acusado que prega moral ao juiz, da criança que pretende dar lições aos pais”, por exemplo (Ibidem, p. 73) –; e da interferência – “logo se pensará no quiproquó. [...] o equívoco, o falso juízo” (Ibidem, p. 74).

As palavras também podem ser cômicas: por exemplo, obtém-se um efeito risível imitando a fala de outra pessoa ou falando a mesma coisa mais de uma vez (repetição); ou quando se aplica uma expressão ou palavra em seu sentido figurado ao invés do denotativo (inversão); ou, ainda, quando há contradições no que se fala ou se deixa escapar o que não se desejava dizer (interferências). Todavia, há mais uma possibilidade no que tange ao cômico das palavras: a transposição. A transposição acontece ao se utilizar a degradação, o exagero e a ironia para se descrever ou declarar um juízo sobre algo: “Na realidade o exagero, como a degradação, não é mais que uma certa forma duma certa espécie de cômico” (Ibidem, p. 90).

Por último, no terceiro capítulo, há também o cômico de caráter, resultante dos vícios, que são os deformadores do caráter e da alma para Bergson. Em primeiro lugar, devemos entender que, em *O riso*, faz-se uma distinção entre vícios externos e vícios internos: os internos são aqueles individuais, que se instalam na alma “com tudo que ela comporta de poder fecundante” (Ibidem, p. 24), sendo, portanto, assunto para a tragédia. Os externos são assuntos destinados à comédia, pois são os vícios de um grupo, voltados aos personagens *tipos* (o ciumento, o avaro, o jogador etc.).

Apesar das ambivalências encontradas em seus ensaios, que deixam seu esquema instável, não é intuito deste trabalho apontar as divergências existentes na teoria de Bergson sobre o cômico, divergências estas apontadas por outros leitores críticos de *O riso*. Fato é que Henri Bergson foi de grande importância para o estudo social do

fenômeno, importando, em especial, suas definições do que seria o cômico – “É cômico todo o incidente que chama a nossa atenção para o físico duma pessoa quando é o **moral** que está em causa” (Ibidem, p. 45, **grifo nosso**) –, e algumas de suas observações sobre os mecanismos do riso, sendo a caricatura especialmente interessante quando se pensa no caso de *O crime do Padre Amaro*, pois Eça de Queirós não hesitou em dizer o que pretendia com o Realismo:

Fazer o quadro do mundo moderno, nas feições em que ele é mau, por persistir em se educar *segundo o passado*; queremos fazer fotografia, ia quase a dizer a **caricatura** do velho mundo burguês, sentimental, devoto, católico, explorador, aristocrático, etc. E apontando-o ao escárnio, à gargalhada, ao desprezo do mundo moderno e democrático – preparar sua ruína (QUEIROÓS, 1986, p. 1.178, grifo nosso).

Peter Gay trata, em *O século de Schnitzler: a formação da cultura da classe média – 1815-1914*, desse “velho mundo burguês, sentimental, devoto, católico, explorador, aristocrático” que Eça de Queirós apontará ao escárnio moral. Aquela recupera uma burguesia cada vez mais emparedada pelo que ele chama de agressões e controles que a vida moderna cria, experiência traumática que começa ainda no seio da família. O lar burguês, com suas regras sociais contrapostas às da natureza, faz com que as pessoas aceitem a frustração como uma parte da vida e da rotina do homem civilizado: “desmamar uma criança, ensiná-la a usar a privada, as orações em família, as recompensas e os castigos dados pelos pais, a exigência de obediência, boas maneiras e desempenho satisfatório na escola” (GAY, 2002, p. 120) são algumas dessas intervenções culturais. Contudo, o historiador também aponta que há a necessidade de uma válvula de escape que permita que essa repressão não seja total, pois nenhum indivíduo suportaria viver completamente interdito. Essas válvulas seriam o que o autor chama de álibis para atitudes violentas, depreciativas e coercivas, isto é, “os burgueses do século XIX construíram suas próprias racionalizações, que lhes permitiram atacar a outrem – criticar

e ridicularizar, policiar e excluir, explorar e às vezes matar” (Ibidem, p. 121). Portanto, ao mesmo tempo que a moral burguesa controlava os corpos de seus membros, também fornecia mecanismos para que alguns pudessem questionar suas “leis”.

Pretendemos pôr em diálogo a Leiria criada por Eça de Queirós – uma cidade pequena e provinciana, composta por uma pequena burguesia que anseia por importância à sombra da Sé e do modelo aristocrático “importado” de Lisboa –, com uma referencialidade histórico-social asfixiante, por acreditarmos que, por vezes, foi pela ação libertadora do riso criado pelas linhas da ficção que muitas mudanças históricas foram ensaiadas.



## 2.2. O REALISMO HUMORADO DE EÇA DE QUEIRÓS

A Europa do século XIX passou por imensas transformações sociais, políticas, filosóficas, culturais e, principalmente, científicas. Foi o período de descobertas no âmbito das ciências biológicas e dos estudos arqueológicos, e de desenvolvimento tecnológico, pois a Segunda Revolução Industrial trouxe, pela primeira vez, para países como Itália, Estados Unidos, Rússia, Alemanha, Japão e França os automóveis, as estradas de ferro, o telégrafo, o telefone e as lâmpadas elétricas. Além disso, o “desenvolvimento do comércio bancário, a especulação mais organizada e as primeiras manifestações industriais já traz[iam] a marca de um signo vital à época: a velocidade” (MARGATO, 2002, p. 309). Tais descobertas e melhorias possibilitaram uma interação entre tecnologia e ciência que, somada aos questionamentos das “certezas” religiosas, cria uma nova concepção de tempo, espaço e forma de analisar o mundo. Não à toa, os olhos de quase todos desviavam-se do divino para o moderno terreno, que invadia todas as áreas da vida cotidiana. Dessa forma, na França, surge o movimento literário denominado de Realismo, cujo objetivo era não só fazer frente ao Romantismo como também trazer a ciência, como nova maneira de interpretar a realidade, para dentro da representação artística. Os escritores realistas procuravam, portanto, uma abordagem “que tivesse mais em conta a realidade da vida, [que] recorresse de preferência à observação dos outros e à experiência pessoal [...] de modo que cada romance fosse um ‘documento’ social” (BOLÉO, 1942, p. 3-4).

O Naturalismo na literatura, criado pela pena de Émile Zola, com essa nova forma de expressão literária, surge como um desdobramento mais cru do Realismo e mais apegado ao Determinismo de Taine, no qual o meio era um dos fatores essenciais para

caracterizar um indivíduo e suas ações desde o nascimento até a morte. O Naturalismo “pretendia levar para o domínio da literatura o método e o espírito do materialismo científico” (Ibidem, p. 4), representando a realidade “tal qual ela é, mesmo (ou principalmente) com os seus aspectos mesquinhos e torpes” (Ibidem, p. 5). O objetivo era observar, selecionar um aspecto e retratar de forma didática o comportamento da sociedade.

Em Portugal, apesar do sentimento de infelicidade e de atraso em relação ao restante da Europa,<sup>17</sup> os intelectuais da segunda metade do século não deixaram de se interessar pelo novo rumo que a arte estava tomando. É a partir da conferência de Eça de Queirós no Casino Lisbonense que, oficialmente, o “Realismo como nova expressão da arte” ganha forma em terras portuguesas. Em sua intervenção, Eça de Queirós destaca a importância da arte e do artista, capazes de proporcionar não somente a mudança social mas também o aperfeiçoamento pelo qual o corpo social deve passar para se atingir a “verdade” e a “justiça”.

A arte deve ter o ideal moderno: a verdade e a justiça [...] deve corrigir e ensinar [...] visar a um fim moral [...] Se a arte não tem moral, perde a sociedade [...] Quando a ciência nos disser: a idéia é verdadeira; a consciência nos segredar: a idéia é justa; e a arte nos bradar: a idéia é bella, teremos tudo... (QUEIRÓS *apud* JORGE, A., 1989, p. 127).

O Realismo surgido na Europa era, em sua primeira hora, uma análise prioritariamente de caráter pedagógico sobre a realidade observada. Todavia, Eça de Queirós, desde cedo, escolheu construir o seu discurso realista a partir de uma ótica que privilegiasse o riso, partindo para tanto de uma linguagem irônica que guardou sua

---

<sup>17</sup> Eduardo Lourenço escreve que o tempo de Eça de Queirós “parecia cansado de si mesmo e refluiu – mesmo nele – para um ‘algures’ que não era revivalismo de sonhos heróicos, social ou literariamente motivantes como os da sua mitologia juvenil [...], mas espaço de indiferença ou de declarado desdém por aquela visão do mundo [...]” (1978, p. 17).

assinatura pessoal. Era através do riso que Eça pretendia criar um “quadro do mundo moderno, nas feições em que ele é mau, por persistir em se educar *segundo o passado*” (QUEIRÓS, 1986, p. 1.178). Alguns críticos sugerem que, ao usar a ironia como forma de avaliar a sociedade portuguesa, Eça de Queirós acabaria por se afastar do Realismo, que, como vimos, muitas vezes se pautava em uma visão científica dos acontecimentos, e, portanto, exigia uma linguagem objetiva que fosse capaz de representar o mundo referencial. Não que os primeiros realistas franceses evitassem o humor em seus textos, porém era um riso diverso daquele que se configurou na Península Ibérica. Hennio Morgan Birchal (1976), por exemplo, afirma que o humor francês não é propriamente irônico, e Miguel de Unamuno (1947) reforça que, por baixo da máscara de frio sorriso parisiense, Eça de Queirós possui um ibérico “calor quemante en el fondo de su ironia”<sup>18</sup> (p. 388).

Y esta actitud irónica professional me ha parecido siempre muy poco ibérica, muy poco acomodada a nuestro temperamento castizo peninsular. Nosotros, españoles y portugueses, nos indignamos y entonces o sermoneamos o insultamos. Nuestra sátira es sermón didáctico y es invectiva virulenta (UNAMUNO, 1947, p. 388).<sup>19</sup>

De nossa parte, acreditamos que, assim como todo grande escritor, Eça de Queirós possui um somatório de influências, que “fundidas e integradas numa nova e original unidade” (GUERRA DA CAL, 1981, p. 77), com elementos particulares, torna sua escrita única. Guerra da Cal fala sobre manifestações de características românticas, realistas e naturalistas, contando ainda com a presença de elementos de referência parnasiana, simbolista e impressionista na escrita eciana. Tal mistura, adicionada ao seu humor, não

---

<sup>18</sup> Em tradução livre: “calor ardente no fundo de sua ironia”.

<sup>19</sup> Em tradução livre: “E esta atitude irônica profissional me tem parecido sempre muito pouco ibérica, muito pouco acomodada a nosso temperamento castiço peninsular. Nós, espanhóis e portugueses, nos indignamos e então o repreendemos o insultamos. Nossa sátira é sermão didático e é invectiva virulenta”.

exclui ou o torna antirrealista, pois uma característica não necessariamente exclui a outra, ou seja, “*vendo verdadeiro* E.Q. seria um realista; *corrigindo o enternecimento* seria um humorista” (FERREIRA, 1943, p. 698). Além disso, sabemos que, apesar do nome “Realismo”, os autores integrantes desse movimento tinham consciência de que, ao recriar a vida através da linguagem artística, o que teríamos seria sempre uma recriação, uma rerepresentação do que se costumou chamar de realidade, processo condicionado à visão do artista e sempre preso à interpretação pessoal do agente criador. Eça de Queirós escreve a José Joaquim Rodrigues de Freitas uma carta na qual define o realismo, explicando que com ele deseja “fazer o **quadro** do mundo moderno [...]; fazer [uma] **fotografia**” (QUEIRÓS, 1986, p. 1.178, grifos nossos).<sup>20</sup>

A tarefa de representação do mundo sempre depende do ponto de vista daquele que vê, bem como está sujeita a variações impostas pelo “objeto” a ser retratado. A fotografia, por exemplo, depende, segundo Barthes (1984), de três emoções ou intenções: fazer, suportar e olhar, ou seja, a realidade perpassa pelo fazer do Operador, pelo suportar do Espetáculo representado e pelo olhar do Espectador: “[...] ela reduz sempre o corpus de que tenho necessidade ao corpo que vejo; ela é o Particular absoluto, a Contingência soberana, fosca e um tanto boba [...]. [...] a Fotografia é sempre apenas um canto alternado de ‘Olhem’, ‘Olhe’, ‘Eis aqui’ [...]” (BARTHES, 1984, p. 14). Com isso queremos dizer que, se Eça cedo descobriu que a representação fiel da realidade era de todo impossível, como queriam os realistas-naturalistas da primeira hora, foi porque percebeu que não existe imparcialidade em qualquer tipo de representação da realidade, pois o que importa é *como* esta realidade será recriada pela arte.

---

<sup>20</sup> Carta esta já citada na parte final do capítulo 2.1.

Ernesto Guerra da Cal (1981) descreve que a percepção da realidade operada por Eça de Queirós pode ser comparada a uma “lente deformadora” (p. 84). Em sua escrita, há uma “sistemática distorção da vida” (Ibidem, p. 83), que Eça acentua de forma risível e, por vezes, até mesmo grotesca, procurando atingir três finalidades: apontar os erros; construir uma nova sociedade a partir da destruição da vigente usando para isso o riso; e ir na contramão do apelo ao discurso de tom dramático.

Começando pelo humor com a finalidade de impedir o enternecimento, devemos afirmar que Eça de Queirós, além de ser um autor realista e dono de uma escrita marcadamente irônica, também possui uma grande sensibilidade dramática. Dessa forma, ele “[satisfaz] a necessidade de Idealismo que todos temos nativamente, e ao mesmo tempo a seca curiosidade do Real, que nos deram as nossas educações positivas” (GUERRA DA CAL, 1981, p. 81). Contudo, quando nosso autor sente que a emoção está prestes a transbordar a medida que considera limítrofe, procura quebrar a emoção com o humor. Essa perspectiva foi considerada por parte dos estudos que se tornaram clássicos sobre a obra de Eça de Queirós, incluindo-se aqui a professora Monica Figueiredo, que em “A humana heroicidade em Eça de Queirós” (2015) aponta para essa forte característica da escrita queirosiana:

Eça nos faz rir para defender seu texto de um excesso de sentimentalidade que programaticamente sempre rejeitou. Ao que eu hoje acrescento para concluir: o realismo de Eça é romanticamente disfarçado, ou, para ser mais justa, é camilianamente envergonhado!

[...]

Assim, parece que foi em nome da vitória da razão que Eça de Queirós tentou vencer a fatalidade dos sentimentos (FIGUEIREDO, M., 2015, p. 158, 160).

A transformação abrupta da expectativa dramática em riso leva o leitor a um ponto “que se revolve subitamente em nada” (BERGSON, 1960, p. 67), pois, segundo o filósofo

francês, o riso não pode existir com a comoção. Dessa forma, Eça de Queirós “traz” o público de volta à crueza da reflexão crítica, expondo seus personagens, para que seu leitor não se esqueça de que seu narrador nunca abandona o olhar distanciado que lhe permite manter a necessária lucidez diante da referencialidade histórica.

Não se pode negar que Eça de Queirós pretendeu chamar atenção para os erros que via no corpo social que lhe servia de assunto, usando o humor com a intenção “pedagógica”, afinal, como já apontado por Henri Bergson, o riso possui uma poderosa capacidade de castigar os considerados defeitos morais, físicos e de costumes. Devemos atentar para o fato de que, nas obras de Eça de Queirós, há o riso em nível diegético (narrativa) e a nível extradiegético (narração), ou seja, há o riso punitivo que parte dos personagens em direção aos outros – como é o caso de quando os padres riem do destino de João Eduardo após descobrirem ser ele o autor do “*Comunicado*” – e o riso lançado pelo narrador sobre seus próprios personagens e situações, sem que eles tenham consciência de sua situação ridícula – como a decadente e propositadamente asquerosa descrição da aparência das beatas. É curioso notar como o efeito de cada um dos movimentos produz resultado: o primeiro (diegético) dá prazer ao personagem que ri do outro, mas causa, muitas vezes, repulsa e revolta no leitor; o segundo (extradiegético) é indiferente aos personagens, enquanto que, no leitor, sugere uma espécie de desforra, pois “aquilo que faz os personagens rirem, não é de certo o que provoca o riso do leitor. Quando rimos, não rimos *com eles*, mas rimos *deles*” (FIGUEIREDO, M., 2005, p. 134).

A partir do riso e de sua função corretiva dos costumes, Eça de Queirós visava à “transformação radical e [à] implacável subversão do estado das coisas” (PIEDADE, 2002, p. 18). Em carta ao amigo Joaquim de Araújo, na qual falava sobre Ramalho

Ortigão, o próprio autor de *O crime do Padre Amaro* informa que o “riso é a mais antiga, e ainda a mais terrível forma da crítica. Passe-se sete vezes uma gargalhada em volta de uma instituição, e a instituição alui-se” (QUEIRÓS, 1909, p. 13). Através de seu riso, quis “aluir” instituições perpetuadas por séculos de vícios; entretanto, não era apenas a destruição que desejava, mas, sim, uma reconstrução. Nem sempre autor e seus personagens partilham da mesma ideologia, mas, para nós, há uma fala de João da Ega, personagem de *Os Maias*, que parece mostrar a preocupação de seu criador: “Clamamos por aí, em botequins e livros, ‘que o país é uma choldra’. Mas que diabo! Porque é que não trabalhamos para o refundir, o refazer ao nosso gosto e pelo molde perfeito das nossas ideias?...” (QUEIRÓS, 1924, p. 46). Eça de Queirós, portanto, deitou abaixo, porém “indicou também directrizes de construção” (CLARO, 1958, p. 25). E se tais diretrizes não foram percebidas ou seguidas pela sociedade adormecida, não foi por falta de sacudidelas. Na mesma carta a Joaquim de Araújo, Eça explica o quanto a população portuguesa o surpreende, com sua morbidez e inatividade:

Quando chego a Portugal, depois de um ano de Inglaterra – além de tanta, tanta, tanta coisa que estranho – há uma coisa que me deslumbra, e outra que me desola: deslumbram-me as fachadas caiadas, e desolam-me a população anémica. Que figuras! O andar desengonçado, o olhar mórbido e acarneirado, cores de pele de galinha, um derreamento de rins, o aspecto de humores linfáticos, a passeata triste de uma raça caquética em corredores de hospital: e depois um ar de vadiagem, de ora aqui vou, sim senhor, de madracice, olhando em redor com fadiga, o crânio exausto, e a unha comprida, para quebrar a cinza do cigarro, à catita (QUEIRÓS, 1909, p. 19).

Em seus textos, portanto, apresenta personagens ridículos, com moral e aparência propositadamente exagerados para despertar a autocrítica daqueles que o lessem. Muitos críticos, por conta disso, chamaram suas criações de *tipos*, acusando-o de pouco desenvolver as questões emocionais e psicológicas de suas personagens, transformando-

as em simples representações esquemáticas dos desvios que acreditava serem o mal da sua sociedade contemporânea. Uma das obras mais acusadas dessa ausência de subjetividade foi, justamente, *O crime do Padre Amaro*. Contudo, sem o saber, o próprio Eça responderia antecipadamente, de forma humorada, à futura crítica: “dizer que são uniformes as personagens de um livro que procura retratar uma sociedade notável pela sua uniformidade e por lhe faltarem justamente os tipos de destaque e de alto-relevo é uma piètre observação (QUEIRÓS, 1983, p. 491). Ademais, como bem explica Mário Sacramento (2002), deve-se perceber que ele analisa, sim, seus personagens, porém o faz através de sua aparência, suas roupas, suas falas, seus trejeitos, as ideias que defendem em diálogos, suas manias... É a partir da análise dessas características externas que é possível verificar os desejos, a personalidade, os medos, as ambições e, é claro, a crítica do autor, ponto este de extrema importância para o nosso trabalho.

Para além da intenção declaradamente político-estética impressa em *O crime do Padre Amaro* que, para Isabel Pires de Lima, é uma “análise duma das faces da decadência nacional, uma dissecação minuciosa do clero provinciano e dos ambientes beatos circundantes, onde a hipocrisia e a falta de moralidade imperam” (LIMA, I., 1984, p. 14), também defendemos, em eco com Monica Figueiredo, que

[...] a narrativa vai como que se livrando da ideologia da seriedade, que apostara no teor político de um texto-denúncia, para ganhar uma vitalidade literária que mais do que traçar uma crítica sobre o clero e o celibato, quer antes discutir a própria condição humana pressionada por poderes que podem estar presentes na sombra lançada pelos muros da Sé sobre uma cidade beata e provinciana; nas paredes das casas que isolam corpos atormentados pelo desejo; nas letras imprensas nos jornais que servem a interesses poderosos, ou no descaso pachorrento das autoridades de um Estado que só tem leis que guardam os interesses de uma minoria, em detrimento de uma massa de gente que mendiga, se humilha e que morre por conta de toda a sorte de moléstias (FIGUEIREDO, M., 2005, p. 134).



*O crime do Padre Amaro*, enfim, ultrapassa a mera questão do celibato, pois acaba por construir um painel diversificado da vida interiorana, num Portugal atrasado e à sombra da industrialização capitalista e da política neocolonialista que enriquecia os poderosos impérios coloniais do século XIX. Eça de Queirós aprisiona seus personagens numa pequena e simplória cidade composta majoritariamente de pequenos burgueses, atados a um sistema corrupto e repressor que a religião fanática ajudava a manter, e, sob o “manto diáfano”, através de um discurso competentemente marcado pelo humor, o autor busca apontar a “nudez forte da verdade”, verdade esta que acreditava ser de suma importância para a mudança dos impasses vividos pelo seu Portugal oitocentista.

### 3. *CASTIGAT RIDENTO MORES*: O RISO EM *O CRIME DO PADRE AMARO*

A subversão do poder está inscrita no próprio poder: a ordem existe para ser perturbada; a hierarquia, para ser invertida; o sagrado, para ser profanado. Não há sociedade que não gere seus próprios gêneros de transgressão.

Maurice Lever

Apesar da amizade conhecida, Antero de Quental possuía algumas reservas quanto aos escritos de Eça de Queirós: Antero desaprovava o “satanismo” contido em seus romances e contos. “Satanismo”, em literatura, pode sugerir uma atitude de rebelião contra o que é normalmente sagrado, através do ataque a símbolos religiosos ou de poder. De certa forma, é ir contra o mundo arcaico, que tem como modelo o divino e as normas moralizantes. Bakhtin prefere chamar atitudes estéticas como essas por um outro nome: realismo grotesco, ou seja, “[...] o traço marcante do realismo grotesco é o *rebaixamento*, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato” (BAKHTIN, 1987, p. 17). Era exatamente o rebaixamento daqueles que representavam o poder aquilo que Eça de Queirós propiciava através do riso criado em sua ficção; por outras palavras, o autor apostava no *castigat ridento mores*, isto é, corrigir os costumes rindo, e, claro, a literatura era para tanto o seu melhor veículo.

Para os companheiros da Geração de 70, a função do escritor era a de criar agitação e questionamentos. Como o artista não se conseguiria desvencilhar da influência do meio em que vivia, a literatura acabaria por ser um produto social, nascida da necessidade de se exprimir insatisfações, dúvidas, decepções e desejos de mudanças. Recordando Antonio Candido, a obra literária e seu alcance dependem das ações do meio

sobre o autor e da literatura sobre os leitores, “modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais” (CANDIDO, 2011, p. 30). Partindo das afirmações de Eça de Queirós contidas na análise de Ana Maria Castelo Martins Jorge, o que havia até meados dos anos 70 em Portugal era uma literatura esvaziada de significado, e carente de uma unidade que impedia o entendimento da arte como um movimento. Diz a autora ao explicar o que acreditava a jovem intelectualidade: “O realismo deve ser fruto do seu tempo e tomar a sua matéria do quotidiano — condição de que está longe a literatura portuguesa que é ‘de todos os tempos menos do nosso’” (JORGE, A., 1989, p. 127).

O Romantismo que tinha chegado a terras portuguesas como uma revolução literária tinha se tornado puramente comercial. Ser escritor, para muitos, firmou-se como uma profissão mecânica,<sup>21</sup> sensação que não foi e nem viria a ser exclusiva do movimento literário da primeira metade do século XIX.<sup>22</sup> Para a Geração de 70, a forma de salvar a arte da falência em que se encontrava era criar uma nova expressão da arte, ou como Eça de Queirós a chamou em sua conferência do dia 12 de junho: o Realismo. Portanto, o Realismo deveria representar não só o tempo em que estavam, mas, principalmente, retratar o cotidiano da sociedade, analisando através da observação minuciosa e científica, o comportamento humano. Em suas intenções primeiras, imbuído de um caráter

---

<sup>21</sup> Guardadas as devidas proporções, e mesmo sabendo que não houve no Portugal oitocentista uma indústria do livro, cabe aqui retomar o conceito de fetichismo em literatura, porque ela, de algum modo, explica a trajetória de alguns livros e de alguns autores portugueses. A teoria do fetichismo da mercadoria e da *coisificação* de Marx analisa essa tendência das sociedades em que o essencial é a atividade econômica, chegando à conclusão de que “a consciência coletiva perde progressivamente toda a realidade ativa, tende a converter-se num simples reflexo da vida econômica e, finalmente, a desaparecer” (GOLDMANN, 1976, p. 21, 27), ou seja, em uma sociedade em que o que impera é o lucro, a tendência é transformar a arte em algo banal.

<sup>22</sup> Já em 1725, o escritor Daniel Defoe expressou bem tal situação que se tornou comum ao longo do século XVIII: “Escrever [...] tornou-se um ramo considerável de comércio inglês. Os livreiros são os patrões fabricantes ou empregadores. Os diversos escritores, autores, copiadores, subscritores e todos os outros que operam com pena e tinta são os trabalhadores empregados pelos ditos patrões fabricantes” (DEFOE, 1725 *apud* WATT, 1990, p. 49).

pedagógico-orientador, o artista, através de sua arte, tinha o dever de contribuir para a melhoria social.

Se a ideia da crítica social concretizou-se nas Conferências do Casino e a “matéria” que a fermentou veio da sociedade que se espantou com o escândalo criado pelo evento, a ideia e a inspiração específicas para o romance *O crime do Padre Amaro* vieram das experiências pessoais vividas na pequena cidade de Leiria. Eça de Queirós, depois do período universitário em Coimbra e graças aos conhecimentos políticos do pai, foi ser administrador daquele Concelho aos 27 anos – valendo-se dos anos de formação em Direito – por imposição do pai, preocupado com seu envolvimento com movimentos estudantis e situações polêmicas. Em Leiria, uma cidade pequena e pacata, Eça de Queirós pôde observar de perto como funcionava a influência política – fosse da decadente aristocracia rural ou da corrupta classe religiosa – sobre os inúmeros miseráveis e os emparedados representantes da pequena burguesia católica.<sup>23</sup>

Muitos críticos literários tentam “explicar” as obras de Eça de Queirós, principalmente o retrato que traça das famílias e das mulheres, por conta da sua infância conturbada, na qual estavam ausentes os amores paterno e materno. Contudo, Djacir Menezes acredita, e com ele concordamos, que essa posição por um viés biográfico e psicológico acaba por “absolver a sociedade e desviar a solução do problema para o próprio romancista” (1962, p. 58). Ao falarmos sobre a época de Eça em Leiria, não estamos aqui com a intenção de procurar pistas no romance sobre o que de biográfico

---

<sup>23</sup> Há no livro um personagem que, como Eça na vida real, representa o “senhor administrador do concelho”, que passava horas a observar a esposa de um aristocrata. João Gaspar Simões narra uma aventura de Eça com a esposa de um aristocrata da região, chegando aquele a ser expulso, escadaria abaixo, da festa à fantasia dada na casa do Barão do Salgueiro, marido de sua amante, no Carnaval. Quando voltou para casa, com sua fantasia de cupido destruída, Simões conta que ele disse a um amigo: “*Consummatum est* – olha sou um cupido desasado!” (SIMÕES, J., 1980). Aventura – ou desventura – semelhante se passa com outro personagem seu, apontado por muitos como alter ego autoral: João da Ega, de *Os Maias*.

existe em *O crime do Padre Amaro*, mas, sim, desejamos valorizar aquilo que o tempo referencialmente histórico ofereceu à pena do escritor e que serviu como pano de fundo histórico-social à sua narrativa.

Baudelaire, em seu ensaio sobre o riso, conclui que ele é satânico e que *por isso mesmo* é humano, e o divide em dois tipos: o cômico *ordinário* – “língua mais clara, mais fácil de ser compreendida pelo homem comum e, sobretudo, mais fácil de ser analisada” (s/d, p. 9) – e o cômico que ele chama de *absoluto*, que seria o riso que advém do grotesco: “o riso causado pelo grotesco tem em si algo de profundo, de axiomático e de primitivo”, dessa forma, “o cômico só pode ser absoluto com relação à humanidade decaída” (Ibidem). A Leiria de *O crime do Padre Amaro* funciona como um microcosmo da decadente sociedade portuguesa do século XIX que Eça observa sob a ótica do humor. Para isso, ele se utiliza de mecanismos que trabalham a favor da caracterização cômica da cidade e de seus personagens.

### 3.1. COORDENADAS DA PROSA HUMORÍSTICA DE EÇA DE QUEIRÓS

Duas das principais imagens representativas do grotesco, segundo Bakhtin, são o hiperbolismo e a combinação absurda, como a figura da quimera. A quimera é uma mistura de seres humanos com animais e, por esse motivo, “na estética do Catolicismo, a quimera não tem direitos de cidadania” (BAKHTIN, 1987, p. 94). Também Wolfgang Kayser (1957) relaciona o grotesco com figuras híbridas – humanos, plantas e animais – além de trazer diferentes definições do conceito de grotesco, entre elas uma que põe o grotesco como um tipo de caricatura levada ao grau máximo, a ponto de chegar no limite do impossível. Eça de Queirós, valendo-se da dicção da escola realista-naturalista, cria, a seu modo, um certo tipo de quimera ao aproximar seres humanos de animais: seus personagens rosnam, grunhem, palram e mugem, sendo comparados a cães, porcos, cavalos e bestas e, por diversas vezes, são chamados de “criaturas”, como se fossem seres que existissem entre os homens e os animais. Já o uso da hipérbole – característica do grotesco tanto para Bakhtin quanto para Kayser – serve para exagerar os aspectos físicos e morais dos personagens, chegando a criar *caricaturas* cruelmente risíveis quando comparadas aos seus contemporâneos, afinal, “só um personagem queirosiano seria capaz de fazer piada durante um enterro” (FIGUEIREDO, M., 2001, p. 95), efeito ratificado pelo autor ao falar do Realismo na carta a José Joaquim Rodrigues de Freitas:<sup>24</sup> “ia quase a dizer a caricatura do velho mundo burguês”. “Ia quase a dizer” transmite-nos uma ideia de intenção não completamente definida... No entanto, Guerra da Cal chama a atenção

---

<sup>24</sup> Carta esta que já foi citada no capítulo dois, na qual Eça de Queirós expõe seu objetivo com a nova arte que dava forma: “O que queremos nós com o Realismo? Fazer o quadro do mundo moderno, nas feições em que ele é mau, por persistir em se educar *segundo o passado*; queremos fazer fotografia, ia quase a dizer a caricatura do velho mundo burguês, sentimental, devoto, católico, explorador, aristocrático, etc. E apontando-o ao escárnio, à gargalhada, ao desprezo do mundo moderno e democrático – preparar sua ruína” (QUEIRÓS, 1986, p. 1.778).

para o fato de que as palavras, para Eça, são obsessivamente trabalhadas, perseguidor que era de uma perfeição impossível de se alcançar. Portanto, parece haver uma gradação em sua definição autoral do processo que constituiu a escrita realista: ela deve nascer com a intenção de um quadro, passar pelo desejo da fotografia, até chegar à primazia da caricatura.

É com a terceira versão de *O crime do Padre Amaro* que o recurso caricatural é aperfeiçoado e o efeito humorístico ganha amadurecimento. A caricatura está inclusa na forma grotesca com que seu narrador descreve os personagens, dando traços fortes e extremos a cada um, pois, na maior parte das vezes, eles são inflexíveis em suas ideologias, tentam convencer os demais com gritos e violência, partindo de poucos argumentos ou evitando os diálogos. Só aqueles que se aproveitam dos outros e que desejam ganhar de ambos os lados possuem uma personalidade mais volátil. Uma característica, no entanto, prevalece tanto em uns quanto em outros: o egocentrismo. Além da personalidade, a descrição física dos personagens faz com que seus aspectos e vestimentas condigam com suas atuações morais. Henri Bergson define que é exatamente isto que a caricatura faz: “põe a claro desproporções e deformidades”, colocando em evidência as contorções que o caricaturista “vê esboçarem-se na natureza” (BERGSON, 1960, p. 31-32). Somente dois personagens em toda a extensa narrativa guardam algum equilíbrio e não são, para utilizar o termo cunhado por Bergson, vítimas da “deformação” do narrador, como veremos mais adiante.

Além disso, também é com essa terceira versão do romance que Eça de Queirós lapida uma linguagem própria, ricamente irônica, marcando a ironia como uma das principais ferramentas da sua ficção. Todavia, mais do que uma figura de linguagem que expressa o inverso daquilo que de fato se pensa, muitas vezes a ironia de Eça se dá em

“mais largo alcance, entendida como elemento estruturante de uma certa cosmovisão, num determinado tempo cultural e suportada por adequados recursos de linguagem (modos e gêneros, estilo, etc.)” (REIS, 2002a, p. 8); isto é, a ironia como gênero maior possui ferramentas que a auxiliam na criação do cômico. É, pois, uma ironia que é “irredutível[1] a uma unidade sempre fugidia”, que “funciona dialecticamente e [que] antecipa dilemas não resolvidos” (Ibidem). Um desses recursos de linguagem, de que fala Carlos Reis, os quais trazem a ironia nas imagens descritas de um cenário ou entre cenário e diálogo, é o contraste, “uma das formas mais seguras do efeito cômico” (TRIGUEIRO, 1945, p. 564).

O cômico de contraste pode ser visto por todo o romance, mas ele é mais perceptível no último capítulo de *O crime do Padre Amaro*, no qual diversas situações são postas em contraste pela ironia corrosiva do discurso do narrador. Nesse capítulo, Padre Amaro e Cônego Dias encontram-se em Lisboa passado um tempo da turbulenta relação entre aquele e a beata Amélia. Lisboa está em polvorosa nesse final de maio de 1871, pois em França estava acontecendo a Comuna de Paris, primeiro governo revolucionário e de origem popular da História ocidental. Sua duração foi breve – apenas três meses –, mas suas reformas foram inúmeras, o que deixou os jovens socialistas, comunistas e anarquistas de toda a Europa extremamente agitados e com sede de revolução. O narrador de Eça de Queirós descreve essa agitação de forma tão competente que é possível sentir a euforia dos personagens em suas palavras e exclamações:

Nos fins de Maio de 1871 havia grande alvoroço na Casa Havanesa, ao Chiado, em Lisboa. Pessoas esbaforidas chegavam, rompiam pelos grupos que atulhavam a porta, e alçando-se em bicos de pés esticavam o pescoço, por entre a massa dos chapéus, para a grade do balcão, onde numa tabuleta suspensa se colavam os telegramas da *Agência Havas*; sujeitos de faces espantadas saíam consternados, exclamando logo para algum amigo mais pacato que os esperava fora:  
— Tudo perdido! Tudo a arder!



Dentro, na multidão de grulhas que se apertava contra o balcão, questionava-se forte; e pelo passeio, no Largo do Loreto, defronte ao pé do estanco, pelo Chiado até ao Magalhães, era, por aquele dia já quente do começo de verão, toda uma gralhada de vozes impressionadas onde as palavras — *Comunistas! Versalhes! Petroleiros! Thiers! Crime! Internacional!* voltavam a cada momento, lançadas com furor, entre o ruído das tipóias e os pregões dos garotos gritando *suplementos*. Com efeito, a cada hora, chegavam telegramas anunciando os episódios sucessivos da insurreição batalhando nas ruas de Paris: telegramas despedidos de Versalhes num terror dizendo os palácios que ardiam, as ruas que se aluíam; fuzilamentos em massa nos pátios dos quartéis e entre os mausoléus dos cemitérios; a vingança que ia saciar-se até à escuridão dos esgotos; a fatal demência que desvairava as fardas e as blusas; e a resistência que tinha o furor duma agonia com os métodos duma ciência, e fazia saltar uma velha sociedade pelo petróleo, pela dinamite e pela nitroglicerina! Uma convulsão, um fim do mundo — que vinte, trinta palavras de repente mostravam, num relance, a um clarão de fogueira (OCPA, p. 393).

Apesar de extensa, a citação é importante para visualizarmos o contraste dessa agitação inicial com a cena final com a qual o autor encerra seu livro, em que a lentidão é fator preponderante, passando uma ideia de sonolência, morte e decadência, e, como chamou a atenção Isabel Pires de Lima (1984), os únicos movimentos que trazem vida e cor para o cenário são as vozes dos garotos que berram, desanimados, as notícias menos importantes, e a cor dourada das tabuletas das casas de penhores, destacando-se, assim, o atraso e a falência portugueses. Além disso, em um único parágrafo, o narrador aponta a decadência nacional em todas as áreas: agricultura, comércio, raça, História, cultura, indústria, jornalismo, religião e moral.

E com um grande gesto mostrava-lhes o Largo do Loreto, que àquela hora, num **fim de tarde serena**, concentrava a vida da cidade. Tipóias **vazias** rodavam devagar; pares de senhoras passavam, de cuia cheia e tacão alto, com os movimentos **derreados**, a **palidez clorótica** duma **degeneração** de raça; nalguma **magra pileca**, ia **trotando algum moço de nome histórico**, com a face ainda **esverdeada da noitada de vinho**; pelos bancos de praça gente **estirava-se num torpor de vadiagem**; um carro de bois, aos **solavancos** sobre as suas altas rodas, era como o símbolo de **agriculturas atrasadas de séculos**; fadistas **gingavam**, de

cigarro nos dentes; algum burguês **enfastiado** lia nos cartazes o anúncio de operetas **obsoletas**; nas faces **enfezadas** de operários havia como a personificação das indústrias **moribundas**... E todo este mundo **decrépito** se **movia lentamente**, sob um céu lustroso de clima rico, entre garotos apregoando a lotaria e a **batota pública**, e rapazitos de voz plangente oferecendo o **Jornal das pequenas novidades**: e iam, num **vagar madraço**. Entre o largo onde se erguiam duas fachadas **tristes** de igreja, e o renque comprido das casarias da praça onde brilhavam três tabuletas de casas de penhores, **negrejavam** quatro entradas de taberna, e desembocavam, com um **tom sujo de esgoto aberto**, as **vielas** de todo um bairro de **prostituição** e de **crime** (*OCPA*, p. 399-400, grifos nossos).

A descrição do narrador também contrasta com a fala do Conde de Ribamar, que se aproxima dos dois clérigos para conversar. Em seu discurso, o Conde, tão desolado e desanimado quanto seus companheiros com a agitação em França, exclama que em breve a insurreição irá arrefecer. E à medida que fala do fim da agitação estrangeira, mais sua animação parece aumentar. Ele afirma que Portugal é grandioso por causa da fé, “base da ordem” (*OCPA*, p. 399), e que todos os países da Europa apenas sentem inveja dos lusitanos, exclamando ao fim: “Que paz, que animação, que prosperidade!” (*OCPA*, p. 399), não sem antes acrescentar: “Meus senhores, não admira realmente que sejamos a inveja da Europa!” (*OCPA*, p. 400). Com razão, Isabel Pires de Lima chama a atenção para outro fator contrastante: que “esta verborreia do conde, por ironia do destino (e o destino aqui chama-se narrador) tem lugar mesmo junto à estátua de Camões, o representante por excelência do Portugal glorioso, um Portugal de ontem, e, por isso mesmo, o seu olhar brônzeo é acusador” (LIMA, I., 1984, p. 16), um frio olhar de *bronze* em meio a um cenário apagado e onde o único elemento que reluz são as placas *douradas* das casas de penhores.

Por fim, há também uma forte ironia marcando a hipocrisia dos dois homens da religião ao se colocar em contradição suas falas com as suas ações, pois enquanto urravam

contra os ateus e a falta de respeito à batina, ambos olhavam para duas mulheres que passavam na rua e, usando termos religiosos, teciam táticas de sórdidas seduções:

- Caluniam-nos infamemente – disse num tom profundo o cônego.  
Então junto deles passaram duas senhoras, uma já de cabelos brancos, o ar muito nobre; a outra, uma criaturinha delgada e pálida, de olheiras batidas, os cotovelos agudos colados a uma cinta de esterilidade, *pouff* enorme no vestido, cuia forte, tacões de palmo.  
- Cáspite! – disse o cônego baixo, tocando o cotovelo do colega. – Hem, seu Padre Amaro?... Aquilo é que você queria confessar.  
- Já lá vai o tempo, padre-mestre – disse o pároco rindo – já não as confesso senão casadas! (*OCPA*, p. 397).

Retomando o *Tractatus Coislinianus*, tínhamos citado sete formas de se criar humor. Em relação a *Eça de Queirós* e *O crime do Padre Amaro*, destacaremos a repetição de palavras e o uso do diminutivo. Quanto ao primeiro, foi alvo de duras críticas o nosso autor. De fato, há uma constante repetição de certos termos específicos e variações deles, como “pachorrento”, “lento”, “sonolento”, “gozo”, “seca(o)” – para descrever uma pessoa –, “negro” e, *ironicamente* em um livro com tantos personagens repreensíveis moralmente, “santo” – há 129 incidências,<sup>25</sup> não contando suas variações. Contudo, longe de ser um lapso ou uma falta de variação vocabular, a repetição de palavras é uma das características de sua escrita e funciona perfeitamente para seu propósito: “Ele não queria sacrificar, em nome de uma falsa, inútil riqueza de vocabulário – o termo natural e preciso, que melhor correspondesse ao seu pensamento e ao seu sentir” (HOLANDA, 1945, p. 88). Que melhor termo serviria para criar uma ideia de contraste cômico do que “gozo” para um livro repleto de uma religião castradora? Ou então “santo” para uma reunião de aristocratas, burgueses, políticos, comerciantes e cristãos que desejam somente aquilo que mais se tem de terreno: o dinheiro e o poder?

---

<sup>25</sup> Chegamos a esse número por conta do buscador de arquivo em *pdf*, em uma versão de *O crime do Padre Amaro* em *e-book*.

Henri Bergson também problematiza a questão da repetição em *O riso*, seja ela voltada para as palavras quanto para as situações. A repetição de uma situação que causa o humor é, por exemplo, os repetidos casos amorosos de S. Joaneira com padres ao longo dos anos; ou, apesar da ignorância tragicamente beata, até mesmo a ilusão romântica e idealizada que Amélia sempre tem dos relacionamentos, por ser tão pouco palpável, é capaz de despertar o humor. Repetindo a lição de Bergson, “cada uma destas personagens apresenta uma certa força aplicada numa certa direcção e é por estas forças de direcção constante, se comporem necessariamente entre si da mesma maneira que a mesma situação se reproduz” (1960, p. 72).

O diminutivo está também bastante presente no romance. O narrador utiliza esse recurso sempre com o propósito bem claro de dar ênfase a características ou falas ridículas, depreciativas de seus personagens. Os dois mais cruéis de *O crime do Padre Amaro* são Padre Natário e D. Josefa Dias – de “olhinhos sempre assanhados” e “risinho maligno” –, ambos descritos como “criaturinhas” cheias de fel. Os seminaristas “iam lendo algum volumezinho de Louvores a Maria”; D. Joaquina Gansoso tinha “olhinhos vivos”; e quase todos os beatos e beatas que frequentam a casa da S, Joaneira falam no diminutivo todas as vezes que tentam agradar e chamar a atenção dos padres. Contudo, aquele personagem que mais concentra a variação em grau, seja nas suas descrições, seja nas suas próprias falas, é Libaninho. Tanto no *Tractatus Coislinianos* quanto na *Poética* de Aristóteles, a forma diminutiva carrega a ideia de infantilidade, de ridículo e, no caso deste romance, dá a Libaninho<sup>26</sup> uma “linguagem exageradamente efeminada” (BOLÉO, 1942, p. 21).

---

<sup>26</sup> Eça de Queirós tem grande predileção pelo uso do diminutivo, como pudemos constatar com os exemplos anteriores e com alguns mais: além de Libaninho em *O crime do Padre Amaro*, temos, entre outros,

- Então o senhor pároco veio, hem? — perguntou o Libaninho, mostrando à porta da sala de jantar o seu rosto **gordinho** cor de limão, a calva luzidia; e vindo para ela com o **passinho** miúdo, um gingar de quadris: - Então que tal, que tal? tem bom feitio?

A S. Joaneira recomeçou a glorificação de Amaro: a sua mocidade, o seu ar piedoso, a brancura dos seus dentes...

- **Coitadinho! Coitadinho!** dizia o Libaninho, babando-se de ternura devota. — Mas não se podia demorar, ia para a repartição! — . Adeus, **filhinha**, adeus! — E batia com a sua mão papuda no ombro da S. Joaneira. — Estás cada vez mais **gordinha!** Olha que rezei ontem a Salve-Rainha que tu me pediste, ingrata!

A criada tinha entrado.

- Adeus, Ruça! Estás **magrinha:** pega-te com a Senhora Mãe dos Homens. — E avistando Amélia pela porta do quarto entreaberta: — Ai, que estás mesmo uma flor, **Melinha!** Quem se salvava na tua graça bem eu sei!

E apressado, saracoteando-se, com um **pigarrinho** agudo, desceu a escada rapidamente, ganindo:

- **Adeusinho, adeusinho,** pequenas!

- Ó Libaninho, vens à noite?

- Ai, não posso, filha, não posso. — E a sua **vozinha** era quase chorosa (*OCPA*, p. 60, grifos nossos).

Por sua vez, Cícero categorizou o cômico das coisas de duas formas: dar um nome honorável a uma ação negativa e usar o que para ele é uma figura de linguagem que leva ao surpreendente, a fim de diminuir ou aumentar uma verdade. É possível perceber que a segunda forma de humor para Cícero é semelhante ao exagero – conceito próximo da caricatura ou transposição para Bergson, do qual já tratamos –, faltando, com isso, abordar a possibilidade de dar a um gesto ou atitude reprovável um nome honroso, recurso que não faltaria a um discurso marcado pela ironia mordaz como é o dos narradores e de muitos personagens de Eça de Queirós. Quando Amaro volta do Concelho, após retiradas as queixas contra a agressão de João Eduardo, por exemplo, o narrador, que sabe que ele só tomou essa atitude para não chamar a atenção para seu caso com Amélia, escreve: “Estirou-se na poltrona, regaladamente, **no repouso merecido de uma vitória difícil**” e

---

**Ernestinho**, em *O primo Basílio*, e **Euzebiozinho**, em *Os Maias*; todos marcados por descrições físicas e gestuais em diminutivo e com falas que partem do mesmo recurso.

“O Padre Amaro disse-lhe então, com **muita bondade**, mostrando-se superior à **injúria**, **num alto espírito de caridade cristã**” (*OCPA*, p. 230, grifos nossos). De outro modo, quando Padre Amaro vai pedir, com simulada sutileza, à D. Josefa que aconselhe Amélia a terminar com João Eduardo – circunstância que o beneficiará –, o fará de maneira persuasiva, distanciando-se do discurso que usou ao desejar a volta do tempo da Inquisição para exterminar o opositor, sentindo-se muitas vezes superior por ser uma espécie de mensageiro de Deus. No entanto, para convencer a velha beata, Amaro faz um discurso de humildade:

- Tem de ser. Enfim, o rapaz por ora é considerado da família.... Além disso, D. Josefa, a senhora, a D. Maria e as Gansosinhos são pessoas da maior virtude... Mas nós não devemos ter orgulho da nossa virtude... Arriscamo-nos a perder-lhe todos os frutos. E é um ato de humildade, que agrada muito a Deus, o misturar-nos às vezes com os maus; é como quando um grande fidalgo tem de estar lado a lado com um trabalhador de enxada... É como se disséssemos: "Eu sou-te superior em virtude, mas comparado com o que devia ser para entrar na glória, quem sabe se não sou tão pecador como tu!..." E esta humilhação da alma é a melhor oferta que podemos fazer a Jesus. [...] Deus às vezes, na sua bondade, inspira-me justas palavras... (*OCPA*, p. 185-186).

Como pudemos ver, com apenas alguns exemplos, o humor ácido de Eça está nas cenas descritas pelo narrador, na fisicalidade dos personagens e nos diálogos que atravessam o romance, com a finalidade de criticar o tecido histórico-social, desde a sua religião até à pátria embaçada pelo atraso e pela corrupção. Eça de Queirós, apesar das críticas ao seu estilo e aos seus “admiráveis defeitos” – como definiu Camilo Castelo Branco –, usou de técnicas para recriar uma língua escrita que, segundo Guerra da Cal, estava há muito congelada, pois ele sabia que “o idioma não é criação mas sim recriação” (*GUERRA DA CAL*, 1981, p. 62). Além disso, todos estes recursos marcam de forma bastante acentuada a presença e opinião do autor – transvestido pela voz narrativa – diante de cada situação. Esses elementos

[...] combinam-se para dar à sua expressão uma vigorosa coloração afectiva e pessoal. O pendor temperamental de Eça para adoptar uma posição egocêntrica na narração, para comunicar o seu “eu”, inevitavelmente, e por mil processos – mesmo nas obras de mais pretendida impassibilidade do credo realista – fazem com que sintamos, ao lê-lo, a sua presença, quase física, a invadir tudo (Ibidem, p. 84).

É fortuito, portanto, vermos tais elementos de forma mais delongada e aplicada aos retratos da sociedade portuguesa que o autor, com grande técnica e arte, recria em *O crime do Padre Amaro*.

### 3.2. O ELENCO DO PALCO DE LEIRIA: O VELHO MUNDO BURGUEÊS

O riso em *Eça de Queirós* acontece em dois níveis: em um primeiro, quando o leitor ri dos personagens, e em um segundo, quando os personagens riem entre si, pois, “de maneira irresponsável, [eles] riem apesar das mazelas oriundas de uma realidade social que não entendem, ou que sequer são capazes de ver” (FIGUEIREDO, M., 2005, p. 134). No entanto, tanto em um caso quanto no outro, o riso é coordenado por um narrador que tem por objetivo ridicularizar as lamentáveis atuações desempenhadas por suas criaturas dentro de uma demanda social artificial e corrupta. Bergson aponta que os vícios denunciados pelo escritor se tornam cômicos por causa de seu automatismo, pois, por mais que estejam atrelados a certos personagens, esses desvios de caráter são uma representação daquilo que acomete todo um grupo social que espelha uma referencialidade histórica e, por isso, “conserva[m] a sua existência independente e simples” (BERGSON, 1960, p. 25). É ridicularizando, exagerando e contrapondo esses vícios – aprisionados em um ambiente controlado pelo autor – que se dá o *castigo* dos costumes determinado pela pena de *Eça de Queirós*.

Em *O crime do Padre Amaro*, começamos pela aristocracia, que surge esparsamente representada na figura de alguns de seus personagens: há a Marquesa de Alegros – que criou o Padre Amaro –, suas filhas e o Conde de Ribamar, marido de uma de suas filhas, Joana. O narrador descreve a Marquesa e suas filhas como bondosas, mas extremamente preocupadas com apenas duas coisas que aparecem tortuosamente próximas: a religião e a moda, pois como adverte o narrador, falavam “com igual fervor da humildade cristã e do último figurino de Bruxelas”, costuravam roupas para os pobres e para a igreja como forma de “salvar[em] a sua alma”, e “pensa[vam] todos os dias na



*toilette* com que hão de entrar no Paraíso” (*OCPA*, p. 39). Enfim, como por diversas vezes aparece ao longo do romance, “Deus era o seu luxo” (*OCPA*, p. 40).

No capítulo terceiro, quando Amaro vai visitar a Condessa Joana, uma das filhas da Marquesa de Alegros, para pedir-lhe que interceda por ele na questão da mudança de paróquia, o narrador descreve uma rica casa, com imensas janelas abertas, com cores claras e luz brilhante por todos os cômodos, descrição que causa um enorme contraste com a de Leiria, uma cidade escurecida pela sombra da Sé. Quase todos os presentes na casa da Condessa – incluindo-se nesta lista um criado – usam um detalhe feito de ouro; Joana possui diversos anéis que cintilam; e, acentuando ainda mais a ironia do narrador, até sua cadela atende pelo nome de *Joia*. Os personagens ali presentes falam, muitas vezes, palavras “numa língua que Amaro não compreendia”, cantam em inglês e, a todo tempo, o narrador chama a atenção para a distância social que separa Amaro dessa aristocracia esnobe. Enquanto falam dele como se ali não estivesse, ainda que a conversa o envolva – já que lhes “falta qualquer interesse colectivo” (SARAIVA, 1982, p. 108) –, Amaro constantemente faz gestos “resignados” e se curva de forma “servil”. Apesar da suntuosa ornamentação, o ambiente é tomado por um marasmo que em muito recorda o tédio e sonolência com o qual o narrador queirosiano descreve o rico escritório de Carlos Eduardo, em *Os Maias*. O local estava silencioso e quente, o criado dormia, a Condessa se encontrava deitada em um divã, o papagaio se coçava de forma vagarosa, João, um dos amigos de Joana, se balançava para frente e para trás “como um pêndulo” – objeto que causa sonolência a quem o olha por muito tempo –, Teresa conversava em voz baixa, cantando em seguida uma “antiga ária inglesa” sobre uma cidade adormecida: “The village seems dead and asleep when Lubin is away!...” (*OCPA*, p. 55). Curioso também que o silêncio e a música que se ouve a “chorar” são qualificados pelo narrador,

ironicamente, de “aristocráticos”, afinal, não se tratava de uma música qualquer – já que sua origem era inglesa –, e o tédio era oriundo de nada ter que fazer.

O Conde de Ribamar, esposo de Joana, além de ser o protagonista da cena final do livro em frente à estátua de Camões, também surge no capítulo 3. Ele se encontra na companhia do Ministro Correia e do “sujeito de magníficas suíças”, discutindo política e o papel da religião. Enquanto o Conde acredita que a religião só deve ser usada para auxiliar “como freio” às eleições, o “sujeito das magníficas suíças” acredita que ela também é necessária na arrecadação de votos através de intrigas. A opinião do Conde é colocada acima da de seu companheiro, que não parece ser igualmente nobre, pois a todo o tempo o Conde o interrompe: “O conde suspendeu-o, com um gesto firme; e gravemente, em palavras pausadas, cheias de autoridade de um vasto entendimento”, enquanto o sujeito parece ter uma atitude subserviente para com o aristocrata: “continuou ele, sôfrego de palavra” (*OCPA*, p. 51). Por último, em um curto parágrafo, aparece no bar do tio Osório, quando João Eduardo está bebendo com Gustavo, o Barão de Via-Clara e, tal como os outros, é “magnífico”, “com a sua luneta de ouro”, veste “botins de verniz”, e é sensível “ao cheiro do azeite fervido das emanações das borras de vinho” (*OCPA*, p. 215), que o faz tossir. O narrador informa que esse Barão reaparece toda véspera de eleição para ir “pelas casas de pasto apertar a mão aos compadres” (*OCPA*, p. 215), já que é somente por interesse político que a aristocracia se dirige aos que estão socialmente abaixo dela.

Esses aristocratas pomposos, entediados, de conversas fúteis e que vivem das aparências, mas que necessitam correr atrás do voto das camadas populares para sobreviver politicamente, são a imagem da decadência de sua classe, que perdia cada vez mais espaço de influência para uma nova classe em ascensão, pois, desde o fim do século

XVIII, o poder da aristocracia – tanto no âmbito político-social quanto no econômico – começou a retroceder e dar lugar à burguesia. A nova classe média começou a ganhar espaço na política e, com seu poder e dinheiro, passou a acumular títulos de nobreza, enquanto os representantes do Antigo Regime tornavam-se cada vez mais esfumaçados. Essa decadência é apontada criticamente por Eça em sua obra-prima *Os Maias*, mas também possui representação no romance aqui estudado. Oliveira Martins, em *Portugal Contemporâneo*, mostra que, “derrubadas todas as autoridades [...], só uma não podiam os doutrinários destruir: o dinheiro. O dinheiro, pois, criou para si uma doutrina nova [...]. Era um quarto, um quinto liberalismo que surgia e venciam todos os anteriores” (1987, p. 111). Essa não foi uma transformação repentina, pois os burgueses foram ganhando espaço aos poucos desde o século XIV, aumentando suas influências durante o reinado de D. Maria I, pois no século XIX, “a nova classe média ganhou bastante com a venda das terras nacionais e rapidamente acumulou títulos de nobreza, tornando-se uma influência política cada vez mais conservadora” (BIRMINGHAM, 2015, p. 146).

Em *Os Maias*, seus principais personagens são provenientes da antiga aristocracia rural; n’*O primo Basílio*, a atenção da narrativa é voltada para a média burguesia lisboeta; e n’*O crime do Padre Amaro*, os personagens são principalmente da baixa burguesia provinciana, composta pelas beatas, pelos comerciantes locais e pelos funcionários públicos da pequena cidade de Leiria:

O **pobre burguês** é o bode expiatório de todos os humoristas românticos e socialistas. [...] O riso trocista encontra outro alvo, que se acrescenta à política e à imoralidade: a mediocridade unida à hipocrisia, à autossatisfação e ao conformismo bem pensante. [...] O riso irônico do século XIX adquire ares de contestação social [...] [e] o burguês é o prato preferido do espírito satírico, que tende a se identificar com a juventude, com a generosidade e com o idealismo (MINOIS, 2003, p. 538, grifos nossos).

O “pobre burguês”, como escreve Georges Minois, é justamente o principal alvo de escritores do século XIX por conta de sua riqueza, hipocrisia e de uma intelectualidade voltada somente para si mesmo. Nesse sentido, se não levarmos em conta a importância do trabalho e do lucro e a rígida moral sexual, a burguesia não difere muito da aristocracia, pois é justamente este o grande desejo do homem burguês: ser nobre, ser “chic a valer” (QUEIRÓS, 1924). Amparo, esposa de Carlos da Botica, por exemplo, é a voz do povo de Leiria, aquela que quer saber de tudo sobre todos, alimentando o disse-me-disse que aprisionava a todos sob o jugo da maledicência. Amparo está sempre à janela ou à porta observando o movimento, preocupada sempre com pequenos imbróglis que parecem nortear os dias da pequena burguesia. Estranhamente, ela é a personagem feminina que põe em questão o casamento e a imagem da “mãe de família”, ao defender que a maternidade é um castigo: “E eu com cinco! Às vezes fazem-me tão doida, que me sento aqui na cadeirinha, e ponho-me a chorar só comigo...” (OCPA, p. 189).

Carlos da Botica é de imaginação limitada – “aquela desgraçada imaginação que, como ele dizia, até às vezes lhe dava dores de cabeça” (OCPA, p. 222) – e representa os pequenos comerciantes, fervorosos monarquistas conservadores que se fazem de liberais – como ele mesmo se declara – mas que a todo momento aludem “à moral e aos bons costumes”, vociferando contra comunistas, republicanos e antirreligiosos em qualquer assunto. Na cena em que João Eduardo – bêbado e desacreditado por todos por conta do “Comunicado” que havia escrito contra o clero da cidade – agride o Padre Amaro, Carlos, que foi a única “testemunha”, dirige-se, sem ser solicitado, ao escritório do administrador do Concelho:

Ia depor, sim, mas não sobre o murro no ombro de sua senhoria. Que importava o murro? O grave era o que estava por trás do murro – uma conspiração contra a Ordem, a Igreja, a Carta e a Propriedade! É o que

ele provaria do alto ao senhor administrador. Este murro, excelentíssimo senhor, é o primeiro excesso de uma grande revolução social! (OCPA, p. 222).

Obviamente, sua motivação vai além de paladino da tradição: ele deseja ser o principal aríete da moral. Assim como outros personagens, Carlos almeja uma importância que não tem, quer salvar um costume que o mantém seguro e bem-visto por aqueles que supõe serem os detentores do poder. Por isso, quando termina de falar, aguarda aplausos e, ao atravessar o largo até o Concelho, o faz “majestosamente”, imaginando que seu depoimento “faria ruído na cidade”, com os vizinhos sussurrando de forma admirada “*Lá vai o Carlos depor...*” e que a cena se passaria como num teatro dramático, com uma pompa que “ench[eria] o vão da porta” (OCPA, p. 222). Por tudo isso, o narrador o “castiga” com suas botas apertadas que o faziam gemer de esforço e com uma espera de duas horas ao lado do réu João Eduardo.

João Medina, em “O Paula dos Móveis, caricatura queiroziana do fanatismo” (2000), analisa um personagem de *O primo Basílio* que muito se assemelha em sua exasperação e exagero aos destemperos de Carlos – principalmente no tocante à frustração e à defesa da moral –; do mesmo modo que se aproxima do tipógrafo Gustavo e do Morgadinho – que surge ao final do livro –, pela forte aversão aos padres. Na verdade, o que a todos une é o ódio extremo àquilo que contradiz suas crenças:

A característica principal do Paula é o ódio, expresso num facciosismo extremo: ele é o homem do Ressentimento, o frustrado que transfere as suas ojerizas humanas, demasiado humanas, nascidas de um passado decerto difícil e de uma existência lobregamente arrastada na loja de móveis, para categorias políticas ou juízos sobre a conduta de dadas castas sociais que, no caso, são a alta burguesia e os padres, a “cambada” e a “choldra”, como ele se exprime, em termos aliás tão caracterizadamente ecianos. Detestando reis e padres, o Paula dos Móveis vive em estado de exasperação constante por causa do alegado descabro da coisa pública. Assobia a *Maria da Fonte*, tem atitudes de patriota exasperado tanto em palavras como em actos, verte facciosismo

contra a clericalha e as damas da alta sociedade, e desliza devagar pela rua para vir farejar os escândalos que suspeita, aliás fundadamente, alastrarem naquele recanto lisboeta onde tem a sua loja de móveis (MEDINA, 2000, p. 94).

É interessante que, ao falar de Gustavo, o narrador não utilize um artigo definido, mas, sim, um indefinido – “Era **um** Gustavo” (OCPA, p. 207, grifo nosso) – além de ser um dos poucos personagens que não possui sobrenome, segundo nome ou algum tipo de atribuição – como o Carlos da Botica –, como se este, sim, fosse um tipo social com quem Eça muito estava familiarizado. Gustavo, o amigo de João Eduardo, é, somente politicamente, o oposto do Carlos: é um tipografo enérgico, um comunista extremista, que passa de simpático, de fraternalista universal, a violento contestador caso discordem de suas ideias, ameaçando de morte o taberneiro tio Osório, com a chegada d’ “A Revolução”. O narrador lhe põe todos os clichês: chora pela miséria do proletariado, amaldiçoa Napoleão III, o czar e os Bourbons, canta a *Marselhesa* e o *Hino do Trabalho*, odeia profundamente o clero, parafraseia uma sentença de Jean Meslier ao dizer “Tio Osório, sirva-nos fígado de rei com rim grelhado de padre!”<sup>27</sup> (OCPA, p. 208) e pensa que se apaixonar é perda de tempo para os fins revolucionários. Todavia, mais uma vez, Eça de Queirós aponta de forma irônica a hipocrisia de seu personagem. Apesar da forma violenta com que Gustavo trata a todos, quando João Eduardo está prestes a começar uma briga com um homem chamado de “bêbedo” pelo narrador, quem aparta a briga é Gustavo, ensinando ao amigo que “era necessário ser cavalheiro! Questões e más

---

<sup>27</sup> Aqui, Eça de Queirós demonstra, de forma incrivelmente sutil, uma ironia da vida real: Jean Meslier foi um abade católico de origem francesa do século XVIII. Após sua morte, descobriram-se manuscritos ateístas nos quais uma famosa frase foi encontrada: “Je voudrais, et ce sera le dernier et le plus ardent de mes souhaits, je voudrais que le dernier des rois fût étranglé avec les boyaux du dernier prêtre”. Traduzindo: “Eu gostaria, e este será o último e o mais ardente dos meus desejos, eu gostaria que o último rei fosse estrangulado com as tripas do último padre”. Essa é uma frase contida em sua *Memória dos pensamentos e sentimentos do abade Jean Meslier*, de 1729, publicada por Voltaire, o que gerou confusão em relação à sua autoria. Disponível em: <<http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI1087579-EI6784,00.html>>. Acesso em: 5 maio 2018.

palavras, não! Podia-se chalicear e troçar os amigos, mas como cavalheiros! E ali só havia cavalheiros! (OCPA, p. 217-218). Além disso, o tipógrafo, embora tenha seu “desdém de revolucionário pelas frivolidades do coração”, quando se pega “doido pela Júlia padeira, aparecia sempre com os olhos vermelhos como carvões, e atroava a tipografia com suspiros medonhos” (OCPA, p. 210). Nesse momento, Gustavo acaba por se assemelhar ainda mais ao Carlos da Botica, pois igualmente se sente ofendido pelas insinuações de João Eduardo, colocando sua importância acima dos demais:

O tipógrafo então – que, desde que em Lisboa freqüentara um clube democrático de Alcântara e ajudara a redigir um manifesto aos irmãos cigarreiros em greve, se considerava exclusivamente votado ao serviço do Proletariado e da República – escandalizou-se. **Ele? Ele como os outros?** Perder o seu tempo com saias?” (OCPA, p. 210, grifos nossos).

Em *O crime do Padre Amaro*, todos querem ser importantes a todo custo. O futuro patrão de João Eduardo, o Morgadinho de Poiais – “que não era nem Morgadinho nem de Poiais” (OCPA, p. 343) – é um deles. O personagem representa a alta burguesia, parcela social que podia competir em importância com a aristocracia, possuindo influência política e econômica, além de um *status social* garantido graças à compra de títulos nobiliárquicos que lhes davam o passado tão desejado. O Morgadinho, possuidor de um título comprado, é descrito pelo narrador como “apenas um ricaço excêntrico de ao pé de Alcobaça que comprara aquela velha propriedade dos fidalgos de Poiais; e que, com a posse da terra, recebia do povo da freguesia a honra do título” (OCPA, p. 343). Seu ódio aos padres era, nas palavras do narrador, “maníaco”, o que o faz contratar João Eduardo como mestre de seus filhos por vingança social: João Eduardo, após a publicação do “Comunicado”, tornara-se *persona non grata* na cidade, e por isso ideal para “educar os rapazitos num ‘ateísmo desbragado’” (OCPA, p. 343). Tratava-o como um prêmio, um

“cavalo favorito” que exibia para o único clérigo de quem gostava: o Abade Ferrão. No entanto, se lembrasse que o Abade representava a Igreja e seus dogmas, transformava-se em um animal ensandecido, cheio de ameaças de morte e impropérios, tal qual Gustavo. Apesar de ambos serem postos pelo narrador como intolerantes, que se assemelham ao Carlos e aos fanáticos religiosos, ele parece preferir os dois liberais, pois tio Osório e Abade Ferrão, ao se referirem a Gustavo e Morgadinho, relevam seus comentários, “sabendo que, sob aquela ferocidade de ímpio obtuso, havia um santo coração, um pai de pobres na freguesia [...]. Capaz de dar a camisa mesmo a um padre, se o soubesse em necessidade” (*OCPA*, p. 344-345).

Diversos estudiosos apontam que Eça de Queirós desprezava e, conseqüentemente, ridicularizava através da caricatura os homens públicos, fossem eles meros funcionários ou políticos eleitos, por acreditar serem eles os responsáveis pelas mudanças sociais, econômicas e culturais de que tanto Portugal precisava. São os homens públicos que estão no comando do país, desorganizando, burocratizando e deseducando o povo através do abandono e da corrupção:

Uma das facetas, sem dúvida das mais curiosas, da ironia de Eça de Queirós, é a que se refere ao nosso país, quer ridicularizando a megalomania histórica de alguns portugueses, quer pondo em evidência a imbecilidade e incompetência dos homens públicos, quer ainda criticando a mesquinha vida portuguesa, como a politiquice, a falta de organização, a tacanhez de pensamento, etc., tudo isto consequência directa da falta de educação do povo (*CORREIA*, 1945, p. 15).

Além disso, a política ainda estava muito ligada à monarquia e, para Eça, “o parlamentarismo e o constitucionalismo monárquicos sempre foram considerados [...] como altamente responsáveis pela ‘miséria portuguesa’” (*LIMA*, I., 1984, p. 24). Além dos aqui já citados – o Ministro Brito Correia, o Conde de Ribamar e o Barão de Via-



Clara –, há outros representantes do poder público e político. Em *O crime do Padre Amaro*, é importante ressaltar que os funcionários criticados são sempre os de alto escalão, nunca os subordinados. Entre eles, o “senhor administrador do concelho” – personagem sem nome, cujo cargo surge em minúsculas –, que quase não é descrito fisicamente: fala-se somente de seu “bigode louro”, seu “plastrão azul” e suas “lunetas de tartaruga” (*OPCA*, p. 223-224). O que se sabe é de seu interesse pela esposa do Teles alfaiate, pois passa todo o expediente na sacada do seu gabinete observando a mulher. Na cena em que João Eduardo está retido no Concelho por esmurrar o ombro direito do Padre Amaro, o narrador aproveita para criticar não apenas o Administrador, como também todo o serviço público. Nada parece acontecer naquele lugar: Arthur Couceiro lia o jornal *Popular* da véspera; o amanuense Pires concentrava-se em mexer na unha com a pena de pato que deveria usar para escrever; e o escrivão Domingos, “esse, sim, vibrava de atividade!”, o que não deveria ocorrer com muita frequência como comprova o diálogo sobre os fósforos:

- Algum dos senhores tem fósforos?

Houve um rebuscar de mãos sobre a mesa... Não, não havia fósforos.

- Ó Sr. Carlos, o senhor tem fósforos?

- Não tenho, Sr. Domingos. Sinto.

O senhor administrador apareceu então, ajeitando as suas lunetas de tartaruga:

- Ninguém tem fósforos, hem? É extraordinário que não haja aqui nunca fósforos! Uma repartição destas sem um fósforo... Que fazem os senhores aos fósforos? Mande buscar por uma vez meia dúzia de caixas! Os empregados olhavam-se consternados dessa **falta flagrante no material do serviço administrativo** (*OCPA*, p. 223, grifos nossos).

Logo em seguida, o senhor administrador termina com uma reclamação que pareceria justa se não fosse o comentário do narrador, apontando que durante todo seu horário de expediente, o senhor administrador passa observando a esposa do alfaiate:

— Que venham quanto antes... São cinco horas e meia, queremos-nos ir embora! Vejam que maçada tem sido estar aqui, todo o dia! A repartição fecha-se às três!

E sua excelência, rodando, sobre os tacões, foi debruçar-se à sacada do seu gabinete — *àquela sacada de onde ele diariamente, das onze às três, retorcendo o bigode louro e entesando o plastrão azul, depravava a mulher do Teles* (OCPA, p. 223-224).

Outro personagem que estava interessado na esposa de um companheiro Deputado, em cuja casa estava sempre presente nas *soirées*, e que “[se] levantava tarde [...] à mesa do almoço” é o secretário-geral Gouveia Ledesma, de “cognome carinhoso” Bibi. Bibi, ironia mais que evidente do narrador, tem o talento necessário para dirigir a autarquia na ausência do governador civil: é ator e leva sua arte para fora dos palcos, nos “transes de amor”. “*Passava por ter talento*”, mas a narração deixa dúvida quanto às suas reais capacidades: gastando muito com seus romances, com comidas e roupas, acabou por arruinar um patrimônio e contrair uma sífilis.<sup>28</sup> Por conta de seus “sofrimentos”, “julgando então que conhecia a fundo a existência, deixou crescer as suíças, começou a citar Bastiat, frequentou as câmaras e entrou na carreira administrativa” (OCPA, p. 147). Paradoxalmente, partindo de uma péssima administração pessoal, tornou-se administrador público e o “ pilar das instituições” em um país a que chamava de “uma absurda quimera” (OCPA, p. 148). Na cena em que conversa com o Padre Natário sobre o “*Comunicado*” publicado na *Voz do Distrito*, como um bom político, tenta manter o equilíbrio entre o agrado ao clero e a liberdade de imprensa. Quando Natário tenta

---

<sup>28</sup> Interessante perceber que tanto o senhor administrador quanto o secretário-geral sofrem da mesma doença, conhecida pelo seu estigma moral, já que seus doentes eram considerados “depravados”. Cito: “Para se ter uma ideia de como era grande o estigma da sífilis no final do século XIX na Europa, disseminou-se um fenômeno conhecido como sifilofobia. De acordo com um dicionário médico inglês da época, consistia em uma situação na qual o paciente imaginava estar com sífilis ou tinha um pavor mórbido dessa doença” (ALMEIDA, 2015, s/p).

persuadi-lo, apelando para a possível inimizade entre o “*grupo da Maia*”, chefiado pelo Doutor Godinho, e o Governo Civil,

O secretário-geral teve um sorriso:

- Meu caro senhor cura, V. S<sup>a</sup> não está no segredo da política. Entre o Doutor Godinho e o governo civil não há inimizades; há apenas um arrufo... O Doutor Godinho é uma inteligência... Vai reconhecendo que o *grupo da Maia* não produz nada... O Doutor Godinho aprecia a política do Governo, e o Governo aprecia o Doutor Godinho (*OCPA*, p. 149).

Com “não produz nada”, o que se entende é que o jornal não publica nada que contrarie de forma substancial os interesses do Governo, afinal, apesar dos integrantes de *Voz do Distrito* serem “particularmente hostis ao senhor governador civil” (*OCPA*, p. 137), os personagens Doutor Godinho, Gouveia Ledesma e o senhor administrador, no fim do romance, aparecem andando juntos, aparentando serem “muito amigos agora” (*OCPA*, p. 388).

Para tratar da imprensa, a narrativa cria a liderança do Doutor Godinho, chefe do “*grupo da Maia*”, deixando claro que esse personagem não se importa de inventar ou de omitir informações para chegar a seus objetivos, pois, segundo suas próprias palavras, “havendo escândalo, conta-se! não havendo, inventa-se!” (*OCPA*, p.140). O que interessa ao Doutor Godinho é vender exemplares e, caso se criem complicações com algumas instituições, depois é tudo uma questão de arranjos. Isso é facilmente visto através de sua relação com a religião. Mesmo odiando padres – “se tornara muito hostil ao cabido e à padraria. Sempre detestara padres; tinha uma má doença de fígado, e como a Igreja o fazia pensar no cemitério, odiava a sotaina, porque lhe parecia uma ameaça da mortalha” (*OCPA*, p. 138) –, hesitou em publicar o artigo de João Eduardo, já que entre ele e a Igreja “havia apenas um arrufo” (*OCPA*, p. 140). Por covardia, o texto sai como um

“Comunicado” que não tinha ligação com a redação de *Voz do Distrito* e, depois do escândalo e de muitos números vendidos, Doutor Godinho cinicamente parabeniza João Eduardo pelo feito:

Eu fui que disse ao Agostinho que publicasse a coisa como um comunicado. Você compreende... Eu não me convém ter turras de mais com o clero... E depois lá minha esposa tem seus escrúpulos... Enfim, é melhor e é conveniente que as mulheres tenham religião... Mas no meu foro interior saboreei... Sobretudo a piada ao Brito. O patife fez-me uma guerra dos diabos na eleição passada... Ah! e outra coisa, o seu negócio arranja-se. Lá para o mês que vem tem o seu emprego no governo civil  
- Oh, senhor doutor, V. Exa.....  
- Qual história, você é um benemérito! (*OCPA*, p. 151).

Abandonando João Eduardo à rejeição pública, Doutor Godinho afirma que nada poder fazer por ele, jogando toda a responsabilidade da repercussão da publicação para cima do jovem escrivão. Aqui, é importante chamar a atenção para o fato de que o narrador dá índices de para qual lado pendem mais os interesses do Doutor Godinho, já que o personagem é pouco descrito fisicamente, mas tem seus gestos flagrados pelo narrador, que o mostra fumando seu charuto “com beatitude”, sentado em “sua cadeira abacial”, no momento em que recebe o atarantado João Eduardo “com Majestade” (*OCPA*, p. 198-199). Na sequência, estava o Doutor Godinho reconciliado com as pessoas da Rua da Misericórdia, retomando “publicamente a sua considerável posição de pilar da Igreja e esteio da Fé” (*OCPA*, p. 214).

Agostinho Pinheiro, um dos dois únicos funcionários do Doutor Godinho, é descrito de forma muito mais minuciosa, privilegiando seu aspecto decadente. É interessante atentar para a expressão “fêmea” usada pelo narrador, indicando, talvez, uma preconceituosa condição homossexual a ser encoberta pelo personagem. No entanto, seu rosto não é delicado como de uma donzela, mas, sim, como a de um animal, o que o tornaria repugnante e primitivo:

Chamavam-lhe geralmente o *Raquítico*, por ter uma forte corcunda no ombro, e uma figurinha enfezada de héctico. Era extremamente sujo; e a sua carita de fêmea, amarelada, de olhos depravados, revelava vícios antigos, muito torpes. [...] atribuía-se a sua voz rouca e acre “a faltarlhe as campainhas”: e os seus dedos queimados terminavam em unhas muito compridas — porque tocava guitarra (*OCPA*, p. 137).

Sua aparência parece condizer com sua ética: era “sem escrúpulos”; puxa-saco do Doutor Gouveia; um covarde, pois usava a corcunda para escapar de brigas; tinha um “descaro sereno”; escrevia insultos, calúnias e críticas exageradas, com “espessas camadas de retórica” (*OCPA*, p. 139). Essas características fazem com que o narrador conclua: “Agostinho era um estilista de vilezas” (*OCPA*, p. 137). Por tantas “qualidades”, Doutor Godinho o contratara, afinal, como ele mesmo defendia, Agostinho é “o homem que se precisa” (*OCPA*, p. 137).

Segundo Beatriz Berrini (1997), o Romantismo é sempre um assunto constante na ficção queirosiana. Benjamin Abdala Junior traz-nos trechos de textos de Eça em que ele, com intuito de um exemplo irônico, cria a história de Margarida e a “receita” que a retrataria nos moldes românticos: “[...] na figura, a graça de Margarida; no coração, a paixão grandiosa de Julieta; nos movimentos, a languidez de qualquer odalisca (à escolha); na mente, a prudência de Salomão, e nos lábios, a eloquência de Santo Agostinho” (QUEIRÓS, 1988, p. 27). Para contrastar e causar maior impacto, Eça explica como, de outra forma, o narrador naturalista realizaria essa descrição: “Este homem vai ver Virgínia, estuda-lhe a figura, os modos, a voz; examina o seu passado, indaga da sua educação, estuda o meio em que ela vive, as influências que a envolvem, os livros que lê, os gestos que têm [...]” (Ibidem). Não é à toa que em seus romances haverá ao menos um personagem que represente o autor romântico, admirado pelos personagens vistos como ignorantes ou incompetentes no que se refere ao bom gosto e a à arte. Em *Os Maias*, o

Tomás de Alencar representa o Ultrarromantismo: fala de forma pedante, recitando poemas de tom melodramático ou ridículo aonde quer que vá; enquanto, em *O Primo Basílio*, há o Ernestinho Ledesma, escritor de peças teatrais de gosto romântico duvidoso, como a referenciada *Honra e paixão*, propositadamente centrada nas desgraças de uma jovem adúltera. Em *O crime do Padre Amaro*, há mais de um personagem que gosta de escrever poesia, música, ou histórias românticas. Primeiro, há-de se perceber que Ernestinho possui o mesmo sobrenome de um outro Ledesma, de nome Gouveia, secretário-geral, que é “autor do livro sentimental *Devaneios de um Sonhador*” e “de vinte folhetins românticos na *Civilização*” e que tinha por hábito “passear à tarde na Sofia, com o ar fatal com que no palco arrepelava os cabelos, ou levava, nos transe de amor, o lenço aos olhos” (*OCPA*, p. 147). João Eduardo e Amaro também tiveram seus impulsos artísticos: aquele pensara em escrever um romance fazendo de Amaro o vilão demoníaco, mas, ao refletir sobre sua penúria financeira, acabaria por desistir; este tentara escrever um poema para Amélia, mas não conseguira passar das duas primeiras estrofes, “como se o seu ser contivesse apenas estas duas gotas isoladas de poesia”, recheadas das “fórmulas conhecidas da saudade lírica” (*OCPA*, p. 322):

Lembras-te desse tempo de delícias,  
Ó anjo feiticeiro, Amélia amada,  
Quando tudo era risos e ventura  
E a vida nos corria sossegada?

Lembras-te dessa noite de poesia  
Em que a Lua brilhava pelos céus  
E nós unindo as almas, ó Amélia,  
Erguemos nossa prece para Deus?... (*OCPA*, p. 322)

Agostinho Brito, parente de D. Maria de Assunção, estava passando o verão na Vieira na mesma época que Amélia. O narrador o descreve como um rapaz talentoso na música, na poesia e na *lábria*, usando cada uma de suas habilidades para “conversar com

senhoras” (OCPA, p. 77). Conquista Amélia com seus olhares, seus beijos, palavras doces e seu poema “À morena de Leiria”. Ironicamente, de regresso à casa, Amélia descobre que Agostinho casara com uma rica dama.

O “brilhante Pinheiro” é mais um personagem do rol de Eça de Queirós que escreve versos de amor, mas que quer apenas contabilizar conquistas. O narrador o descreve com “cabeleira de poeta” e cercado por um “semicírculo de damas que **pendiam** dos seus **lábios de ouro**” (OCPA, p. 353, grifos nossos). É através dele que Amaro descobre o “famoso estratagema” que irá usar com Amélia, que o está evitando: “A mulher é igual a sombra: se correis atrás *dela*, foge-vos; se fugis *dela*, corre atrás de vós!” (OCPA, p. 353).

Por último, há Artur Couceiro,<sup>29</sup> o músico sentimental. De aparência sempre doentia, tísico, faces e olhos encovados, com boca quase vazia de dentes, cabelo desgrenhado e bigode fino, Artur Couceiro tocava violão com um “sentimentalismo piegas” (OCPA, p. 65). Está a todo tempo trabalhando em suas canções e fala de forma lamuriosa. Quando canta, dá “à face uma expressão dolorosa”, com o “olhar vago”, “a mão sobre o peito, a outra erguida no ar, num gesto desolado e veemente” (OCPA, p. 66). Diferente dos outros que usam o Romantismo para se aproveitar das mulheres, Artur Couceiro parece de fato *viver* o que canta – e por isso mesmo parece mais patético. Quando Amélia engravida de Amaro e ele e o Cônego Dias decidem escolher uma pobre vítima para ser o culpado da “perdição” da menina Amélia, Padre Amaro sugere Artur Couceiro, o que faz o Cônego rir: “O cónego largou a rir, com gosto. O pobre Artur, sem dentes, cheio de filhos, com os seus olhos de carneiro triste, acusado de perder virgens!... Não, essa era boa! — Não pega, pároco amigo, não pega! Outra, outra...” (OCPA, p. 312).

---

<sup>29</sup> Lembramos aqui que, com mais ou menos proximidade, esse personagem reaparecerá, agora como protagonista, no romance nunca terminado de Eça *A Capital!*.

Contudo, sua música beata, de “quadras feitas para regalar aquela piedosa reunião de saias e batinas”, sobre “pecadinhos doces, um ato de constrição de amor, uma penitência terna” (OCPA, p. 129), fez, por intermédio do senhor chantre, com que Artur conseguisse a gratificação que tanto pedia ao governador civil.

O narrador aproveita a cena em que Artur Couceiro canta o *Adeus!*, acompanhado ao piano por Amélia, para tratar de forma irônica do sentimentalismo romântico. É possível perceber essa ironia pelo uso proposital de um vocabulário repleto de lugar-comum, marcado por exclamativas e pela apropriação de uma trama clichê:

Era uma canção dos tempos românticos de 51, o *Adeus!* Dizia uma suprema despedida, num bosque, por uma tarde pálida de Outono; depois, o homem solitário e precito, que inspirara um amor funesto, ia errar desganhado à beira do mar; havia uma sepultura esquecida num vale distante, brancas virgens vinham chorar à claridade do luar! (OCPA, p. 66).

Não se pode esquecer de que muito já foi dito sobre a crítica à religião presente neste romance, afinal, o livro foi “planejado” justamente com esse intuito. Carlos Reis aponta a importância dessa discussão temática para um narrador incluso numa dicção naturalista:

[...] o círculo de beatas que ruidosamente decoram os serões da S. Joaneira, realçando nas suas componentes as facetas que de modo mais acentuado se projectam sobre a existência de Amélia: a beatice e a mesquinhez do espírito provinciano [...]. Atenção semelhante é dedicada aos colegas de Amaro, cujos vícios e materialidade grosseira são denunciados por um narrador que parece antecipadamente convicto de que do convívio continuado com semelhantes indivíduos apenas poderá resultar a progressiva deterioração moral da personagem central (REIS, 1975, p. 86).



Mesmo sabendo da importância que tem a crítica à questão religiosa em *O crime do Padre Amaro*, o que procuramos mostrar neste trabalho é como o riso demolidor de Eça lança-se para além da revisão do papel da Igreja e de seus representantes desvirtuados, estendendo-se, na verdade, sobre o modo de ser de uma pequena burguesia que sobrevivia emparedada num país económica e culturalmente atrasado em relação à Europa industrializada e neocolonial que começava “a partir” de Portugal. Os personagens que aqui representam o clero interessam-nos sob uma ótica humana, ou melhor, cabe mostrar como são falhos como indivíduos e como suas ações comprovam a luta em manter o pequeno poder que lhes era fornecido por uma religião que, no final do século XIX, já estava enfraquecida, graças ao crescimento do ateísmo e dos movimentos antirreligiosos:

Uma poderosa propaganda anticongreganista e antimonástica é promovida, no decurso da afirmação do modelo social do liberalismo, pelas elites liberais dominantes na imprensa e no mundo da cultura e da política, de tal modo que em 1834 assume uma expressão política efectiva. [...] Os consagrados do sexo masculino são coagidos a secularizar-se; os conventos, os mosteiros e as suas propriedades, umas são nacionalizadas outras são vendidas em favor do erário do Estado. O imenso património imaterial patente, em especial, nas riquíssimas bibliotecas das casas religiosas, guardando tesouros de cultura e de ciência, quando não foi esbulhado foi mal preservado ou mesmo destruído (FRANCO, 2011, p. 22).

A partir do final dos anos 50, no entanto – em *O crime do Padre Amaro*, o tempo do enunciado é o dos anos 60 –, a Igreja Católica ganha um novo vigor, “revelando o extraordinário potencial de renovação do monarquismo católico patente na vertente das instituições regulares e a capacidade de adaptação às exigências de cada contexto histórico” (Ibidem, p. 23), ainda que nunca com a mesma força de controle social e influência política que tivera outrora. É por esse motivo, talvez, que Padre Amaro sinta saudade de um tempo que nunca viveu, mas que intui ser o da “Era de Ouro” da Igreja:

por mais de uma vez, esse personagem clamará pela Santa Inquisição, ansiando por uma época de poder incontestável e absoluto.

Nas pequenas cidades de interior como Leiria, em meio a uma população de miseráveis e de pequenos burgueses, o clero desponta como uma forma de poder quase absoluto. Na cena do jantar dos clérigos, em casa do Abade de Cortegaça, os padres conversam sobre os votos que Padre Natário havia arrecadado na eleição anterior, valendo-se de um milagre inventado: “Tinha-se entendido com um missionário, e na véspera da eleição receberam-se na freguesia cartas vindas do Céu e assinadas pela Virgem Maria, pedindo, com promessas de salvação e ameaças do Inferno, votos para o candidato do governo. De chupeta, hem?” (*OCPA*, p. 101). No entanto, Gouveia Ledesma, que tinha a imprensa como escudo protetor, deixa claro que tais artimanhas não colocam a Igreja novamente no comando do país: “E pensa o senhor cura, que por amor de alguns votos que dão os senhores abades, nós vamos trair a civilização?” (*OCPA*, p. 149). O aviso é óbvio: se o clero usa a crença do povo para arrecadar votos, os políticos usam o clero para o mesmo fim. Os tempos do Santo Ofício tinham de fato sido ultrapassados.

O narrador de *Eça de Queirós* não deixa seu leitor enganar-se: em cada padre há um burguês de batina! Cônego Dias, por exemplo, é oriundo de uma confortável burguesia, pois “passava por ser rico”, já que possuía diversas terras arrendadas, reunindo, assim, uma quantia que mantinha seus “jantares com peru” e vinhos caros (*OCPA*, p. 25). O Cônego é o proprietário condenado pelo socialismo utópico de Pierre-Joseph Proudhon, o grande ídolo da Geração de 70, graças ao seu *O que é a propriedade?* (1840). Para o filósofo, a propriedade considerada roubo é aquela que é arrendada a terceiros para que estes trabalhem pelo dono, restando aos trabalhadores, que fazem a maior parte do serviço

bruto, uma receita muito menor do que a recebida pelo proprietário, que só usufrui do trabalho alheio.

O proprietário calcula, segundo sua capacidade produtiva quantos trabalhadores são necessários para ocupar sua propriedade, partilha-a entre eles e diz: Cada um me pagará a renda. Para multiplicar tal renda, basta-lhe então dividir a propriedade. Ao invés de avaliar o lucro que lhe é devido tomando por base seu trabalho pessoal, avalia-o tomando por base seu capital; e graças a essa substituição, a propriedade que nas mãos do dono só pode produzir um, vale para esse dono dez, cem, mil, um milhão. A partir daí, sua tarefa se resume em anotar os nomes dos trabalhadores que vão aparecendo e em dar permissões e quitações. [...] Pagar o que não pode produzir, tal é a condição do arrendatário depois que o proprietário se retirou da produção social a fim de explorar o trabalhador por meio de novas práticas (PROUDHON, 1975, p. 154, 157).

Por isso, o narrador descreve Cônego Dias como um homem gordo, guloso e preguiçoso. O adjetivo que mais o referencia ao longo da narrativa é “pachorrento”; além disso, ele “ultimamente engordara; o ventre saliente enchia-lhe a batina; e a sua cabecinha grisalha, as olheiras papudas, o beijo espesso faziam lembrar velhas anedotas de frades lascivos e glutões” (OCPA, p. 25). Andava “pesado, ruminando a digestão”, falava de forma lenta, sentava “pesadamente”, afundando em sua poltrona. Em quase todos os saraus da Rua da Misericórdia, o Cônego Dias está afundado pesadamente em sua poltrona, quase que invariavelmente dormindo.

Bem contrário ao preguiçoso Cônego Dias, Padre Natário é um homem marcado pela inveja e pela ira, que não consegue ficar sem agir até conseguir o que quer. O narrador não poupa ironia ao descrevê-lo: “era uma criaturinha biliosa, seca, com dois olhos encovados, muito malignos, a pele picada das bexigas e extremamente irritável. [...] dizia-se dele: *é uma língua de víbora!*” (OCPA, p. 97). Natário faz questão de ir à fundo na investigação da autoria do “Comunicado”, ameaçando o senhor secretário-geral, cobrando favores e fazendo Padre Brito quebrar o sigilo entre confessor e confessado.

Cheio de fel e vingativo, após a descoberta, não descansa enquanto não faz com que João Eduardo seja demitido, mesmo que tenha que inventar boatos:

- Diga à rapariga que ele vive aí de casa e pucarinho com uma desavergonhada!
- Homem! — disse Amaro recuando — não sei se isso é verdade!
- Há de ser. Ele é capaz de tudo. E depois é um meio de levar a pequena. [...] E depois, meu caro amigo, tenho outra preparada ao cavalheiro...
- O quê?
- Cortar-lhe os víveres!
- Cortar-lhe os víveres?
- O pateta estava para ser empregado no governo civil, primeiro amanuense, hem? Pois vou-lhe desmanchar o arranjinho!... E o Nunes Ferral que é dos meus, homem de boas ideias, vai pô-lo fora do cartório... E que escreva então *Comunicados!* [...] Enquanto o não vir por essas ruas a pedir um bocado de pão, não o largo, Padre Amaro, não o largo! [...] Deus serve-se assim, não é a resmungar Padre-Nossos. Para ímpios não há caridade! A Inquisição atacava-os pelo fogo, não me parece mau atacá-los pela fome. Tudo é permitido a quem serve uma causa santa... **Que se não metesse comigo!** (*OCPA*, p. 171-172, grifos nossos).

Criado e paparicado por mulheres desde criança, Amaro “era, como diziam os criados, *um mosquinha-morta*. Nunca brincava, nunca pulava ao sol”. Andava “mono, muito encolhido”, “vagamente assustado”, e acabou por se tornar “muito medroso” e encurvado. Quando cresceu, sua aparência continuava pequena e amarelada, “nunca dava uma boa risada; trazia sempre as mãos nos bolsos”. Além disso, era “extremamente preguiçoso, e custava de manhã arrancá-lo a uma sonolência doentia em que ficava amolecido, todo embrulhado nos cobertores e abraçado ao travesseiro” (*OCPA*, p. 40). Adulto, permaneceu esse mosquinha-morta, de pouca atitude e raras ideias. Talvez por essa razão, ao tomar a decisão de se libertar sexualmente, ele o faz através de uma beata que o admirava como se Deus fosse. Adorado por Amélia, Amaro passa a agir como déspota, embora dominado pelo medo de perder seu novo império, que lhe satisfazia a sede de poder e de sexo proibido.

Amaro de resto não lhe consentia interesses, curiosidades alheias à sua pessoa. Proibia-lhe até que lesse romances e poesias. Para que se havia de fazer doutora? Que lhe importava o que ia no mundo? Um dia que ela falara, com algum apetite, dum baile que iam dar os Vias-Claros, ofendeu-se como numa traição. Fez-lhe em casa do tio Esguelhas acusações tremendas: era uma vaidosa, uma perdida, uma filha de Satanás!...

- Mas mato-te! Percebes? Mato-te! exclamou agarrando-lhe os pulsos, fulminando-a com o olhar aceso (*OCPA*, p. 268-269).

Portanto, podemos ver que entre o “mosquinha-morta” e o opressor de Amélia, houve profunda modificação na trajetória de Amaro que segue em decadência moral. Eça de Queirós, seguindo uma orientação naturalista, cria um personagem aparentemente honesto, dono de enorme sexualidade reprimida, e põe-no, primeiro em um seminário que o cerca de ordens, restrições e de ameaças de inferno, para, em seguida, jogá-lo em uma cidade provinciana, onde só terá maus exemplos de seus superiores, podendo desfrutar de infinitos poderes sobre um grupo social maciçamente inculto, fanático, sexualmente reprimido, subserviente e feminino.

No já referido jantar na casa do Abade de Cortegaça, o narrador deixa clara a hipocrisia dos presentes. Num banquete farto de guisado de capão recheado, pão, legumes, azeitonas e “bojudas canecas” de vinho, um pobre chega à porta para pedir esmola. Em contraste com a quantidade de comida, a empregada dá-lhe somente metade de uma broa, enquanto os padres mastigam e se esticam preguiçosamente nas cadeiras, dissertando hipocritamente sobre a pobreza:

- Muita pobreza por aqui, muita pobreza! dizia o bom abade. Ó Dias, **mais este bocadinho da asa!**

- Muita pobreza, mas muita preguiça, considerou duramente o padre Natário. — Em muitas fazendas sabia ele que havia falta de jornaleiros, e viam-se marmanjos, rijos como pinheiros, a choramingar Padre-Nossos pelas portas. — Súcia de mariolas, resumiu.

- Deixe lá, padre Natário, deixe lá! disse o abade. Olhe que há pobreza de veras. Por aqui há famílias, homem, mulher e cinco filhos, que dormem no chão como porcos e não comem senão ervas.
- Então que diabo querias tu que eles comessem? exclamou o cónego Dias **lambendo os dedos depois de ter esburgado a asa do capão**. Querias que comessem peru? Cada um como quem é!
- O bom abade puxou, **repoltreando-se, o guardanapo para o estômago**, e disse com afeto:
- A pobreza agrada a Deus Nosso Senhor (*OCPA*, p. 99-100, grifos nossos).

Essa, talvez, seja uma das cenas mais claras a respeito da moral dos cidadãos de Leiria. Essa e a cena do auto-de-fé na casa de S. Joaneira, promovido após a publicação do malfadado “*Comunicado*”. Padre Natário apavora as mulheres ao explicar que João Eduardo, como um ser excomungado, deveria ter todos os seus objetos expurgados, já que “se lhes representava como um desabamento de catástrofes, um aguaceiro de raios despedidos das mãos do Deus Vingador”. As beatas, em histeria, começam a caça dos objetos perdidos, decidindo por uma fogueira santa que limpasse de vez qualquer perigo de contaminação (*OCPA*, p. 231-233). Para ridicularizar suas personagens e a situação em si, o narrador de Eça de Queirós utiliza um vocabulário que ironicamente recria o clima dos antigos autos-de-fé:

As senhoras lá estavam, em pé diante da lareira, batidas da luz violenta da fogueira que fazia destacar estranhamente as mantas de agasalho de que já se tinham coberto. A *Ruça*, de joelhos, soprava esfalfada. Tinham cortado com o facão a encadernação do *Panorama*; e as folhas retorcidas e negras, com um faiscar de fagulhas, voavam pela chaminé nas línguas de fogo claro. Só a luva de pelica não se consumia. Debalde com as tenazes a punham no vivo da chama; tisonava, reduzia a um caroço engrolado; mas não ardia. E a sua resistência aterrava as senhoras. [...] As outras olhavam, num sorriso mudo, o olhar brilhante e cruel, no gozo daquela exterminação grata a Nosso Senhor. O fogo estalava, pulando com uma força galharda, na glória da sua antiga função de purificador de pecados. – E por fim sobre as achas em brasas, nada restou do *Panorama*, do lenço e da luva do ímpio (*OCPA*, p. 233-234).

Como Natário explica rindo, essa era uma “prova [d]a verdadeira devoção ao sacerdócio, horror à impiedade” (*OCPA*, p. 233). O medo, da Igreja e *deles*, será afinal o deus mais respeitado ao longo de toda a narrativa, e nessa religião, não há espaço nem para a caridade, nem para piedade. Por isso, apegavam-se a esse Deus duro e vingativo, a esses sacerdotes particulares, pois as mantinha em uma posição confortável na sociedade. Todas as beatas se agarravam a uma religião que:

[...] não tem, para elas, um cunho de um universalismo. Desconhecem o bem, como virtude, para temer o mal, como pecado. A doce religião de um Jesus padecendo, de um Deus perdoando, não lhes merece fé. O Deus delas era todo especial. Um Deus terrível vingativo, insaciável de louvores e prebendas, pródigo em castigos e catástrofes. Um Deus que se precisava abrandar com cultos e ladainhas, missas e jejuns. Um Deus mau que não permitia um gozo. Um Deus particular com sacerdotes reservados a que cada uma delas se apegava (*JORGE, J., 1940, p. 138*).

A casa de S. Joaneira funcionava como “centro eclesiástico” da Associação das Servas da Senhora da Piedade, onde por “muito tempo fizeram-se as reputações: se se dizia de um homem: não é temente a Deus, havia o dever de o desacreditar santamente” (*OCPA*, p. 81). A mãe de Amélia é, junto com a filha, a única que não possui uma aparência repulsiva e, ainda que esteja em decadência, tenta disfarçar com roupas e enfeites novos. Devemos lembrar que um dos tipos de cômico para Bergson é o dos gestos, englobando nessa categoria o disfarce, que também surge no *Tractatus Coislinianus*. Rimos de S. Joaneira por ela tentar ser alguém que não é, pois todos percebem o grande esforço de tornar o disfarce num hábito; o disfarce, portanto, “tem, como função regular o poder de fazer rir” (*BERGSON, 1960, p. 39*). Na verdade, S. Joaneira, por sua corpulência e forma de andar, lembra em muito o seu “amigo” Cônego Dias:

Era gorda, alta, muito branca, de aspeto pachorrento. Os seus olhos pretos tinham já em redor a pele engelhada; os cabelos arrepiados, com um enfeite escarlate, eram já raros aos cantos da testa e no começo da risca; mas percebiam-se uns braços rechonchudos, um colo copioso e roupas asseadas (*OCPA*, p. 33).

Sua relação com o Cônego é de longa data e bastante conhecida na cidade, mas não é a primeira, pois desde a infância de Amélia, o narrador explica que “a mamã era muito visitada por padres” (*OCPA*, p. 72). A personagem, apesar de não agir diretamente para o mal de ninguém, é “cheia de condescendências” (*OCPA*, p. 32) com o que de errado se passava em sua casa, afinal, os padres – que tinham o poder de abençoar ou desgraçar um homem –, faziam-na sentir-se “radiosa, importante” (*OCPA*, p. 59). Essa atitude de permissividade também justifica a sua ganância, já que, graças ao seu papel no grupo social, “monopolizara o comércio das hóstias” (*OCPA*, p. 81). Ademais, somente aceita deixar Amélia passar o verão longe de si na Vieira e em companhia de D. Josefa na Ricoça, quando o Cônego Dias informa-lhe que Amélia “pode apanhar um bom dote” (*OCPA*, p. 314) de D. Josefa.

As demais beatas são descritas de forma tão ridícula que suas descrições só são compatíveis com seus retratos morais, pois, como Manuel de Paiva Boléo aponta: “Eça de Queirós procura desenhar uma figura ou dar-nos a sua fisionomia moral, recorrendo somente a pormenores exteriores” (1942, p. 21). As palavras do narrador sobre a D. Maria da Assunção unem a ostentação de riqueza com decadência física e sua aparência acaba ganhando ares de caricatura:

[...] vestira-se como no domingo, de seda preta: o seu chinó, de um ‘louro avermelhado, estava coberto com as rendas de um *enfeite* negro; as mãos descarnadas, calçadas de mitenes, solenemente pousadas no regaço, reluziam de anéis; do broche sobre o pescoço até ao cinto, um grosso grilhão de ouro caía com passadores lavrados. Conservava-se



direita e cerimoniosa, com a cabeça um pouco de lado, os óculos de ouro assentes sobre o nariz acavalado; tinha no queixo um grande sinal cabeludo; e quando se falava de devoções ou de milagres dava um jeito ao pescoço, e abria um sorriso mudo que descobria os seus enormes dentes esverdeados, cravados nas gengivas como cunhas. Era viúva e rica, e sofria de um catarro crônico” (OCPA, p. 61).

Curioso como as últimas palavras que a caracterizam, em uma mesma frase, são justamente tão contrastantes, o que, aparentemente, causa um estranhamento ao leitor, como se estivesse ausente o paralelismo semântico. Contudo, como aponta Aurélio Buarque de Holanda, “a adjectivação audaciosa, inesperada, é também característica do estilo de Eça” e de sua ironia, juntando “um ou mais adjectivos a uma locução ou oração adjectiva, ou a uma oração qualquer, e até mais de uma” (HOLANDA, 1945, p. 91). Portanto, ao unir sua mais forte característica social – “era viúva e rica” – com sua característica física, Eça de Queirós cria o humor sobre essa personagem.

Sua riqueza e parentesco com a fidalguia é mais de uma vez motivo de humor para o narrador. D. Maria de Assunção precisa ir ao mercado, mas tem medo de ir sozinha por conta do “populacho” – aspas usadas pelo próprio narrador, para marcar o termo usado pela personagem –, “receosa que lhe roubassem as jóias ou lhe insultassem a castidade” (OCPA, p. 235). O seu altar, sua principal fonte de orgulho, é seu único desperdício de riqueza: cheio de santos, estampas, enfeites e supostas relíquias, é formado por uma coleção inacabável de *bric-à-brac*, que aponta para a acumulação burguesa de objetos. A “reliquia” de que mais se orgulha é “o farrapinho do cueiro do menino Jesus”, que “Trinta mil-réis me custou... Mas dava sessenta, mas dava cem! Mas dava tudo!” (OCPA, p. 238). Com esse “tesouro seráfico”, essa “santa população celeste”, esse “arsenal beato” – como ironicamente descreve o narrador –, causa inveja nas amigas beatas. Com toda a devoção da “boa senhora” (OCPA, p. 237), D. Maria da Assunção é quem *condena* João Eduardo

e quem dirige com pulso forte o auto-de-fé, onde metonimicamente *se queima* o desgraçado pretendente de Amélia.

Como escreveu J. de Melo Jorge, “muitas vezes as especialistas dessas intrigazinhas de arraial vêm em pares e são irmãs” (1940, p. 142), e esse é justamente o caso das irmãs Gansosos. Possuíam algum dinheiro, mas alugavam cômodos em sua casa, além de cuidar de uma tia, de quem aguardavam a morte à espera da herança. A narrativa as descreve como dois seres opostos e, por isso mesmo, complementares: enquanto D. Joaquina “falava perpetuamente, numa voz dominante e aguda, cheia de opiniões” (OCPA, p. 61), D. Ana “era extremamente surda. Nunca falava [...], dormitava toda a noite, e só acentuava a sua presença de vez em quando por suspiros agudos” (OCPA, p. 62). D. Joaquina era cruel e gostava de se sentir superior aos outros, da mesma forma que gostava da Igreja da Encarnação, localizada em um lugar alto de onde olhava os demais de cima. D. Ana era uma figura patética, cuja maior habilidade consistia em “recortar papéis para caixas de doces” (OCPA, p. 62), mantendo-se muda ao longo de quase toda a narrativa. Somente fala uma única vez em todo o livro – e pela primeira vez em dez anos na narrativa – para perguntar ao Padre Amaro se a surra que João Eduardo lhe dera havia doído. Esse detalhe pode ser um indicativo do narrador de que, apesar de nunca participar ativamente dos acontecimentos, ela possuía um requinte de maldade em sua personalidade. Talvez também seja ela o motivo do plural na cena final sobre o auto-de-fé: “Então, confiadas na ciência do senhor cónego, a Gansoso e D. Maria da Assunção, acocoradas, bufaram também. **As outras** olhavam, num sorriso mudo, o olho brilhante e cruel, no gozo daquela exterminação grata a Nosso Senhor” (OCPA, p. 234, grifos nossos). Ora, sabendo que as que se abaixaram foram Joaquina Gansoso – afinal, sua irmã não age em nenhum momento do romance – e D. Maria da Assunção, e que Amélia

e S. Joaneira estavam por demais surpresas com tudo o que estava acontecendo, sobram somente D. Josefa Dias e D. Ana Gasoso, que, embora não fale ou participe dos acontecimentos, parece prestar atenção o suficiente.

Por fim, a última integrante do grupo das beatas, D. Josefa Dias, irmã do Cônego Dias, é a mais mesquinha das mulheres que frequentam a casa de S. Joaneira e a principal criadora das fofocas que saem da Rua da Misericórdia, por isso chamada pelo Doutor Godinho de “a *estação central* das intrigas de Leiria” (OCPA, p. 62). Sua descrição física não é tão asquerosa quanto a de D. Maria de Assunção, mas é carregada de marcas sombrias: “tinha a alcunha de *castanha pilada*. Era uma criaturinha mirrada, de linhas aduncas, pele engelhada e cor de cidra, voz sibilante; vivia num perpétuo estado de irritação, os olhinhos sempre assanhados, contrações nervosas de birra, toda saturada de fel. Era temida” (OCPA, p. 62). É para ela que Padre Amaro e Cônego Dias se voltam quando necessitam de ajuda na execução de seus planos, pois sabem que ela reúne o que há de pior no fanatismo cego.

Desde o início, o narrador chama a atenção para o fato de D. Josefa não gostar de João Eduardo. Na primeira cena em que todos os personagens são apresentados, D. Josefa surge enfurecida com João Eduardo por ele não acreditar em milagres, definindo-o como “um homem sem religião e sem respeito pelas coisas santas” e declara logo em seguida “Olhe, filha minha é que eu lhe não dava!” (OCPA, p. 64). Logo que o autor do “*Comunicado*” é descoberto, D. Josefa, “cuja boca produzia o mexerico mais naturalmente que a saliva” (OCPA, p. 154), chega a dizer que ele tinha a aparência de assassino, espalhando infâmias sobre seu desafeto: “Alargou-se principalmente sobre o caráter de João Eduardo, a sua impiedade, as suas orgias... E, considerando um dever de cristã aniquilar o ateu, deu mesmo a entender que alguns roubos ultimamente cometidos

em Leiria, eram ‘obra de João Eduardo’”, além de “que era positivo que ele vivia com uma desgraçada para os lados do quartel” (*OCPA*, p. 190).

Entretanto, não é apenas João Eduardo que D. Josefa persegue e atormenta. Ao saber da gravidez de Amélia, ainda que enfraquecida pela doença que a havia acometido, a velha faz com que a vida da menina passe a ser um verdadeiro inferno, pois, desprovida de qualquer caridade cristã, D. Josefa incute nela sentimentos de culpa. A beata reclama do tormento que Deus a está fazendo passar ao ter de acudir Amélia, através de “palavras [que] eram despedidas como setas envenenadas” (*OCPA*, p. 309), enquanto sistematicamente repreende Amélia, pois, como aponta o narrador e como astutamente percebe João Eduardo, D. Josefa Dias era “implacável às fraquezas do sentimento” (*OCPA*, p. 311):

O seu repúdio por Amélia não advém da gravidez em si, mas sim do acto sexual inerente, acto que Josefa Dias nunca conheceu e não admite gostar de ter conhecido. Vingam-se na afilhada, desprezando-a, humilhando-a como ela o foi pelos homens que nunca a desejaram. Dedicam-se à religião para, socialmente, se evidenciar como uma mulher dotada de valores morais, conscienciosa e com uma conduta irrepreensível (VIEIRA, 2012, p. 63).

D. Josefa Dias e D. Joaquina Gansoso defendiam suas solteirices como se fossem uma escolha pessoal, mostrando-se felizes com o destino que Deus lhes reservara. Aquela “todos os dias dava graças a Deus de se não ter casado! Que filhos eram só para dar trabalho e canseiras; e com as quezílias que traziam e o tempo que tomavam, eram até causa duma mulher se descuidar das suas práticas e meter a alma no Inferno” (*OCPA*, p. 189). D. Josefa parecia guardar forte rancor de tudo que era “do sentimento”, pois, apesar de tentar aparentar satisfação com sua solidão, confessa ao Abade Ferrão tormentos sexuais que vê como pecado:

Mas isto não era o pior: o grave era, que na noite antecedente, estava toda sossegada, toda em virtude, a rezar a S. Francisco Xavier — e de repente, nem ela soube como, pôs-se a pensar como seria S. Francisco Xavier nu em pêlo!

O bom Ferrão não se moveu, atordoado. Enfim, vendo-a olhar ansiosa para ele à espera das suas palavras e dos seus conselhos, disse:

- E há muito que sente esses terrores, essas dúvidas...?

- Sempre, senhor abade, sempre! (*OCPA*, p. 328-329)

Joaquina Gansoso, “uma pessoa seca, com uma testa enorme e larga, dois olhinhos vivos, o nariz arrebitado, a boca muito espremida”, “dizia mal dos homens e dava-se toda à Igreja” (*OCPA*, p. 61), mas, ao que indica a confissão de D. Josefa Dias com o Abade Ferrão, ela sentia tormentos de natureza sexual tanto quanto qualquer outra. Por outro lado, D. Ana Gansoso, é contrária à sua irmã, pois sobre ela seus desejos são claros: “dizia-se que tinha uma paixão funesta pelo recebedor do correio” (*OCPA*, p. 62).

D. Maria da Assunção é a única beata do grupo que não consegue disfarçar o “fogo” quando se trata de questões sexuais. Ela andava “meneando pretensiosamente os quadris” (*OCPA*, p. 128), “escandalizava-se muito alto”, “abana[va]-se com furor” e olhava para Libaninho com “um olhar guloso” (*OCPA*, p. 129) quando ele, por gracejo, a beijava, e dispensava ao padre Amaro uma grande ternura. Na cena do auto-de-fé, Natário chama a atenção para o *Panorama* e D. Maria aproxima-se “logo de olho reluzente, imaginando que seria alguma dessas novelas, tão famosas, em que se passam coisas imorais” (*OCPA*, p. 231). No fim do livro, Cônego Dias, ao contar as novidades de Leiria para Amaro, que se encontra em Lisboa, comenta que sobre D. Maria “rosnam-se coisas... Criado novo... Um carpinteiro que morava defronte... O rapaz anda no trinque” (*OCPA*, p. 396). As únicas personagens satisfeitas sexualmente são justamente as menos rancorosas ou maldosas: S. Joaneira e Amélia, que, na contramão do senso comum e da

moral burguesa, a seu modo, desviam das “formulas administrativas do casamento para satisfazer o corpo” (JORGE, 1940, p. 118).

Retomando Bakhtin, convém lembrar que o trapaceiro alegre é aquele que deturpa, muitas vezes com humor, a mentira e a utiliza a seu favor. Podemos pensar que em *O crime do Padre Amaro* os padres encarnam de forma muito competente esse papel. Enquanto beatos e beatas fazem a sério suas orações, penitências e fofocas, os clérigos riem, como se não acreditassem que, afinal, haveria qualquer punição para eles, pois se achavam acima do bem e do mal. Através dos trapaceiros alegres, o narrador parodia e ironiza o discurso ilusório, reproduzindo a mentira a partir da trapaça.

A linguagem do trapaceiro alegre, que reproduz parodicamente, quando é preciso, qualquer patético, mas que o neutraliza, pronunciando-o pelo sorriso e pela trapaça, zombando da mentira e com isso transformando a mentira numa trapaça alegre. A mentira se esclarece pela conscientização irônica e parodia a si mesma pela boca do trapaceiro alegre (BAKHTIN, 1992, p. 193).

O leitor queirosiano, contudo, não pode pensar que há apenas humor em sua ironia. Há alguns personagens que são impossíveis de serem ridículos, justamente pela empatia que causam em nós, e, como escreveu Bergson, para haver riso, não pode haver emoção. Ora, é impossível sentir empatia pelos personagens até aqui descritos, decadentes física e moralmente, representando a derrocada da sociedade vitoriana de Portugal; porém, como Monica Figueiredo apontou, em “Da tristeza risível em Eça de Queirós: a propósito d’*O crime do Padre Amaro*”, essa é uma narrativa de grande desolação e de “tragicidade humana”:

Raiva, compaixão, surpresa, desprezo, cumplicidade e animosidade misturam-se, impedindo que o riso ganhe espaço. Do mesmo modo, o narrador não tem como rir-se dos “amantes”, dos “delirantes”, dos “embriagados”, dos “mutilados”, dos “infelizes”, das “meretrizes”, dos “bandidos”, enfim, “dos desvalidos em todos os sentidos” que sua

narrativa criou, restando à voz narrativa o exercício seco da ironia que ocupa o vazio deixado pela ausência da gargalhada (FIGUEIREDO, M., 2001, p. 4).

O primeiro desses personagens que, apesar de ser constantemente alvo de risada, dificilmente fará o leitor rir: Libaninho, “o beato mais ativo de Leiria” (*OCPA*, p. 60), que está sempre presente nos encontros que ocorrem na casa de S. Joaneira. Contudo, enquanto para os padres e para as mulheres a religião é uma forma de destacar-se ou de manter-se no poder, para Libaninho, ela é sua forma de permanecer escondido. Por isso, gosta de se passar por galanteador, beijando D. Maria da Assunção ou falando para a ama do Abade de Cortegaça: “Ai, Gertrudinha! Quem tu fazias feliz bem eu sei” (*OCPA*, p. 98). Libaninho utiliza-se deste disfarce para esconder sua homossexualidade, condição pouco aceitável no século XIX, principalmente em um país tão fortemente católico. O narrador, propositadamente, carrega nos detalhes de sua descrição física: ele tinha “voz fina”, dava gritinhos, exclamava “Ai!” por diversas vezes, cantava em falsete, andava com “passinho miúdo” e gingando os quadris (*OCPA*, p. 60) – todos os estereótipos para transformar o personagem em algo risível e efeminado. Para reforçar e caricaturizar ainda mais, o narrador sempre fala dele no diminutivo, assim como o próprio personagem. Libaninho, na divisão de personagens de Bakhtin, seria uma espécie de bobo da corte, pois, assim como o bufão, o inverso do trapaceiro alegre, ele disfarça, através de brincadeiras e piadas, as verdades que quer contar. O bobo da corte funciona como uma máscara:

Na luta contra o convencionalismo e a inadequação de todas as formas de vida existentes, por um homem verdadeiro, essas máscaras adquirem um significado excepcional. Elas dão o direito de não compreender, de confundir, de arremedar, de hiperbolizar a vida; o direito de falar parodiando, de não ser literal, de não ser o próprio indivíduo; o direito de conduzir a vida pelo cronotopo intermediário dos palcos teatrais, de representar a vida como uma comédia e as pessoas como atores; o

direito de arrancar as máscaras dos outros, finalmente, o direito de tornar pública a vida privada com todos os seus segredos mais íntimos (BAKHTIN, 1992, p. 278).

É por esse motivo que ele se veste com os vestidos e saias de Amélia e, fingindo ser a menina, faz parecer que tem uma “chama lúbrica por João Eduardo” (*OCPA*, p. 129); ou quando corre até Natário e enlaça-se em seu pescoço. Essas suas ações de “ternura pueril” incomodam os homens – João Eduardo afasta-se dele de forma disfarçada e Natário enxota-o, gritando “Deixa-me, homem!” (*OCPA*, p. 104) –, mas como são feitas para parecer simples brincadeiras, geram somente risadas. Ele é como um personagem de novela ou de filme voltado para um público conservador: é aceitável, desde que seja recoberto de estereótipos e faça rir. No fim do romance, Cônego Dias conta a Padre Amaro que Libaninho fora pego com um sargento e que fora “realmente escândalos[o] [...], de tal modo que não havia a duvidar” (*OCPA*, p. 396).

Sobre a figura do tolo, há dois personagens em *O crime do Padre Amaro* que possuem um *quê* de tolo, que são Amélia e João Eduardo.

Este ou aquele romance, esta ou aquela corrente literária coloca em primeiro plano algum aspecto diferente da estupidez e da incompreensão, e, a partir disso, constrói a sua imagem do imbecil [...]. As linguagens estranhadas são distintas e correlativas aos aspectos da estupidez e da incompreensão. Distintas também são as funções da tolice e da incompreensão no todo do romance. O estudo desses aspectos da tolice e da incompreensão, e das variações estatísticas e composicionais a eles ligadas, na sua evolução histórica, é uma tarefa substancial e muito importante para a história do romance (BAKHTIN, 1992, p. 195).

João Eduardo é o *Pacatinho*, como o chamam seus amigos, jovem escrivão de 28 anos, com tiques de ansiedade, um pouco apagado e quase uma sombra nas noites de serão na casa de S. Joaneira. Na primeira vez em que surge na narrativa, João Eduardo assemelha-se a uma aparição: “Era alto, todo vestido de preto: sobre o rosto de pele



branca, regular, um pouco fatigado, destacava bem um bigode pequeno muito negro, caído aos cantos, que ele costumava morder com os dentes” (OCPA, p. 63). Normalmente, o narrador demora-se na descrição da aparência de seus personagens – até mesmo de seus secundários –, mas, no caso de João Eduardo, a narrativa é bastante econômica, reforçando a ideia de que nada há de muito importante sobre um personagem criado para ser mediano. João Eduardo encaixa-se em uma das variações de tolo de Bakhtin, pois deixa-se iludir por Amélia, que vê no escrivão uma solução para seus problemas. Entretanto, ele também engana a si mesmo, pois até ao fim do romance, tenta convencer-se de que Amélia era completamente inocente, tendo seu comportamento justificado pela influência das beatas e do padre. O erro de João Eduardo foi sempre subestimar Amélia como alguém incapaz de ter vontade e desejo próprios, “[endo] Amélia [como] certa” (OCPA, p. 211), além de querer moldá-la, também ele, à sua maneira: “e desejaria sobretudo apressar o casamento, para tirar Amélia daquela sociedade de beatas e padres, receando ter mais tarde uma mulher que tremesse do Inferno, passasse horas a rezar estações na Sé, e se confessasse aos padres ‘que arrancam às confessadas os segredos de alcova’” (OCPA, p. 132).

Ainda que se aproxime de um tolo e desperte a solidariedade do leitor por ter sua vida destruída por conta da publicação do “*Comunicado*”, o narrador deixa evidente seu egoísmo e hipocrisia, atitudes que marcam praticamente todos os personagens do romance. João Eduardo nutre um sentimento negativo contra os padres, mas sempre o relevou por ser de seu interesse a “boa vizinhança” com a padraria e as beatas, que facilitavam a sua convivência com Amélia. Na primeira versão do romance, como informa Mário Sacramento (2002), João Eduardo publica o “*Comunicado*” por ódio aos padres, porém, o fato de Eça de Queirós ter alterado essa motivação, retirando dela a

questão ideológica e dando como justificativa o roubo de homem apaixonado, deixa clara a intenção do autor em chamar a atenção para o perfil individualista do personagem. Ademais, seu amor por Amélia era mais idealizado do que concreto, lembrando os amores marcados pela puerilidade romântica:

O destino tornara-o igual a tantos heróis que lera nas novelas sentimentais... E o seu paletó coçado, os seus jantares a quatro vinténs, os dias em que não tinha dinheiro para tabaco, tudo atribuía ao amor fatal de Amélia e à perseguição duma classe poderosa, dando assim, por um instinto muito humano, uma origem grandiosa às suas misérias triviais... Quando via passar os que ele chamava felizes — indivíduos batendo tipoia, rapazes que encontrava com uma linda mulher pelo braço, gente bem atafada que se dirigia aos teatros, sentia-se menos desgraçado pensando que também ele possuía um grande luxo interior que era aquele amor infeliz. E quando enfim por um acaso obteve a certeza dum emprego no Brasil, o dinheiro da passagem, idealizava a sua aventura banal de emigrante, repetindo-se durante todo o dia que ia passar os mares, exilado do seu país por uma tirania combinada de padres e autoridades e por ter amado uma mulher! (*OCPA*, p. 343).

Via-se como um herói, como um mártir do amor, sofredor de perseguições ideológicas e, por esse motivo, orgulhava-se de seu sofrimento, pois amava mais o estado de amar do que propriamente Amélia. Se Deus era o luxo das beatas, o amor e o sofrimento advindo de um romantismo – premeditado e esvaziado de sentido – eram o seu.

Já Amélia é a tola que confiou nas palavras do Padre Amaro, deixando-se seduzir por elas. É ela que, por conta desse amor proibido, tem que passar pelo medo de ser descoberta, pela experiência de ser humilhada. Transforma-se em fonte de mexericos e zombarias – mesmo depois de morta –; aterrorizada com o destino da fome, caso fosse largada com um filho nos braços como Joanhina Gomes, também amante de um padre:

O padre fora suspenso, deixara-a; ela partira para Pombal, depois para o Porto; de miséria em miséria voltara a Leiria, e aí vivia nalguma viela ao pé do quartel, entisicando, gasta por todo um regimento! [...]

À sorte da Joanhina! A ser a amiga do pároco! E via-se já apontada a dedo, na rua e na Arcada, mais tarde abandonada por ele, com um filho nas entranhas, sem um pedaço de pão!... (*OCPA*, p. 122)

Amélia tem que suportar as reprimendas e insinuações de D. Josefa e tem seu filho arrancado dos braços, dado como morto, o que a faz sucumbir. Amaro, no entanto, muda-se para Lisboa graças a uma promoção de carreira, adquirindo uma tranquilidade social que lhe permite continuar a pecar sem nenhuma culpa. Por conta dessa diferença de tratamento dada aos personagens femininos e aos masculinos, alguns críticos de Eça de Queirós consideram-no um autor misógino, e a história de Amélia poderia ser exemplo do suposto discurso moralizante dirigido ao feminino que se atreveu a sair do lugar socialmente previsto pelos valores burgueses. Todavia, lendo de forma mais atenta, podemos perceber que o romance pode ter querido sinalizar justamente o contrário do que a crítica foi capaz de perceber. A narrativa, na verdade, talvez queira criticar a situação de emparedamento da mulher, que, no século XIX, tinha pouco espaço para explorar sua sexualidade, ou para tomar suas próprias decisões. Os finais reservados às personagens femininas – marcadas, muitas vezes, pela morte de fato ou por uma morte social – são motivados porque essas mulheres ousaram um lugar que, histórico-socialmente, não existia para elas, sobrando, portanto, somente a morte em ficção.

Contudo, não podemos dizer que Amélia foi um agente passivo na relação, o que significaria transformá-la num ser frágil e sem vontade própria, capaz de corresponder à visão distorcida que os personagens masculinos têm da filha de S. Joaneira. No capítulo cinco, o narrador conta a infância da menina Amélia, mostrando que, desde nova, ela sabia usar de artifícios para conseguir o que queria. Quando pediu ao chantre que lhe desse meias de lã para dar de presente ao seu tão querido professor de piano, o Tio Cegonha, para convencê-lo, “lançou-lhe os braços ao pescoço; fez-lhe olhinhos doces”,

ao que o chantre sorriu e respondeu: “Ah, sereia! [...] que esperanças! Há de ser o diabo!” (OCPA, p. 74). Quando mais velha e interessada por Agostinho Brito, usa do cinismo para encantá-lo:

[...] - Tanto digo que me não importo com ela, como digo que há uma pessoa por quem dava tudo... Eu sei...  
- Quem é? É a Sra. D. Bernarda?  
Era uma velha hedionda, viúva de um coronel.  
- É, disse ele rindo. É justamente por quem eu ando apaixonado é pela D. Bernarda.  
- Ah! o senhor anda apaixonado! — disse ela devagar, com os olhos baixos, riscando a areia.  
- Diga-me uma coisa, está a mangar comigo? — exclamou Agostinho puxando por uma cadeirinha, sentando-se junto dela (OCPA, p. 79).

Aliás, chamamos a atenção para o destaque dado aos olhos de Amélia. Ana Margarida Dinis Vieira analisa a troca de olhares entre os personagens de *O crime do Padre Amaro* e seus significados e chama a atenção para o poder de sedução dos olhos de Amélia, carregados de sensualidade. Amélia é uma “mulher predisposta a amar e a ser amada” (VIEIRA, 2012, p. 28) que, se foi seduzida, também foi capaz de seduzir. Eça de Queirós não escreve um livro para criticar a sensualidade de sua personagem; o que seu livro condena é o tipo de amor que Amélia sente por Amaro: uma devoção à sua figura de poder envolta em um “gozo devoto”. Quando o admira no altar, realizando as bênçãos e rituais católicos, “era então que Amélia o amava mais” (OCPA, p. 240). Amélia admira, deseja alguém que considera divino, transfere sua admiração/temor pela religião para a imagem de Amaro: “sentia um vago amor físico pela Igreja; desejaria abraçar, com pequeninos beijos demorados, o altar, o órgão, o missal, os santos, o céu, porque não os distinguia bem de Amaro” – ele era seu “Deus particular” (OCPA, p. 110). Amava-o porque o imaginava importante – entre os homens e diante de Deus – e, por consequência, sendo amada por ele, também passava a ser valiosa:

Lembravam-lhe então domingos em que o vira, ao repicar dos sinos, dar a bênção dos degraus do altar-mor: e todos se curvavam, mesmo as senhoras do morgado Carreiro, mesmo a Sra. baronesa da Via-Clara e a mulher do governador civil, tão orgulhosa com o seu nariz de cavalete! Dobravam-se sob os seus dedos erguidos, e achavam decerto também bonitos os seus olhos negros! (*OCPA*, p. 110).

O tolo, para Bakhtin, é passível de ridículo por sua ignorância e alienação em relação ao discurso oficial, tornando-se, por isso, risível. Todavia, rir de um João Eduardo e de uma Amélia, por mais que o narrador aponte seus erros ou desvios, é difícil para o leitor, que tende a solidarizar-se por esses personagens. Em *O crime do Padre Amaro*, há tantos personagens deploráveis moralmente que os feitos de João Eduardo e Amélia não chegam a ser tão reprováveis a ponto do narrador ridicularizá-los e o leitor divertir-se com isso.

Cabe agora uma reflexão sobre Totó: o quanto há de loucura ou de lucidez na personagem? Antónia, chamada por seu pai e pelos moradores de Leiria de Totó, é uma jovem de 15 anos, parálitica e diagnosticada por Doutor Gouveia de histérica. Desde a Antiguidade, a histeria era considerada uma doença mental predominantemente feminina, intrinsecamente ligada à questão sexual. Foucault põe em evidência em seu texto a relação que se fazia entre a insanidade, o vício e a sexualidade, “anexando ao domínio do desatino, ao lado da loucura, as proibições sexuais, os interditos religiosos, as liberdades do pensamento e do coração” (2013, p. 107). No século XIX, com a valorização da estrutura familiar patriarcal, a histeria tornou-se uma “doença” cada vez mais comum entre as mulheres na sociedade. Os sintomas eram vastos e eram o somatório de algumas doenças que são conhecidas hoje como epilepsia, ansiedade, depressão, anorexia, entre outras: “contraturas e paralisias, ataques histéricos e convulsões epileptoides”, além de “[...] afecções da natureza de tiques, vômito contínuo e anorexia que chegava à recusa de

alimento, os mais variados distúrbios da visão, alucinações visuais sempre recorrentes etc.” (FREUD; BREUER, 2016, p. 20). Como Totó era parálitica, cresceu presa a uma cama, tendo contato apenas com seu pai. Raivosa, ignorante e pobre, ela é o símbolo da exclusão. Por tudo isso, para muitos, ela “estava *possuída pelo Demônio*” (OCPA, p. 252), ganhando da narrativa uma descrição em tom propositadamente naturalista: era arisca, quase não falava, se encolhia e se escondia quando Amélia a visitava, “as narinas dilatadas [...] pareciam cheirá-la” (OCPA, p. 264), não falava, mas palrava e chalaceava. Apaixonada por Amaro e odiando cada vez mais Amélia, “a criatura uivava de dentro: - Lá vão os cães! lá vão os cães!” (OCPA, p. 274) e criara “uma birra de parecer alguém” (OCPA, p. 263), porque parece que lucidamente intuía que era ninguém.

Os loucos, “estes espíritos quiméricos, estes exaltados, estes loucos tão estranhamente lúcidos” (BERGSON, 1960, p. 24), foram analisados não só por Bakhtin como também, brevemente, por Henri Bergson e mais demoradamente por Foucault, Concetta D’Angeli e Guido Paduano. Para esses dois últimos, o mundo do louco é “um mundo em que a realidade se define e se explica segundo critérios diferentes dos usuais e universais; e os comportamentos e as relações interpessoais se estruturam segundo outras leis” (ANGELI; PADUANO, 2007, p. 183). Dessa forma, “sobre o louco mascara-se o temor de [...] suas leis, [que] dadas, sem verificação, por completamente confiáveis, quando colocadas sob a lente de um tal olhar estrangeirizador, revelam-se discutíveis e, portanto, incertas, e mergulham na dúvida todo o sistema lógico” (Ibidem, p. 19). Totó causa ódio em Amaro e medo em Amélia justamente por conta de sua mudez maliciosa, sua percepção apurada que se transforma numa forma perigosa de consciência da verdade: ela não obedece às amarras sociais ou religiosas, colocando em perigo o sigilo que encobre o caso amoroso entre a beata e o padre. Mais uma vez, encontramos a ironia

queirosiana conseguida por contraste: o personagem mais marcado pela animalidade é o que consegue a percepção do real de forma mais racional. Vista como louca pelos demais personagens, Totó é uma criatura de quem dificilmente se ri, já que não esconde seus desejos através da máscara do puritanismo e da hipocrisia. Sua insanidade é posta em dúvida pelo leitor atento, pois suas perguntas e afirmações não parecem sair da boca de uma pessoa louca, mas, antes, de alguém que sabe que há muito o que falar, como o diálogo que ocorre durante a visita do Cônego Dias:

[...] quando ela, adiantando a face, lhe disse numa voz sutil como um sopro:

- E o outro?

O cônego não compreendeu. Que falasse alto! Que era?

- O outro, o que vem com ela!

O cônego chegou-se, com a orelha dilatada de curiosidade:

- Que outro?

- O bonito. O que vai com ela para o quarto. O que a belisca...

Mas Amélia entrava; e a paralítica calou-se logo, repousada, com os olhos cerrados e respirando regaladamente, como num alívio repentino de todo o seu sofrimento (*OCPA*, p. 282).

Em meio a tantas pessoas risíveis por suas imoralidades ou dignas de compaixão pelas suas histórias dramáticas, há dois personagens que trazem o equilíbrio à narrativa, sendo os únicos que reúnem qualidades morais positivas, estando por isso livres da ironia do narrador: Abade Ferrão e Doutor Gouveia. O narrador parece dedicar mais afeto à figura dos abades do que à dos padres, pois o Abade Ferrão é um “bom homem”, que possui uma alegria que “bailava sempre nos seus olhinhos vivos”, agindo “humildemente”, “discretamente”, “cuidadosamente” e “com respeito” (*OCPA*, p. 279). Diferente dos outros clérigos, Ferrão não almeja subir na hierarquia católica; quando lhe diziam que estava predestinado a ser bispo, respondia, ironicamente, que era necessário “que eu tivesse o arrojo de um Afonso de Albuquerque ou de um D. João de Castro, para aceitar aos olhos de Deus semelhante responsabilidade!” (*OCPA*, p. 327). O Abade

também era um dos poucos que há anos pertencia à mesma diocese pobre, enquanto outros iam e vinham por pouco tempo. Seus costumes eram tão diferentes que era chamado de *donzela*, apelido dado pelos outros clérigos, graças à bondade e à delicadeza com que Ferrão tratava a todos. Para garantir a verossimilhança ao personagem, o narrador aponta-lhe ao menos um defeito, que aparece dissolvido em meio a muitas qualidades:

Tinha só um defeito o Abade Ferrão: gostava de caçar! Coibia-se, porque a caça tira muito tempo, e é sanguinário matar uma pobre ave que anda azamafada pelos campos nos seus negócios domésticos. Mas nas claras manhãs de inverno, quando ainda há orvalho nas giestas, se via passar um homem de espingarda ao ombro, o passo vivo, seguido de seu perdigueiro – iam-se-lhe os olhos nele.... Às vezes, porém, a tentação vencida: agarrava furtivamente a espingarda, assobiava à *Janota*, e com as abas do casacão ao vento, lá ia o **teólogo ilustre**, o **espelho da piedade**, através dos campos e vales... E daí a pouco – pum... pum! Uma codorniz, uma perdiz em terra! E lá voltava o **santo homem** com a espingarda debaixo do braço, os dois pássaros na algibeira, cosendo-se com os muros, rezando o seu rosário à Virgem, e respondendo aos *bons dias* da gente pelo caminho com os olhos baixos e o ar muito criminoso. (OCPA, p. 327 grifos nossos).

Já Doutor Gouveia é um dos principais defensores da máxima naturalista e representante da ciência. Seu objetivo é sempre explicar, de forma didática, as ações humanas pelos olhos da razão. No capítulo XIII, João Eduardo – malvisto por toda a cidade por causa do “*Comunicado*”, com o noivado desfeito e percebendo que perdia para o pároco a sua amada –, procura a única ajuda possível: o respeitado Doutor Gouveia. O médico era conhecido por sua inimizade com a “padraria”, mas tolerado pelos crentes por sua profissão – aliás, ele representava a única ciência aceita pelos fanáticos, principalmente quando dela precisavam. É dono de um discurso raro dentro do livro, porque marcado pela ironia, o que permite que os leitores riam *com* ele, e não *dele*.

A conclusão a que o médico chega, após João Eduardo contar seu drama pessoal, é fria, objetiva e irônica: “Tu e o padre [...] quereis ambos a rapariga. Como ele é o mais



esperto e o mais decidido, apanhou-a ele. É lei natural: o mais forte despoja, elimina o mais fraco; a fêmea e a presa pertence-lhe” (OCPA, p. 203). Ao fim do capítulo, Doutor Gouveia tenta convencer João Eduardo a ser mais racional, afinal, talvez não amasse de verdade a menina, talvez fosse apenas movido pelo desejo sexual. Na verdade, para o médico, o amor era muitas vezes uma desculpa decente para se referir a outra coisa...

Olha que isso às vezes não é paixão, não está no coração... O coração é ordinariamente um termo de que nos servimos, por decência, para designar outro órgão. É precisamente esse órgão o único que está interessado, a maior parte das vezes, em questões de sentimento. E nesses casos o desgosto não dura. (OCPA, p. 206)

Ainda inconformado, João Eduardo reclama do Padre Amaro por usar o poder eclesiástico para roubar a “menina Amélia” para si. O Doutor Gouveia o surpreende ao dizer que acha muito natural, afinal, Amaro é um homem e como todo homem tem desejos. Acrescenta que além de homem, o padre tem o poder dado pela Igreja, outorgado pelo divino, então nada mais *natural* – e essa é a palavra que mais repete – usar deste poder para satisfazer seus desejos humanos; para ele, os impulsos sexuais saudáveis não deveriam ser represados pela sociedade e pela religião.

No capítulo XXIII do livro, Eça de Queirós cria um interessante embate entre esses dois exemplos morais. Amélia tinha acabado de parir depois de um parto muito difícil que lhe ameaçava a vida. Enquanto delirava no quarto, Doutor Gouveia critica a hipocrisia e a antinaturalidade da castidade e do casamento: para ele, o casamento não passava de uma fórmula administrativa, pois a natureza mandava procriar e não assinar documentos que promettessem a união eterna; na verdade, a própria religião mandava “crescei-vos e multiplicai-vos”, e não “casai-vos”. Ademais, Doutor Gouveia e Abade Ferrão discutem sobre outros assuntos relacionados, como a religião e seus dogmas, e é

curioso perceber a reação do Abade a cada argumento racional do médico. O narrador não dá muito espaço para o Abade contra-argumentar, fazendo-o emitir apenas balbucios, murmúrios e exclamações de surpresa e/ou de discordância. Enquanto o médico fala, as reações do clérigo são de desespero, como de alguém que não *pode* aceitar a verdade que vai contra tudo o que lhe foi ensinado: “Escusa de se torcer, abade...”, “Escusa de apertar as mãos na cabeça...” (OCPA, p. 374). Por duas vezes a discussão é interrompida pelas dores de Amélia, mas quando finalmente o Abade começa a montar sua “argumentação erizada de textos, de nomes formidáveis de teólogos, que ia fazer desabar sobre o Doutor Gouveia” (OCPA, p. 375), o médico sai para ver o estado de Amélia e acaba por não voltar. Talvez, o fato da narrativa ser interrompida por três vezes durante o embate dos dois personagens seja um exemplo do “carinho” que o narrador dispensa a Ferrão. Doutor Gouveia “estava em vantagem” na discussão e, por três vezes, foi impedido de continuar a despejar suas “heresias” sobre o pobre Abade, que provavelmente seria “derrotado” pela voz da ciência e da razão. O criador pareceu se compadecer da sua criatura. A cena aponta que, entre a razão e a espiritualidade, a primeira ganha vantagem em relação à segunda, mas, apesar das discordâncias, ambas se preocupam com a humanidade e por isso merecem o respeito do narrador:

Havemos de ver como Eça procurou, apoiado em conhecimentos científicos, em estudos filosóficos e nos mais puros sentimentos de íntima religiosidade, oferecer aos homens, através da sua arte de escritor, os princípios que considerava básicos para Fraternidade Universal” (WERNECK, 1946, p. 295).

Entretanto, devemos também atentar para o que Luiz Machado de Abreu chamou a atenção: “se algum bom padre existe, é para realçar a indignidade e baixeza do grupo” (ABREU, 2000, p. 186). O mesmo podemos dizer sobre Doutor Gouveia. Esses dois

personagens não apontam apenas para a esperança na humanidade, eles servem, “em meio a tanta desolação” (FIGUEIREDO, M., 2001, p. 93), para destacar de forma mais acentuada os desvios morais dos demais habitantes de Leiria.

Eça de Queirós apontava ao escárnio desde os mais ricos até a pequena classe média, não poupando quase ninguém de sua ironia. Muitos criticaram negativamente o autor, dizendo que ele, ao ridicularizar todo o país, não agia como um patriota. O próprio Eça, em carta de 14 de dezembro de 1880, a Pinheiro Chagas, diferencia ironicamente o que para ele são dois tipos de patriotismo. O primeiro é o que ele chama de *Patriotice*, e os que o seguem são *patriotaças*, *patriotinhos*, *patriotadores* ou *patriotarrecas*. São os que vivem das glórias passadas, romantizando-as, fazendo serenatas e odes a engrandecê-las, e usando-as como justificativa para a inércia presente, pois diante das misérias, há o consolo dos feitos do passado. É esse patriotismo que, “não deixando fazer nada sob o pretexto que já se fez tudo, imobilizando a nação num pasmo fictício para o passado a impede de trabalhar pelo futuro” (QUEIRÓS, 1909, p. 26). Esses *patriotarrecas* são os Condes de Ribamar, os Carlos das Botica, os Artur Pinheiro, os senhores administradores e secretários-gerais, são os padres e as beatas, são até os revolucionários de papel e boteco. O patriotismo de Eça de Queirós, ao contrário, é o de segundo tipo: aquele que respeita, sim, as tradições e as conquistas pretéritas, mas sem deixar de observar a pátria viva e pulsante a fim de agir para melhorar os aspectos já positivos e modificar os que não o são, através da justiça e da ciência. Seus seguidores tudo sacrificam para o engrandecimento da nação: “vida, trabalho, saúde, força, o melhor de si mesmo. [...] dão-lhe a verdade” (Ibidem, p. 25). Esses patriotas ganharam vida ficcional através dos Abades Ferrão e Doutores Gouveia:

A verdade em tudo, em história, em arte, em política, nos costumes. Não a adulam, não a iludem: não lhe dizem que ela é grande porque tomou Calecut, dizem-lhe que é pequena porque não tem escolas. Gritam-lhe sem cessar a verdade rude e brutal. Gritam-lhe: – “Tu és pobre, trabalha; tu és ignorante, estuda; tu és fraca, arma-te! E quando tiveres trabalhado, estudado e armado, eu, se for necessário, saberei morrer contigo!”.

Eis o nobre patriotismo dos patriotas (Ibidem).

E para tratar de todas as mazelas sociais que percebia tão vivas em sua nação, nada mais sério do que o humor e a ironia queirosianas.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS: O INESGOTÁVEL HUMOR DE EÇA

O verdadeiro vencedor é o riso  
Georges Minois.

Neste trabalho, buscamos traçar um histórico do riso desde a Antiguidade, através de Platão, Aristóteles e Cícero, passando pela Era Medieval – quando o cômico se fez presente graças às festas religiosas e ao carnaval –, até chegar ao século de Eça de Queirós. Na era vitoriana, os estudos sobre o riso ganharam um espaço mais amplo, sendo esse fenômeno natural e fisiológico analisado cientificamente, incluindo, nesse leque de possibilidades, a leitura social feita por Henri Bergson, que em muito nos serviu para realização dessa pesquisa.

Segundo Georges Minois (2003), o cômico foi uma “arma” bastante eficiente ao longo da história humana, usada na luta contra os que detinham o poder, especialmente na Europa oitocentista. A nosso ver, essa foi uma importante ferramenta escolhida por Eça para representar aqueles a quem chamava de “patriotinhos”, ou seja, cidadãos que se consideravam patriotas por idolatrar glórias passadas, mas que não só fechavam os olhos para os problemas de seus contemporâneos como também asseguravam a condição de atraso português em relação ao restante da Europa, vista como uma espécie de modelo pelos ainda jovens intelectuais que formaram a conhecida Geração de 70. Por essa razão, optamos por um recorte temático na análise de *O crime do Padre Amaro*, pois, segundo Leyla Perrone-Moisés, “o tema é um significado nascido do significante, fruto da linguagem poética e marcado por sua ambiguidade fundamental” (1973, p. 113), isto é, buscamos o riso dentro da narrativa – aquele que envolve as descrições de cenas, situações e personagens criados por Eça –, por acreditar que foi através dele que a ficção

queirosiana melhor recriou criticamente a sociedade de seu país, estruturada a partir de um tacanho modelo burguês.

O intelectual que pretende, através de seu trabalho, ser observador crítico da sociedade, está condenado a destinar sua atenção estética à realidade social e política em que está inserido. Djacir Menezes escreve que o autor é um produtor de ideias, com a função de “esclarecer a opinião” (MENEZES, 1962, p. 181), e, como tal, não é uma inteligência abstrata, pertencendo ao que ele denomina de “situação-tipo”, na qual possui uma perspectiva pessoal e peculiar. Eça de Queirós apontava os erros que, como cidadão de seu tempo, testemunhava, por acreditar que a denúncia contribuiria para enfrentar o declínio não só de sua nação mas de toda a Península Ibérica.

*O crime do Padre Amaro* nasce do desejo de ataque à Igreja, considerada por Eça e por seus contemporâneos como uma instituição corrompida e desviada de seus princípios de origem, ou seja, o cristianismo. Eça de Queirós, segundo João Medina (2000), utilizava, assim, um tema que se tornou obsessivo na literatura realista do século XIX, preocupada em apontar os desmandos de uma classe que contribuía com o atraso cultural e com o conservadorismo moral que impediam o desenvolvimento do pensamento progressista. Obviamente, o poderio da Igreja sobre a vida dos portugueses e a questão do celibato como uma norma antinatural – e por isso mesmo causadora de muitos dos problemas advindos de repressão dos clérigos – necessitavam de uma revisão crítica. Além disso, para um romancista de estreia, esse era um tema que tinha maiores chances de causar escândalo, arma inteligentemente usada por um autor que sempre soube manter sobre si a atenção do público leitor. Entretanto, como afirma Antonio Candido, a literatura está sempre em estado de mudança, pois os leitores buscam sempre relê-la para decifrar novos temas.

A literatura é pois um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a. A obra não é um produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem este é passivo, homogêneo, registrando uniformemente o seu efeito. São dois termos que atuam um sobre o outro, e aos quais se junta o autor, termo inicial desse processo de circulação literária, para configurar a realidade da literatura atuando no tempo (CANDIDO, 2011, p. 84).

Além da religiosidade, em *O crime do Padre Amaro*, se a aristocracia é criticada por viver de forma parasitária, agarrada a um poder que já não existe com a mesma força, a burguesia é também um alvo importante, pois é retratada como uma classe embrutecida e limitada apesar da promessa de criação de uma sociedade sob novos moldes. Os burgueses, que substituíram o Antigo Regime, estavam longe de ser diferentes da aristocracia que tinha sido posta abaixo pela Revolução Francesa: “A velha burguesia do século XVIII transformou-se na nova nobreza. [...] Os novos barões inauguraram meio século de estabilidade política cada vez mais engessada após trinta anos agitados de evolução” (BIRMINGHAM, 2015, p. 19). Contudo, a partir do século XIX, não se pode falar da burguesia somente como uma massa homogênea e pacífica, pois havia divisões e conflitos internos dentro da própria classe. O “instinto hierárquico [que] domina toda a sociedade” (GAY, 2002, p. 26) dividiu-a em pequena, média e alta burguesia, em que os mais talentosos, afortunados ou inescrupulosos estavam no topo e possuíam maiores favores do Governo:

Os segmentos que se preocupavam ansiosamente em cuidar de seu status social eram especialmente a camada superior da burguesia, os grandes plutocratas, alguns dos quais ardendo por penetrar na aristocracia, além de sua correspondente mais baixa, a dos pequeno-burgueses empobrecidos e receosos de serem atirados à massa plebeia (Ibidem, p. 29).

Em *O crime do Padre Amaro*, apesar da presença de alguns representantes da alta burguesia, o enfoque é dado à camada menor dessa sociedade provinciana. Como a possibilidade de chegar à alta burguesia era difícil – ainda que teoricamente a sociedade se organizasse a partir do conceito de mobilidade social –, restava ao pequeno burguês destacar-se através de seus rendimentos e entre seus pares. Há, portanto, na galeria queirosiana, diversos personagens que trazem as marcas da hipocrisia e do egoísmo, muitas vezes sendo justificados por uma religião corruptora de corpos e mentes, cuja ação se fazia sentir de forma mais evidente entre as classes mais baixas. Em seus romances, “Eça aparecia como um vingador, que fustigava todos os aspectos do espírito da literatura tradicional e sem piedade punha no pelourinho as suas limitações: a disciplina gramatical, a lambisgonhice e a falsidade do academicismo pós-romântico, a frase campanuda, a graça tosca ou artificialmente retórica” (GUERRA DA CAL, 1981, p. 65).

Através do humor, Eça de Queirós cria o seu romance “colorido [e] pitoresco”, a partir de uma “ironia subtil, uma alegre irreverência para com os valores estabelecidos, e audácia na desarticulação de um instrumento verbal” (Ibidem, p. 65). E longe de haver uma divisão maquiavélica entre heróis e vilões, as narrativas queirosianas retratam o homem mediano, com seus problemas, suas dúvidas e ambições cerceadas por uma sociedade que faz com que, muitas vezes, entre o certo e o errado não haja muita diferença. Concluimos, portanto, nosso trabalho com as históricas palavras de Fidelino de Figueiredo, que explica como que, passados quase duzentos anos, a ficção de Eça de Queirós continua sendo lida com o mesmo interesse com que foi nos oitocentos:

[...] porque a obra de Eça constitue uma interpretação total da vida, com seus problemas e suas soluções, é um mundo ideal, em que a ironia carrega as cores tristes do que é, para nos fazer anelar o que deveria ser. É uma filosofia em acção, não em ideias, mas em formas e cores. Ele nos deu, a todos, juízos sobre a pátria e sobre o seu tempo, caricaturas cruéis e sangüineas leves, impregnadas de indulgência sorridente. E



com esse opulento conteúdo de emoções e conceitos de valor, a sua obra conduziu-nos e ensinou-nos receitas inolvidáveis (FIGUEIREDO, F., [1945], p. 16).

## 5. BIBLIOGRAFIA

### 5.1. OBRAS DE EÇA DE QUEIRÓS

QUEIRÓS, Eça de. Comédia moderna. *Distrito de Évora*, Lisboa, n. 1, 6 jan. 1867. Correspondência do Reino – do nosso correspondente político. Disponível em: <[http://bdalentejo.net/BDAObra/obras/73/BlocosPDF/bloco27-255\\_264.pdf](http://bdalentejo.net/BDAObra/obras/73/BlocosPDF/bloco27-255_264.pdf)>. Acesso em: 25 maio 2018.

\_\_\_\_\_. *Uma campanha alegre*. Lisboa: [s.n.], 1890. v. 1.

\_\_\_\_\_. Um génio que era um santo. In: QUENTAL, Antero de. *In memoriam*. Porto: M. Lugan, 1896.

\_\_\_\_\_. A decadência do riso. In: \_\_\_\_\_. *Notas contemporâneas*. Lisboa: [s.n.], 1909.

\_\_\_\_\_. *Notas contemporâneas*. Lisboa: [s.n.], 1909.

\_\_\_\_\_. *Os Maias*. Porto: Léo & Irmão, Ltda, 1924.

\_\_\_\_\_. *O crime do Padre Amaro*. São Paulo: Ed. Três, 1972.

\_\_\_\_\_. *Correspondência*. Leitura, coordenação, prefácio e notas de Guilherme de Castilho. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983. v. 1.

\_\_\_\_\_. Novos fatores da política portuguesa. In: \_\_\_\_\_. *Obras*. Porto: Lello & Irmão, 1986. v. IV.

\_\_\_\_\_. *Eça de Queirós*: seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico por Benjamin Abdala Junior. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

\_\_\_\_\_. *O primo Basílio*. São Paulo: Ciranda Cultural, 2008.

\_\_\_\_\_. A correspondência de Fradique Mendes. [S.l.: s.n., s/d]. Disponível em: <[http://figaro.fis.uc.pt/queiros/obras/Fradique/Fradique\\_20100820.pdf](http://figaro.fis.uc.pt/queiros/obras/Fradique/Fradique_20100820.pdf)>. Acesso em 16 maio 2018.

QUEIRÓS, Eça de; ORTIGÃO, Ramalho. *As Farpas*: chronica mensal da politica, das letras e dos costumes. Lisboa: Typographia Universal, 1871. v. 1-6. Disponível em: <[https://play.google.com/books/reader?id=vNA0AQAAMAAJ&printsec=frontcover&output=reader&hl=pt\\_BR&pg=GBS.PP5](https://play.google.com/books/reader?id=vNA0AQAAMAAJ&printsec=frontcover&output=reader&hl=pt_BR&pg=GBS.PP5)>. Acesso em: 2 maio 2018.

## 5.2. BIBLIOGRAFIA CRÍTICA

ABDALA JÚNIOR, Benjamin. Eça de Queirós, entre a observação, a experiência e a imaginação: repertório realista em trânsito. *Revista Semear*, Rio de Janeiro, v. 6, p. 41-57, 2002.

ABREU, Luís Machado de. Modalizações do anticlericalismo em Eça de Queiroz. *Letras: Revista da Universidade de Aveiro*, Aveiro, n. 17, p. 185-202, 2000.

ADELAZ, S. O suave milagre da escrita. *Queirosiana: estudos sobre Eça de Queirós e sua geração*, Porto: Fundação Eça de Queirós, n. 9, p. 67-105, 1 sem. 1999.

ALMEIDA, Fialho de. *Figuras de destaque*. Lisboa: Liv. Clássica Editora, 1923.

ALMEIDA, Onésimo T. Vergílio Ferreira e o humor em Eça de Queirós – a propósito do conceito de humor na literatura portuguesa. *Estudos Anterianos*, Rio de Janeiro: Centro de Estudos Anterianos de Vila do Conde, v. 13-14, abr.-out. 2004.

ALVES, Silvío Cesar dos Santos. Satanismo e inversão de valores em “O réu Tadeu”, de Eça de Queirós. *Revista Crioula*, São Paulo: Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, n. 13, 2013.

AZEREDO, Magalhães de. Eça de Queirós. *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 23, jul.-dez. 2008.

BERARDINELLI, Cleonice. Releituras de Eça de Queirós. *Revista Semear*, Rio de Janeiro, v. 9, p. 75-86, 2004.

BERRINI, Beatriz. Eça de Queiroz e os prazeres da mesa. *Revista Semear*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 53-66, 1997.

BIRCHAL, Hennio Morgan. A ironia e o “humour” em Eça de Queirós, Machado de Assis e Joaquim Paço d’Arcos. *Bracara Augusta*, Braga: Oficina Gráfica da Livraria Cruz, t. XXX, v. 69, n. 81, jan.-jun. 1976. Separata.

BOLÉO, Manuel de Paiva. *O realismo de Eça de Queirós e a sua expressão artística*. Coimbra: Coimbra Editora, 1942.

BRUN, André. Eça de Queiroz e o humorismo. In: AMARAL, Eloy do; MARTHA, M. Cardoso (Org.). *Eça de Queiroz: in memoriam*. Coimbra: Atlântida, 1947.

BUESCU, Helena Carvalhão. Santos, lendas, génios e humanos. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE QUEIROSIANOS, 4., 2002, Coimbra. *Actas...* Coimbra: Almedina, 2002.

CARDOSO, Nuno Catharino. *Camilo, Fialho e Eça: a vida, o físico, o moral, a obra, o estilo e a linguagem, vocabulários...* Lisboa: Portugalia Editora, 1923.

CARDOSO, Wilton. Eça De Queirós e a renovação da língua portuguesa. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 273-280, 2. sem. 1997.

CARVALHO, Afonso de. *Como disse Eça de Queirós*: dicionário de suas mais sugestivas ideias, imagens e descrições. Porto: Lello & Irmão editores, 1949.

CARVALHO JÚNIOR, Carvalho. Eça: artista da palavra e do sagrado. *Encontro*: Revista do Gabinete Português de Leitura de Pernambuco, Recife, ano 11, n. 11, p. 10-13, abr. 1995.

CASTRO, Ferreira de. ¿Eça de Queiroz é um escritor universal?. In: REIS, Luiz da Câmara (Org.). *Livro do centenário de Eça de Queiroz*. Lisboa: Rio de Janeiro: Edições Dois Mundos, 1945.

CERDÀ, Jordi. Eça de Queirós recriador de lendas de santos: a hagiografia – um velho género para uma nova estética. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE QUEIROSIANOS, 4., 2002, Coimbra. *Actas...* Coimbra: Almedina, 2002.

CHAVES, Castelo Branco. Breves considerações sobre o romance de Eça de Queiroz. In: REIS, Luiz da Câmara (Org.). *Livro do centenário de Eça de Queiroz*. Lisboa: Rio de Janeiro: Edições Dois Mundos, 1945.

CLARO, Rogério. *Eça de Queirós e a Europa*: as idéias de Eça. Setúbal: Tip. Rapida, 1958.

CORREIA, Sebastião Morão. Traços característicos da ironia queirosiana – sua finalidade social. *Portucale*, Porto: Marânus, v. 18, n. 107-108, 1945. Separata.

CORTESÃO, Jaime. Eça de Queiroz e a questão social. Lisboa: Portugália Editora, 1970. (Ensaio e Crítica Literária: Obras Completas de Jaime Cortesão, 3).

DELGADO, Luiz. Os temas religiosos de Eça de Queirós. In: REIS, Luiz da Câmara (Org.). *Livro do centenário de Eça de Queiroz*. Lisboa: Rio de Janeiro: Edições Dois Mundos, 1945.

DUARTE, Lélia Parreira. A refinada ironia de Eça em A ilustre casa de Ramires. In: 150 ANOS COM EÇA DE QUEIRÓS. São Paulo: Centro de Estudos Portugueses, 1995.

\_\_\_\_\_. Realismo e “ilusão do real”: ambigüidade e ironia em Eça de Queirós. In: SCARPELLI, Marli Fantini; OLIVEIRA, Paulo Motta (Org.). *Os centenários: Eça, Freyre e Nobre*. Belo Horizonte: Fale: UFMG, 2001.

ESCOREL, Lauro. Eça de Queiroz, contista. In: REIS, Luiz da Câmara (Org.). *Livro do centenário de Eça de Queiroz*. Lisboa: Rio de Janeiro: Edições Dois Mundos, 1945.

FERREIRA, Vergílio. *Sobre o humorismo de Eça de Queirós*. Coimbra: Faculdade de Letras, 1943. Suplemento de Biblos.

FIGUEIREDO, Fidelino de. ... *um pobre homem da Póvoa de Varzim* .... Lisboa: Portugália, [1945].

FIGUEIREDO, Monica do Nascimento. Da tristeza risível em Eça de Queirós: a propósito de *O Crime do Padre Amaro*. In: SEMINÁRIO DE LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA, 3., 2001, Niterói. *Atas...* Niterói: Eduff, 2001. v. 1.

\_\_\_\_\_. Do livro ao filme: um “crime” que atravessou séculos. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 40, n. 4, p. 127-137, dez. 2005.

\_\_\_\_\_. A humana heroicidade em Eça de Queirós. In: SANTOS, Gilda et al. (Org.). *O Real em revista: impressos luso-brasileiros oitocentistas*. 11. ed. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2015. v. 1, p. 157-168.

GASPAR, Isabel Silva. Sob o signo da luz: a representação dos espaços n’O crime do Padre Amaro. In: LOURENÇO, António Apolinário; SANTANA, Maria Helena; SIMÕES, Maria João (Coord.). *O século do romance: realismo e naturalismo na ficção oitocentista*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2013.

GONÇALVES, António Aurélio. *Aspectos da ironia de Eça de Queiroz*. Lisboa: [s.n.], 1937.

GUERRA DA CAL, Ernesto. *Língua e estilo de Eça de Queiroz*. Coimbra: Livraria Almedina, 1981.

GUIMARÃES, Luiz de Oliveira. *O espírito e a graça de Eça de Queiroz*. Lisboa: Romano Torres, 1945.

\_\_\_\_\_. ¿Eça de Queiroz teria sido um crente?. In: AMARAL, Eloy do; MARTHA, M. Cardoso (Org.). *Eça de Queiroz: in memoriam*. Coimbra: Atlântida, 1947.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. Linguagem e estilo em Eça de Queiroz. In: REIS, Luiz da Câmara (Org.). *Livro do centenário de Eça de Queiroz*. Lisboa: Rio de Janeiro: Edições Dois Mundos, 1945.

HOMEM, Amadeu Carvalho. Coimbra no tempo de Eça e Antero. *Estudos Anterianos*, Vila do Conde, n. 9-10, p. 41-53, 2002.

JESUS, Maria Saraiva de. *O primo Basílio e Os Maias: da convergência satírica à ambivalência irónica*. *Letras: Revista da Universidade de Aveiro*, Aveiro, n. 6-8, p. 135-175, 1989-1991.

JORGE, Ana Maria C. M. Literatura e religião nas Conferências do Casino: as conferências de Augusto Soromenho e Eça de Queirós. *Lusitania Sacra*, Lisboa, t. 1, série 2, p. 119-148, 1989.

JORGE, J. de Melo. *Os tipos de Eça de Queiroz*. Prefácio de Fidelino de Figueiredo. São Paulo: Livraria Brasil, 1940.

LIMA, Isabel Pires de. *O complexo ideológico da “miséria portuguesa” em Eça*. Porto: Associação dos Jornalistas e homens de Letras do Porto, 1984.

LIMA, Jaime de Magalhães. O estilo de Eça de Queirós e os seus contrastes e paralelos. *Lusitania*, Lisboa, v. 3, p. 177-188, dez. 1925.

LOURENÇO, Eduardo. O tempo de Eça e Eça e o tempo. *Convergência Lusíada*, Rio de Janeiro: Real Gabinete Português de Leitura, n. 13, 1996.

LUZES, Pedro. Sob o manto diáfano do realismo: a propósito de *O crime do Padre Amaro*. *Revista Colóquio/Letras*, Rio de Janeiro: Fundação Calouste Gulbenkian, n. 97, p. 19-25, maio 1987. Ensaio.

MARGATO, Izabel. Tiranias da modernidade: cenas de escárnio e maldizer em Eça de Queirós. *Revista Semear*, Rio de Janeiro, v. 6, p. 309-320, 2002.

MARTINS, Ana Maria Almeida. *O essencial sobre Antero de Quental*. 3. ed. rev. e aum. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2001.

MATOS, A. Campos (Org.). *Dicionário de Eça de Queirós*. 3. ed. ilustr., rev. ampl. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda; São Paulo: Imprensa Oficial; Rio de Janeiro: ABL, 2015.

MEDINA, João. *Eça político*. Lisboa: Seara Nova, 1974.

\_\_\_\_\_. Oliveira Martins entre dois socialismos. In: \_\_\_\_\_. *As Conferências do Casino e o socialismo em Portugal*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984.

\_\_\_\_\_. O Paula dos Móveis, caricatura queiroziana do fanatismo. In: \_\_\_\_\_. *Rerer Eça de Queiroz: das Farpas aos Maias*. Lisboa: Livros Horizonte, 2000.

\_\_\_\_\_. *Eça, Antero e Victor Hugo: estudos sobre a cultura portuguesa do século XIX*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2001.

MENDES, S. J. João. *Eça de Queiroz: tipos, estilo, moralidade*. Lisboa: MCMXLV, 1945.

MENEZES, Djacir. *Crítica social de Eça de Queirós*. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1962.

MONTEIRO, Adolfo Casais. Valores permanentes e variáveis nos romances de Eça de Queiroz. In: REIS, Luiz da Câmara (Org.). *Livro do centenário de Eça de Queiroz*. Lisboa: Rio de Janeiro: Edições Dois Mundos, 1945.

MONTEIRO, Ofélia Paiva. Variações ecianas em torno da santidade. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE QUEIROSIANOS, 4., 2002, Coimbra. *Actas...* Coimbra: Almedina, 2002.

MONTENEGRO, Olívio. Conceito e técnica do romance em Eça de Queiroz. In: REIS, Luiz da Câmara (Org.). *Livro do centenário de Eça de Queiroz*. Lisboa: Rio de Janeiro: Edições Dois Mundos, 1945.

MOTA, Maria Aparecida Rezende. (Re)inventando Portugal: Eça e os dilemas de uma cartografia afetiva. *Revista Semear*, Rio de Janeiro, v. 6, p. 93-106, 2002.

NOBRE, Roberto. Crítica e autocrítica em Eça de Queiroz. In: REIS, Luiz da Câmara (Org.). *Livro do centenário de Eça de Queiroz*. Lisboa: Rio de Janeiro: Edições Dois Mundos, 1945.

OLIVEIRA, Ana Maria Dantas Cunha de Miranda. Um exercício da ficção queirosiana, ou o discurso irônico em *Uma campanha alegre*. In: 150 ANOS COM EÇA DE QUEIRÓS. São Paulo: Centro de Estudos Portugueses, 1995.

PATRÍCIO, António. Sobre Eça de Queiroz (excerpto). In: AMARAL, Eloy do; MARTHA, M. Cardoso (Org.). *Eça de Queiroz: in memoriam*. Coimbra: Atlântida, 1947.

PIEIDADE, Ana Nascimento. *Ironia e socratismo em A cidade e as serras*. Lisboa: Instituto Camões, 2002.

PORTELA, Severo. A adjectivação na obra de Eça. In: AMARAL, Eloy do; MARTHA, M. Cardoso (Org.). *Eça de Queiroz: in memoriam*. Coimbra: Atlântida, 1947.

REIS, Carlos. Primeira parte: capítulo 1 – naturalismo e perspectiva narrativa. In: \_\_\_\_\_. *Estatuto e perspectivas do narrador na ficção de Eça de Queirós*. Coimbra: Livraria Almedina, 1975.

\_\_\_\_\_. Desastre literário: sobre a publicação d’*O crime do Padre Amaro*. *Revista Semear*, Rio de Janeiro, v. 1, 1997.

\_\_\_\_\_. Prefácio: a ironia queirosiana segundo Mário Sacramento. In: SACRAMENTO, Mário. *Eça de Queirós: uma estética da ironia*. Prefácio de Carlos Reis. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002a.

\_\_\_\_\_. Eça de Queirós e a estética do pormenor. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE QUEIROSIANOS, 4., 2002, Coimbra. *Actas...* Coimbra: Almedina, 2002b.

\_\_\_\_\_. Eça de Queirós. *Instituto Camões*, Lisboa: Ministério dos Negócios Estrangeiros, s/d. Disponível em: <<http://cvc.instituto-camoes.pt/seculo-xix/eca-de-queiros.html#.WuD-H4jwbIU>>. Acesso em: 14 dez. 2014.

REIS, Carlos; CUNHA, Maria do Rosário. Nota prefacial e Introdução. In: QUEIRÓS, Eça de. *Edição crítica das obras de Eça de Queirós: O crime do Padre Amaro*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2000.

ROSA, Alberto Machado da. *Eça, discípulo de Machado?* Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1964.

SAES, Moema Cotrim. Perspectiva irônica: Eça e Machado. In: 150 ANOS COM EÇA DE QUEIRÓS. São Paulo: Centro de Estudos Portugueses, 1995.

SACRAMENTO, Mário. *Eça de Queirós: uma estética da ironia*. Prefácio de Carlos Reis. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002.

SANTANA, Maria Helena. Estética e religião: Ramalho, Eça e *A velhice do padre eterno*. In: 150 ANOS COM EÇA DE QUEIRÓS. São Paulo: Centro de Estudos Portugueses, 1995.

SANTOS, Carla Machado dos. Ficção, ciência e religião: o imenso processo da ironia no conto “Adão e Eva no paraíso”. In: 150 ANOS COM EÇA DE QUEIRÓS. São Paulo: Centro de Estudos Portugueses, 1995.

SARAIVA, António José. Eça de Queiroz e as idéias. In: \_\_\_\_\_. *As idéias de Eça de Queiroz: ensaio*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1982.

\_\_\_\_\_. Um inquérito à vida portuguesa. In: \_\_\_\_\_. *As idéias de Eça de Queiroz: ensaio*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1982.

SENA, Jorge de. Os três Amaros. *Ler Jorge de Sena*, Rio de Janeiro, 2001. Disponível em: <<http://www.lerjorgedesena.letas.ufrj.br/antologias/novo-os-tres-amaros/>>. Acesso em: 14 dez. 2014.

SÉRGIO, António. Notas sobre a imaginação, a fantasia e o problema psicológico-moral na obra novelística de Queiroz. In: REIS, Luiz da Câmara (Org.). *Livro do centenário de Eça de Queiroz*. Lisboa: Rio de Janeiro: Edições Dois Mundos, 1945.

SIMAS, Mônica. Um monóculo perdido em Lisboa: cidade em Eça de Queirós. *Revista Semear*, Rio de Janeiro, v. 3, p. 23-35, 1999.

SIMÕES, João Gaspar. *Vida e obra de Eça de Queirós*. 3. ed. nov. rev. Lisboa: Bertrand, 1980.

SIMÕES, Maria João Albuquerque Figueiredo. Da sátira realista ao esteticismo compositivo. In: \_\_\_\_\_. *Ideias estéticas em Eça de Queirós*. Coimbra: [s.n.], 2000.

SOUZA JÚNIOR, José Luiz Foureaux de. Títeres, pessoas morais e caricaturas: relendo Eça. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE QUEIROSIANOS, 4., 2002, Coimbra. *Actas...* Coimbra: Almedina, 2002.

TRIGUEIRO, Luiz Forjaz. Eça de Queiroz, satírico ou irónico?. In: REIS, Luiz da Câmara (Org.). *Livro do centenário de Eça de Queiroz*. Lisboa: Rio de Janeiro: Edições Dois Mundos, 1945.

UNAMUNO, Miguel de. El sarcasmo ibérico de Eça de Queiroz. In: AMARAL, Eloy do; MARTHA, M. Cardoso (Org.). *Eça de Queiroz: in memoriam*. Coimbra: Atlântida, 1947.

VELLINHO, Moysés. Eça de Queiroz e o espírito da rebeldia. In: REIS, Luiz da Câmara (Org.). *Livro do centenário de Eça de Queiroz*. Lisboa: Rio de Janeiro: Edições Dois Mundos, 1945.

VIEIRA, Ana Margarida Dinis. *O olhar na construção de O crime do Padre Amaro*. Lisboa: Nova Vega, 2012.



WERNECK, Francisco José dos Santos. As idéias de Eça de Queirós. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1946.

### 5.3. BIBLIOGRAFIA TEÓRICA

ALBERTI, Verena. As “origens” do pensamento sobre o riso. In: \_\_\_\_\_. *O riso e o risível na História do pensamento*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

\_\_\_\_\_. Riso e “entendimento” nos séculos XVIII e XIX. In: \_\_\_\_\_. *O riso e o risível na História do pensamento*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

ALMEIDA, Maria José S. S. P. Almeida. A heredosífilis no Brasil do século XIX: estigmas, valores e comportamentos. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 28., 27-31 jul. 2015, Florianópolis. Atas... Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2015. Disponível em: <[http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1438714373\\_ARQUIVO\\_anpuhfinal!.pdf](http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1438714373_ARQUIVO_anpuhfinal!.pdf)>. Acesso em: 14 jun. 2018.

BAKHTIN, Mikhail. Rabelais e a história do riso. In: \_\_\_\_\_. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Ed. UnB, 1987.

\_\_\_\_\_. *Questões de literatura e de estética (a teoria do romance)*. São Paulo: Unesp: Hucitec, 1992.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. Disponível em: <[https://monoskop.org/images/d/d3/Barthes\\_Roland\\_A\\_camara\\_clara\\_Nota\\_sobre\\_a\\_fotografia.pdf](https://monoskop.org/images/d/d3/Barthes_Roland_A_camara_clara_Nota_sobre_a_fotografia.pdf)>. Acesso em: 10 nov. 2017.

BAUDELAIRE, Charles. Sobre a essência do riso. [S.l.: s.n., s/d]. Disponível em: <[https://projetos.extras.ufg.br/joomla\\_proec/revista\\_ufg/dezembro2006/textos/essencia\\_riso.pdf](https://projetos.extras.ufg.br/joomla_proec/revista_ufg/dezembro2006/textos/essencia_riso.pdf)>. Acesso em: 10 jan. 2018.

BERGSON, Henri. *O riso*. Lisboa: Guimarães Editores Ltda, 1960.

BIRMINGHAM, David. *História concisa de Portugal*. São Paulo: Edipro, 2015. (Série história das nações).

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

D'ANGELI, Concetta; PADUANO, Guido. *O cômico*. Curitiba: UFPR, 2007.

DUGAS, L. *Psychologie du rire*. Paris: Félix Alcan, 1911.

FEUERBACH, L. *L'essence du christianisme*. Paris: Gallimard, 1968.

FRANCO, José Eduardo. *Relações entre a Igreja e o Estado em Portugal: tempos e modos...* Lisboa: Clepul, 2011.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. *A Idade Média: nascimento do Ocidente*. 2. ed. ver. e ampl. São Paulo: Brasiliense, 2001.

FREUD, Sigmund; BREUER, Josef. *Estudos sobre a histeria (1893-1895)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. (Obras Completas, 2).

FOUCAULT, Michel. *História da loucura*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GAY, Peter. *O século de Schnitzler: a formação da cultura da classe média – 1875-1914*. Tradução S. Duarte. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

LE GOFF, Jacques. O riso na Idade Média. In: \_\_\_\_\_. *Uma história cultural do humor*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

GOLDMANN, Lucien. Introdução aos problemas de uma sociologia do romance. In: \_\_\_\_\_. *Sociologia do romance*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976.

HOBBSAWM, Eric J. *A era das revoluções: Europa, 1789-1848*. Tradução Maria Tereza Lopes Teixeira e Marcos Penchel. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1957.

MARTINS, Joaquim Pedro de Oliveira. *História da civilização ibérica*. 2. ed. Lisboa: Livraria Bertrand, 1880.

\_\_\_\_\_. *História de Portugal*. Sintra: Europa-América, 1920.

\_\_\_\_\_. *Portugal contemporâneo*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1987. 2v. (Coleção Geração de 70, 5-6).

MARX, Karl. *Crítica da filosofia do direito de Hegel, 1843*. São Paulo: Boitempo, 2010.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Ed. Unesp, 2003.

NEVES, Luiz Felipe Baêta. A ideologia da seriedade e o paradoxo do coringa. In: \_\_\_\_\_. *O paradoxo do Coringa e o jogo do Poder & Saber*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1979.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Falência da crítica: um caso limite – Lautréamont*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

PLATÃO. *Filebo*. [S.l.: s.n., s/d]. Disponível em: <[https://sumateologica.files.wordpress.com/2009/10/platao\\_filebo.pdf](https://sumateologica.files.wordpress.com/2009/10/platao_filebo.pdf)>. Acesso em: 23 maio 2018.

PROUDHON, Pierre-Joseph. *O que é a propriedade?*. 2. ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1975.

QUENTAL, Antero de. Causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos três séculos. In: \_\_\_\_\_. *Prosas sócio-políticas*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1982.

SCHOPENHAUER, A. *Le monde comme volonté et comme représentation*. Trad. A. Burdea. Paris: [s.n.], 1966.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

TRACTATUS Coislianos. In: *ENCYCLOPAEDIA Britannica*. London: Encyclopædia Britannica, inc., 1998.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.