



Universidade de Aveiro  
2024

**LONGXIANG LI**

**Figurações satíricas em *O Crime do Padre Amaro* e  
*O Crime do Padre Mouret***



Universidade de Aveiro  
2024

**LONGXIANG LI**

**Figurações satíricas em *O Crime do Padre Amaro* e  
*O Crime do Padre Mouret***

Dissertação de mestrado apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Português Língua Estrangeira/Língua Segunda, realizado sob a orientação científica da Professora Doutora Maria Eugénia Tavares Pereira, Professora Associada do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro.

Dedico este trabalho aos meus pais e professores.

## **o júri**

presidente

Prof. Doutor Leonardo Lennertz Marcotulio  
professor associado da Universidade de Aveiro

vogais

Prof.<sup>a</sup> Doutora Anabela Dinis Branco De Oliveira (arguente)  
professora auxiliar da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro

Prof.<sup>a</sup> Doutora Maria Eugénia Tavares Pereira (orientadora)  
professora associada da Universidade de Aveiro

## **agradecimentos**

À professora Maria Eugénia Pereira, pela valorosa orientação e apoio fornecidos ao longo da elaboração da tese.

À minha família e amigos, por todo o carinho e paciência.

A todos, um muito obrigado.

**palavras-chave**

realismo, naturalismo, Eça de Queirós, *O Crime do Padre Amaro*, Émile Zola, *O Crime do Padre Mouret*, sátira

**resumo**

*O Crime do Padre Amaro*, de Eça de Queirós, e *O Crime do Padre Mouret*, de Émile Zola, dois romances, um realista e português, o outro, naturalista e francês, que versam sobre um mesmo tema: o pecado de um clero. Tendo Eça sido acusado, por Machado de Assis, de ter imitado a obra francesa, decidi estudar comparativamente os dois romances para demonstrar que, pela sátira, cada um dos autores dá uma tonalidade diferente à sua obra, apesar de pretenderem representar a sociedade a que pertencem. É pela sátira que eles se aproximam, mas também que se distanciam. Com efeito, as formas da linguagem e o estilo vão moldando a sátira de cada um deles, diferenciando-os.

**keywords**

Realism, Naturalism, Eça de Queirós, *O Crime do Padre Amaro*, Émile Zola, *O Crime do Padre Mouret*, satire

**abstract**

The Crime of Father Amaro, by Eça de Queirós, and The Crime of Father Mouret, by Émile Zola, two novels, one realistic and Portuguese, the other naturalistic and French, which deal with the same theme: the sin of a clergyman. Since Eça was accused by Machado de Assis of having imitated the French work, I decided to study the two novels comparatively to show that, through satire, each author gives a different tone to their work, even though they intend to represent the society to which they belong. It is through satire that they come closer together, but also distance themselves. In fact, the forms of language and style shape the satire of each of them, differentiating them.

**reconhecimento do uso de ferramentas IA**

**Reconhecimento do uso de tecnologias e ferramentas de Inteligência Artificial (IA) generativa, softwares e outras ferramentas de apoio.**

Não foram utilizados no presente trabalho quaisquer conteúdos gerados por tecnologias de IA.



# ÍNDICE

Introdução .....	1
1. Premissas do Realismo .....	4
2. O Realismo em Portugal .....	7
2.1 A “Geração de 70”: da “Questão Coimbrã” às “Conferências do Casino” .....	7
2.2 O Realismo em Portugal .....	12
3. O Naturalismo francês .....	14
3.1 O Naturalismo: contexto histórico .....	14
3.2 O Naturalismo de Émile Zola: mais do que um movimento, um método literário .....	17
3.2.1 A abordagem científica e o determinismo de Émile Zola .....	17
3.2.2 O método científico naturalista .....	19
4. Entre o Realismo e o Naturalismo, uma patologia .....	23
5. A sátira: definição .....	24
5.1 O humor e a ironia .....	27
5.2 O sarcasmo .....	28
5.3 A paródia .....	28
5.4 O exagero (ou a hipérbole) .....	29
5.5 A inversão .....	30
5.6 O ridículo .....	30
1. A Sátira em Eça de Queirós .....	33
1.1 A gula e a preguiça .....	34

1.2 A luxúria .....	37
1.3 A ira .....	40
1.4 A falsa adoração .....	41
1.5 A beatice e a avareza .....	43
1.6 A mulher, a fé e a ignorância .....	45
1.7 Uma sociedade decadente .....	47
1.8 O padre Amaro: entre o Bem e o Mal .....	49
1.9 O Valeroso padre - o abade Ferrão .....	51
2. A Sátira em Zola .....	53
2.1 Fé e fantasia .....	53
2.2 A fé como princípio existencial .....	56
2.3 A mulher como pecado .....	57
2.4 O ascetismo de Frei Archangias .....	59
2.5 A religião e a ciência .....	61
2.6 Le Paradou – do paraíso à queda .....	63
2.7 A mulher, entre a Virgem Mãe e a Eva .....	65
3. A sátira em <i>O Crime do Padre Amaro</i> e <i>Crime do Padre Mouret</i> : afinidades e dissemelhanças	70
3.1 Afinidades .....	70
3.2 Diferenças .....	73
Conclusão .....	81
Referências bibliográficas .....	83

## Introdução

Marx disse um dia: “A literatura é a encarnação de uma ideologia social e de uma política social” (1979, p. 30). Esta afirmação não poderia ser mais acertada no que concerne à escrita de dois grandes escritores europeus: Eça de Queirós e Émile Zola.

O realismo e o naturalismo são dois movimentos literários que emergiram na segunda metade do século XIX, com abordagens inovadoras, no que concerne à representação da realidade, e que marcaram uma viragem na literatura ocidental. Estes movimentos, que procuraram retratar o homem e a sociedade com um grau de precisão e de detalhe sem precedentes, romperam com os ideais românticos que predominavam anteriormente. A sátira, uma técnica literária que utiliza essencialmente o humor, a ironia e o sarcasmo para criticar e expor os vícios e as falhas humanas, os defeitos da sociedade, tornou-se numa ferramenta poderosa para os autores destes dois movimentos, que a exploraram sem limites.

Esta tese tem como objetivo explorar as interseções entre o realismo e o naturalismo, partindo da sátira, procurando examinar como ela é empregue por Eça de Queirós, em *O Crime do Padre Amaro*, e por Émile Zola, em *O Crime do Padre Mouret*, e destacar as semelhanças e diferenças na abordagem satírica desses autores. Sabendo que a sátira é utilizada para criticar e questionar o homem e a sociedade, em todas as suas dimensões, desde as suas instituições, à sua cultura e à sua política, discute-se igualmente o impacto e a eficácia da sátira, enquanto ferramenta literária, no leitor e na sociedade.

Este trabalho encontra-se dividido em duas partes. Na primeira parte, teço considerações teóricas sobre o realismo e o naturalismo, indo desde a origem do realismo, em França, passando pela evolução que sofreu em Portugal, com Eça de Queirós, e acabando com a sua transfiguração sob o naturalismo de Émile Zola; também procuro definir a sátira, enquanto técnica literária que utiliza o humor, a ironia, o ridículo e o sarcasmo para criticar e expor os vícios, as fraquezas e as contradições do homem e da sociedade.

Na segunda parte, analiso as obras, *O Crime do Padre Amaro*, de Eça de Queirós, e *O Crime do Padre Mouret*, de Émile Zola, do ponto de vista dos recursos que ambos os autores utilizam para satirizar, procurando compará-las, baseando-me nas afinidades e nas diferenças existentes entre elas, a fim de poder entender como cada um dos autores as usou

para provocar a reflexão e, assim, instigar mudanças na religião, na moral e nos costumes sociais.

Ao explorar a confluência entre o realismo, o naturalismo e a sátira, pretendo refletir sobre a função da literatura, enquanto espelho crítico da condição humana. Espero, assim, contribuir para um entendimento mais profundo das formas como a literatura pode ser influenciada pelas realidades sociais e culturais do seu tempo, mas também as pode influenciar, ao utilizar a sátira como um meio poderoso de provocar a reflexão e mudança.

**O realismo e o naturalismo:  
contextualização teórica**

## 1. Premissas do Realismo

O realismo surgiu em França, nos primeiros anos da segunda metade do século XIX, em resposta às transformações sociais, políticas, económicas e culturais da primeira metade desse mesmo século.

A Revolução Industrial, cujo berço foi a Inglaterra, teve um forte e duradouro impacto nas restantes sociedades europeias do século XIX, pois a transição da produção manual e agrícola para a produção industrial mecanizada teve impacto quer na economia quer nas formas como as pessoas viviam, trabalhavam e pensavam.

Em França, o fenómeno também se fez sentir e foram várias as transformações ocorridas na sociedade da época:

- a classe média, melhor dizendo a burguesia, foi-se fortalecendo e adquirindo poder económico e político, enquanto a aristocracia mergulhava na decadência;
- o avanço da ciência permitiu que se desenvolvesse um pensamento racional, baseado numa abordagem mais objetiva, sustentada na observação; o método científico impôs-se, reagindo fervorosamente contra a emoção, a imaginação e a idealização;
- novos ideais filosóficos foram-se estabelecendo, como o positivismo, que enfatizavam a observação empírica e a análise objetiva da sociedade;
- o progresso tecnológico levou ao desenvolvimento da imprensa e do jornalismo e, conseqüentemente, ao aumento de leitores de jornais.

Ora, o facto é que todas estas transformações tiveram um grande impacto na literatura da época:

- o efeito da ascensão da burguesia iria suscitar o interesse dos escritores realistas, que procuravam explorar as vidas e os dilemas éticos, morais e as contradições sociais da classe média emergente;
- o desenvolvimento da ciência, e a ideia de progresso a ela associada, também influenciou o realismo, cuja intenção era adotar métodos científicos à arte e à literatura, na busca de uma representação mais objetiva e precisa da realidade;

- a filosofia positivista também inspirou a técnica destes escritores, no que concerne à representação fiel da sociedade e à crítica subjacente das instituições e das estruturas sociais;
- as técnicas jornalísticas, baseadas na objetividade, na impessoalidade e na imparcialidade, também foram sendo utilizadas pelos escritores para retratar a vida quotidiana de forma autêntica.

Em suma, transformações históricas, sociais e culturais foram-se sucedendo até influenciar a arte e a literatura.

No âmbito da literatura e da pintura, o Realismo foi-se afirmando pela contestação ao Romantismo e pela luta contra os devaneios do individualismo e da subjetividade, o exacerbar dos sentimentos.

Porém, foi o escândalo provocado por um quadro de Gustave Courbet, “Um enterro em Ornans”, pintado em 1849 e apresentado no Salon de Peinture em 1851, que desencadeou o interesse de uma nova geração de escritores, interessados no retrato fiel da sociedade da época.

Com efeito, quer o tamanho do quadro (de grandes dimensões), quer as temáticas abordadas (a morte e a religião), quer as figuras que nele se encontram representadas (o povo, os camponeses, os burgueses locais e os representantes do clero) suscitam duras críticas. Gustave Courbet decidiu transformar aquilo que deveria ser um quadro histórico tradicional numa representação objetiva da realidade da época. Em suma, as suas escolhas revelam o quão o artista se opõe às convenções estéticas românticas, em vigor na época.

Gustave Courbet recusa a idealização e, por tal facto, toma a decisão de retratar o banal e o quotidiano, e choca a sociedade e a elite artística. Mas este seu ato subversivo, no plano dos cânones estéticos, revolucionários, e no plano político, vai-se tornar o apanágio de uma nova geração de artistas que está em busca de uma tendência artística diferente. Thomas Schlessler, acrescenta, a esse respeito:

L'obligation de raisonner dans l'art, la toute-puissance de la logique sur le sentiment, la nécessité pour l'homme d'avoir pour faculté dominante la raison constituant, selon Courbet, les éléments-clefs de son époque. Il suit en cela les principes des Lumières, en particulier la philosophie kantienne très largement reprise par les courants positivistes, prônant et proclamant le “ Triomphe de la Raison ”. Il n'y a pas

d'adéquation possible entre ces trois éléments et ce que Courbet percevait du romantisme, trop enclin à l'émotion, à l'épanchement, à la passion. (Schlesser, 2005, p. 2).

O quadro “Um enterro em Ornans” surge, pois, como um quadro-manifesto que simboliza a rutura estética com o romantismo. O próprio artista refere que “L'Enterrement d'Ornans a été en réalité l'enterrement du romantisme” (Courbet, citado por Schlesser, 2005, p. 2).

Para Gustave Courbet, a negação do ideal e da primazia do indivíduo sobre a sociedade permite que a razão se emancipe e que se avance rumo à democracia. No plano social e político, promove-se a liberdade individual e no plano da democracia fomenta-se a liberdade coletiva.

Num sentido mais lato, o Realismo pretende afastar-se da efusão dos sentimentos do Romantismo, para se centrar no retrato fiel da sociedade, por via de uma observação escrupulosa dos factos e de palavras ponderadamente escolhidas, aquando da reprodução desses mesmos factos.

Ora, nenhum outro género como o romance permitiria reproduzir tão fielmente a realidade e, por isso, ele se transformou no género dominante da literatura realista. Nenhum outro género se adequava tão bem à descrição pormenorizada da sociedade e dos homens que a compõem, salientando as suas contradições.

Com efeito, os escritores realistas acreditavam ser necessário proceder-se a um retrato mais detalhado das pessoas e da sociedade, para mostrar rostos que nunca antes tinham sido expostos, quer eram dominados pela falsidade e pelo egoísmo, e que participavam de um quotidiano sombrio.

Apesar de Stendhal ser anterior ao movimento realista, as suas obras *Le Rouge et le Noir*, de 1830, e *La Chartreuse de Parme*, de 1839, contribuíram para a transição entre o romantismo e o realismo. Com efeito, a sua abordagem psicológica realista teve um grande impacto nos escritores realistas.

Também podemos considerar que Balzac foi o pioneiro do Realismo, uma vez que na sua obra *La Comédie Humaine* (1829-1850), ele procurou descrever de forma detalhada a sociedade da época e as diferentes classes que a constituíam.



Porém o realista maior é Gustave Flaubert, com a sua obra *Madame Bovary*, de 1857. Com efeito, a sua meticolosa atenção aos detalhes e a sua procura incessante pela objetividade, na representação da vida quotidiana, marcaram o movimento realista francês

## 2. O Realismo em Portugal

### 2.1 A “Geração de 70”: da “Questão Coimbrã” às “Conferências do Casino”

O Realismo português nasceu em 1860, fruto do entusiasmo que esta nova tendência tinha gerado em França e no resto da Europa. As grandes transformações sociais, políticas e económicas tiveram repercussão na arte e na literatura, não podendo mais, estas últimas, continuar a submeterem-se aos ideais românticos que dominaram toda a primeira metade do século XIX.

A difusão de novos ideais artísticos e literários, em França, teve, pois, um impacto significativo no nascimento do realismo português. Depois, a ascensão do movimento realista, em França, e de escritores como Balzac e Flaubert, inspirou os escritores portugueses, levando-os a explorar novas formas de retratar a vida e a sociedade da época. Com efeito, após a publicação de *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, em 1857, em França, o movimento literário consolidou-se, afirmou-se e foi-se propagando pelo resto da Europa.

Em comparação com países como a França e a Grã-Bretanha, o ambiente literário em Portugal continuava a ser, ainda, muito fechado e a literatura demorou mais a libertar-se do lirismo, da emoção e da expressão do sentimento. Porém, passos tinham sido dados fora do país para que, também em Portugal, mudanças surgissem e alterassem os pressupostos teóricos em vigor: um grupo de intelectuais iriam gerar controvérsia, ao decidirem insurgir-se contra o poder instituído e a forma como a política, a economia e a produção do conhecimento eram levadas a cabo em Portugal.

Durante esse período, aqueles que viriam a ser os pioneiros do realismo português desempenharam um papel muito relevante na divulgação do realismo existente no resto da Europa bem como na transição do romantismo para o realismo. Antero de Quental e Eça de Queiroz, duas das figuras mais representativas do realismo português, lutaram para que a primazia fosse dada a uma abordagem mais reflexiva e crítica da situação social e humana do país, “propondo uma revisão de como a realidade portuguesa deveria ser pensada em diversas esferas, da escrita de sua história à sua organização social” (Brito, 2015, p. 321).

Antero de Quental, foi um proeminente poeta e escritor português do século XIX e a figura central do movimento literário conhecido como “Geração de 70”. Ele marcou o Portugal oitocentista, liderando uma geração que, no seu entender, deveria romper com as tradições conservadoras e procurar renovar a literatura e o pensamento portugueses, provocar uma reflexão sobre a identidade nacional e impulsionar o país para um futuro mais progressista.

Envolvido em atividades sociais e políticas, Antero foi uma figura ativa na promoção de ideias progressistas, tendo desempenhado um papel fundamental na difusão e no desenvolvimento do realismo em Portugal. A sua preocupação com a mudança social e a crítica às relações estabelecidas tornam-se num contributo notável para a ideologia deste movimento nascente.

Antero de Quental desenvolveu um pensamento crítico em torno da realidade portuguesa, estimulando o debate sobre a modernização, a educação e as estruturas sociais.

Sendo Antero de Quental a figura de proa da “Geração de 70”, um grupo composto por intelectuais de heterogeneidade teórica e política – tais como Ramalho Ortigão, Guerra Junqueiro, Teófilo Braga, Eça de Queirós, Oliveira Martins, Jaime Batalha Reis e Guilherme de Azevedo –, que procurava dar um novo rumo a Portugal, às suas instituições, à sua cultura e à sua literatura, uma vez que ele considerava que elas eram decadentes. E, segundo ele, esse novo rumo tinha de se inspirar nos novos ideais que vigoravam em outros países europeus.

Ora, eis que, em 1865, Manuel Joaquim Pinheiro Chagas, publica o “Poema da Mocidade”, uma poesia lírica, típica de um saudosismo “ultrarromântico”<sup>1</sup>, muito em voga na época. António Feliciano de Castilho, convidado a apadrinhar a obra, decide escrever uma carta-posfácio ao editor António Maria Pereira, e aproveita para censurar um grupo de jovens irreverentes de Coimbra:

Theophilo Braga, Antero do Quental, Vieira de Castro (...) três mancebos [cuja] juvenilidade (...) lhes não deu por ora tempo de amadurecerem, (...) nem atino para onde vão, nem avento o que será d’elles afinal (p. 213-214)

(...) hoje estou pasmado no meio do que por ahi com este temporal desfeito de obras, de encomios, de satyras, de plasticas, d’estheticas, de filosofias e de transcendencias. (Castilho, 1865, p. 184)

---

<sup>1</sup> Termo usado por Teófilo Braga.

António Feliciano de Castilho aproveita a oportunidade para elogiar a poesia de Manuel Joaquim Pinheiro Chagas e, simultaneamente, para ironizar sobre estes três jovens coimbrões e sobre a sua escrita ininteligível. A polémica explode entre a Escola de Coimbra e os defensores de um *status quo* literário.

Em resposta a António Feliciano de Castilho, a 2 de novembro de 1865, Antero Quental, publica uma carta aberta, de tom jocoso e irónico, intitulada “Bom Senso e Bom Gosto”:

Acabo de ler um escripto de v. ex.<sup>a</sup> onde, a proposito de faltas de bom-senso e de bom-gosto, se falla com aspera censura da chamada eschola litteraria de Coimbra, e entre dois nomes illustres se cita o meu, quasi desconhecido e sobre tudo desambicioso.

Esta minha obscuridade faz com que a parte de censura que me cabe seja sobre maneira diminuta: em quanto que, por outro lado, a minha despreocupação de fama litteraria, os meus habitos de espirito e o meu modo de vida, me tornam essa mesma pequena parte que me resta tão indifferente, que é como que se a nada a reduzissemos.

Estas circumstancias pareceriam sufficientes para me imporem um silencio, ou modesto ou desdenhoso. Não o são, todavia. Eu tenho para fallar dois fortes motivos.

Um é a liberdade absoluta que a minha posição independentissima de homem sem pretenções litterarias me dá para julgar desassombradamente, com justiça, com frieza, com boa-fé. Como não pretendo logar algum, mesmo infimo, na brilhante phalange das reputações contemporaneas, é por isso que, estando de fóra, posso como ninguém avaliar a figura, a destreza e o garbo ainda dos mais luzidos chefes do glorioso esquadrão. Posso também fallar livremente. E não é esta uma pequena superioridade neste tempo de conveniencias, de precauções, de reticencias - ou, digamos a cousa pelo seu nome, de hypocrisia e falsidade. Livre das vaidades, das ambições, das misérias d'uma posição, que não retendo, posso fallar nas miserias, nas ambições, nas vaidades d'esse mundo tão extranho para mim, atravessando por meio d'ellas e sahindo puro, limpo e innocente. (Quental, 2009, p. 4)

Segundo a “Geração de 70”, o romantismo era um repositório de alusões a amores frustrados, à melancolia difusa, ao tédio existencial e ao historicismo por fatalidade (Machado 1981), e, por tal facto, ele estava ultrapassado. Ele não refletia os problemas da sociedade e não acompanhava as transformações sociais, políticas, culturais e artísticas dos

países desenvolvidos. Os jovens de Coimbra acusavam os seus opositores de estarem na origem da decadência do próprio país, pois, os seus ideais, ao influenciarem quer a vida pública, quer as instituições, quer a sociedade, tinham repercussões nacionais nefastas.

A “Questão Coimbrã” marcou o início de uma fase de renovação e modernização da literatura portuguesa:

Com a Questão Coimbrã, definia-se a crise de cultura que inaugura o Realismo em Portugal. A vitória sorri aos mocos, mas era preciso que voltassem à carga mais adiante a fim de consolidar as suas posições. A derrota de Castilho significava apenas o golpe de morte no Romantismo: nem era necessário tanto ruído para abater as modas envelhecidas; bastava aguardar os anos, mas é condição da juventude o intuito de por abaixo estrepitosamente os velhos ídolos e bonzos. Não obstante, Castilho continuaria pelos anos fora a exercer influência, mais ou menos clandestina, ou indireta, como se pode observar na poesia de Eugénio de Castro e de outras figuras do século XX. (Moisés, 2020, p. 391)

Segundo Moisés, o conflito entre os representantes de uma nova tendência, cuja influência era a literatura realista francesa, e os defensores de uma literatura tradicional e conservadora, era duro. Sob a designação de “Questão Coimbrã”, ou ainda de “Questão do Bom Senso e do Bom Gosto”, a querela foi-se alastrando de novembro de 1865 a julho de 1866, em cartas, crónicas e artigos de imprensa, opúsculos, folhetins, poesias e textos satíricos, alusões em conferências, opondo posicionamentos distintos quer em relação à literatura portuguesa quer em relação a aspetos político-sociais nevrálgicos. Os jovens escritores e intelectuais de Coimbra, liderados por Antero de Quental e Teófilo Braga, tecem então duras críticas à estética vigente e contrapõem a sua nova visão da literatura.

A “Questão Coimbrã”, marca, pois, o ponto de partida do realismo em Portugal, uma vez que a querela da década de 60 acabou por se tornar no escopo de reflexões mais amplas, que culminaram nas “Conferências do Casino”, que tiveram lugar entre os dias 22 de março e 26 de junho de 1871.

As “Conferências do Casino” herdaram os questionamentos já colocados ao longo da “Questão Coimbrã” e promoveram uma discussão ainda mais profunda em torno da literatura e do Portugal de Oitocentos. Os jovens progressistas acreditavam que o Romantismo estava na base do atraso de Portugal e propuseram uma série de mudanças,

quer em termos artísticos e culturais, quer em termos sociais, políticos e económicos, pois só assim se conseguiria alcançar países desenvolvidos como a Grã-Bretanha e a França.

As conferências, sob o impulso de Antero de Quental, e das ideias revolucionárias herdadas de Proudhon, procuravam explorar as vanguardas da Europa, dá-las a conhecer ao público lisboeta e estudar as condições de transformação política, económica e religiosa da sociedade portuguesa: a primeira foi proferida por Antero de Quental e tinha por título: “O espírito das Conferências”; a segunda, também liderada por Antero de Quental, abordava as “Causas e decadências dos povos peninsulares”; a terceira, teve por autor Augusto Soromenho, que palestrou sobre “Literatura Portuguesa”; o orador da quarta foi Eça de Queirós, que discursou sobre “A literatura nova” ou “O Realismo”; a última teve por título “A questão do ensino”, e o palestrante foi Adolfo Coelho.

As conferências foram interrompidas, por ordem do Governo, com medo de que o socialismo passasse da esfera da utopia. Os homens do Cenáculo tentaram desencadear um grande movimento de protesto, mas sem resultado. E foi este o último grande episódio da “Geração de 70”. Consequentemente, não houve qualquer espécie de unidade programática ou ideológica nas intervenções que, depois disso, ocorreram na vida portuguesa.

Todavia, novos ventos tinham soprado e nada mais podia demover estes jovens literatos e intelectuais, impulsionados pela ânsia de mudar o seu país e a literatura.

Porventura, Eça de Queirós foi aquele que mais se impôs, tendo usado o novo conceito vindo do centro da Europa, dando-o, assim, a conhecer. O facto é que este não iria cair no vazio:

O Realismo foi enunciado por Eça de Queirós, na quarta Conferência do Casino (“Realismo como nova Expressão da Arte”) como uma corrente literária despojada do sentimentalismo e do nacionalismo medievalista dos ultra-românticos, que se deveria estribar na observação e na objectividade do romancista. A verdadeira, senão a única, inspiração para as suas obras deveria extrair-se da realidade que o rodeia e da análise dos factos sociais. Citava como exemplo os quadros de Gustave Courbet e os romances de Flaubert (*Madame Bovary*) como monumentos do realismo vigente na Europa. Foi, porém, mais concreto e conciso quando afirmou que o realismo era uma espécie de “anatomia do carácter”, uma crítica ao próprio homem, um quadro que nos retrata “para nos conhecermos, para que saibamos se somos verdadeiros ou falsos, para condenar o que houver de mau na nossa sociedade. (Mesquita, 2004, p. 186)

A “Questão Coimbrã” teve, pois, um forte impacto na literatura portuguesa da época. Porém, socialmente, a sua atuação acabou por ser limitada, pelo facto de os seus defensores terem ignorado a verdadeira situação de Portugal, ficando-se pela imitação das reformas implementadas na Grã-Bretanha e em França.

## **2.2 O Realismo em Portugal**

Antero de Quental e Eça de Queirós foram os dois grandes pioneiros do realismo em Portugal, pois eles procuraram debruçar-se sobre as questões sociais, políticas e culturais do seu tempo, usando da objetividade científica para retratar a sociedade. Mas enquanto Eça de Queirós utilizava a literatura para suscitar uma reflexão crítica sobre a sociedade da época, usando da sátira na construção das suas narrativas, Antero de Quental envolvia-se mais abertamente nas questões políticas e sociais do país.

Desde cedo, Eça de Queirós foi influenciado pelo socialismo de Proudhon, pelo realismo de Flaubert, pelo naturalismo de Zola, porque estes propagavam ideias progressistas e revolucionárias, fazendo soprar uma rajada ideológica de natureza social e política.

A sua capacidade de observação e a aguçada análise da sociedade do seu tempo, levou a que ele escrutinasse as classes sociais e expusesse a sua hipocrisia, os seus vícios e as suas contradições, e que esta sua abordagem crítica tivesse repercussão nos ideais da sua geração, desencadeando um renascimento cultural em Portugal.

Ultrapassando a simples observação crítica, Eça de Queirós explorou os dilemas morais de uma sociedade que se encontrava cristalizada no passado e procurou transpô-los para os seus romances, usando de personagens complexas e de enredos intrincados. Assim, mais do que documentar a realidade, a sua obra faz um apelo ao leitor, levando-o a refletir e a questionar-se sobre os valores que regem a sociedade e a sua própria vida. Esta abordagem crítica e reflexiva era, pois, favorável ao surgimento de uma nova consciência social e cultural.

Ora, não há melhor forma de relatar a sociedade do que no romance, um género propício à sátira e à crítica. Contra os arroubos sentimentais e idealistas do romantismo, o realismo encara o romance como o seu melhor meio de expressão, porque consegue orientá-lo para a análise psicológica da sociedade, criticando-a por meio do

comportamento das personagens. Os escritores realistas acreditavam que, para retratar as pessoas e a sociedade com mais pormenor, era necessário mostrar rostos que nunca tinham sido expostos, revelar um quotidiano sombrio, expondo as mentiras até então latentes e um egoísmo exacerbado. Procuravam, pois, retratar as miseráveis condições do homem o mais fielmente possível.

O realismo é, na sua essência, uma mudança na forma de pensar, originada pela psicologia social pragmática, que procurava expor os problemas do capitalismo, do progresso e os conflitos entre as classes. Consequentemente, cabia, ao escritor realista, descrever o ser humano numa sociedade anquilosada e retrógrada, corrompida e perversa, baseando-se na realidade e usando de objetividade, impessoalidade e impassibilidade para a retratar. Porém, porque ele expõe esse retrato social à sua forte opinião crítica, no intuito de poder refletir a sua ideologia humanitária, nem sempre estes seus três princípios são respeitados.

O termo “realista” foi inicialmente utilizado para caracterizar a obra de artistas franceses naturalistas dos finais de oitocentos, este termo permite definir movimentos artísticos com programas diferentes, embora com alguns denominadores ideológicos comuns. (Pinto, 2004, p. 4)

Para Pedro Pinto, o realismo e o naturalismo franceses têm semelhanças, porém, o naturalismo enfatizou mais a influência do ambiente no comportamento humano, partindo da análise e da observação, instaurada no pensamento científico em vigência na época, enquanto o realismo procurou retratar com toda a fidelidade a sociedade do seu tempo:

A criação artística não se fazia mais em clima de febre ou de foga inspiração. O trabalho estético passa a ser encarado como sendo tão demorado e paciente quanto o científico, nos laboratórios ou nas pesquisas de campo. Por isso, o entrecho, a intriga, é sempre, ou quase sempre, comum, trivial, girando em torno do casamento frustrado e do conseqüente adultério. O valor do romance está nessa análise e na intriga e na preocupação com o estilo. (Moisés, 2008, p. 107)

O realismo centra-se, pois, na descrição da realidade, a partir de um enredo e de personagens verosímeis. Reproduz fielmente a realidade e, por isso, constrói personagens

complexas e multifacetadas, moldadas com base em observações psicológicas precisas. A psicologia das personagens é retratada com precisão e profundidade, funcionando como um reflexo do homem real.

Assim, as motivações das personagens, os seus conflitos internos e as suas questões morais tornam-se parte da construção literária:

Junte-se-lhes o pendor inato para certo lirismo melancólico e para a sátira e a ironia, utilizadas estas com sutileza e graça, facilmente transformáveis em riso que vem do ridículo daquelas criaturas escolhidas pelo escritor como exemplos típicos duma sociedade deliquescientemente hipócrita. (Moisés, 1960, p. 195)

Com efeito, a ironia é uma característica emblemática do realismo, e Eça de Queirós usa-a abundantemente, recorrendo a técnicas espirituosas e humorísticas para destacar as personagens que mais lhe interessam no desempenho das suas funções satíricas. A ironia, o humor, a sátira são, pois, processos ardilosos para expor o lado mais obscuro da sociedade e a corrupção. Depois, o uso da ironia permite a aproximação do leitor à obra e aumenta, assim, o seu interesse. A verdade do autor encontra-se, pois, dissimulada sob a ironia, que está em estado latente ao longo do texto e que é entendida pelo leitor como sátira. Este último, ao entender que se trata de uma sátira aos indivíduos e à sociedade, procura seguir o pensamento do autor na crítica social que é apresentada.

Considerado pelos estudiosos como um dos períodos mais ricos da literatura portuguesa, o realismo trouxe novas formas de expressão, novos modos de criação e, assim, emancipou o espírito dos criadores, ao promover o desenvolvimento de uma literatura baseada na crítica social.

O realismo teve um impacto duradouro na literatura e cultura portuguesas, pois ele influenciou movimentos literários posteriores e contribuiu, assim, para a diversidade da literatura portuguesa.

### **3. O Naturalismo francês**

#### **3.1 O Naturalismo: contexto histórico**



O naturalismo francês foi um importante movimento artístico e cultural da segunda metade do século XIX, que segue, em grande medida, os ideais do realismo, mas que, paradigmaticamente, também os extrapola, acrescentando-lhe princípios científicos.

Fortemente influenciado pelo pensamento científico da época, tal como a medicina experimental de Claude Bernard, as teses sobre a hereditariedade e a influência do meio d'Hippolyte Taine e do Doutor Lucas e a teoria da evolução de Darwin, o movimento naturalista participa de uma nova definição da realidade, ao procurar retratar e explorar as transformações industriais e sociais da época. Torna-se, então, num valor ideológico de referência e numa fonte de inspiração para as gerações posteriores.

O naturalismo, enquanto movimento literário, teve a sua origem em França, entre as décadas de 1860 e 1890, e muito rapidamente se torna numa das mais importantes referências literárias da Europa no final do século XIX. O seu fundador, Émile Zola, sob a influência dos cientistas anteriormente referidos e sob a teoria filosófica positivista de Auguste Comte, decide começar a escrever um ciclo de vinte romances, um fresco social e histórico, os *Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire* (1871-1893), porque :

[Il veut] expliquer comment une famille, un petit groupe d'êtres, se comporte dans une société, en s'épanouissant pour donner naissance à dix, à vingt individus, qui paraissent, au premier coup d'œil, profondément dissemblables, mais que l'analyse montre intimement liés les uns aux autres. L'hérédité a ses lois, comme la pesanteur. (Zola, 1960, p. 13)

Nesta sua obra, Émile Zola retrata a evolução genealógica de cinco gerações dos *Rougon-Macquart*, e mais de mil personagens vão invadindo as narrativas, onde sobressaem intrigas, invejas e ambições. Numa combinação de exatidão histórica, de acuidade dramática e de refinamento descritivo, o autor procura descrever os defeitos hereditários das personagens ao longo de várias gerações.

O romancista é, pois, um observador do real e um experimentador. Porque essa é a sua convicção, decide escrever, em 1880, *Le Roman expérimental*, onde ele defende que o romance é o laboratório do escritor, porque é lá que ele estuda as influências do meio sobre o indivíduo:

Le roman expérimental est une conséquence de l'évolution scientifique du siècle ; il continue et complète la physiologie, qui elle-même s'appuie sur la chimie et la physique ; il substitue à l'étude de l'homme abstrait, de l'homme métaphysique, l'étude de l'homme naturel, soumis aux lois physico-chimiques et déterminé par les influences du milieu ; il est en un mot la littérature de notre âge scientifique (...).

Eh bien ! en revenant au roman, nous voyons également que le romancier est fait d'un observateur et d'un expérimentateur. L'observateur chez lui donne les faits tels qu'il les a observés, pose le point de départ, établit le terrain solide sur lequel vont marcher les personnages et se développer les phénomènes. Puis, l'expérimentateur paraît et institue l'expérience, je veux dire fait mouvoir les personnages dans une histoire particulière, pour y montrer que la succession des faits y sera telle que l'exige le déterminisme des phénomènes mis à l'étude. C'est presque toujours ici une expérience " pour voir " comme l'appelle Claude Bernard. Le romancier part à la recherche d'une vérité. (Zola, 2004, p. 369)

No plano metodológico, à observação tão defendida pelo realismo, o positivista acrescenta-lhe o *slogan* da experimentação, tendo ido beber à *Introduction à la médecine expérimentale* de Claude Bernard (1865). A experimentação permite verificar hipóteses que foram formuladas pela observação e formular preceitos. No romance, ela consistirá em mover personagens dentro de uma determinada história, para mostrar que a sucessão de acontecimentos será tal qual o determinismo dos fenômenos em estudo o estipula, e em controlar o mecanismo dos acontecimentos, atuando sobre eles através de mudanças nas circunstâncias e nos ambientes.

O escritor naturalista acredita que o mundo é uma máquina sem sentimentos e que ele é um espectador, não devendo, por isso, ter um vislumbre de sentimentos para o registrar. A criação é, pois, uma experiência científica: a observação serve para recolher materiais, os materiais servem para fazer experiências, o objeto das experiências é o homem, o ambiente é o aparelho experimental, e o processo da experiência é o desenvolvimento do enredo do romance.

Influenciado pela teoria da evolução de Darwin, o escritor naturalista acredita que é impossível, aos seres humanos, escaparem à sua natureza biológica, à sua proveniência orgânica. Por isso, as questões da origem e da evolução estão na base do devir dos homens. A proveniência orgânica, ou a hereditariedade, é uma marca relevante das personagens

naturalistas, por isso, o escritor recorre a descrições físicas ainda mais extensas do que no realismo.

### **3.2 O Naturalismo de Émile Zola: mais do que um movimento, um método literário**

O Naturalismo, mais do que uma escola, é o projeto de um homem, Émile Zola, que procurava criar um método que pudesse dar conta do estado da civilização do seu tempo. E porque a literatura é fruto do seu tempo, ela adapta-se a ele, tornando-se no fruto natural do novo estado de civilização.

Este movimento literário buscava representar a realidade de forma científica e objetiva, por tal facto, Émile Zola seguiu o método experimental de Claude Bernard, aplicando princípios científicos à literatura para explorar o comportamento humano à luz da hereditariedade e do ambiente.

#### **3.2.1 A abordagem científica e o determinismo de Émile Zola**

A abordagem científica e o determinismo estiveram, então, na base do método literário naturalista de Émile Zola. Com efeito, inspirado pelos avanços científicos da sua época, Zola adotou uma abordagem sistemática e empírica para a criação de suas obras, procurando aplicar os princípios da observação e da experimentação à literatura.

Inspirado pelo trabalho científico desenvolvido por Claude Bernard, um fisiologista francês cuja pesquisa teve uma profunda influência no método científico, porque defendeu, no seu ensaio *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, de 1865, uma abordagem experimental rigorosa baseada em observação, hipótese e experimentação, Émile Zola pretende adaptar este método à literatura. Para tal, em seu ensaio *Le Roman expérimental*, de 1880, o autor argumenta que o romancista deveria agir como um cientista, isto é observar a realidade, formular hipóteses sobre o comportamento humano e testar essas hipóteses por meio da narrativa. Em suma, ele pretende que a abordagem científica e o determinismo estejam no centro do método literário naturalista.

Zola acredita que o escritor deve atuar como um cientista: fazer experiências para descobrir as leis da natureza. Ele deve observar meticulosamente os acontecimentos sociais e psicológicos, pois só assim conseguirá revelar as leis que regem o comportamento

humano. Para Émile Zola, os romances são “laboratórios” onde as personagens, sujeitas a várias forças sociais e hereditárias, reagem de forma previsível e explicável.

Parte, pois, dos conceitos de determinismo e hereditariedade, para sustentar a ideia de que as ações humanas são condicionadas por fatores internos e externos, isto é, pela hereditariedade e pelo meio: a hereditariedade diz respeito aos traços físicos e psicológicos que são transmitidos de geração em geração, enquanto o meio tem a ver com as condições sociais, económicas e ambientais

Tal como já referimos, em *Les Rougon-Macquart*, Zola também explora a forma como a hereditariedade e o ambiente influenciam as personagens, pois ele procura demonstrar como os defeitos físicos e os desvios morais são transmitidos de geração em geração e determinam o futuro destas. Segundo esta visão determinista, as personagens são o produto das suas circunstâncias, ficando, assim, limitado o seu livre-arbítrio e a sua complexidade psicológica. O comportamento humano, reduzido a este grau de previsibilidade, é, hoje, considerado simplista e sem nuances, uma fraqueza do método naturalista.

Em *L'Assommoir*, ele descreve como Gervaise Macquart é inexoravelmente fruto da sua hereditariedade alcoólica e do meio social degradado em que se encontra e que, por isso, a sua queda é inexorável. O romance demonstra como os indivíduos, apesar de serem dotados de vontade própria, se tornam impotentes perante forças que escapam ao seu controlo.

Assim, o naturalismo de Zola oferece uma visão rica e pormenorizada das forças determinantes da vida humana, mas também nos recorda os limites e as complexidades de qualquer tentativa de explicar exhaustivamente a condição humana.

Zola também não se coíbiu de abordar os aspetos mais sórdidos da vida humana. Em *Germinal*, por exemplo, descreve as horríveis condições de vida dos mineiros que extraem carvão, procurando explorar as injustiças sociais e económicas do seu tempo. Em detrimento da dimensão estética da obra, descreve o horrendo e o vulgar, porque não se coíbe de chocar e provocar. A brutalidade da exposição do ser humano e da sociedade tem o mérito de provocar a reflexão e a consciencialização, num tom de pessimismo excessivo, onde a sublimação não tem lugar.

Para dar conta de todos estes factos de forma imparcial, o autor gostaria que a abordagem fosse neutra e objetiva, porém esta sua ambição levanta muitas questões, todas

elas complexas. Com efeito, é legítimo perguntar se a objetividade é possível em literatura e se o escritor é capaz de se livrar dos seus próprios desvios, das suas crenças e dos seus preconceitos.

Apesar da sua insistência, as obras de Zola encontram-se impregnadas de opiniões, de críticas e do seu compromisso social, como poderemos ver na análise que iremos fazer da sua obra em estudo. A sátira, a ironia e a crítica patentes nas suas obras são bem a prova de que existe subjetividade.

Apesar de usar de um método científico rigoroso, a subjetividade prevalece sempre, pois o escritor é, antes de mais, um ser humano, com sentimentos e opiniões. O seu compromisso social gera, forçosamente, opiniões e as opiniões geram subjetividade.

Depois, há que ter em consideração o facto de a interpretação do comportamento humano e do meio social onde ele se encontra tem variações, consoante os contextos culturais e históricos. Assim, o desejo de neutralidade do escritor pode ser posto em causa, uma vez que as conclusões que ele apresenta são influenciadas pelas ideologias do seu tempo. Hoje, por exemplo, o pressuposto da hereditariedade é rejeitado, por se considerar que ele ignora a complexidade da interação humana.

Em suma, a abordagem científica e o determinismo de Émile Zola foram uma tentativa inovadora e ambiciosa para compreender e representar os mecanismos humanos e sociais, partindo de um método inspirado nas ciências naturais. No entanto, apesar do seu rigor metodológico, Zola não consegue escapar totalmente à subjetividade inerente a qualquer ato criativo. Na aplicação do seu modelo científico à literatura, desafios foram surgindo, em consequência das tensões entre a objetividade e a interpretação pessoal.

### **3.2.2 O método científico naturalista**

Na segunda metade do século XIX, a ciência era o motor central do progresso e do desenvolvimento humano e o método de investigação científica moldou profundamente a forma como o conhecimento era produzido e validado.

Com efeito, o método de investigação científica, baseado na observação objetiva bem como na análise racional das coisas e das pessoas, estabeleceu uma base rigorosa e sistemática para a produção de conhecimento, promovendo avanços significativos em diversas áreas do saber e influenciando profundamente a sociedade, a cultura e o progresso tecnológico.

Ora, o facto é que a literatura também acabou por ser afetada, pois, sob o naturalismo, a prevalência do método de investigação científica também marcou o estudo do homem:

Foi a partir das ciências, portanto, e por meio duma filosofia ela própria profundamente imbuída do pensamento científico, que os Naturalistas adquiriram um conceito definido de homem, o qual eles tentaram expressar nos seus escritos. (Furst e Skrine, 1971, p. 19)

Os escritores naturalistas decidiram adotar uma atitude impessoal e olhar para o mundo que os rodeia de forma objetiva, no intuito de explorar, e criticar, as complexas interações entre o ambiente e a natureza humana.

Com a evolução da ciência, os valores e ideais do povo sofreram uma mudança substancial. Do ponto de vista literário, a França, que passara pelo romantismo e pelo realismo, afastara-se quer das paixões românticas quer da apresentação implacável da realidade. A sociedade francesa necessitava de uma literatura que refletisse realisticamente sobre a situação social e humana e que fosse capaz de exprimir o seu ressentimento e a sua insatisfação, mas que, ao mesmo tempo, se diferenciasse do realismo:

A verdadeira diferença é muito mais profunda: no seu âmago reside a imposição duma certa visão, muito específica, do homem, sobre a atitude de distante neutralidade do Realismo. Deste modo, os Naturalistas não só reelaboraram e intensificaram as tendências básicas do Realismo, mas também acrescentaram importantes elementos novos que transformaram o Naturalismo numa doutrina identificável, duma maneira que o Realismo nunca conseguiu ser. (Furst e Skrine, 1971, p. 18)

Extensão do realismo, o naturalismo procurou, no entanto, diferenciar-se desta corrente anterior, acrescentando-lhe um determinismo pessimista. Émile Zola procura explicar assim o seu romance experimental:

O romance experimental é uma consequência da evolução científica do século; ele continua e completa a fisiologia; ele substitui o estudo do homem abstrato, do homem metafísico pelo estudo do homem natural, submetido às leis físico-químicas e determinado pelas influências do meio (...). (Guinsburg, Faria, 2017, p. 85)

O naturalismo não pode, pois, ser separado dos métodos da ciência natural e das ideias evolucionistas de Darwin, uma vez que a teoria forneceu o suporte teórico para o naturalismo literário. Juntando a filosofia pessimista e fatalista à teoria biológica evolutiva, a literatura naturalista acabou por enveredar pelo determinismo, isto é, por uma visão sombria da condição humana.

O homem não é mais um ser idealizado e nobre, como pensavam os românticos. Ele é esmiuçado física e psicologicamente para mostrar que ele está ao nível dos animais:

Os romancistas naturalistas observam e experimentam, e todo o seu trabalho nasce da dúvida em que se opõem, face às verdades mal conhecidas, aos fenômenos inexplicados, até que uma ideia experimental desperte bruscamente um dia seu engenho e os conduza a instituir uma experiência para analisar os fatos e deles se tornar mestres [...] (Guinsburg, Faria, 2017, p. 86)

Para os naturalistas, o homem é um animal cujo processo evolutivo é determinado pelo meio natural, pela hereditariedade e pela época em que vive, em vez de sua existência estar ditada pela sua própria vontade.

Pioneiro da teoria naturalista, Zola recorre à experimentação para provar que as leis da natureza e que as leis da sociedade são ignóbeis. Segundo Zola, a literatura deve refletir objetivamente sobre o verdadeiro *status quo* social, mas também enfatizar o desamparo, a impotência e a luta dos seres humanos no meio social onde se encontram. Usando de métodos científicos para observar o homem e, depois, para o analisar objetivamente o meio onde ele se insere, ele cria, então, as suas personagens à imagem do homem e da sociedade, que ele conhece e estudou:

Mas essas ciências não são toda a Ciência. Quando Zola propõe sua revolução narrativa, uma parcela apaixonante desse cabedal de conhecimentos positivos que estão no horizonte do século é da esfera da História, que acaba de se tornar científica e, como tal, factual.

Assim, um dos diferenciais do romancista naturalista será acusar-lhe o peso. O homo naturalista, além de biológico, será histórico e social. O próprio Zola se sabe social, e isso tem repercussão sobre a sua trajetória, já que escreverá como um homem de seu tempo: profissionalmente. (Guinsburg, Faria, 2017, p.117-118)

A literatura naturalista é, pois, o produto do desenvolvimento do realismo ocidental, mas, sob a influência da ciência, este realismo é levado ao extremo:

[...] um simples observador, porque interpreta o fenômeno por intermédio de uma experiência cujo resultado serve de controle e ainda serve de critério para buscar a verdade, devendo o cientista abster-se de qualquer capricho pessoal ou crenças, sejam elas religiosas, filosóficas ou mesmo científicas. Prevalecem apenas a autoridade dos fatos observados. (Zola, 1982, p. 17)

Contrariamente a Flaubert, para quem o estilo era uma questão de precisão, harmonia e objetividade, para Émile Zola, o estilo era um instrumento que lhe permitia explorar e revelar a realidade social e biológica das suas personagens. Ele usava o estilo para implementar a sua visão naturalista da realidade humana, em toda a sua complexidade.

Ainda comparativamente, para Flaubert, o discurso literário era uma forma de alcançar a perfeição estética, por isso, tudo nele era essencial. Por via das descrições meticulosas, controladas pela objetividade, a impessoalidade e a precisão, e de uma ironia sutil, ia-se construindo uma estrutura narrativa equilibrada, que visava a crítica social. Ora, para Zola, as suas descrições também eram detalhadas e objetivas, porque ele pretendia expor a vida com precisão científica e engajar os leitores na análise crítica que ele fazia das forças naturais e das condições sociais que moldavam a existência humana.

Zola, como figura representativa da literatura naturalista, acreditava que, ao contrário de Flaubert, o discurso literário era um espaço de trocas interdiscursivas entre os campos literário e científico:

Pretende Zola opor aos programas da criação clássica e da romântica um programa diferente, de acordo com sua época. Vai então tentar “desromancizar” (como diz Mitterand) o romance tradicional: “eliminando (quase) a parte da intriga, da aventura, dos imprevistos teatrais, substituindo-a pelo registro dos atos de uma existência, mesmo de um pedaço de existência; ao ponto que o próprio termo romance perdeu seu significado: a obra se torna um relatório (procès-verbal), um instrumento moderno para abordar todos os assuntos, como a ciência. (Guinsburg, Faria, 2017, p. 252)



O estilo naturalista parte, pois, de uma abordagem experimental para estudar o homem e a sociedade, baseada num determinismo biológico e económico, que engendra o fatalismo. O seu material de estudo é, pois, o homem e o seu meio.

O enredo não está na essência da criatividade autoral, pois, para Zola, é na descrição que o autor sustenta a sua teoria. O discurso é, pois, o material que serve para descrever o patológico.

#### **4. Entre o Realismo e o Naturalismo, uma patologia**

O Naturalismo é, pois, um movimento que decorreu do realismo, razão pela qual alguns críticos consideram que ele é “segunda geração do Realismo”.

Do ponto de vista cronológico, o Naturalismo surgiu logo depois do Realismo, por isso os dois têm muito em comum. Em primeiro lugar, a base teórica dos dois movimentos teve origem em França. Em segundo lugar, ambos abandonaram a catarse emocional subjetiva do Romantismo e defenderam o retrato objetivo da realidade. Em terceiro lugar, o princípio da criatividade era mais controlado, pois quer os escritores naturalistas quer os escritores realistas queriam retratar a vida quotidiana, mas numa perspetiva crítica. Quer Flaubert, quer Zola tinham uma visão crítica do homem e da sociedade, no entanto, o impacto da ciência, na sua escrita, diverge. Se, para Flaubert, a evolução da ciência o levou a retratar fielmente e objetivamente a sociedade do seu tempo, mas também a ter uma perspetiva crítica em relação ao progresso, para Zola, foi a ciência que regeu a sua escrita, e foi por ela e para ela que ele escreveu, na intenção de desvendar patologias, desvios morais.

Assim, o Realismo procurou descrever a sociedade de forma realista, isto é de forma objetiva, impessoal e imparcial, procurando construir personagens que são o fruto do meio onde vivem. Pelas personagens, o Realismo pretendia fazer uma crítica à sociedade burguesa. O Naturalismo, por sua vez, também procurava descrever os seres humanos e o meio de forma realista, mas, por exemplo, o aspeto sexual surge como um fator biológico determinante na formação do carácter. Em suma, esta corrente usava a patologia das suas personagens para analisar a natureza humana e a sociedade como um todo.

O naturalismo herdou, pois, os princípios criativos e os objetivos do realismo, mas intensificou-os de modo a tornar-se um movimento independente.

O realismo e o naturalismo foram, então, influenciados de forma diferente pelo desenvolvimento da ciência. O Naturalismo resultou da combinação da literatura com as ciências, enquanto o realismo se centrou completamente na expressão objetiva e impessoal da realidade. O Naturalismo procurou dar conta da verdade absoluta, por meio da ciência, em contrapartida, o realismo pretendia fazê-lo usando de fundamentação baseada em documentação e, depois, reproduzir essa verdade através da objetividade e da impessoalidade.

## **5. A sátira: definição**

A sátira, pode ser um gênero literário, no entanto, irei abordar o conceito enquanto técnica literária, cuja essência consiste em revelar as peculiaridades humanas e sociais, através do humor, da ironia, do sarcasmo, do exagero, da paródia, e de outros dispositivos retóricos para criticar e ridicularizar o comportamento humano, os seus costumes e valores, as instituições sociais, políticas e a sociedade em geral.

Ao longo da história literária, a sátira serviu para desafiar normas, questionar a autoridade e expor a hipocrisia de uma sociedade. Por exemplo, em *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, a sátira é utilizada para questionar os valores medievais da cavalaria, assim como em *As Viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift, onde sátira é aproveitada para criticar a sociedade e o governo da época. A sátira expressa, pois, a insatisfação do escritor em relação à realidade social em que se encontra inserido assim como o seu pensamento crítico.

Na literatura, a sátira varia em termos de tom e de estilo, indo do humor irônico e ligeiro ao sarcasmo mordaz e à crítica direta da sociedade, e pode ser utilizada de muitas formas: “A sátira tem limites bastante imprecisos [...] possuindo uma enorme capacidade de adaptação e disfarce [...] (Leite, 1992, p. 40)

Por exemplo, há obras literárias que utilizam a sátira para expor os vícios humanos, para pôr em evidência a corrupção política, para criticar as instituições religiosas ou para satirizar as convenções sociais, sendo que, algumas, até questionam a própria arte literária.

Além disso, a sátira, pela sua perspectiva crítica, pela sua perspicácia, também revela as complexidades e contradições do mundo em que se vive. Ferramenta versátil, poderosa e desafiante, a sátira torna-se divertida e provocadora, permitindo, assim, que os autores

levantem questões, abordem e resolvam problemas de formas mais acessível e compreensível para o leitor.

Ela é multifacetada e pode ser integrada em vários géneros literários:

Em literatura o termo pode referir-se a qualquer obra que procure a punição ou ridicularização de um objeto através da troça e da crítica direta; ou então, a meros elementos de troça, crítica, ou agressão, em obras de qualquer tipo[...] A partir desse último significado, ainda bastante amplo, é que a teoria da literatura atribui um sentido mais específico à sátira, qual seja o de representação estética e crítica daquilo que se considera errado (contrário à norma vigente). Isso implicaria, na obra, a intenção de atingir determinados objetivos sociais. (Soethe, 1998, p. 9)

A utilização de técnicas satíricas ajuda na caracterização das personagens, no retrato, quer do seu carácter interior, quer das suas características físicas, mas obriga o leitor a desvendar o que se encontra dissimulado por trás delas. Depois, as técnicas satíricas também podem ajudar a aprofundar temas, tais como a crítica social e a fraqueza da natureza humana, e a desencadear, nos leitores, uma reflexão mais profunda. Por fim, a sátira também pode ser uma forma eficaz de educar, porque permite expressar e transmitir uma mensagem de uma forma mais cativante e memorável, abordando questões sérias, através do humor e da ironia e, assim, transmitir uma mensagem ideológica. Ao envolver o leitor, o escritor incentiva à reflexão crítica.

Com efeito, o escritor usa a sátira como um processo criativo único, que serve para desafiar o leitor, para o levar a pensar, a pôr em causa ideias pré-estabelecidas. Por via, por vezes, sátira, ele também estabelece uma crítica mordaz ao homem e à sociedade, ridicularizando-os até ao limite.

É, pois, essencial que o escritor conheça profundamente a sociedade que o rodeia, pois só assim ele consegue retirar o véu que esconde a realidade e, consequentemente, desvendar os vícios inerentes a toda a condição humana. Ao expor as falhas, as contradições, a hipocrisia do homem e o absurdo da sociedade onde ele se insere, ele provoca a reflexão que leva ao desejo de mudança.

Mas, vejamos, por ora, com mais detalhe, quais são as técnicas fundamentais da sátira:

- o humor e a ironia;

- o sarcasmo;
- a paródia;
- o exagero (ou a hipérbole);
- a inversão;
- o ridículo.

A sátira pretende, pois, revelar as contradições e o absurdo de uma sociedade, onde a hipocrisia, a falsidade, a imoralidade, etc., abundam porque:

[Ela] é inseparável da condição humana. Ao longo da vida, o ser humano padece de várias angústias interiores e enfrenta diversas experiências frustrantes motivadas pela sua natural evolução como ser pensante. Os seus desejos físicos e intelectuais, tendencialmente ilimitados, colidem com a adversidade e a contingência, sendo que a maior parte deles não encontra a plena satisfação. Há múltiplas respostas reactivas às constricções da vida: uma delas é a sátira. O registo satírico reconhece-se pela sua capacidade de problematização crítica do mundo, funcionando como uma via hermenêutica de entendimento da vida. Em face do mundo conflitual ou traumático, o satirista sente a sua denúncia como imperativa; por isso, a sátira precisa de mergulhar nas raízes da realidade, partindo dela para a livre expressão crítica. (Couto, 2017, p. 41)

Na minha opinião, a sátira é indissociável da vida real, pois ela transmite a realidade de uma sociedade e de uma época. O escritor expressa a sua insatisfação em relação à vida e a tudo o que o rodeia, por meio de um pensamento crítico.

A sátira desempenha um papel relevante na sociedade, pelo facto de ela contestar o poder estabelecido e de expor a sua hipocrisia, utilizando, para o efeito, de uma linguagem que procura desafiar o *status quo* e promover um pensamento crítico:

A sátira pressupõe um real, que atua já antes de ser concebido definitivamente. Através da voz satírica, o mesmo poderá ser apreendido sob a forma de uma concepção delimitada. A sátira, portanto, luta em um primeiro momento contra algo que o consciente não é capaz de apreender. (Soethe, 1998, p. 17)

A sátira é muito usada no Realismo e no Naturalismo, pelo facto de ela ajudar a caracterizar e a criticar quer as personagens quer a sociedade onde elas se inserem. Por exemplo, em *O Crime do Padre Amaro*, de Eça de Queiroz, Eça utiliza o humor, o sarcasmo e a ironia para retratar as personagens, e, principalmente, a personagem principal, e para, assim, revelar a corrupção e a hipocrisia quer da instituição religiosa quer da sociedade. Se o autor decidisse retratar objetivamente essa sociedade, o leitor iria sentir-se aborrecido e ficar desinteressado. Porém, ao utilizar a sátira, o autor envolve o leitor, partilhando com ele momentos de delírio descritivo ou narrativo que o levam ao êxtase.

Para os escritores, a sátira só pode ser utilizada em formas especiais de expressão literária, em que os escritores utilizam as suas técnicas de escrita hábeis para exprimir o seu escárnio em relação à vítima e para provocar o riso destrutivo, a fim de atingir o objetivo crítico do autor, enquanto, para os leitores, ela é uma fonte de prazer.

### **5.1 O humor e a ironia**

O humor e a ironia são duas técnicas que estão intrinsecamente ligadas à ironia, criando um jogo astuto entre o escritor e o leitor, pelo facto de as palavras serem utilizadas pelo criador num sentido diferente do significado que elas, aparentemente, têm. E isso porque o humor ajuda a suavizar a crítica, a torná-la mais acessível, mais compreensível, mas, por vezes, também mais pungente.

O humor é um recurso comumente utilizado em literatura, pois ele diverte e entretém o leitor, quando a verdadeira intenção é tecer uma crítica. São muitos os romances ou as peças de teatro onde o escritor introduz cenas cómicas, ridículas – o cómico de situação – para, assim, poder divertir os leitores, a assistência. Depois, há escritores que exageram na descrição da personagem, na sua maneira de ser e de se apresentar – o cómico de personagem ou de carácter. Por fim, há ainda quem use o vocabulário e o discurso para suscitar o riso – o cómico de linguagem. A peça *O Avaro*, de Molière, é um exemplo, uma vez que nela encontramos estes três tipos de cómico.

A ironia, por sua vez, serve para dizer o contrário do que se pretende ou para abordar, retratar as contradições e o absurdo da condição humana.

A ironia verbal, enquanto figura de linguagem, existe quando o que se expressa pretende dizer algo diametralmente oposto ao que se está, aparentemente, a dizer. Mas ainda existem a ironia de situação, que acontece quando um desfecho expectável é

subvertido, e a ironia dramática, sempre que o escritor deixa o leitor saber de algo que a própria personagem desconhece.

A ironia, enquanto forma de expressão permite, ao escritor, transmitir significados ocultos ou contraditórios, subvertendo, muitas vezes, as expectativas do leitor, para melhor alcançar o efeito desejado.

Quer num caso, quer no outro, o intuito principal do escrito é sempre o de criticar o homem e a sociedade.

## **5.2 O sarcasmo**

O sarcasmo é frequentemente considerado como um tipo de ironia, mais mordaz, que é usado pelo escritor para ridicularizar uma personagem, uma atitude, de forma mais ou menos cortante. Ora Lee e Katz (1998) salientam que a distinção principal reside na agressividade subjacente ao sarcasmo. Com efeito, segundo estes autores, o sarcasmo tem uma conotação mais negativa do que a ironia.

O propósito do sarcasmo é ser mais direcionado, mais abertamente crítico do que a ironia, pois os marcadores deixam claros os alvos. As vítimas de escárnio são explicitamente mencionadas. O que é sugerido pelo raciocínio que está por trás da fala sarcástica é que o sarcástico se coloca acima daquele que é alvo da sua zombaria.

Este tipo humorístico reúne, pois, simultâneamente, um pensamento incongruente, um alvo e uma agressividade.

## **5.3 A paródia**

Entre os muitos recursos estéticos e estilísticos utilizados na criação da sátira, tanto na literatura quanto em outras formas de arte, está, também, a paródia. Porém, à paródia está sempre associada ao riso. Nela podemos incluir os jogos de palavras, a ridicularização, o estereótipo, o grotesco, o burlesco, a obscenidade e a ironia, estando estes normalmente combinados entre si.

O intuito da paródia, na sátira, é romper com os fundamentos tradicionais da literatura, principalmente com a sua função meramente estética, pois ela subverte todos estes preceitos, uma vez que ela não está presa nem a moldes nem a convenções artísticas, sociais ou morais. Ela instaura-se livremente, enquanto corrente ininterrupta do espírito humano e da tomada de consciência do lugar deste no mundo.

Porque o texto é discurso, ele só existe dialogicamente, isto é, na sua interação com os discursos anteriores, e só por isso ele os consegue subverter, criando uma repetição diferente e introduzindo-lhe um desvio. A paródia é, pois, um recurso estilístico que visa deformar o discurso com o qual ele dialoga (Hutcheon, 1989, p. 54). É, pois, um processo de desconstrução e reconstrução, por meio dos recursos estilísticos que existem na ironia e na inversão:

A paródia é, pois, repetição, mas repetição que inclui diferença; é imitação com distância crítica, cuja ironia pode beneficiar e prejudicar ao mesmo tempo. Versões irônicas de “transcontextualização” e inversão são os seus principais operadores formais, e o âmbito de ethos pragmático vai do ridículo desdenhoso à homenagem reverencial (Hutcheon, 1989, p. 54)

Em suma, a paródia não tem só um forte potencial de subversão, porque ridiculariza, a sua essência está essencialmente no distanciamento crítico estabelecido pelo diálogo independente que mantém com outra obra de arte.

O riso suscitado pela paródia (Bakhtin, 2002) desencadeia prazer no leitor, uma vez que este último é levado a ativar processos cognitivos que fazem com que ele interaja intensamente com o texto e, assim, fique atento a uma realidade outra que não a imediata.

#### **5.4 O exagero (ou a hipérbole)**

O exagero, ou hipérbole, consiste na amplificação extrema de características, de comportamentos ou situações, estando estas postas em destaque para melhor criticar os vícios ou desvios morais ou éticos (Aristóteles, 1998). Ele é, pois, usado para enfatizar e criticar comportamentos, características humanas, por meio de um humor provocador. Ao ampliar-se até ao ridículo ou, até mesmo, até ao absurdo, gere uma crítica incisiva sobre as falhas, os vícios ou as incongruências humanas e sociais.

Ao recorrer à hipérbole, o escritor procede a uma caricatura, distorcendo a realidade, porém, evitando que esta se torne irreconhecível, pois só assim consegue tornar óbvio o absurdo ou o ridículo da situação. A hipérbole é, pois, o exagero figurado em palavras e imagens, para reforçar uma ideia, para ampliar, intencionalmente, a intensidade do significado.

Tal como nos outros tipos de sátira, o exagero é, também ele, uma técnica, um argumento retórico que serve para suscitar o interesse do leitor e, assim, provocar a reflexão, o questionamento em relação à sociedade ou ao homem que o rodeiam. Uma vez mais, através do exagero, a sátira entretém, mas, sob este aspeto mais lúdico, ela convida o leitor a refletir sobre o que ele lê.

### **5.5 A inversão**

A técnica da inversão existe quando o significado real das palavras é o oposto do significado literal. Isto é, o narrador ou a personagem expressam uma coisa, quando, afinal, pretendem expressar o seu contrário. O autor usa esta figura retórica para expor as incoerências e os absurdos da sociedade e/ou do homem. Esta faceta da sátira também serve para satirizar, tornar ridículo e, conseqüentemente, suscitar a reflexão por parte do leitor.

### **5.6 O ridículo**

Ora, ainda no domínio da sátira, e segundo Megan LeBoeuf:

[Satire has] been defined differently by various people. M.D. Fletcher, author of several critical books on satire, calls it “verbal aggression in which some aspect of historical reality is exposed to ridicule” (ix), but this definition is overly broad and would include argument and simple name-calling. (LeBoeuf, 2007, p. 2)

Todavia, pela própria natureza da sátira, o ridículo está patente em muitas das intervenções desta porque ele é usado para revelar algo que é absurdo, desconexo, incongruente, ilógico, isto é, que interpele o autor e que suscite a reflexão crítica, uma vez que o seu intento é, tal como as outras formas da sátira, a crítica do homem ou da sociedade.

Maria João Simões esclarece a este respeito que: “Os procedimentos para gerar a sátira são [...] múltiplos e não se esgotam apenas nestas últimas técnicas, sendo óbvio que [ainda podemos acrescentar] o cómico, [...] o burlesco, o riso e o humor negro[, uma vez



que elas também] podem ser estrategicamente utilizados ao serviço da sátira” (Simões, 2017, p. 203).

O caráter proteico da sátira manifesta-se quer em Eça de Queirós, quer em Emile Zola, ou, melhor dizendo, tanto n’*O Crime do Padre Amaro* como n’*O Crime do Padre Mouret*, e, munida de um sentido crítico cortante, faz colapsar valores morais pela sua força corrosiva, que tudo põe a nu.

**A sátira em**  
***O Crime do Padre Amaro e***  
***O Crime do Padre Mouret:***

## 1. A Sátira em Eça de Queirós

Logo no seu florescimento, o realismo usou de matizes satíricas, indo do humor ao exagero, para questionar as normas e os valores estabelecidos na sociedade. Eça de Queirós, enquanto representante deste movimento literário, criticava tudo o que o rodeava, indo em defesa da técnica literária realista:

O Realismo é a negação da arte pela arte; é a proscricção do convencional, do enfático e do piegas. É a abolição da retórica, considerada como arte de promover a comoção, usando da inchação do período, da epilepsia da palavra, da congestão dos tropos. É a análise com o fito na verdade absoluta. O Romantismo era a apoteose do sentimento; - o Realismo é a anatomia do caráter. É a crítica do homem. (Queirós, 1871)

Como o próprio autor afirmou, o realismo é a dissecação dos homens e da sociedade, abandonando-se fundamentalmente a expressão dos sentimentos – tão ao gosto do romantismo – e centrando-se, doravante, o interesse no retrato da realidade. Ora, neste seu desejo de reproduzir a realidade, ele dá aso aos seus intentos satíricos porque ele sabe o quão a sátira é eficaz quando se procura alcançar o engajamento emocional do leitor e promover uma reflexão crítica, que podem, por sua vez, levar a mudanças sociais.

Neste capítulo, procuro analisar o uso da sátira em *O Crime do Padre Amaro*, um romance cáustico, onde esta técnica reveste a forma da ironia e do sarcasmo. Mas vejamos, antes, o que Andrea Perrot nos diz sobre a presença da ironia em literatura:

Para o estudo do emprego da ironia na literatura, é necessário assinalar a função que ela desempenha em uma obra literária. Ela deve ser considerada do ponto de vista filosófico, dando conta da visão do mundo e do princípio filosófico do autor, enquanto indivíduo inserido em determinado contexto social e, também, do ponto de vista estilístico, funcionando como um modo de discurso singular que representa uma estrutura particular dentre as abarcadas pela literatura... Na verdade, a ironia funciona, em literatura, como um modo de discurso particular que, além de estruturar a obra, veicula a visão de mundo e o princípio filosófico do autor/obra em foco. (Perrot, 2006, p. 72-73)

Ora, pela ironia, Eça pretende representar a decadência de Portugal e, para tal, ele vai beber aos vícios sociais que ele considera mais representativos da sociedade portuguesa. O facto é que o humor, a ironia e o sarcasmo rapidamente se tornam num estilo discursivo próprio a Eça de Queirós.

Mas, para tal, era necessário observar a sociedade que o rodeava e estudá-la com muita atenção. Com efeito, para conseguir escrever *O Crime do Padre Amaro* de acordo com os preceitos realistas, Eça partiu de uma base rigorosa de observação: da cidade da província conservadora que era Leiria, na época. José Augusto França explica, a este respeito, que Eça, como administrador do conselho de Leiria, a partir de 1870, “tinha podido observar a lenta vida de província, as suas intrigas, o papel preponderante do clero na vida quotidiana duma pequena burguesia estúpida e mesquinha” (1993, p. 485).

Mária Sacramento acrescenta ainda, a este respeito, que: “Eça em Leiria, hospedara-se numa casa de família, que iria constituir para ele um precioso miradoiro. Frequentada por padres e beatas, [que lhe] permitia uma recolha de elementos para *O Crime*” (1945, p. 110).

Em o romance *O Crime do Padre Amaro*, Eça debruça-se sobre os pormenores, aquando da representação quer das personagens quer do meio envolvente, para melhor dar conta da influência quer de um quer do outro e, assim, denunciar os seus vícios e os seus defeitos. Neste caso, mais propriamente, a instituição que é a Igreja Católica, a corrupção dos padres, a questão do celibato, a manipulação da Igreja em relação à população, a hipocrisia burguesa e o pseudomoralismo existente na época.

### **1.1 A gula e a preguiça**

Em *O Crime do Padre Amaro*, o uso da sátira confere ao livro uma caracterização tridimensional, pelo uso de técnicas tais como o humor, o ridículo e a ironia, que suscitam o riso, o sarcasmo ou, melhor dizendo, o escárnio. O leitor acompanha-o nesse seu riso e reconhece partilhar da sua opinião. Entendendo-se o riso da seguinte forma:

(...) o riso e o pranto, equilíbrio entre a comédia e a tragédia, dado o saber paradoxal do humorista, que vê simultaneamente o verso e o reverso das situações. (Duarte, 2006, p. 24)

Sob estas formas de ironia, o autor desenvolve a sua prática de escrita do real:

Foi no domingo de Páscoa que se soube em Leiria, que o pároco da Sé, José Miguéis, tinha morrido de madrugada com uma apoplexia. O pároco era um homem sanguíneo e nutrido, que passava entre o clero diocesano pelo *comilão dos comilões*. Contavam-se histórias singulares da sua voracidade. O Carlos da Botica — que o detestava — costumava dizer, sempre que o via sair depois da sesta, com a face afogueada de sangue, muito enfartado:

- Lá vai a jiboia esmoer. Um dia estoura!

Com efeito estourou, depois de uma ceia de peixe — à hora em que defronte, na casa do doutor Godinho que fazia anos, se polcava com alarido. Ninguém o lamentou, e foi pouca gente ao seu enterro. Em geral não era estimado. Era um aldeão; tinha os modos e os pulsos de um cavador, a voz rouca, cabelos nos ouvidos, palavras muito rudes.

Nunca fora querido das devotas; arrotava no confessionário, e, tendo vivido sempre em freguesias da aldeia ou da serra, não compreendia certas sensibilidades requintadas da devoção: perdera por isso, logo ao princípio, quase todas as confessadas, que tinham passado para o polido padre Gusmão, tão cheio de *lábria*!

E quando as beatas, que lhe eram fiéis, lhe iam falar de escrúpulos de visões, José Miguéis escandalizava-as, rosnando:

— Ora histórias, santinha! Peça juízo a Deus! Mais miolo na bola!

As exagerações dos jejuns sobretudo irritavam-no:

— Coma-lhe e beba-lhe, costumava gritar, coma-lhe e beba-lhe, criatura! Era *miguelista* — e os partidos liberais, as suas opiniões, os seus jornais enchiam-no duma cólera irracional:

— Cacete! cacete! exclamava, meneando o seu enorme guarda-sol vermelho.

Nos últimos anos tomara hábitos sedentários, e vivia isolado — com uma criada velha e um cão, o *Joli*. O seu único amigo era o chantre Valadares, que governava então o bispado, porque o senhor bispo D. Joaquim gemia, havia dois anos, o seu reumatismo, numa quinta do Alto Minho. O pároco tinha um grande respeito pelo chantre, homem seco, de grande nariz, muito curto de vista, admirador de Ovídio — que falava fazendo sempre boquinhas, e com alusões mitológicas.

O chantre estimava-o. Chamava-lhe *Frei Hércules*.

— *Hércules* pela força — explicava sorrindo, *Frei* pela gula. (Queirós, 2020, p. 19)

Neste fragmento que abre a obra, o padre José Domingues é vilipendiado pelo narrador, que usa do humor e da ironia para o caracterizar: ele é descrito como um “homem sanguíneo e nutrido”, um “comilão dos comilões”, um homem voraz, com “uma face afogueada de sangue”, uma “jiboia”, com “os modos e os pulsos de um cavador, a voz rouca, cabelos nos ouvidos, palavras muito rudes”, “miguelista”, “colérico”, com “hábitos sedentários” e que vivia isolado. Na caracterização do pároco está, pois, uma descrição acentuadamente cômica, que se foca na sua gula, rudez, cólera, repugnância, tendência monárquica assim como no seu sedentarismo e no seu isolamento, em relação à sociedade: defeitos indesejados ou inaceitáveis para um padre. Todo ele é risível e grotesco. Para acentuar esta dimensão, o autor compara-o a uma jiboia prestes a estoirar e, com esta comparação humorística, induz o riso no leitor. É, pois, expectável que as suas atitudes sejam inapropriadas para um clero: “arrotava no confessionário” e rejeitava colericamente o jejum. O grotesco de situação está em consonância com a descrição física do padre e, por tal facto, a sua morte por apoplexia, em consequência do excesso de comida, é, também ela, um desenlace caricato. O narrador dá pormenores sobre a sua morte: ele “estourou depois de uma ceia de peixe”. A descrição da forma como morreu e a razão apresentada desencadeiam o riso, pois, sendo o peixe considerado um alimento leve, não é, para o leitor, expectável que ele leve à morte. A gula e a preguiça, as causas da morte, são, pois, devidamente exploradas pelo narrador, que tece uma descrição grotesca do pároco e do meio ao qual ele pertence. A caracterização psicológica do padre Gusmão não é mais favorável, pois o narrador diz-nos que ele era cheio de “lábria”.

Eça expressa claramente a sua opinião sobre os representantes da Igreja e, por meio da sátira, deixa que a sua voz se faça ouvir: “Ninguém o lamentou, e foi pouca gente ao seu enterro. Em geral não era estimado”.

O autor cria uma espécie de paradoxo, pois a morte do pároco suscita o riso quando deveria suscitar lágrimas e tristeza. O inexpectável, o riso, numa situação dramática como a morte é, porém, bem acolhido pelo leitor, porque o narrador já tratara de partilhar, com ele, o lado caricato e desprezível da personagem, tendo deixado que o sentimento de desdém fosse claramente expresso por personagens que com ele conviviam. Com efeito, a sua morte gerou indiferença e ele não deixou absolutamente nenhuma saudade. A insensibilidade das personagens é aceite pelo leitor porque o humor e o sarcasmo do narrador já atuaram na mente do leitor.

Eça cria esta personagem tipo para satirizar toda a Igreja e para, assim, criticar o seu lado vil e obscuro, a sua baixa moral. O cómico, o ridículo tanto está no retrato físico do pároco como no seu comportamento, pois ele aparece como um ser abjeto, que arrota perante as mulheres e que é mal-educado. Eça desconstrói, assim, a imagem do homem culto, detentor de todos os preceitos morais e religiosos, digno e superior relativamente ao comum dos mortais.

O facto de o autor retratar essa personagem logo no início do romance tem intenções claras, pois, e tal como já referi, pelo riso e pela sátira ele consegue prender o leitor e levá-lo a desejar continuar a avançar na narrativa, este último ficando a compreender que estes recursos não são só os instrumentos que permitem a Eça criticar a sociedade, mas que eles são, antes de mais, elementos que propiciam a interação entre o autor e o leitor e que, por tal facto, tornam a leitura agradável.

Recorrendo a estas técnicas satíricas, o autor consegue, efetivamente, exprimir subtilmente os seus pontos de vista sobre a natureza humana e a sociedade, e estes não são muito benevolentes no que concerne à Igreja e aos seus representantes.

## **1.2 A luxúria**

A ironia, esta é uma prática comum de Eça para satirizar, escarnecer das personagens, dos acontecimentos ou da sociedade. Ela é um fenómeno “nebuloso” e “fluido” (Muecke, 1978, p. 8-12)

(...) e por isso relaciona uma série de dificuldades para conceituá-la: em primeiro lugar, os pontos de contato existentes entre as suas várias formas tornam possível defini-la de muitos diferentes ângulos. Fala-se de ironia trágica, cômica, de modo, de situação, filosófica, prática, dramática, verbal, retórica, auto ironia, ironia socrática, romântica, cósmica, do destino, do acaso, de carácter – conforme a perspectiva de nomeação –, que pode preocupar-se com efeito, meio, técnica, função, objeto, praticante, tom ou atitude. Além disso, cada autor tem a sua própria ironia, que não difere apenas em técnicas, estratégias ou estilos de época. (Duarte, 2006, p. 18).

No livro *O Crime do Padre Amaro*, há muitos momentos em que a ironia é utilizada. Por exemplo, no passo que se segue, o autor cria dois cenários opostos para satirizar a ganância e a falta de vergonha do Padre Amaro.

Outra circunstância viera alegr[ar Amaro]: a Totó adoecera de repente: o dia seguinte ao da visita do cônego, passara-o soltando golfadas de sangue: o doutor Cardoso, chamado à pressa, falara de tísica galopante, questão de semanas, caso decidido...

— É destas, meu amigo, tinha ele dito, que é trás... trás... — era a sua maneira de pintar a morte, que, quando tem pressa, conclui o seu trabalho com uma fouçada aqui, outra além.

As manhãs na casa do tio Esguelhas eram agora tranquilas. Amélia e o pároco já não entravam em pontas de pés, tentando esgueirar-se para o prazer, despercebidos da Totó. Batiam com as portas, palravam forte, certos de que a Totó estava bem prostrada de febre, sob os lençóis húmidos dos suores constantes. Mas Amélia, por escrúpulo, não deixava de rezar todas as noites uma Salve-Rainha pelas melhoras da Totó. Às vezes mesmo ao despir-se, no quarto do sineiro, parava de repente, e fazendo um rostinho triste:

— Ai, filho! Até me parece pecado, nós aqui a gozarmos, e a pobre pequena lá em baixo a lutar com a morte...

Amaro encolhia os ombros. Que lhe haviam eles de fazer, se era a vontade de Deus?...

E Amélia, resignando-se à vontade de Deus em tudo, ia deixando cair as saias. (Queirós, 1994, p. 233)

Neste excerto do texto de Eça, o narrador cria dois cenários opostos: por um lado, o de Totó, agonizando, porque está à beira da morte, por outro, o de Amaro e Amélia, que disfrutam sem medo dos prazeres da carne porque Totó não tem consciência do que se está a passar mesmo ao lado do seu quarto.

A situação de Totó sempre foi trágica: ela é paralítica e tem problemas nervosos, que a tornam instável emocionalmente. Pelo facto de ter esse problema de saúde, ela torna-se no alibi de Amaro – este viria visitá-la uma ou duas vezes por semana, aparentemente, para a catequisar – para os seus encontros amorosos com Amélia. Totó apaixonou-se por Amaro e, conseqüentemente, os encontros com Amélia tornam-se sinistros, quer para Amélia e Amaro, pois eles têm de se submeter aos gritos, aos risinhos e aos uivos de Totó,



como para esta última, que não tem como escapar aos ruídos do amor carnal que ocorre no quarto de cima.

A doença de Totó e a inevitabilidade da sua morte são, pois, para os dois amantes, mas principalmente para Amaro, duas formas de libertação. Não há mais que temer que Totó os denuncie e, doravante, ele e Amélia podem amar-se livremente, sem qualquer constrangimento.

Ora, como se pode verificar no excerto suprarreferido, as intervenções do narrador são marcadas pela insensibilidade e indiferença. Não há qualquer manifestação de sentimento, da parte dele, quando o médico explana o estado de saúde da Totó, limitando-se a reproduzir as emoções dos dois protagonistas: ele fica feliz com a morte de Totó e ela acata-a, por ser essa a vontade de Deus.

O trágico do estado de saúde de Totó contrasta, pois, com a felicidade dos dois amantes, mantendo-se, o narrador, ironicamente impassível. Porém, o facto de o estado de saúde de Totó ser aproveitado pelo padre Amaro intensifica o seu lado vil. Sendo padre, ele deveria ser um modelo de moralidade e procurar dar paz à alma da moribunda, mas age em sentido contrário, procurando beneficiar desta morte para dar azo à sua predação sexual.

O autor ironiza com a situação, para melhor ressaltar o carácter desprezível de Amaro: aquele que deveria ser o propagador da fé e da moral é, afinal, um viciado em luxúria, um hipócrita aos olhos de Eça.

A imagem do padre Amaro, serve, uma vez mais, ao autor, para desvendar a verdadeira face de algumas autoridades da Igreja e para, assim, satirizar o código moral da Igreja católica:

Através da ironia retórica, Eça de Queirós satiriza a sociedade portuguesa que retrata, com o objetivo de fazê-la cair em brios e reeducar-se, segundo melhores padrões. Ao usar essa ironia Eça valoriza o seu leitor, vendo-o como inteligente e capaz de perceber o que se esconde por trás do fingimento de suas palavras. Marca, entretanto, sem dúvida a sua superioridade, a sua postura de quem sabe e pode ensinar, de quem satiriza para moralizar; exibindo o manto diáfano da fantasia, desvela a nudez forte de uma verdade que é sua e que procura levar o leitor a perceber. (Duarte, 2006, p. 169)

Eça quer dizer a sua insatisfação perante a sociedade e quer partilhar essa insatisfação com o seu público leitor. Ao estabelecer a sua sátira social, ele tem esperança

de que esta leve a uma mudança do *status quo*, que impulse mudanças pessoais e coletivas, pois ele sabe que o leitor se deixa seduzir pelo caráter transgressivo das suas caracterizações físicas, psicológicas ou sociais. Eça tem noção que a sua voz, a sua mensagem passam para o leitor, porque este é capaz de interpretar a crítica, mesmo que esta esteja dissimulada, disfarçada sob a aparência da ironia e do sarcasmo.

### 1.3 A ira

Mas atentemos, ainda, ao episódio seguinte:

Eram três horas. Ao erguerem-se todos cambaleavam um pouco, arrotando formidavelmente, com risadas espessas; só Amaro tinha a cabeça lúcida, as pernas firmes — e sentia-se muito terno.

— Pois agora, colegas, disse o abade sorvendo o último gole de café, o que está a calhar é um passeio à fazenda.

— Para esmoer, rosnou o cônego erguendo-se com dificuldade. vamos lá à fazenda do abade!

Foram pelo atalho da Barroca, um caminho estreito de carros. (...) E naquela serenidade da paisagem e da luz, os padres iam caminhando devagar, tropeçando um pouco, de olho aceso, estômago enfartado, chacoteando e achando a vida boa. (...)

Mas pararam de repente: Natário adiante gritava com voz furiosa: — Seu burro, você não vê? Sua besta!

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

— Queira vossa senhoria perdoar, dizia humildemente o homem.

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

O homem balbuciava, tinha tirado o chapéu; viam-se os seus cabelos brancos; parecia ser um antigo criado da lavoura envelhecido no trabalho; era talvez avô — e curvado, vermelho de vergonha, encolhia-se com as sebes para deixar passar no estreito caminho de carros os senhores padres joviais e excitados da vinhaça! (Queirós, 2020, p. 131-133)

Uma vez mais, o alvo de Eça é o clero. Nesta cena, de regresso de uma festa, um grupo de padres encontram um velho que segura uma cabra. O Padre Natário excede-se e insulta injustamente o pobre homem, só pelo facto de este se encontrar no caminho deles.

O exagero da cólera do pároco, a desmesura da sua linguagem são inversamente proporcionais à serenidade e à boa educação do pobre homem que aparece no seu caminho.

O Padre Natário é, efetivamente, um homem de “pavio curto”, que se irrita com os mais fracos ou quando é confrontado com situações que não são do seu interesse ou que denigram a sua reputação. A raiva e a insolência são, pois, as características que mais o definem. Ora, ironicamente, o narrador faz um retrato inverso de uma personagem que, apesar de não ter formação, de não ter uma posição social de relevo, tem um comportamento louvável. Os elevados padrões morais não devem ser procurados naqueles que, por educação religiosa, os deveriam ter, mas antes no povo.

A intolerância, o menosprezo e o desrespeito que caracterizam o Padre Natário são emblematicamente expostos como padrões de uma classe social. No exagero está, também, a força motriz da sátira de Eça, que procura chocar e, assim, chamar a atenção para a degenerescência dos valores humanos.

Esta abordagem satírica tem como intenção a consciencialização, por parte do leitor, de que, o poder, tornado instrumento de amesquinamento e de aniquilamento, põe o indivíduo em perigo.

#### **1.4 A falsa adoração**

Mas a crítica de Eça, relativamente aos padres, vai ainda mais longe:

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?

— De mão-cheia! disseram todos.

Só Amaro parecia surpreendido.

— Homem! disse o abade com ingenuidade, disso é que eu cá precisava. Eu então tenho de andar aí a estafar-me de porta em porta. — E sorrindo bondosamente: — Com o que se faz ainda alguma coisita é com o relaxe da cônica!

— E com a confissão, disse o padre Natário. A coisa então vai pelas mulheres, mas vai segura! Da confissão tira-se grande partido.

O padre Amaro, que estivera calado, disse gravemente:

— Mas enfim a confissão é um ato muito sério, e servir assim para eleições...

O padre Natário, que tinha duas rosetas escarlates na face e gestos excitados, soltou uma palavra imprudente:

— Pois o senhor toma a confissão a sério?

Houve uma grande surpresa.

— Se tomo a confissão a sério!?! gritou o padre Amaro recuando a cadeira, com os olhos arregalados.

— Ora essa! exclamaram. Oh, Natário! Oh, menino!

O padre Natário exaltado queria explicar, atenuar:

— Escutem, criaturas de Deus! Eu não quero dizer que a confissão seja uma brincadeira! Irra! Eu não sou pedreiro-livre! O que eu quero dizer é que um meio de persuasão, de saber o que se passa, de dirigir o rebanho para aqui ou para ali... E quando é para o serviço de Deus, é uma arma. Aí está o que é — a absolvição é uma arma! (Queirós, 2020, p. 127-128)

Neste excerto, os padres discutem a angariação de votos, com a convicção de que, pela religião, se consegue guiar os pensamentos e levar a que se vote para o candidato do Governo. A religião, assim ao serviço da política, confrange, em certa medida Amaro. O leitor fica surpreso pelo facto de um clero que pratica a imoralidade se mostre surpreendido pelo facto de os seus colegas de ofício não levarem a confissão a sério e de pensarem em usá-la para guiar o “seu rebanho”, para o persuadir a seguir um determinado caminho político.

Eça vai mais longe na sua crítica à Igreja, pois expõe com clareza a manipulação exercida sobre o povo e a cegueira em que este se encontra. A superioridade social dos representantes da Igreja tem de continuar assegurada e, para tal, o analfabetismo do povo também tem de se manter controlado, pois só assim ele pode ser manipulado e “guiado” de acordo com o poder vigente. Enquanto os padres gozam de um estatuto social elevado e de uma riqueza material considerável, os crentes continuam a viver na pobreza e no sofrimento.

Eça expõe, assim, a sua própria crise relativamente à fé. O comportamento dos padres é inaceitável, pois quer as homilias, quer as confissões são utilizadas para guiar o povo na direcção que eles querem. Dominados pela hipocrisia, entregues à subjugação do poder, os representantes da Igreja, exercem livremente o seu poder, influenciando politicamente o povo da sua paróquia. São os próprios padres a cometerem blasfémia, a perjurar contra os princípios da sua própria religião. O sarcasmo de Eça, em relação à forma como a religião é utilizada, está vincadamente marcado nesta passagem. A crise de

fé, impulsionada pela clarividência de alguns leitores, pode vir a ter um impacto individual e social e levar a uma transformação da sociedade.

Muitos dos membros da Igreja não seguiram a carreira eclesiástica por vocação, mas porque esta lhes dava instrução e, conseqüentemente, poder e dinheiro. O seu *status* social era respeitado porque, no meio rural, o resto da população não tinha instrução.

### 1.5 A beatice e a avareza

Muitos outros episódios há em que a corrupção se encontra manifestamente explanada. A maioria dos sacerdotes entraram na carreira eclesiástica não por vocação, mas para manter um certo *status* social, que lhes conferia respeito.

Na época, o poder da religião sobre os costumes e os valores da sociedade era enorme. Por isso, e para corresponder ao dogma da Igreja, a sociedade era corrompível e se entregava à escuridão. Porém, uma personagem, João Eduardo, pelo seu ateísmo e anticlericalismo, torna-se no inimigo de quase todos que o rodeiam. Podemos, pois, ver que a influência da religião sobre a sociedade é grande e que são poucos aqueles que se mantêm íntegros espiritualmente:

Mas chegara a hora do loto. Cada um escolhia os seus cartões habituais; e a Sra. D. Josefa Dias, com o seu olho de avara a luzir, chocalhava já vivamente o grosso saco dos números. (...)

Enfim o cônego quinou. E Amélia olhando em redor pela sala:

— Então não joga, Sr. João Eduardo? disse ela. Onde está?

João Eduardo saiu da sombra da janela, por trás da cortina.

— Tome lá este cartão, ande, jogue. — E receba as entradas, já que está de pé, disse a S. Joaneira. Seja o senhor recebedor!

João Eduardo foi em roda com o pires de porcelana. No fim faltavam dez réis.

— Eu já dei, eu já dei! exclamavam todos, excitados.

Fora a irmã do cônego que não tocara no seu cobre acastelado. João Eduardo disse, curvando-se:

— Parece-me que a Sr.<sup>a</sup> D. Josefa não entrou.

— Eu!? gritou ela, furiosa. Olha uma destas! Até fui a primeira! Credo! Duas moedas de cinco réis, por sinal! Que tal está o homem!

— Ah! Bem, disse ele então, fui eu que me esqueci! Cá ponho. — E rosnou: Beata e ladra!

E a irmã do cónego dizia no entanto baixo à Sr.<sup>a</sup> D. Maria da Assunção:

— Queria ver se escapava, o melro! Falta de temor a Deus! (Queirós, 2020, p. 79-80)

Neste episódio, em que João Eduardo aparece pela primeira vez, as beatas são o alvo da sátira do autor. A irmã do Cardeal é objeto de troça, quer por parte do narrador, quer por parte da personagem João Eduardo: ela é, aos olhos o narrador e da personagem, “avara”, “beata e ladra”. Eça pretende satirizar aquelas que se dizem profundamente religiosas, mas que, intrinsecamente, possuem os maiores vícios, os maiores defeitos. A sua dedicação cega à religião, o seu falso moralismo, a sua ignorância reacionária escondem uma personalidade falsa e imoral que Eça tanto odiava. Por isso, decide satirizá-la assim como a sua adoração cega a Deus, o seu respeito absoluto aos preceitos católicos. Para Eça, também as beatas eram um flagelo para a sociedade, porque elas envenenavam o povo com a sua ignorância e o seu fanatismo religioso e impediam o progresso da sociedade.

Em contraposição está, precisamente, João Eduardo, um ser livre e independente que, por ser ateu e pela “falta de temor a Deus” não merece o respeito das beatas e dos padres. Todavia, a razão de todos os males está na religião e na sociedade e não em João Eduardo.

Em *O Crime do Padre Amaro*, o autor não se concentra numa única personagem, porque cada personagem é um produto do seu ambiente. Por isso, o padre Amaro e a Amélia adotam atitudes diferentes em relação aos pecados que cometem: um deles não se importa com isso (Amaro), enquanto o outro tem uma atitude de arrependimento sincero (Amélia). O Padre Amaro vive bem com os seus pecados e sai praticamente ileso, enquanto Amélia sofre fortemente as consequências do seu amor por Amaro.

Tendo em conta o facto de a ironia ter sido usada ao longo de toda a obra, o desfecho não podia deixar de ser, também ele, irónico. A sua sátira torna-se, assim, ainda mais persuasiva.

## 1.6 A mulher, a fé e a ignorância

O romance também está repleto de sátira em relação ao papel da mulher no século XIX. À luz dos padres e da religião, elas são seres desprezíveis, fracos, facilmente seduzidos, sem moral e discernimento intelectual. Em suma, o seu papel, na sociedade, encontra-se desvalorizado.

A figura de Amélia é, pois, um exemplo disso e é, precisamente, na sua relação com Amaro que esta sua função se cumpre:

Depois vinham perguntas singulares que o desesperavam, repetidas agora todos os dias. Se tinha dito a missa com fervor? Se tinha lido o Breviário? Se tinha feito a oração mental?...

— Sabes tu que mais? disse ele furioso. Sebo! E esta! Tu pensas que eu sou ainda seminarista, e que tu és o padre examinador, que verifica se cumpri a Regra? Ora a tolice!

— É que é necessário estar bem com Deus, murmurava ela.

Era com efeito a sua preocupação, agora, que Amaro fosse um bom padre. Contava, para se salvar e para se livrar da cólera de Nossa Senhora, com a influência do pároco na corte de Deus: e temia que ele por negligência de devoção a perdesse, e que, diminuindo o seu fervor, diminuíssem os seus méritos aos olhos do Senhor. Queria-o conservar santo e favorito do Céu, para colher os proveitos da sua proteção mística.

Amaro chamava a isto «caturrices de freira velha». Detestava-as, por as achar frívolas — e porque tomavam um tempo precioso, naquelas manhãs da casa do sineiro...

— Nós não viemos aqui para lamúrias, dizia ele, muito secamente. Fecha a porta, se queres.

Ela obedecia, — e então aos primeiros beijos na penumbra da janela cerrada, ele reconhecia enfim a sua Amélia, a Amélia dos primeiros dias, o delicioso corpo que lhe tremia todo nos braços, em espasmos de paixão.

E cada dia a desejava mais, dum desejo contínuo e tirânico, que aquelas horas escassas não satisfaziam. Ah! Positivamente, como mulher não havia outra!... Desafiava a que houvesse outra, mesmo em Lisboa, mesmo nas fidalgas!... Tinha pieguices, sim, mas era não as tomar a sério, e gozar enquanto era novo! (Queirós, 2020, p. 393-394)

Mulher temente a Deus, Amélia sente culpa e remorsos pelo facto de manter uma relação com um padre, mas crê que é mantendo a sua fé e colhendo “os proveitos da proteção mística” de Amaro que as almas de ambos se salvarão. Ela acredita que é na preservação da santidade de Amaro, no respeito pelas ordens da Santa Igreja que eles se conseguirão afastar da maldição. Em contrapartida, Amaro não tem qualquer sentimento de culpa e não coloca a religião como um entrave. Ele considera que é um sacerdote à altura, apesar da insaciável vontade de satisfazer os seus desejos carnis.

Age sem condescendência, porque sabe o quão ela também o deseja. Ele tem, pois, o controlo total sobre a mente e o corpo desta mulher.

Perverso, aproveita as fraquezas das mulheres para delas tirar proveito:

Comia bem: fumava caro numa boquilha de espuma: toda a sua roupa branca era nova e de linho: comprara alguma mobília: e não tinha, como outrora, embaraços de dinheiro porque a Sra. D. Maria da Assunção, a sua melhor confessada, lá estava com a bolsa pronta. Sobretudo, ultimamente, tivera uma pechincha: uma noite em casa da S. Joaneira, a excelente senhora, a propósito duma família de ingleses que vira passar num char-à-banc para ir visitar a Batalha, exprimira a opinião que os ingleses eram hereges.

— São batizados como nós, observara D. Joaquina Gansoso.

— Pois sim, filha, mas é um batismo para rir. Não é o nosso rico batismo, não lhes vale. O cônego então, que gostava de a torturar, declarou pausadamente que a Sr.<sup>a</sup> D. Maria dissera uma blasfémia. O santo Concílio de Trento, no seu cânon IV, sessão VII, lá determinara “que aquele que disser que o batismo dado aos hereges, em nome do Padre, do Filho e do Espírito, não é o verdadeiro batismo, seja excomungado!” E a D. Maria, segundo o santo concílio, estava desde esse momento excomungada!...

A excelente senhora teve um flato. Ao outro dia foi lançar-se aos pés de Amaro, que em penitência da sua injúria feita ao cânon IV, sessão VII do santo Concílio de Trento, lhe ordenou trezentas missas de intenção pelas almas do Purgatório — que D. Maria lhe estava pagando a cinco tostões cada uma.

Assim, ele podia às vezes entrar na casa do tio Esguelhas com um ar de satisfação misteriosa e um embrulhozinho na mão. Era algum presente para Amélia, um lenço de seda, uma gravatinha de cores, um par de luvas. Ela extasiava-se com aquelas provas da afeição do senhor pároco; e era então no quarto escuro um delírio de amor,



enquanto em baixo a tísica, sobre a Totó, ia fazendo “trás... trás...” (Queirós, 2020, p. 394-395)

Desprovido de valores morais, Amaro extorque dinheiro às mulheres da sua paróquia. Neste caso, a personagem D. Maria tem um valor simbólico, porque ela representa as mulheres fanaticamente religiosas e que, conseqüentemente, não têm discernimento suficiente para perceberem que estão a ser manipuladas pelo padre. Sem escrúpulos, Amaro aproveita a fraqueza desta e de outras mulheres para viver bem e para seduzir Amélia com prendas.

Eça satiriza esta fé cega das mulheres, que se transforma numa crença insana ou numa superstição desregrada. A religião não deve ser usada como um instrumento de manipulação e as mulheres não devem ser o alvo dessa mesma manipulação.

Por detrás da ironia do narrador está Eça que pretende defender a condição da mulher, numa sociedade machista e sexista, onde ela ainda não tem nem estatuto social nem direito à palavra.

### **1.7 Uma sociedade decadente**

Se o texto acima mencionado contém uma crítica à condição das mulheres, a sátira do autor à sociedade e às circunstâncias sociais da época encontra-se claramente expressa no final do livro, quando os padres “pecadores” se reencontram em Lisboa:

— Sem dúvida, senhor conde, sem dúvida, disseram com força os dois sacerdotes.  
— Senão, vejam Vossas Senhorias isto! Que paz, que animação, que prosperidade!  
E com um grande gesto mostrava-lhes o Largo do Loreto, que àquela hora, num fim de tarde serena, concentrava a vida da cidade. Tipoias vazias rodavam devagar; pares de senhoras passavam, de cuias cheias e taças altas, 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 da 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 enfadado 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.

— Vejam, ia dizendo o conde: vejam toda esta paz, esta prosperidade, este contentamento... Meus senhores, não admira realmente que sejamos a inveja da Europa! (Queirós, 2020, p. 541-542)

O autor, neste episódio, faz contrastar a visão do narrador com a visão do conde e dos padres. Segundo a descrição de Lisboa, por parte do narrador, estamos perante uma cidade retrógrada, decadente, triste, enquanto, segundo as falas dos sacerdotes e do conde, estamos perante uma cidade próspera e alegre. O que aos olhos de um é um “mundo decrépito [que] se movia lentamente, sob um céu lustroso de clima rico”, aos olhos dos outros é lugar de “de paz”, de “prosperidade” e de “contentamento”.

Estas classes favorecidas da sociedade, constituídas por dois sacerdotes e um conde, são alvo de chacota por parte do autor, que usa o narrador para estabelecer um contraste entre a cidade real e a cidade percecionada pelo grupo de homens.

Este contraste entre a visão do narrador do “Largo do Loreto, que àquela hora, num fim de tarde serena, concentrava a vida da cidade” e a dos homens começa por surpreender o leitor, porém ele rapidamente percebe que esta incongruência narrativa, é uma técnica utilizada por Eça par satirizar quer os padres e o conde, quer a sociedade lisboeta. O agrado dos homens, perante o que veem, contrasta amplamente com a perceção do narrador, que vê uma cidade e uma sociedade decadentes: “pares de senhoras passavam, de cuia cheia e tação alto a palidez clorótica duma degeneração de raça”, uma “magra pileca, ia trotando algum moço de nome histórico”, “pelos bancos da praça gente estirava-se num torpor de vadiagem”, “um carro de bois (...) era como o símbolo de agriculturas atrasadas de séculos”, “fadistas gingavam, de cigarro nos dentes”, “algum burguês enfasiado lia nos cartazes o anúncio de operetas obsoletas”; “nas faces enfezadas de operários havia como a personificação das indústrias moribundas”. O retrato da sociedade de Lisboa é completo, não há classe social que aqui não esteja representada. A dureza e a crueza da crítica à sociedade de Lisboa culminam com o seguinte comentário do narrador, onde se perceciona

a voz do autor: “E todo este mundo decrépito se movia lentamente, sob um céu lustroso de clima rico”.

O antagonismo existente entre estes dois quadros de Lisboa gere ironia, sarcasmo e reforça a percepção de Eça, quer em relação à cidade e sociedade lisboetas, quer em relação aos representantes das mais altas classes sociais, para quem a decadência da sociedade não interessa. O remate do conde vem reforçar o tom irónico de toda a passagem e suscitar o riso do leitor: “Meus senhores, não admira realmente que sejamos a inveja da Europa!”. A altivez do conde e a sua arrogância aprofundam ainda mais o efeito satírico da frase que, por si só, já suscita o riso.

### **1.8 O padre Amaro: entre o Bem e o Mal**

Como personagens principais do romance, o padre Amaro e a Amélia têm uma função a desempenhar: demonstrar as teses que se encontram em equação. A primeira, que “o sacerdócio sem vocação subverte a missão do padre”, a segunda “[que] a educação religiosa deformada leva à degradação da mulher” (Reis, 2022, s. p.).

Eça ataca e critica a hipocrisia e a corrupção de uma igreja que ele considera reacionária e, para tal, recorre a uma figura emblemática: o padre Amaro.

Homem ambivalente, religioso sem convicção, o padre Amaro é uma personagem complexa, cuja personalidade é feita de contradições. Por um lado, é vítima da Igreja, mas, por outro, é um dos seus pilares intermédios, o que suscita dúvidas ideológicas e gere conflitos internos. Não é nem a figura santa e celestial da época medieval, nem a imagem de um religioso convicto do romantismo, é antes uma combinação de um anjo e de um demónio.

Quando entra no seminário, a rejeição dos cânones é evidente. Sabe logo que não é feito para a adoração religiosa. Esta informação é relevante, uma vez que prepara o leitor para o desenvolvimento da personagem:

E em redor dele, sentia iguais rebeliões da natureza: os estudos, os jejuns, as penitências podiam domar o corpo, dar-lhe hábitos maquinais, mas dentro os desejos moviam-se silenciosamente, como num ninho serpentes imperturbadas. Os que mais sofriam eram os sanguíneos, tão doloridamente apertados na Regra como os seus grossos pulsos plebeus nos punhos das camisas. Assim, quando

estavam sós, o temperamento irrompia: lutavam, faziam forças, provocavam desordens. Nos linfáticos a natureza comprimida produzia as grandes tristezas, os silêncios moles: desforravam-se então no amor dos pequenos vícios: jogar com um velho baralho, ler um romance, obter de intrigas demoradas um maço de cigarros — quantos encantos do pecado! (Queirós, 1994, p. 36)

Como salienta o narrador, “já antes de fazer os seus votos[, Amaro] desfalecia no desejo de os quebrar (íbid.). A insistência na exploração do sofrimento de Amaro, perante os votos à Santa Igreja, e a sua fuga em direção ao pecado, porque é nele que encontra o consolo, torna a narração irónica, mas também cómica. A habilidade de Eça, em avolumar os pormenores, acentua significativamente a comicidade do sofrimento de Amaro.

Também as comparações, “mas dentro os desejos moviam-se silenciosamente, como num ninho serpentes imperturbadas” e “Os que mais sofriam eram os sanguíneos, tão doloridamente apertados na Regra como os seus grossos pulsos plebeus nos punhos das camisas”, são de uma enorme comicidade, pois a ambiguidade, criada por palavras subtis, suscita o riso.

O certo é que o humor que é usado na caracterização desta personagem, e que está ao serviço da crítica ferina de Eça, orienta o leitor na sua interpretação, até que ele entende que Amaro nunca será um sacerdote de fé inabalável.

A crítica viperina de Eça recai, pois, sobre a rigidez e hipocrisia da formação teológica, que oprime as necessidades fisiológicas dos seminaristas, e sobre a transgressão constante dos votos, por meio de ações transgressoras. Vícios invadem-lhe a alma e acalmam os seus desejos. A sutileza da ironia queirosiana está, precisamente, nos “encantos do pecado”, que são as proibições grosseiras que os seminaristas não deveriam infringir.

Esta passagem pelo seminário forma o caráter. Em vez de os seminaristas se tornarem homens crentes, com convicções religiosas fortes, eles tornam-se fracos, dóceis, mas também ambiciosos e interesseiros. Amaro é, pois, fruto dessa educação falsa e castradora. Consequentemente, torna-se um homem fraco, dócil e um padre vil. Amaro está destinado a ser padre, e tudo fará para que este objetivo não seja defraudado. Não sendo praticante do ascetismo religioso, Amaro quer continuar a beneficiar das regalias de ser padre e, assim, ascender a um estatuto superior na Igreja.

Nem o amor por Amélia o afasta da Igreja. Apesar da sua natureza, e da atração que sente em relação a ela, do erotismo que existe entre eles, Amaro vira as costas ao seu lado humano para, numa reação abjeta, virar as costas à responsabilidade. Eça soube explicar o quão a natureza dos homens pode ser manipulada pelo ambiente social.

### **1.9 O Valeroso padre - o abade Ferrão**

Eça escreve longamente sobre a corrupção e a obscurantismo da religião e, embora a satirize, não a nega. Por acreditar que existem bons padres, sente a necessidade de dar vida a uma personagem que é a antítese das restantes personagens masculinas ligadas à religião: o Padre Ferrão. Diferente dos restantes colegas, este sacerdote, íntegro e com verdadeira devoção, é uma espécie de contraponto à miserável classe clerical de Leiria. Uma das poucas personagens íntegras de toda a narrativa, que “problematiza a maneira como comumente se compreende o anticlericalismo difundido por Eça de Queirós nesse romance” (Nery, 2015, s. p.).

O Padre Ferrão é um bom sacerdote:

E todavia, em novo, a pureza dos seus costumes era tão célebre, que lhe chamavam “a donzela”. De resto, padre perfeito no zelo da Igreja; passando horas de estação aos pés do Santíssimo Sacramento; cumprindo com uma felicidade fervente as menores práticas da vida devota; purificando-se para os trabalhos do dia com uma profunda oração mental, uma meditação de fé, donde a sua alma saía mais ágil, como dum banho fortificante; preparando-se para o sono com um destes longos e piedosos exames de consciência, tão úteis, que Santo Agostinho e S. Bernardo faziam do mesmo modo que Plutarco e Séneca, e que são a correção laboriosa e subtil dos pequenos defeitos, o aperfeiçoamento metuculoso da virtude ativa, empreendido com um fervor de poeta que revê um poema querido... E todo o tempo que tinha vago, abismava-se num caos de livros. (Queirós, 2020, p. 443)

O bondoso Padre Ferrão é apresentado pelo narrador de forma positiva. Por isso, neste excerto, a fina ironia queirosiana é quase impercetível, contrariamente aos momentos onde o autor se dedicava a dar ferroadas grosseiras a gentes desse grupo eclesiástico. A fineza da sua ironia – “a pureza dos seus costumes era tão célebre, que lhe chamavam ‘a donzela’”, “o aperfeiçoamento metuculoso da virtude ativa, empreendido com um fervor de

poeta que revê um poema querido” – não visa este padre, mas todos os outros que o contestam por ele ser diferente. O autor pretende satirizar e criticar o quão a qualidade espiritual do sacerdote e a sua bondade não têm efeito na sua própria vida, pois ele não consegue alcançar a posição hierárquica que ele deseja, enquanto os mais vis, hipócritas e ardilosos conseguem.

*O Crime do Padre Amaro* é, pois, uma obra-prima do realismo português, pois, pela sátira, o autor aponta o dedo à Igreja. O engajamento de Eça de Queirós é inegável, uma vez que, por meio da sátira, ele critica mordazmente o homem e a sociedade do seu tempo, assim como a religião, expondo, sob a forma da ironia, os piores defeitos de todos eles. Ele esclarece que:

Os meus romances importam pouco; está claro que são medíocres; o que importa é o triunfo do Realismo – que, ainda hoje *méconnu* e caluniado, é, todavia, a grande evolução literária do século, e destinado a ter na sociedade e nos costumes uma influência profunda. 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 a fotografia, ia quase 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 a sua ruína... É um auxiliar poderoso da ciência revolucionária. (Queirós, 1983, p. 142)

Eça utiliza a sátira nas suas várias formas a fim de melhor realçar a hipocrisia da sociedade e a perversão dos padres, usando, regularmente, de comparações e contrastes. Além disso, o autor também recorre a outras técnicas, tais como o humor, a ironia, o exagero, o ridículo, para tornar a obra ainda mais crítica e profunda.

*O Crime do Padre* é uma obra onde a ironia visa exprimir pensamentos profundos, de Eça, sobre a religião – e o seu poder – e a natureza humana, quando esta é exposta à realidade social circundante.

Eça pretende dar-nos uma reprodução fiel da complexa sociedade e da natureza multifacetada do homem que a integra. Ao recorrer à sátira, Eça estabelece uma crítica ferina da sociedade e da natureza humana, não se escudando com subtilezas retóricas.

Porém, por detrás da sátira e da crítica está uma forte vontade de querer mudar a natureza humana e a sociedade.

## **2. A Sátira em Zola**

Tal como já foi referido, o naturalismo é a representação da vida, de acordo com os preceitos da observação e dos métodos científicos. Zola, o fundador deste movimento literário, acreditava que “o naturalismo é como regressar à natureza, partindo dos objectos e dos fenómenos e procurando a sua origem através da experimentação e da análise” (Zola, 1982, p. 83). O escritor procede à dissecação precisa do homem e da sociedade, usando, para o efeito, do rigor do cientista, porque a autenticidade é o valor mais elevado da literatura naturalista.

Segundo Zola, “fazer mover personagens reais num mundo real, dar ao leitor um fragmento da vida humana, ali se encontra todo o romance naturalista” (Zola, 1985, p. 26). Em suma, a literatura naturalista deve ser um verdadeiro reflexo das pessoas e da vida.

Os naturalistas são, então, ontologistas, porque estudam o ser, a existência e a realidade. Mas eles procuram retratar o ser na sua relação com a sociedade e com a sua época. O homem e o seu ambiente são, para eles, indissociáveis e, por isso, o comportamento individual está, por inerência, ligado ao meio.

A sátira, enquanto recurso retórico, é usada para criticar o homem ou o meio onde ele se encontra. Em *O Crime do Padre Mouret*, do escritor naturalista francês Émile Zola, a sátira, reveste regularmente a forma da ironia, pois essa é, para o autor, a melhor maneira para caracterizar as personagens, principalmente para estabelecer o retrato pormenorizado do Padre Mouret e, ao mesmo tempo, do ambiente natural e social onde ele se encontra.

### **2.1 Fé e fantasia**

O equilíbrio entre a sátira e a religião não é fácil de formalizar, porque o motivo religioso é utilizado como a imagem simbólica da desordem da carne. Porém, procurarei encontrar esse equilíbrio, para melhor dar conta do poder da sátira nesse romance de Zola.

A característica mais importante da literatura naturalista é que o autor procede a muitas descrições do ambiente para conseguir um efeito irónico. Por exemplo, no fragmento seguinte, a descrição da igreja suscita algumas dúvidas no leitor:

Só quando deixou de ouvir a Teuse atrás de si, é que o padre Mouret parou, sentindo-se finalmente feliz por se encontrar só.

A igreja fora construída sobre um outeiro de pouca elevação, que descia por uma calçada pouco íngreme para a povoação; alongava-se semelhante a um curral abandonado, com grandes janelas, a que dava um tom alegre o telhado vermelho. O padre voltou-se, lançando um relance de olhos ao presbitério, uma casaria pardacenta, colada mesmo ao flanco da nave; depois, como se receasse ser de novo alcançado pela inesgotável verbosidade que lhe zunia aos ouvidos desde as primeiras horas da manhã, tornou a subir pela direita e só se encontrou em segurança quando chegou até à frente da porta principal, onde, do passal, o não podiam ver. A fachada da igreja, completamente nua, roída dos sóis e das chuvas, rematava num pequeno campanário, no meio do qual a sineta ostentava o seu perfil negro; via-se a ponta da corda entrando pelo telhado.

Seis degraus arrombados, meio enterrados de um dos lados, conduziam a alta porta redonda, toda fendida, comida da poeira, da ferrugem, de teias de aranha, tão lamentável nos seus gonzos arrancados, que o vento parecia que devia metê-la dentro às primeiras lufadas. O padre Mouret, que tinha ternuras por estas ruínas, foi encostar-se a um dos batentes. Daí abraçava com um golpe de vista toda a região.

Com as mãos nos olhos, procurava o horizonte. (Zola, 1985, p. 23)

A igreja é descrita por meio de uma comparação e de adjetivação: “A igreja fora construída sobre um outeiro de pouca elevação (...) alongava-se semelhante a um curral abandonado”; “O padre voltou-se, lançando um relance de olhos ao presbitério, uma casaria pardacenta”; “Seis degraus arrombados, meio enterrados de um dos lados, conduziam a alta porta redonda”. A ironia não está propriamente na descrição da igreja, mas antes na associação que é feita entre a igreja e a condição do próprio padre Mouret. Com efeito, a igreja está à imagem do homem de poucos recursos e socialmente desvalorizado que a vai ocupar. A minúcia da descrição, no que concerne ao estado de degradação e delapidação em que se encontra a igreja, tem, metaforicamente, por objetivo, a aproximação do ambiente desolado com o estado de alma da personagem.

A caracterização da personagem principal vai sendo feita, recorrendo, o narrador, à religião para a descrever:



Nada nele havia ainda combatido. Era perfeito, desde a primeira genuflexão, sem luta, sem abalo, como fulminado pela graça, no esquecimento absoluto da sua carne. Êxtase da aproximação de Deus, que alguns sacerdotes moços conheciam; hora bem-aventurada em que tudo se cala, em que os desejos não passam de uma imensa necessidade de pureza. Não pusera a sua consolação em pessoa alguma. Quando se crê que uma coisa é tudo, não se pode ser abalado, e ele cria que Deus era tudo, que eram tudo a sua humildade, a sua obediência e a sua castidade. Recordava-se de ouvir falar da tentação, como de uma tortura abominável, para prova dos santos. Ele sorria. Deus nunca o abandonara. Caminhava dentro da sua fé como dentro de uma couraça que o protegia contra os menores sopros da maldade. Recordava-se de que aos oito anos andara a chorar de amor, pelos cantos; não sabia que amava; chorava, porque amava alguém muito longe. Mais tarde, quisera ser padre, para satisfazer essas necessidades de afeição sobre humana, que era o seu tormento único. Não via onde pudesse amar mais. Contentava com isso o seu ser, as suas predisposições de raça, os seus sonhos de adolescente, os seus primeiros desejos de homem. Se a tentação tinha de vir, esperava-a com a sua serenidade de seminarista ignorante.

Tinham morto nele o homem, sentia-o, considerava-se feliz por se saber aparte, criatura castrada, desviada, marcada com a tonsura, como uma ovelha do Senhor... (Zola, 1985, p. 27-28)

Neste excerto, o processo de sacerdotização do padre Mouret é alvo da crítica do autor, pois a sátira, apesar de subtil, existe: “Era perfeito, desde a primeira genuflexão, sem luta, sem abalo, como fulminado pela graça, no esquecimento absoluto da sua carne”. A ironia patente nesta frase disfarça a crítica à doutrina incutida pela Igreja e à sua dehumanização: “Tinham morto nele o homem, sentia-o, considerava-se feliz por se saber aparte, criatura castrada, desviada, marcada com a tonsura, como uma ovelha do Senhor”. Nesta comparação algo humorística, mas sobretudo mordaz, está a voz do autor, que pretende criticar a doutrina católica, porque ela é um jugo que coíbe a naturalidade e a espontaneidade do homem, que controla os seus pensamentos.

Porém, momentos há em que a Igreja não é levada tão a sério pela personagem:

Hora de volúpia divinal. Os livros de devoção à Virgem ardiam em suas mãos. Falavam-lhe uma linguagem de amor, que cheirava a incenso. Maria não era a adolescente velada de branco, com os braços cruzados, de pé a alguns passos da cabeceira do seu leito; chegava no meio de um esplendor, tal como João a viu, vestida

de sol, coroada de doze estrelas, tendo a lua aos pés; embalsamava-o com o seu belo aroma, inflamava-o até no calor dos astros flamejando na sua fronte. Prostrava-se diante dela, dizia-se seu escravo; e nada havia mais doce do que esta palavra «escravo», que ele repetia, que saboreava mais, na sua boca balbuciante, à medida que ele se esmagava a seus pés, para ser a sua coisa, o seu nada, o pó a florado pelo voo do seu vestido azul.

Dizia como David: «Maria nasceu para mim».

Acrescentava como o Evangelista: «Tomei-a para meu único bem». Chamava-lhe: «Minha querida soberana», faltando-lhes palavras, chegando a um balbuciar de criança e de amante, tendo apenas o sopro entrecortado da sua paixão. (Zola, 1985, p.92-93)

Neste fragmento, as fantasias do Padre Mouret, em relação à Virgem Maria, extravasam a ordem da crença religiosa e transformam-se em desejos eróticos: “Os livros de devoção à Virgem ardiam em suas mãos. Falavam-lhe uma linguagem de amor, que cheirava a incenso”; “embalsamava-o com o seu belo aroma, inflamava-o até no calor dos astros flamejando na sua fronte”; “chegando a um balbuciar de criança e de amante, tendo apenas o sopro entrecortado da sua paixão”. O enlevo não é mais espiritual, pois a imagem de Maria suscita o desejo do padre Mouret. O refrear dos instintos primitivos vai, para Zola, contra a natureza do homem, por isso, a sua personagem confunde religião e sexualidade por via da fantasia. Ele satiriza, assim, o conflito espiritual e carnal, porque, para ele, o instinto sexual faz parte da natureza humana e, por isso, não deve ser reprimido.

## **2.2 A fé como princípio existencial**

A sátira à fé vai ainda mais longe:

Contudo, o padre lembrou-se de que um dia na aula cruzara as pernas. Como o professor o admoestasse, ele corou como se tivesse cometido uma indecência. Era um dos melhores alunos, não discutindo, aprendendo os textos de cor. Provava a existência e a eternidade de Deus com provas tiradas da Sagrada Escritura, com a opinião dos padres de Igreja e com o concurso universal de todos os povos. Os raciocínios desta natureza enchiam-no de uma certeza inabalável.

No primeiro ano de Filosofia, seguia o seu estudo de lógica com tal aplicação que o professor deteve-o, dizendo-lhe que os mais sábios nem sempre são os mais santos. Por isso, ao cursar o segundo ano, desempenhava-se do seu estudo de Metafísica como de

um dever regulamentado, que entrava com bem pouca importância nos exercícios do dia. Chegava-lhe o desprezo pela ciência, queria ficar ignorante, a fim de guardar a humildade da sua fé. (Zola, 1985, p. 107-108)

No seminário, os instintos eram reprimidos, porque condenados pela Igreja. O narrador ironiza sobre o desejo que o padre Mouret nutre pela preservação da humildade que aprendera na Sagrada Escritura e na atuação dos padres da Igreja, em detrimento da instrução. Porque esta humildade, baseada na ignorância, é, para Zola, um dos piores males da sociedade, ele decide abordá-la, criticando-a. Com efeito, enquanto defensor da ciência, o escritor condena toda e qualquer crença que ponha em xeque o estudo científico do homem.

### **2.3 A mulher como pecado**

Porém, a imprevisibilidade do homem tem de ser procurada nos seus próprios genes. O ceticismo do padre Mouret, decorrente da contradição entre o desejo de uma vida puramente espiritual e a inevitabilidade dos seus instintos de homem, surge quando ele conhece a Albina. Até então, o ambiente religioso tinha tido uma grande influência no seu comportamento e na sua fé. Ao conhecer Albina, a sua herança hereditária vai-se impor, e os seus instintos de homem vão-se sobrepor à sua crença religiosa. Na maior parte da literatura naturalista, as personagens femininas desempenham um papel crucial, e este romance não é uma exceção.

Zola, à luz do determinismo científico, acredita que, por muito que o homem tenha uma fé profunda, ele não consegue livrar-se da sua própria hereditariedade e, conseqüentemente, dos instintos que dela resultam. Perante uma mulher, o conflito torna-se inevitável, até porque:

*La femme, loin d'être reléguée au second plan dans le récit naturaliste, apparaît au contraire très souvent comme celle qui gère l'économie de l'intrigue. (Gural-Migdal, 2003, p. 1)*

A caracterização de Albina, sob o véu negro de um determinismo infalível, pretende comprovar que o confronto entre o corpo e o espírito conduz, inexoravelmente, à morte. Zola escolhe, ironicamente, duas figuras antagônicas como personagens principais e esse

antagonismo vai ser inultrapassável, tendo em conta o carácter determinista da obra. A natureza selvática, mas pura, de Albina faz despertar o desejo, até, então, recalcado de Mouret. Ela é uma figura livre dos constrangimentos da sociedade e da religião, enquanto ele é um fervoroso defensor da fé cristã. Algo, nesta relação, vai correr mal, uma vez que a natureza humana, no seu estado mais puro e primitivo, não consegue sobreviver numa sociedade onde prevalecem os preconceitos e o fanatismo religioso.

Zola satiriza a crença na religião, porque, para ele, ela impede que o homem se desenvolva em toda a sua plenitude:

- Agora estás curado - tornou - Sabes que vinha a chorar por todo o caminho, quando recebia más notícias? Diziam-me delirares, que essa má febre, se te poupasse a vida, levar-te-ia a razão... Como eu abracei o teu tio Pascal quando ele te trouxe para aqui, a fim de convalesceres !... Estava junto da cama, parecia uma mãe...

- E tão boa a tua mão! - tornou - Não imaginas o bem que me faz... Parece penetrar-me, para me roubar as dores que me entorpecem os membros. É uma carícia, um alívio, uma cura. Passava-a suavemente pelo rosto, animando-se como quem ressuscita. Diz: tu não me darás coisas amargas a beber, não me atormentarás com mais remédios... Vês? Basta-me a tua mão. Vim para que ma pusesse sob a minha cabeça.

- Meu bom Sérgio - murmurou Albina. - Tens sofrido muito, não é assim? (Zola, 1985, p. 124-126)

A doença de Mouret, que decorre do conflito interno, que não consegue domar, entre os instintos biológicos e a fé, vai ser ultrapassada pela presença de Albina que, pela força da natureza, pela espontaneidade dos seus sentimentos, seduz Mouret e acaba com a sua resistência de padre. Ele entrega-se, pois, à sensualidade feminina e deixa que a sua natureza venha ao de cima.

O fator biológico toma, então, a dianteira, pois o padre Mouret acaba por se entregar às efusões eróticas e por esquecer as regras que a Igreja procurara inculcar nele. O comportamento humano é fortemente influenciado por forças biológicas e ambientais, e não há como lhes escapar:

Depois, o sol tornou a descer do leito, e dirigiu-se para a esquerda, no seu passo lento. Então Sérgio viu-o de novo girar, sentar-se em todas as cadeiras, com pena de não o ter podido deter sobre o seu peito. Albina conservava-se na borda da cama. Ambos, com o

braço em volta do pescoço, viram o céu empalidecer pouco a pouco. Houve momentos em que um grande estremeção parecia empalidecê-lo numa emoção súbita. Os ataques de languidez de Sérgio expandiam-se mais à vontade e tinham singularidades de que nunca suspeitara. Não era completamente azul, mas de um azul rosa, azul lilás, azul amarelo, uma carne viva, uma vasta nudez imaculada que um sopro fazia arfar como um seio de mulher. A cada novo olhar, ao longe, tinha surpresas, recantos desconhecidos do ar; sorrisos discretos, redondezas adoráveis, véus ocultando no fundo de paraísos entrevistos grandes e soberbos corpos de deusas. E deixava-se enlevar, com os membros aliviados pelo sofrimento, para o meio dessa seda cambiante, nessa penugem inocente do azul; as suas sensações flutuavam por cima do seu ser desfalecido. O sol descia, o azul fundia-se no ouro puro, a carne viva do céu lourejava ainda, afogava-se lentamente em todas as tonalidades da sombra. Nem uma nuvem, nem um ocultar de virgem que se deita, nem um desnudamento, deixando apenas ver uma faixa de pudor no horizonte. O grande céu dormia. (Zola, 1985, p. 132-133)

A natureza associa-se ao prazer de ambos. O padre Mouret descobriu os prazeres do amor e, por isso, o narrador, para explicar os sentimentos que o invade, recorre à natureza: “Houve momentos em que um grande estremeção parecia empalidecê-lo numa emoção súbita. Os ataques de languidez de Sérgio expandiam-se mais à vontade e tinham singularidades de que nunca suspeitara”. O erotismo de toda a cena amorosa está refletido na natureza.

#### **2.4 O ascetismo de Frei Archangias**

O Frei Archangias é uma personagem relevante, pois ele é um frade cuja mentalidade é muito conservadora. Aos seus olhos, aqueles que desrespeitam o direito canônico devem ser severamente punidos.

Depois, ele também é muito desrespeitoso no que concerne às mulheres:

Entretanto, ao passo que Voriau os ia guiando na estrada cheia de pó, frei Archangias dizia ao padre Mouret na sua voz irritada:

Deixe lá, senhor cura! Isso é uma raça de condenados, esses sapos! O que era preciso era dar-lhes uma coça, para os tornar agradáveis a Deus! Crescem na irreligião, tal qual como os pais. Há quinze anos que ando por estes sítios, e ainda não consegui apurar um cristão! Logo que me saem das mãos, acabou-se! Quem lhes tira a terra, a vinha, o

olival, tira-lhes tudo! Não há um só que seja capaz de pôr pé na igreja. São uns brutos, que andam à compita com os seus campos de pedregulhos. Leve-me isso a cacete, senhor cura, a cacete!

Depois, tomando o fôlego, acrescentou com gesto terrível:

- Veja lá, estes Artaud são como os cardos que devoram as rochas! Bastou uma raiz, para que toda a região ficasse envenenada! Isto trepa, isto multiplica-se, isto vive até sem querer! Para limpar esta raça seria preciso o fogo do céu, como em Gomorra.

- Nunca se deve desesperar dos pecadores - disse o padre Mouret, que caminhava em passos curtos, na paz da sua consciência. (Zola, 1985, p. 31 )

Neste episódio, o desdém do padre Archangias para com as crianças, filhas de pescadores, que não tiveram uma educação religiosa, impregnada de fé, revela intolerância. O autor dirige a sua crítica à Igreja, condenando a sua intolerância social e religiosa. Com efeito, a postura do padre Archangias é ridícula e as suas metáforas profundamente sarcásticas: “Veja lá, estes Artaud são como os cardos que devoram as rochas! Bastou uma raiz, para que toda a região ficasse envenenada! Isto trepa, isto multiplica-se, isto vive até sem querer! Para limpar esta raça seria preciso o fogo do céu, como em Gomorra”. A mesquinhez do padre encontra-se, assim, satirizada.

Mas a sua mesquinhez vai para além destes comentários, pois o seu ferrão também é dirigido às mulheres:

- Essa Rosália - prosseguiu Archangias - está a fazer justamente dezoito anos. Perdem-se nos bancos da escola. Há uns quatro anos ainda ela estava sob a minha alçada. Era já viciosa... Agora tenho a irmã dela, a Catarina, uma garota de onze anos, que promete ser ainda mais desavergonhada do que a irmã mais velha. Encontra-se por todos os cantos com esse pequeno miserável do Vicente... Ora, pode-se-lhes puxar as orelhas até fazer sangue, está sempre latente nelas a mulher. Trazem a condenação nas saias. Criaturas que só servem para atirar para o estrume, com as suas porcarias que empeçonham! Seria uma medida radical, se se estrangulassem todas as raparigas ao nascer. (Zola, 1985, p. 33 )

O desrespeito e o menosprezo que o padre Archangias revela pelas mulheres é absolutamente avassalador. Para ele, elas são seres ignóbeis, porque possuídas pelo mal, e, por isso, deveriam ser mortas à nascença: “Trazem a condenação nas saias. Criaturas que

só servem para atirar para o estrume, com as suas porcarias que empeçonham!”. Com o sarcasmo, Zola vinca o ascetismo da Igreja, que aprisiona a mente do homem e faz dele um devoto fervoroso da Igreja, que age como uma besta, sem princípios morais e éticos.

Zola, enquanto observador do homem e da sociedade, descortina-lhes todos os defeitos, todavia, é no homem falsamente crente que ele observa as piores falhas morais. Na passagem que se segue, ele critica esse tipo de homem e esse tipo de crente, opondo, assim, a sua visão de escritor naturalista à dos representantes da religião:

Uma condenada, uma filha da perdição! - rugiu surdamente frei Archangias, tornando a sentar-se à mesa...

Frei Archangias, com a boca cheia, deu uma violenta pancada com a faca sobre a mesa, exclamando:

- Jeamberrat é um cão. Tem de rebentar como um cão.

Depois, vendo o padre protestar com a cabeça, cortou-lhe a palavra:

- Não, não; para aquele dia não há Deus, penitência nem misericórdia. Mais valera atirar a hóstia aos porcos, do que levá-la àquele patife. (Zola, 1985, p.76-77)

O autor recorre a esta personagem vil, Frei Archangias, que está sempre a praguejar contra as mulheres e contra quem não obedece aos seus princípios, para melhor satirizar a corrupção e o pedantismo existente entre as classes mais altas da Igreja, o humor sarcástico ajudando a intensificar a crítica de Zola.

## **2.5 A religião e a ciência**

No romance, dicotomicamente, o Padre Archangias representa a consciência religiosa do padre Mouret, enquanto Albina representa o seu lado humano:

Archangias ficou por um momento, com os punhos fechados, sem falar.

Olhava para os dois, Albina refugiada no pescoço de Sérgio, com o nojo de uma pessoa que encontrou uma porcaria à beira de um fosso.

- Bem razão tinha eu - mastigou ele entre os dentes - Devia ser aqui que o esconderam. Deu alguns passos, exclamou:

- Bem o vejo, sei que está nu... É uma abominação. É porventura um animal para andar correndo os bosques com uma fêmea? Ela levou-o longe, não negue! Ela arrastou-o

para a podridão, e ei lo coberto de pêlos, como um bode... Vamos, arranque dali uma vara, para lha quebrar nas costas.

Albina, com voz ardente, dizia baixinho: - Amas-me? Amas-me?

Sérgio, de cabeça baixa, calava-se, sem a repelir.

- Felizmente que o encontrei - continuou frei Archangias - Eu descobri este buraco..., o senhor desobedeceu a Deus, o senhor matou a paz. Sempre a tentação o morderá com o seu dente de chama que doravante não terá já a sua ignorância para a combater... Foi essa desavergonhada quem o tentou, não é assim? Não vê a cauda de serpente torcer-se-lhe entre as madeixas do cabelo? Tem uns ombros cuja vista basta para causar vômitos... Largue-a, não lhe toque mais, porque ela é o começo do inferno.... Em nome de Deus, saia desse jardim. (Zola, 1985, p. 238)

Num emaranhamento mental, porque nele já não existe dignidade humana, o padre Mouret entrega-se à covardia, não tendo coragem de defender a Albina. Ao descobrir o caso amoroso entre o padre Mouret e Albina, o Frei Archangias deita todo o seu fel sobre a mulher, porque, à luz da Bíblia, ela é, à semelhança de Eva, o símbolo de luxúria, a fonte de todos os males. A simbologia religiosa utilizada, na representação da mulher, aproxima-a do Diabo, pois ela é detentora de todos os males existentes no homem.

Esta paródia, ridícula, é usada pelo escritor para criticar a posição da Igreja, relativamente às mulheres, o seu desdém para com elas. À luz da fé cristã, a causa do Mal é a mulher, ela é a representação do demónio, enquanto o homem só é o objeto da sua tentação e da sua luxúria. Homem de ciência, Zola usa a sátira para combater a visão retrógrada da Igreja. Rodrigo Rocha Silveira explica, assim, a evolução do pensamento científico, em detrimento das crenças religiosas:

Os partidários do conflito entre ciência e religião usualmente marcam a data de publicação de *A origem das espécies* (1859) de Charles Darwin como o marco da vitória final da ciência sobre a religião. A campanha de conquista, contudo, havia começado muito antes. Dois exemplares notáveis de relatos da história da conquista da religião pela ciência são o livro de John William Draper denominado *História do conflito entre religião e ciência* de 1874 e *História da guerra entre ciência e teologia na cristandade* de Andrew Dickson White, publicado originalmente em 1896. Esses relatos, não raramente, apresentam ao leitor um panorama heroico a respeito de como



a razão progressivamente venceu as trevas do pensamento religioso tradicional.  
(Silveira, 2014 p. 30)

O pensamento naturalista baseia-se na teoria da evolução de Darwin, por isso Zola procura implementar experimentalmente esta teoria em literatura, aplicando o pensamento científico à sua própria criação literária. Assim, e acreditando que o homem é guiado pelos seus instintos biológicos, o erotismo deve ser encarado como um fenómeno natural. Ora, a religião opõe-se, liminarmente, a esta teoria, porque, segundo a sua conceção, o homem é um produto da criação de Deus e deve, por isso, seguir Deus.

A ciência e a religião são diametralmente opostas e é, precisamente, o que Zola quer provar. Em toda a sequência supramencionada, o autor pretende criticar quer o poder quer a visão retrógrada da Igreja. Os progressos da ciência biológica vieram comprovar que o Homem não é uma criação de Deus, mas um organismo vivo, com variações genéticas, porque ele se foi adaptando ao seu meio ambiente e evoluindo segundo o processo de “seleção natural”. Os mais fortes foram sobrevivendo e propagando a espécie. A genética é o que determina o homem e não a Igreja.

Não podendo, a Igreja, aceitar este pressuposto científico, pelo facto de ele a enfraquecer, ela decide contrariá-lo e dominar o povo mantendo-o ignorante e temente a Deus.

Neste romance experimental, a personagem principal é um sacerdote, mas que não é igual aos restantes sacerdotes, pelo facto de não conseguir resistir aos instintos que lhe são primitivos. Ele age como um homem e não como um padre, porque não consegue resistir nem aos seus impulsos nem aos seus desejos.

## **2.6 Le Paradou – do paraíso à queda**

O ambiente natural circundante é favorável à mudança do estado psicológico do padre Mouret, pois tudo ocorre numa espécie de paraíso terrestre, onde a vegetação é luxuriante, as mulheres livres de preconceitos e a religião não é levada a sério.

Com efeito, Zola utiliza habilmente o espaço para criar um ambiente livre de interferências externas. Le Paradou torna-se o paraíso na terra, pois é um lugar cuja natureza frondosa convida à paz e à felicidade.

Este paraíso terrestre é uma paródia do Jardim do Éden, e o autor utiliza este cenário idílico para satirizar a religião católica e os seus conceitos morais de pureza e inocência, tão apregoados pelos seus representantes. Ora, parodiando o mito da criação, Zola cria *Le Paradou* à imagem do Edén, tornando a tentação e o pecado no centro da sua crítica. Com efeito, a relação do padre Mouret com Albina é o símbolo do poder da natureza selvagem do homem e é, simultaneamente, uma sátira ao *Génesis* e à ideia do pecado original:

Um mar de verdura em frente, à direita, à esquerda, por toda a parte. Um mar rolando o seu marulho de folhas até o horizonte, sem o obstáculo de uma casa, de uma parede, de uma estrada poeirenta. Um mar deserto, virgem, sagrado, ostentando a sua doçura selvática na inocência da solidão. Só o sol aí penetrava, estendia-se como uma grande toalha de ouro sobre os prados, enfiava pelas alamedas a fuga dos seus raios, deixava pender através das árvores os seus finos cabelos luminosos, bebia nas nascentes com os lábios alourados que davam à água um leve estremecimento. (Zola, 1985, p. 136)

Ao personificar a natureza, Zola confere-lhe atributos femininos e eróticos. Neste jardim do Éden, tudo vibra, tudo é sensual e selvagem, por isso, é o espaço propício à entrega do padre Mouret ao desejo. O ambiente tem, pois, influência sobre a própria natureza do homem, que cederá inevitavelmente aos prazeres da carne.

Zola critica o refreamento e o recalçamento dos desejos naturais porque, segundo ele, isso acaba sempre em tragédia.

A paródia vai ainda mais longe, quando Zola inverte os papéis do homem e da mulher: “(...) dans la Bible, on lit la domination naturelle de l’homme sur la femme (...). Zola a délibérément choisi d’inverser ce rapport de domination. C’est Albine qui guide, en mère, Serge dans le Paradou. (Anfrey, 2010, p. 67)

Na Bíblia, é comum os homens serem os mais fortes e guiarem as mulheres, mas em *O Crime do Padre Mouret*, Zola inverte os papéis, permitindo, assim, que Albina tenha influência sobre o padre Mouret. É ela o elo mais forte:

É decerto em alguma parte; é natural que eu já lhe passasse perto, ou talvez se oculte tão longe que ainda lá não cheguei, nas minhas continuas excursões...

- Não é verdade, Sérgio ? Havemos de procurá-lo juntos e aí viveremos.

- Não, não, cala-te - balbuciou o convalescente. Não compreendo o que tu dizes. Fazes-me morrer.

Ela deixou-o por um instante chorar nos seus braços, inquieta, desolada por não encontrar as palavras que deviam sossegá-lo.

- O Paradou não é pois tão belo como tu o havias sonhado? - perguntou ela ainda.

Ele ergueu a face e respondeu:

- Lá não sei. Era pequenino, e vejo que está a crescer sempre... Leva-me contigo, esconde-me.

Ela tornou a conduzi-lo para a cama, tranquilizando-o como a uma criança, embalando-o com uma mentira. (ZOLA, 1985, p. 139)

## **2.7 A mulher, entre a Virgem Mãe e a Eva**

A natureza do padre Mouret é mais fraca do que a da Albina. Ele age como uma criança, que vê em Albina uma mãe protetora. Parodiando, uma vez mais, as sagradas escrituras, Zola confere a Albina o papel de Virgem Maria, mãe protetora, que tanto o padre Mouret idolatra. Albina-*virgem* e Albina-*mãe protetora* confundem-se no espírito do padre. O terreno está preparado para que o conflito entre a religião e a natureza humana surja:

- Sérgio! Sérgio! - gritou a voz de Albina perdida por detrás dos altos mactos do jardim. - Não tenhas medo, que estou aqui.

Mas Sérgio já não tinha medo. Nascia no sol, nesse banho de luz que o inundava. Nascia aos vinte e cinco anos, com os sentidos bruscamente abertos, arrebatado do grande céu, da terra feliz, do prodígio do horizonte que se ostentava em volta de si. Aquele jardim, que ele ignorava na véspera, era um gozo extraordinário. Tudo o enchia de êxtase, até as pequenas ervinhas, até as pedras das áleas, até as respirações que não via e que lhe passavam pelas faces.

O seu corpo inteiro entrava na posse desse pedaço da natureza, abraçava-o com os seus membros; os lábios bebiam-no, as suas narinas respiravam-no; sentia-o nos ouvidos, ocultava-o no fundo dos olhos.

Pertencia-lhe. As rosas do jardim, os altos ramos da mata, as rochas sonoras da queda das nascentes, os prados em que o sol plantava as suas espigas de luz eram dele. Depois fechou os olhos, deu-se à volúpia de os reabrir lentamente, para ter o deslumbramento de um segundo despertar. (ZOLA, 1985, p. 144)

Neste passo do romance, os sentidos do padre Mouret encontram-se ampliados. Tudo, em torno dele é beleza, luxúria e erotismo, e Albina é parte integrante do mundo circundante, da natureza. O padre Mouret, tendo-se entregue aos prazeres da carne, deixa-se guiar pelos seus sentidos e levar pela atmosfera inebriante que o rodeia. O amor selvagem e desinibido de Albina, levado a cabo na natureza, transforma o padre Mouret, que se entrega completamente e decide abandonar a ideia de refrear a sua própria natureza. Correspondendo à sedução de Albina, ele vai deixando, gradualmente, que a sua sexualidade, movida pelos seus desejos interiores e pelos seus sentidos, façam dele um homem completo.

O Padre Mouret nasce aos vinte e cinco anos, porque a sua natureza humana foi, finalmente, libertada dos jugos da Santa Igreja: doravante ele é um homem que sabe o que é amar:

E dir-se-ia que esta frase era a própria vibração do sol. Caiu, apenas murmurando, como um sopro musical, um estremecimento de calor e de vida. Havia já alguns dias que Albina não ouvia a voz de Sérgio. Achava-a, assim como ele, mudada. Pareceu-lhe que ela se alargava no parque com mais doçura do que o chilrear das aves e com mais autoridade do que o vento curvando os ramos. Era rainha, mandava. Todo o jardim a ouviu, bem que passasse como um hálito, e todo o jardim estremeceu com a alegria que ela lhe trouxe. (ZOLA, 1985, p.145)

Se, na primeira parte do romance era a Virgem Maria o alvo da adoração louca do padre Mouret, nesta segunda parte toda a sua veneração vai para Albina. O amor pela Virgem Maria é substituído pelo amor por Albina. O amor espiritual é substituído por um amor carnal. Albina é, pois, a encarnação da paixão, mas, para ele, ela está ao nível da espiritualidade de Maria.

A natureza participa desta efusão erótica, contrariamente ao ambiente castrador que ele, até então, frequentou. O contraste entre a desolação do mundo religioso e a vibração do mundo natural mantém latente uma certa ironia, porque, é nele que reside a hipocrisia.

A caracterização da personagem Albina é uma sátira à imagem da mulher segundo a doutrina católica: ela é a sedutora e, por tal facto, ela será responsável pela queda do padre Mouret. No entanto, Zola retrata-a de forma humana, criticando, assim, a visão simplista e misógina que a Igreja tem do comportamento das mulheres.

Albina é uma personagem complexa, que Zola cria para mostrar o quão a mulher é menosprezada pela Igreja e pela sociedade. Ao exacerbar esta figura, ele satiriza a posição da mulher na sociedade.

Porém, eis que surge um conflito interno no padre Mouret:

E havia damasqueiros patriarcais, que ostentavam galhardamente a idade que tinham, paralisados já de um lado, como uma floresta de madeira morta, semelhante à andaimaria de uma catedral, mas tão vivos na sua outra metade, tão vivos, que tenros rebentos furavam por todos os lados a rude casca. (ZOLA, 1985, p. 175)

O damasqueiro representa, metaforicamente, o homem, num conflito interno entre o querer seguir os preceitos religiosos e o dar azo à sua própria natureza, entre entregar-se à morte ou defender a sua própria vida. É, pois, este o estado de espírito do padre Mouret. Com esta metáfora, Zola satiriza o dogmatismo eclesiástico. Sob a influência do meio religioso circundante, o padre Mouret sente-se mergulhar na infelicidade, sob o efeito da luxúria e do amor, sente-se viver. Vai-se deixando levar pela felicidade que Albina lhe proporciona, apesar do conflito interno que o vai dominando

- É para me dar que eu te tomo - disse ele. Quero dar-me a ti por completo, para sempre; porque, a esta hora, sei-o bem, és a minha senhora, a minha soberana, aquela que devo adorar de joelhos. Não estou aqui senão para te obedecer, para ficar a teus pés, espiando as tuas vontades, protegendo-te com os meus braços estendidos, afastando com o sopro as folhas volantes que perturbassem a tua paz... Oh! digna-te permitir que eu desapareça, que me absorva no teu ser, que eu seja a água que tu bebes, o pão que tu comes. Tu és o meu fim. Depois que despertei no meio deste jardim, caminhei para ti. Sempre, como alvo, como recompensa, vi a tua graça. Tu passavas ao sol, com estes cabelos de ouro; tu eras uma promessa anunciando-me que me farias conhecer, um dia, a necessidade desta criação, desta terra, destas árvores, destas águas, deste céu, cuja palavra suprema me escapa ainda. Pertença-te, sou teu escravo, ouvirei-te, com os lábios sobre os teus pés. (ZOLA, 1985, p. 226-227)

Sob o efeito do amor, ele quer tornar-se escravo de Albina, tal como ele o fora da Virgem Maria.

Porém, uns passos à frente, já não é mais o amor que o domina, mas, novamente, o poder da religião:

Albina teve que tocar-lhe de novo no ombro, inquietava-se, irritava-se a pouco e pouco.  
- Porque não respondes? Não podes recusar, tu vais seguir-me... Pensa que eu era capaz de morrer, se tu recusasses. Mas não, não é possível. Recorda-te. Estávamos juntos, nunca nos deveríamos separar. E por vinte vezes tu te deste. Dizias-me que te tomasse por completo, os teus membros, o teu hálito, a tua vida... Eu não sonhei, com toda a certeza. Não há no teu corpo um lugar que me não tenhas dado, um dos teus cabelos de que eu não seja senhora. Tens um sinal no ombro esquerdo, beijei-o, é meu. As tuas mãos pertencem-me, tive-as apertadas durante dias nas minhas. E o teu rosto, os teus lábios, os teus olhos, a tua frente, tudo isso é meu, de tudo isso dispus para as minhas ternuras... Ouves, Sérgio?

Erguia-se diante dele, soberana, estendendo os braços.

Repetia com voz mais alta:

- Ouves, Sérgio? Tu pertences-me!

Então, lentamente, o padre Mouret levantou-se. Encostou-se ao altar, dizendo:

- Não, engana-se, eu pertenço a Deus. (ZOLA, 1985, p. 293)

A situação, irónica, é absolutamente avassaladora para Albina, que não entende a força que a Igreja tem sobre a alma do padre Mouret. Instigado pela Igreja, esconde-se por trás dos seus dogmas para se libertar daquilo que ele considera serem os seus pecados, não se inibindo de se esconder, hipocritamente, por detrás da figura de Deus. Ora, o que Zola pretende condenar é a religião, porque esta sustenta a ignorância que impede a evolução da sociedade. O autor recorre à literatura para condenar esta posição da Igreja e defender a ciência e a sua evolução. Assim:

Le christianisme (...) se méfie de la femme ; il l'accueille comme adepte, il la renie comme épouse. Elle est, après tout, un instrument de perdition ; elle n'a pas d'âme, les saints doivent s'écarter d'elle et la maudire. Qu'elle prie, qu'elle s'humilie, qu'elle habite les églises, tel est son rôle. Le mariage chrétien est une dernière concession faite à la nature ; l'état de pureté est le célibat. (citado por Becker, 1972, p. 16)

O autor criou a personagem Albina porque tinha o desejo de mudar a estado de injustiça em que as mulheres se encontravam e o desrespeito que a religião manifestava por elas.

Satiriza a ignorância da religião, porque esta conduz à infelicidade e à tragédia:

O doutor subiu. No quarto ninguém tocara. Apenas fora aberta uma janela. As flores, murchas, abafadas no próprio perfume, respiravam apenas o cheiro enfadonho da sua carne morta. No fundo da alcova, contudo, havia um calor de asfixia, que parecia correr pelo quarto, e escapar-se ainda por ténues fios de fumo. Albina, muito branca, com as mãos sobre o coração, dormia com um sorriso, no meio da sua cama de jacintos e de tuberosas. E estava bem feliz, estava bem morta. De pé, diante do leito, o doutor olhou-a por muito tempo, com aquela fixidez dos sábios que tentam ressurreições. Depois não quis nem sequer desunir-lhe as mãos juntas; beijou-a na fronte, naquele ponto que a sua maternidade manchara já com uma ligeira sombra. Em baixo, no jardim, o alvião de Jean-bernat deixava ouvir os seus contínuos golpes surdos e regulares. (ZOLA, 1985, p. 356)

O amor entre o padre Mouret e Albina teve um desenlace expectável, tendo em conta a marca determinista que o escritor lhe incutira. Ironicamente, aquele que verdadeiramente pecou continua pacificamente o seu caminho, enquanto a vítima morre, em consequência dos falsos valores morais da sociedade.

Toda a história d'*O Crime do Padre Mouret* é, pois, uma crítica acérrima à religião, à fé e à posição da mulher na sociedade. Romance laboratório, ele visa comprovar o quão a influência da religião tem impacto no homem e na sociedade e oferece uma visão em diferido, mas verdadeira da realidade.

O romance é, todo ele, uma sátira à Igreja e ao seu falso purismo. A ironia está na paródia do *Génesis*, porque o espaço idílico é profundamente vulnerável ao mundo exterior.

### **3. A sátira em *O Crime do Padre Amaro* e *Crime do Padre Mouret*: afinidades e dissemelhanças**

As literaturas realista e naturalista são importantes na história da literatura ocidental, sendo que ambas se tocam e se distanciam. Sendo o naturalismo um prolongamento do realismo, procurei, agora, debruçar-me sobre as semelhanças e dissemelhanças, no que concerne à sátira em *O Crime do Padre Amaro*, de Eça de Queirós, e *O Crime do Padre Mouret*, de Émile Zola.

Ambas as obras se debruçam sobre a religião católica, procurando retratar figuras ligadas a ela, mas pertencendo a diferentes ambientes. Porém, ao proceder a um estudo comparado, verifiquei que as técnicas usadas pelos autores divergem. Se, por um lado, ambos os romances abordam uma absurda história de amor entre um padre e uma jovem mulher – acabando em tragédia –, que se constrói em torno de descrições pormenorizadas do perfil físico e psicológico, mas principalmente psicológico, dos protagonistas e das restantes personagens que com eles convivem, e de críticas à Igreja e aos seus costumes, por outro, a abordagem não é exatamente a mesma, pois Eça procura reproduzir fielmente a realidade, enquanto Zola pretende usar o método científico para investigar a realidade.

Ambos autores se centram nas figuras religiosas e nos seus defeitos e na crítica à sociedade por meio da sátira. Porém, a forma como usam a sátira nem sempre é a mesma.

Ambos acreditam que a literatura deve refletir a lado real da vida, revelar a essência do homem, que ela seja boa ou má, e ser capaz de expor o lado negro dos homens e da sociedade.

Em *O Crime do Padre Amaro* e em *O Crime do Padre Mouret*, os autores usam a sátira para criticar a religião católica e, mais particularmente, o celibato, a fé, as instituições religiosas, mas o foco é diferente.

#### **3.1 Afinidades**

Em *O Crime do Padre Amaro*, Eça satiriza a hipocrisia moral da Igreja Católica, pondo em cena um padre que comete um ato imoral, apesar da sua pretensa vocação eclesial. O autor estabelece, assim, uma crítica acérrima à corrupção dentro da própria Igreja e à falta de vocação dos padres, que estão mais interessados nos prazeres da vida do que no cumprimento dos seus deveres de sacerdotes.



Em todo o seu romance, Eça desconstrói a imagem da fé, da vocação eclesiástica, do altruísmo dos padres, etc., por meio do humor, do sarcasmo e da ironia. O autor pretende revelar a falsidade e a hipocrisia dos cleros e da instituição que eles representam.

Ora, também Zola, em *O Crime do Padre Mouret*, pretende objetivar esta crítica, fazendo da própria morte de Albina o momento mais satírico de toda a obra. O clero, a Igreja e a religião católica são alvos de uma análise minuciosa, que rapidamente induz o escárnio no leitor:

O doutor subiu. No quarto ninguém tocara. Apenas fora aberta uma janela. As flores, murchas, abafadas no próprio perfume, respiravam apenas o cheiro enfadonho da sua carne morta. No fundo da alcova, contudo, havia um calor de asfixia, que parecia correr pelo quarto, e escapar-se ainda por ténues fios de fumo. Albina, muito branca, com as mãos sobre o coração, dormia com um sorriso, no meio da sua cama de jacintos e de tuberosas. E estava bem feliz, estava bem morta. De pé, diante do leito, o doutor olhou-a por muito tempo, com aquela fixidez dos sábios que tentam ressurreições. Depois não quis nem sequer desunir-lhe as mãos juntas; beijou-a na fronte, naquele ponto que a sua maternidade manchara já com uma ligeira sombra. Em baixo, no jardim, o alvião de Jean-Bernat deixava ouvir os seus contínuos golpes surdos e regulares. (Zola, 1985, p. 356)

Neste excerto, a sátira impõe-se pela incidência do ruído do alvião, que abre o buraco onde Albina vai ser enterrada e que antecipa o esquecimento.

Depois, em ambas as obras existem lugares memoráveis que parecem servir de palco para as personagens principais e que dão impulso ao enredo. Esse é um espaço cheio de significado e simbolismo.

Em Eça, é a casa de Joaneira. Um local onde os padres se encontram, mas também onde começa a história amorosa de Amaro e Amélia.

A sátira impõe que a casa de Joaneira, que tem uma aparência de respeitabilidade e de virtude, pois é o local onde vivem uma viúva piedosa e a sua filha, Amélia, umas mulheres devotas e tementes a Deus. Porém, os comportamentos não são tão notáveis e suscitam a dúvida no leitor, que soube interpretar a ironia do narrador: este é, afinal, um espaço, simultaneamente, de intrigas, mexericos e, para os padres que ali se reúnem

regularmente, de desregramento vertiginoso. Pela sátira, a moralidade e a hipocrisia dos padres são criticadas.

Consequentemente, o leitor não fica surpreendido quando descobre que este é um espaço dual: tanto acolhe práticas religiosas fervorosas como encontros clandestinos entre o padre Amaro e Amélia. O narrador usa, pois, do ridículo para caracterizar este espaço, que é um microcosmo da sociedade portuguesa do século XIX e um espelho das suas contradições. Eça faz uma crítica contundente à hipocrisia e à pseudomoralidade da sociedade portuguesa.

De maneira semelhante, *Le Paradou* de Zola, é apresentado ironicamente como o “paraíso” de Adão e Eva, prefigurando, assim, o pecado e a decadência do homem e da mulher. Tal como a casa de Joaneira, este é um espaço dúbio, porque a vida, neste jardim, funciona como contraponto da vida na Igreja e evidencia, então, a dualidade do padre Mouret, a sua luta interior.

Em ambos os romances, são as figuras masculinas que dominam, no entanto, e de forma irónica, as personagens femininas têm um forte impacto na vida desses homens. Amélia e Albina têm a mesma função nas duas obras, estando o destino de ambas ironicamente ligado ao de um homem. Gevehr e Souza (2014) consideram que a Igreja Católica contribuiu para o surgimento da representação dual da mulher. Eva tornou-se, dessa forma, a responsável pela expulsão do casal primordial do Paraíso e, consequentemente, pela perda da imortalidade e condenação do homem ao trabalho (Gentile, 2021, p. 112).

Quer Albina quer Amélia são seres estigmatizados pela igreja e pela sociedade, porém, ironicamente, são elas que geram a intriga. Os homens dominam a sociedade, mas as mulheres dominam os homens.

Ambas se apaixonaram por um padre, ambas o conseguiram seduzir, mas, e aí reside a sátira em ambas as obras, ambas têm um fim trágico, enquanto eles continuam na sua vida de sacerdote.

Vítimas de repressão social, elas são usadas como forma de crítica à hipocrisia religiosa e à sociedade patriarcal. A sua tragédia reflete a tensão entre a sua natureza e a moral vigente, o amor e a repressão, e destaca a vulnerabilidade das mulheres num ambiente controlado por normas rígidas e muitas vezes contraditórias.

### 3.2 Diferenças

Ambas as obras são fortemente críticas em relação à sociedade, no entanto, elas diferem aquando da utilização da sátira. Em *O Crime do Padre*, por exemplo, a carreira sacerdotal de Amaro começa com um ato de rebeldia e não em consequência da fé verdadeira, como em *O Crime do Padre Mouret*. Na perspectiva de Eça, Amaro não é um padre, na verdadeira acessão da palavra, pois ele decidiu seguir esta carreira por conveniência:

Nunca ninguém consultara as suas tendências ou a sua vocação. Impunham-lhe um sobrepeliz; a sua natureza passiva, facilmente dominável, aceitava-a, como aceitaria uma farda. De resto não lhe desagradava ser padre. Desde que saíra das rezas perpétuas de Carcavelos conservara o seu medo do Inferno, mas perdera o fervor dos santos; lembravam-lhe porém os padres que vira em casa da senhora marquesa, pessoas brancas e bem tratadas que comiam ao lado das fidalgas e tomavam rapé em caixas de ouro; e convinha-lhe aquela profissão em que se fala baixo com as mulheres, — vivendo entre elas, cochichando, sentindo-lhes o calor penetrante — e se recebem presentes em bandejas de prata. (Queirós, 2020, p. 43)

Amaro nunca teve vocação para padre, mas a decisão foi tomada depois de ele ter constatado os benefícios que daí poderiam advir. Amaro, estava mais preocupado com o estatuto que poderia vir a adquirir do que com a função de evangelizar e de ser um homem temente a Deus. Ora, esta façanha de Amaro é alvo de sátira, por parte de Eça, que recorre frequentemente à ironia, sob a forma de metáfora. Eça cria um efeito metafórico, socorrendo-se de personagens circundantes ou do ambiente para criar um efeito inesperado.

Em Zola, a ironia é mais direta e intensa. Ele recorre, frequentemente, a situações extremas, sem que, por isso, tenha previamente apresentado o enredo, para, assim, realçar os efeitos presentes na natureza psicológica e ideológica da personagem e no ambiente onde ela se insere:

A igreja fora construída sobre um outeiro de pouca elevação, que descia por uma calçada pouco íngreme para a povoação; alongava-se semelhante a um curral abandonado, com grandes janelas, a que dava um tom alegre o telhado vermelho. O padre voltou-se, lançando um relance de olhos ao presbitério, uma casaria pardacenta,

colada mesmo ao flanco da nave; depois, como se receasse ser de novo alcançado pela inesgotável verbosidade que lhe zunia aos ouvidos desde as primeiras horas da manhã, tornou a subir pela direita e só se encontrou em segurança, quando chegou até à frente da porta principal, onde do passal o não podiam ver. A fachada da igreja, completamente nua, roída dos sóis e das chuvas, rematava num pequeno campanário, no meio do qual a sineta ostentava o seu perfil negro; via-se a ponta da corda entrando pelo telhado. Seis degraus arrombados, meio enterrados de um dos lados, conduziam à alta porta redonda, toda fendida, comida da poeira, da ferrugem, de teias de aranha, tão lamentável nos seus gonzos arrancados, que o vento parecia que devia metê-la dentro às primeiras lufadas. (Zola, 1985, p. 22)

A descrição da igreja e da sua localização retira qualquer majestuosidade à igreja, quando esta deveria, efetivamente, ser apresentada como um local sagrado e grandioso. O leitor consegue apreender a sátira, quando o narrador lhe apresenta um local profundamente degradado, em ruína, e entender que esta igreja representa a decadência moral e religiosa quer dos padres, quer dos homens em geral. A decadência da Igreja encontra-se simbolicamente representada no aspeto do edifício.

A diferença entre as abordagens satíricas apresentadas anteriormente está no estilo de cada um dos autores. Com efeito, Eça utiliza uma linguagem mais refinada e sofisticada, recorrendo a metáforas e símbolos para abordar a personalidade do Padre Amaro, enquanto a sátira de Zola é mais direta, expondo direta e claramente a sua intenção:

A senhora marquesa resolvera desde logo fazer entrar Amaro na vida eclesiástica, A sua figura amarelada e magrita pedia aquele destino recolhido: era já afeiçoado às coisas de capela, e o seu encanto era estar aninhado ao pé das mulheres, no calor das saias unidas, ouvindo falar de santas. (Queirós, 2020, p. 41)

E como os bens terrenos lhe pareciam mesquinhos! Com que alegria se sentia pobre! Ordenando-se, órfão de pai e mãe no mesmo dia, como sequência de um drama cujos horríveis precedentes desconhecia, deixara a um irmão mais novo toda a fortuna. (Zola, 1985, p. 26)

O ângulo satírico dos autores, nesta caracterização das personagens principais, está no carácter de cada uma delas. O padre Amaro, tal como já referi, é logo sempre

apresentado como uma personagem com um desvio moral, que se vai transformando num ser cada vez mais imoral. No entanto, o padre Mouret, é, inicialmente, descrito como uma personagem sincera e piedosa, mas, influenciado pelo ambiente, ao mergulhar num conflito entre os ensinamentos religiosos e a natureza, ele acaba por também se perder na imoralidade.

Sendo assim, a sátira à religião segue caminhos diferentes: Eça foca-se mais na corrupção moral e na superficialidade da sociedade burguesa, enquanto Zola enfatiza a repressão dos instintos naturais e as consequências devastadoras do dogma religioso, vincando a desconexão entre a vida religiosa e a realidade humana.

Depois, embora exista uma certa semelhança entre as duas obras no que concerne ao enredo, as técnicas satíricas são diferentes. Eça utiliza muito o humor e a ironia, que dão lugar a imagens leves e espirituosas que desencadeiam o riso, porque, assim, “O humor que está para lá do texto atenua substancialmente o tom irónico e mesmo sarcástico que ressoa em todo o conto” (Couto, 2007, p. 91). Assim, no excerto suprarreferido, o narrador realça, pelo humor, o lado ganancioso do padre Amaro, mas como “o riso e o pranto, equilíbrio entre a comédia e a tragédia, dado o saber paradoxal do humorista, que vê simultaneamente o verso e o reverso das situações” (Duarte, 2006, p. 24), o lado humorístico vai dar lugar a um fim trágico. Eça faz rir, diverte, mas o leitor sabe que um momento trágico se avizinha. O humor e a ironia, em *O Crime do Padre Amaro*, são a assinatura do escritor, mas como o leitor sabe que Eça, enquanto autor realista, não busca a diversão, é expectável que um momento trágico surja para voltar a recentrar a história na realidade crua e nua. O texto de Eça não é, pois, nem árido nem desprovido da opinião do autor.

Em contramão está o *Crime do Padre Mouret*, que, pelo facto de se enquadrar no método naturalista, procura analisar o homem e a sociedade à luz da ciência, evitando, pois, que a opinião do autor seja detetável. Zola, ao entusiasmar-se pelas teorias do positivismo-naturalismo, “procura adaptar, de maneira literal, os métodos científicos à Literatura, na medida em que vê esta como que determinada pelas Ciências” (Gomes, 2006, p. 107). Por isso, o autor usa antes a paródia e o sarcasmo.

Por exemplo, como já tive a ocasião de referir, o retrato que Zola faz do Frei Archangias é o de um homem que se julga “fiel defensor de Deus” mas que, na realidade, é um homem fanaticamente preso ao que a religião tem de pior. Por isso, o autor usa do sarcasmo para criticar o seu fanatismo religioso, pondo na boca do sacerdote e nos seus

gestos todo o ódio que invade a sua alma. O que acontece com Zola, é que ele deixa um espaço em branco que o leitor tem de conseguir preencher.

Esta estratégia é muito diferente da de Eça, para quem a ironia e o humor são o melhor recurso para disfarçar a voz do escritor:

Eça de Queirós dominava a palavra e sabia, como bom observador que era, como os detalhes podem trazer informações tão sutis quanto significativas a respeito de uma cena, de uma situação vivida por alguém, seus gostos, medos, fraquezas, ambições. Mais que isso, ele sabia explorar com propriedade, elementos que tornavam sua narrativa mais envolvente e interessante. (Otelac, 2014, p. 22)

Porém,

(...) os romancistas naturalistas observam e experimentam, e todo o seu trabalho nasce da dúvida em que se opõem, face às verdades mal conhecidas, aos fenômenos inexplicados, até que uma ideia experimental desperte bruscamente um dia seu engenho e os conduza a instituir uma experiência para analisar os fatos e deles se tornar mestres [...] (Guinsburg, Faria, 2017, p. 86)

Eça adota uma abordagem mais descritiva, combinando a sátira com as técnicas do realismo, para, assim, sublimar os seus temas. Enquanto Zola, põe a sua obra ao serviço de uma metodologia, quase científica, baseada na observação e experimentação rigorosas, e, por isso, a sua abordagem é mais direta e centrada na análise dos fatores ambientais e genéticos que influenciam o comportamento humano.

A sátira é a melhor forma de abordar a condição humana. Ao longo da vida, o ser humano padece de várias angústias interiores e enfrenta diversas contingências exteriores. Os seus desejos, tendencialmente ilimitados, colidem frequentemente com adversidades que lhe são exteriores, tornando-o num homem insatisfeito. Há múltiplas formas de reagir reactivamente às constringências da vida, sendo, uma delas, a sátira. Com efeito, este é um recurso que permite criticar o mundo, funcionando então como uma via hermenêutica graça à qual se entende a vida. Em face do mundo conflituoso e traumático, o escritor sente necessidade de denunciar o mal que o rodeia. Por isso, recorre à sátira para mergulhar nas

profundezas da realidade e, assim, deixar expressa a sua crítica (Couto, 2017, p. 41). Toda a sátira se baseia, pois, na expressão de um ponto de vista sobre a realidade social em que o autor se insere.

Porque Eça está enraizado na cultura e sociedade portuguesas, ele centra a sua crítica nas especificidades culturais, sociais e políticas do seu país: a elite intelectual, religiosa, social e política portuguesas.

Frequentemente alvo do seu dardo, a sociedade é criticada pelo seu atraso e pela sua decadência. Em *O Crime do Padre Amaro*, o autor retrata, precisamente, essa realidade sombria, mas recorrendo à sátira. E, apesar de recorrer ao humor e à ironia, a sua sátira também é pungente do que a de Zola.

*O Crime do Padre Mouret* tem como pano de fundo uma outra sociedade, a francesa, e o seu alvo principal é a Igreja Católica francesa e o papel que ela desempenha no meio rural. Ora, a falta de fé dessa gente, o seu desinteresse pela classe clerical é regularmente alvo de chacota por parte dos padres, que expressam sarcasticamente o desprezo que sentem por essa população. Contrariamente a Eça, em Zola não há lugar para o humor e o ridículo. O caráter sombrio das personagens e do meio religioso onde elas se inserem impõe que a sátira seja mais séria e mais virulenta.

A repugnância, em relação à religião é, no leitor, ainda maior do que em Eça. Metodologicamente, o autor expõe as suas personagens a uma pobreza larvar, porque a Igreja nada quer mudar. O papel dos padres é repugnante e, por isso, Zola mantém uma sátira mais agressiva, para melhor transmitir o infortúnio dessa parte da sociedade francesa:

Esse contexto levou Zola a entender que era necessário “um novo romance, que desprezando, a ‘imaginação’ investe na ‘observação’ e na ‘experimentação’, implicando que o escritor se torne impessoal” (GOMES, 2006, p. 107)

Mais do que em Eça, para o naturalista francês, é importante que a base científica da sua escrita fique assegurada e que, por isso, a sátira seja usada para fins críticos, mas cáusticos. A sátira de Zola é mais direta, mais descritiva e menos pessoal do que em Eça.

Em *O Crime do Padre Amaro*, são muitas as personagens, principalmente no que concerne ao grupo dos padres. Querendo proceder a uma sátira da igreja, dos seus representantes e da sociedade em geral, Eça multiplica as tipologias de personagens, optando por expor personalidades e percursos de vida diferentes. As principais

personagens da trama são: Amaro Vieira, o padre e protagonista da história; Amélia, a jovem amante de Amaro; João Eduardo, o noivo de Amélia; Dona Joaneira, a mãe de Amélia e amante de Cônego Dias; Cônego Dias, o mestre do seminário e amante de Dona Joaneira; Ruça, a criada na casa de Dona Joaneira; Dona Josefa, a Irmã de Cônego Dias; Dionísia, a criada do Padre Amaro; Libaninho, a personagem efeminada, fofqueira e divertida; Doutor Gouveia, o médico da cidade; Doutor Godinho, o dono do jornal da cidade, Tio Esgueilhas, o sineiro e pai de Totó; (Antônia) Totó, a mulher paralítica, apaixonada pelo padre Amaro. A riqueza dos traços de caráter e as ligações que se estabelecem entre estas personagens adensam, ainda mais, o potencial satírico da obra.

Em *O Crime do Padre Mouret* de Zola, as personagens são muito poucas, em comparação com as da obra de Eça, e só são três as personagens mais relevantes: o Padre Mouret, Albina e o Padre Archangias. Zola, ao decidir abandonar o romance tradicional, pondo de parte o enredo tradicional e expondo, diretamente, os efeitos do ambiente sobre as personagens, permite que o leitor identifique quais as intenções satíricas do autor.

Ora, porque a sátira à religião e ao clero ocupa um lugar preponderante nas duas obras, ao estabelecerem-se interações entre as personagens, antropomorfizam-se conceitos abstratos como a ganância, a hipocrisia, a imoralidade e a corrupção para, assim, construir o caráter das personagens. Depois, os conflitos interiores e as contradições das personagens, ao transparecerem nas interações existentes entre elas, revelam as contradições existentes na própria sociedade.

As descrições detalhadas de Zola, no intuito de criar cenários realistas, também desempenham um papel vital na construção da sátira:

A chuva continuava a pôr nos vidros um escorrer de cinza fina. Uma luz fria, saturada de humidade, parecia molhar as paredes. De fora não vinha outro ruído senão o rolar monótono do aguaceiro. Os pardais tinham-se naturalmente abrigado debaixo das telhas, a sorveira erguia os seus ramos vagos, banhados na poeira da água. Deram cinco horas, arrancadas a golpe do peito rachado do relógio; depois o silêncio aumentou ainda, mais surdo, mais cego, mais desesperado. As pinturas, mal secas, davam ao altar-mor e às madeiras uma limpeza triste, o ar de uma capela de convento, onde nunca entra o sol. Uma lamentável agonia enchia a nave, pintalgada de sangue que corria dos membros de Cristo; ao passo que, ao longo das paredes, as catorze



imagens da Paixão ostentavam o seu drama atroz, enlambuzado de amarelo e de vermelho, suando horror.

Era a vida que aí agonizava, nesse sobressalto de morte, sobre esses altares semelhantes a túmulos, no meio dessa nudez de carneiro fúnebre. Tudo Falava de carnificina, de noite, de terror, de esmagamento, do nada. Um último hálito de incenso vagueava, semelhante ao último sopro enternecido de alguma morta, abafada ciosamente debaixo do lajedo. (Zola, 1985, p. 298)

Neste excerto, ao criar um ambiente deprimente, o narrador expõe a luta interior e o sofrimento do padre Mouret. A personificação do espaço – da igreja, de objetos – o relógio, a madeira – reforça a sátira, pois o contexto fúnebre em que se encontra o padre Mouret foi provocado por ele próprio. Neste caso, o ambiente e o espaço refletem as suas próprias circunstâncias e servem de metáfora para o estado mental e moral da personagem.

As pessoas tendem a encontrar empatia em personagens fictícias, e é por isso que Eça cria personagens muito diferentes, para tornar o leitor mais consciente das suas intenções satíricas e dos seus pensamentos e sentimentos. A complexidade das personagens e das suas interações ajudam a criar narrativas poderosas e influentes, capazes de gerar uma reflexão e uma crítica:

Esta é, talvez, a categoria da narrativa com a qual o leitor mais se identifica, já que “as personagens podem induzir sentimentos fortes aos leitores, um facto frequentemente discutido sob o conceito de ‘identificação’” (Jannadis, 2009, p. 24)

[o que] implica (...) quase um esforço suplementar para que ela seja lida como figura ficcional significativa tão familiar e, por assim dizer, ‘lexicalizada’ que ela se tornou. (Reis, 2006, p. 19)

Eça e Zola usam a sátira de forma diferente, para nos mostrar o seu escrutínio crítico e profundo, relativamente à estrutura social e ao comportamento humano, e para fazer um balanço do verdadeiro estado da sociedade e, assim, dar um contributo notável para a literatura mundial.

*O Crime do Padre Amaro* e *O Crime do Padre Mouret* são dois romances onde a sátira ocupa um lugar central, no intuito de criticar a sociedade e a religião. A mordacidade, os autores dirigem-na à hipocrisia e à corrupção do clero e das sociedades burguesa portuguesa e rural francesa. Eça satiriza a corrupção moral da Igreja Católica, que prega a virtude em público, mas comete pecados em privado. Também troça da falsidade da elite social que frequenta a igreja, que se deixa influenciar por ela, e do poder exercido pelas instituições religiosas sobre a sociedade, em geral, enquanto os seus membros não observam os preceitos morais que pregam.

Em *O Crime do Padre Mouret*, Zola usa a sátira para atacar o celibato clerical imposto pela Igreja Católica. Zola critica as doutrinas que consideram antinatural o desejo e a entrega a necessidades biológicas. O escritor francês satiriza o fracasso desta coerção ao celibato, uma vez que esta induz, inevitavelmente, à hipocrisia.

A importância da sátira, em ambas as obras, reside no facto de ela permitir que os autores critiquem a sociedade e a religião de forma mais ou menos subtil. A sátira, enquanto forma de expressar uma crítica, torna-se eficaz. Além disso, a sátira permite aos autores criticar aspetos ligados à sociedade e à religião, que são considerados tabu, como a corrupção e a hipocrisia.

Pela sátira, eles denunciam o que consideravam ser os fracassos e as injustiças das instituições dominantes, especialmente os da Igreja Católica.

Eça de Queirós e Émile Zola são mestres, no que concerne à utilização da sátira, enquanto instrumento de crítica social, abalando a sociedade do seu tempo ao exporem a hipocrisia, as falhas morais e os defeitos da Igreja Católica. O legado destas obras satíricas memoráveis perduram até aos nossos dias.

## Conclusão

Tanto Eça de Queirós como Émile Zola são mestres na manipulação da sátira, uma poderosa ferramenta literária que é utilizada para criticar e expor a vida, o homem, a sociedade, os costumes, etc... Apesar das diferenças estilísticas existentes entre *O Crime do Padre Amaro* e o *Crime do Padre Mouret* e do contexto em que estas obras se inserem, ambos os escritores usaram a sátira com o objetivo de desmascarar a hipocrisia e a corrupção, principalmente da Igreja, porque ela é uma poderosa ferramenta literária para criticar. Porém, as suas abordagens e os seus focos são divergentes.

Em *O Crime do Padre Amaro*, Eça de Queirós usa a sátira como um instrumento para criticar a hipocrisia da Igreja Católica e a falsa moralidade da sociedade portuguesa. Para o efeito, o escritor recorre maioritariamente ao humor, ao ridículo e à ironia, numa narrativa que quer realista, procurando valorizar a objetividade, o factual e a impessoalidade. Eça de Queirós quer expor as contradições entre o que apregoa a religião e as ações dos clérigos e, para tal, recorre a uma figura emblemática, o padre Amaro, que tem uma conduta imoral e egoísta, que contrasta amplamente com a sua posição de autoridade espiritual. Embora o padre Amaro seja a personagem principal, o autor retrata muitos outros padres, para levar a refletir sobre a o seu comportamento, apontando e criticando as suas atitudes e os seus vícios. Pela sátira, o escritor, procura, então, denunciar a corrupção e a imoralidade existente no seio da classe clerical, quando os seus membros deveriam ser os guardiões da moralidade e os protetores dos mais fracos. Mas também critica a sociedade portuguesa, mais propriamente o meio provinciano de Leiria. Mas talvez a forma mais emblemática da ironia queirosiana esteja no trágico destino de Amélia e na impunidade do Padre Amaro.

Em *O Crime do Padre Mouret*, Émile Zola parte da mesma temática – a influência opressiva da religião sobre o indivíduo –, mas, pelo facto de partir de uma abordagem metodológica naturalista e, por isso, mais científica, a sátira veste-se de uma roupagem um pouco diferente. O autor também procura explorar a hipocrisia e a corrupção existente entre os cleros e no resto da sociedade e retratar os seus maus instintos, contudo, através da personagem principal, o padre Mouret, ele critica a repressão que a religião infringe ao homem, impedindo-o de dar livremente aso ao seu instinto natural, biológico, e de, assim, satisfazer os seus desejos. A desumanização e o sofrimento causados pela tentativa de

suprimir os desejos sexuais, em nome da fé, são objeto de sátira, por parte do escritor. Todavia, em Émile Zola, esta é mais direta, menos humorística do que em Eça de Queirós, pelo facto de obedecer ao compromisso experimental naturalista, que consiste em manter o foco nas forças deterministas do ambiente e na hereditariedade. Assim, para este escritor, é importante que a marca do autor seja ainda menos visível do que em Eça de Queirós.

Ambos os romances utilizam a figura do clero como veículo para explorar e satirizar as falhas das instituições religiosas, mas também, do resto da sociedade. Porém, fazem-no de maneira diferente, porque eles partem de abordagens literárias distintas. Eça de Queirós emprega a sátira com uma dose de ironia, de humor, para criticar as contradições e fraquezas humanas. Enquanto Zola utiliza uma sátira mais direta e mais crua, porque mais apoiada no determinismo.

De qualquer forma, a sátira, quer em *O Crime do Padre Amaro* quer em *O Crime do Padre Mouret*, não serve apenas para criticar a hipocrisia e a corrupção da Igreja. Ela também serve para provocar uma reflexão mais ampla, no leitor, relativamente à moralidade, liberdade individual e influência das instituições sociais. Ambas as obras permanecem relevantes, primeiro, pela crítica incisiva às tensões existentes entre a natureza humana e as restrições religiosas e sociais, depois, pela forma como incentivam os leitores a questionarem as estruturas de poder e a moralidade tão defendida pelas entidades religiosas.

## Referências bibliográficas

- Aristóteles. (1998). Definição da retórica e de sua estrutura lógica. In: Aristóteles. Retórica. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda
- Bakhtin, M. (2002). Questões de literatura e de estética: a teoria do romance (5. ed.). São Paulo: Hucitec: Annablume.
- Brito, R. d. J. F. (2015). "Questão coimbrã": A problematização sobre Portugal através de uma polémica literária pela Geração de 70 (1865-1866). *Oficina do Historiador*, 8(2), 154-173.
- Castilho, A. F. d. (1865). Carta do ILL.mº e Exmo Senhor Antonio Feliciano de Castilho ao editor. In M. Pinheiro Chagas, Poema da mocidade (pp. 133-243). Lisboa: Livraria de A. M. Pereira.
- Catharina, P. P. G. F. (2006). Estética naturalista e configurações da modernidade. In E. Moreira de Mello (Ed.), *Crítica e movimentos estéticos: Configurações discursivas do campo literário*. Rio de Janeiro: Ed. 7 Letras.
- Couto, M. T. R. (2007). A sátira nos contos de Tomaz de Figueiredo, [Tese de Mestrado em Estudos Portugueses, Universidade de Aveiro]. Repositório Institucional da Universidade de Aveiro. <https://ria.ua.pt/bitstream/10773/2765/1/2007001136.pdf>
- Duarte, L. P. (2006). Ironia e Humor na Literatura. Belo Horizonte: Editora PUC Minas. p.18-169.
- Furst, L. R., Skrine, P. N. (1971). O naturalismo (J. Pinguelo, Trad.). Lisboa, Portugal: Lysia, Editores e Livreiros.
- Gentile, P. (2021). A representação da mulher em O crime do Padre Amaro, de Eça de Queirós. *Revista Acadêmica - Ensino de Ciência e Tecnologias IFSP – Campus Cubatão*. [https://intranet.cbt.ifsp.edu.br/qualif/volume09/artigo08\\_ed\\_09.pdf](https://intranet.cbt.ifsp.edu.br/qualif/volume09/artigo08_ed_09.pdf)
- Gomes, A. C. (2006). O diálogo entre a literatura e as ciências: o romance experimental de Zola. *Graphos, João Pessoa*, 8(1). <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/graphos/article/view/9316/4997>
- Guinsburg, J., Faria, J. R. (2017). O Naturalismo (1ª ed.). São Paulo: Perspectiva. <https://pt.everand.com/read/405707576/O-Naturalismo#>
- Gural-Migdal, A. (2003). *L'Écriture du féminin et dans la fiction naturaliste*. Bern: Peter Lang.
- Hutcheon, L. (1989). Uma teoria da paródia. Lisboa: Edições 70.

- Jannidis, F. (2009). Character. In P. Hühn, J. Pier, W. Schmid, & J. Schönert (Eds.), *Handbook of Narratology* (pp. 24-25). Berlin/New York: Walter de Gruyter.
- Lee, C. J., Katz, A. N. (1998). The differential role of ridicule in sarcasm and irony. *Metaphor and Symbol*, 13, 1-15.
- Leboeuf, M. (2007). The power of ridicule: An analysis of satire. Senior Honors Projects, 63. Retrieved from <https://digitalcommons.uri.edu/srhonorsprog/63>
- Leite, S. H. T. A. (1992). *A caricatura na literatura paulista (1900-1920)* (Tese de Doutorado em Literatura Brasileira). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo: Fundação Editora da UNESP.
- Machado, A. M. (1981). *A geração de 70: uma revolução cultural e literária* (2ª ed.). Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- Marx, K. (1979). *A Contribution to the Critique of Political Economy*. Beijing: Renmin Press.
- Mesquita, J. C. V. (2004). A geração de 70. *STILUS-Revista de Cultura Regional*, p. 181-188. Recuperado de <https://apiencia.ualg.pt>
- Moisés, M. (1960). *A literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix.
- Moisés, M. (2020). *A literatura portuguesa* (35ª ed.). São Paulo: Cultrix. <https://www.everand.com/read/473912958/A-Literatura-Portuguesa#>
- Moisés, M. (2008). *A literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix. [https://www.academia.edu/download/43388074/A\\_Literatura\\_Portuguesa\\_MOISES\\_Massaud.pdf](https://www.academia.edu/download/43388074/A_Literatura_Portuguesa_MOISES_Massaud.pdf)
- Muecke, D. C. (1978). *Irony* (4ª ed.). London: Methuen.
- Otelac, E. d. A. (2014). *Humor e ironia em O Crime do Padre Amaro de Eça de Queirós*. Repositório Institucional da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. <https://repositorio.pucsp.br/bitstream/handle/29468/1/ELIZABETH%20DE%20ARA%C3%9AJO%20OTELAC.pdf>
- Perrot, A. C. (2006). *Machado de Assis e a ironia: estilo e visão de mundo* [Tese de doutoramento em Literatura Brasileira, Universidade Federal do Rio Grande do Sul]. Porto Alegre. Academia.edu. [https://www.academia.edu/27800772/Machado\\_de\\_Assis\\_e\\_a\\_ironia\\_estilo\\_e\\_vis%C3%A3o\\_de\\_mundo](https://www.academia.edu/27800772/Machado_de_Assis_e_a_ironia_estilo_e_vis%C3%A3o_de_mundo).
- Pinto, P. (2004). *O Realismo*. Escola Secundária Padre António Martins Oliveira de Lagoa. [http://pedropinto.com/files/secondary/portugues/por2\\_trabalho1.pdf](http://pedropinto.com/files/secondary/portugues/por2_trabalho1.pdf)

- Quental, A. (2009). Bom senso e bom gosto. Carta ao Excelentíssimo Senhor António Feliciano de Castilho [ebook]. <https://www.gutenberg.org/files/30070/30070-h/30070-h.htm>
- Queirós, E. de (2020). O Crime do Padre Amaro. (1ª ed.). Porto Editora. pp. 19-542.
- Queirós, E. de (1994). O Crime do Padre Amaro. Editora Moderna. pp. 233-388.
- Queirós, E. de (1983). Correspondência (Vol. 1). Edição de Guilherme de Castilho. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Reis, C. (2006). Narratologia(s) e Teoria da Personagem. Revista Desenredo, 2(1), 9-23.
- Santos, D.T.L.S.B.F. (2023). De Ninon a Clotilde. A natureza, a mulher e a escrita em Zola [Tese de doutorado, Universidade de Lisboa]. Repositório Institucional da Universidade de Lisboa. [https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/62286/1/ulfldtlsbfsantos\\_td.pdf](https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/62286/1/ulfldtlsbfsantos_td.pdf)
- Schlessler, T. (2005). Le réalisme de Courbet: De la démocratie dans l'art à l'anarchie. Images Re-vues, 1, document 4. <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.322>
- Silveira, R. R. (2014). Natureza, ciência e religião: Uma avaliação do naturalismo [Tese de doutorado, Universidade de Brasília]. Repositório Institucional da Universidade de Brasília. [http://www.realp.unb.br/jspui/bitstream/10482/17652/1/2014\\_RodrigoRochaSilveira.pdf](http://www.realp.unb.br/jspui/bitstream/10482/17652/1/2014_RodrigoRochaSilveira.pdf)
- Simões, M. J. (2017). A incómoda sátira: Matizes satíricos em Mário de Carvalho. Revista de Estudos Literários, nº 7, 185-203.
- Soethe, P. A. (1998). Sobre a sátira: Contribuições da teoria literária alemã na década de 60. Revista de Língua e Literatura Estrangeira, (Universidade Federal de Santa Catarina), p. 9-17.
- Tolomei, C. N. (2022). Iniciação a Eça de Queirós (1ª ed.). São Paulo: Mentis Abertas. [https://www.academia.edu/95089790/e\\_Book\\_Inicia%C3%A7%C3%A3o\\_a\\_E%C3%A7a\\_de\\_Queir%C3%B3s?uc-g-sw=38477490](https://www.academia.edu/95089790/e_Book_Inicia%C3%A7%C3%A3o_a_E%C3%A7a_de_Queir%C3%B3s?uc-g-sw=38477490)
- Zola, É. (1985). Do Romance (P. A. Coelho, Trad.). São Paulo: EDUSP.
- Zola, É. (2004). Le Roman expérimental. In Œuvres complètes (Vol. IX). Paris: Nouveau Monde.
- Zola, É. (1985). O Crime do Padre Mouret. Guimarães & C. Editores, pp. 22-356.
- Zola, É. (1982). O romance experimental e o naturalismo no teatro. São Paulo: Perspectiva.
- Zola, É. (1960). Préface. In Rougon-Macquart (Vol. I). Paris: Gallimard. (Original work published 1871).