



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

FRANCISCA SOLANGE MENDES DA ROCHA

**AS FACES E OS DISFARCES DO MAL: A MALIGNIDADE PRESENTE NAS
PERSONAGENS DE *O CRIME DO PADRE AMARO*, DE EÇA DE QUEIRÓS E
MASTRO-DON GESUALDO, DE GIOVANNI VERGA**

FORTALEZA

2025

FRANCISCA SOLANGE MENDES DA ROCHA

**AS FACES E OS DISFARCES DO MAL: A MALIGNIDADE PRESENTE NAS
PERSONAGENS DE *O CRIME DO PADRE AMARO*, DE EÇA DE QUEIRÓS E
MASTRO-DON GESUALDO, DE GIOVANNI VERGA**

**Tese apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Letras da Universidade
Federal do Ceará como requisito parcial à
obtenção do título de Doutora em Letras.
Área de concentração: Literatura
Comparada**

Orientador: Prof. Dr. Yuri Brunello

FORTALEZA

2025

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

R573f Rocha, Francisca Solange Mendes da.
 As faces e os disfarces do mal : A malignidade presente nas personagens de O Crime do Padre Amaro,
 de Eça de Queirós e Mastro-don Gesualdo, de Giovanni Verga / Francisca Solange Mendes da Rocha. – 2026.
 174 f. : il. color.

 Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação
 em Letras, Fortaleza, 2026.

 Orientação: Prof. Dr. Yuri Brunello.

 1. Literatura. 2. Mal;. 3. Personagens;. 4. Naturalismo;. 5. Verismo.. I. Título.

CDD 400

FRANCISCA SOLANGE MENDES DA ROCHA

AS FACES E OS DISFARCES DO MAL: A MALIGNIDADE PRESENTE NAS
PERSONAGENS DE *O CRIME DO PADRE AMARO*, DE EÇA DE QUEIRÓS E *MASTRO-
DON GESUALDO*, DE GIOVANNI VERGA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada

Aprovada em 29 de maio de 2025

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Yuri Brunello (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Marcos Paulo Torres Pereira
Universidade do Amapá (UNIFAP)

Prof^ª. Dr^ª. Cintya Kelly Barroso Oliveira
Secretaria de Educação (SEDUC)

Prof. Dr. Dheisson Figueiredo
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Orlando Luiz de Araújo
Universidade Federal do Ceará (UFC)

AGRADECIMENTOS

A Deus, por minha existência.

Ao prof. Dr. Yuri Brunello, pelas preciosas sugestões e pela paciência a mim dispensada.

Aos professores doutores Marcos Paulo Pereira e Orlando Luiz de Araújo pela expressiva contribuição no exame de qualificação.

Aos meus amigos e familiares, pelo carinho, pelo apoio e pela compreensão por minhas ausências em alguns eventos sociais.

Ao meu sobrinho e artista plástico Cícero André Rocha de Moraes, pela sua arte nas aquarelas que ilustram este trabalho.

RESUMO

A pesquisa ora apresentada trata de uma investigação acerca da representação do mal na literatura. Como fenômeno atemporal, a temática da maldade pode ser encontrada em todas as escolas literárias, uma vez que sua existência remonta a diferentes épocas históricas. Isso posto, investigar esse fenômeno em romances de cunho positivista numa perspectiva comparativa significa transitar, além da literatura, em áreas como a Filosofia, a História, a Sociologia, a Psicologia e a Teologia numa abordagem interdisciplinar, em busca de explicações para as singularidades do tema em questão. O estudo centrar-se-á, pois, nas personagens eclesiásticas Cônego Dias, de *O Crime do Padre Amaro* e o Cônego Lupi, de *Mastro-don Gesualdo* e seus trânsitos por todas as esferas sociais, nos respectivos romances. O método de investigação adotado foi o hermenêutico com a pesquisa bibliográfica descritiva, cujo ponto de partida foi o texto literário para a análise do tema escolhido. Assim, sob o prisma do poder estabelecido pelas dinâmicas das relações sociais, buscar-se-á analisar o fenômeno e/ou a existência do mal como sinônimo de poder, dominação e violência – seja física ou psicológica, real ou simbólica. Para tanto servirão de base teórica os estudos de Pierre Bourdieu, Michel Foucault e Max Weber sobre poder e dominação e os de Paul Ricoeur acerca do mal. Dessa maneira a pesquisa pretende levantar questões que discutam a construção da malignidade nas obras literárias, em particular, em *O Crime do Padre Amaro* e em *Mastro-don Gesualdo*, bem como analisar de que forma se configuram as relações de poder entre as personagens secundárias, Cônego Dias e Cônego Lupi, e as personagens principais dos romances escolhidos, no caso Amaro Vieira e Amélia Coutinho, Gesualdo Motta e Bianca Traó. A pesquisa buscará identificar também a relação da malignidade com a deliberada violação de alguns tabus, tais como a dominação, a violência, a transgressão, o interdito, o pecado, a sexualidade e a intencionalidade. A partir de nosso estudo procuramos também suscitar a curiosidade de futuros pesquisadores sobre os autores estudados, além de trazer informações acerca do verismo italiano, estimulando novas conexões entre as obras analisadas.

Palavras-chave: literatura; mal; personagens; naturalismo; verismo

RIASSUNTO

La ricerca qui presentata si configura come un'indagine sulla rappresentazione del male nella letteratura. In quanto fenomeno senza tempo, il tema del male è presente in tutte le scuole letterarie, poiché la sua esistenza risale a diversi periodi storici. Indagare questo fenomeno nei romanzi positivisti da una prospettiva comparata significa muoversi, oltre alla letteratura, in ambiti come la filosofia, la storia, la sociologia, la psicologia e la teologia in un approccio interdisciplinare, alla ricerca di spiegazioni per le singolarità dell'argomento in questione. Lo studio si concentrerà, quindi, sui personaggi ecclesiastici Cônego Dias, da *O Crime do Padre Amaro* e Cônego Lupi, di *Mastro-don Gesualdo* e sui loro transiti attraverso tutte le sfere sociali, nei rispettivi romanzi. Il metodo di ricerca adottato è stato quello ermeneutico con ricerca bibliografica descrittiva, il cui punto di partenza è stato il testo letterario per l'analisi del tema prescelto. Pertanto, dalla prospettiva del potere stabilito dalle dinamiche delle relazioni sociali, cercheremo di analizzare il fenomeno e/o l'esistenza del male come sinonimo di potere, dominio e violenza – fisica o psicologica, reale o simbolica. A questo scopo serviranno come base teorica gli studi di Pierre Bourdieu, Michel Foucault e Max Weber sul potere e il dominio e quelli di Paul Ricoeur sul male. La ricerca si propone, insomma, di sollevare interrogativi che discutano la costruzione del male nelle opere letterarie, in particolare, in *O Crime do Padre Amaro* e in *Mastro-don Gesualdo*, oltre ad analizzare come si configurano i rapporti di potere tra personaggi secondari, quali Cônego Dias e Cônego Lupi, e i protagonisti dei romanzi scelti: Amaro Vieira e Amélia Coutinho, Gesualdo Motta e Bianca Traó. La nostra investigazione avrà allora come obiettivo quello di individuare il rapporto tra il male e la violazione deliberata di alcuni tabù, quali il dominio, la violenza, la trasgressione, il divieto, il peccato, la sessualità e l'intenzionalità. Attraverso il nostro studio, oltre a fornire informazioni sul verismo italiano, cerchiamo anche di suscitare la curiosità dei futuri ricercatori nei confronti degli autori studiati, stimolando nuove connessioni tra le opere analizzate.

Parole chiave: letteratura; male; personaggio; naturalismo; verismo

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	08
2	SOBRE O MAL.....	15
2.1	De Hesíodo a Bauman: os diversos olhares sobre o mal	16
2.2	As várias faces – e disfarces – do mal.....	20
2.3	A literatura e o mal.....	30
3	SOBRE OS CRIADORES E AS CRIAÇÕES.....	34
3.1	Os criadores: Eça de Queirós e Giovanni Verga.....	37
3.2	O Realismo, o Naturalismo e o Verismo (o real, o natural e o verdadeiro)..	41
3.3.1	<i>O realismo queirosiano e o verismo verghiano.....</i>	46
3.3	As criações: <i>O Crime do Padre Amaro</i> e <i>Mastro-don Gesualdo</i>	57
3.4	As sagas inacabadas: <i>Cenas da vida real</i> e o <i>Ciclo dos vencidos (I vinti)</i>	67
4	SOBRE OS ATOS: A MALDADE, O PODER, A DOMINAÇÃO E A VIOLÊNCIA	73
4.1	A maldade.....	74
4.2	O poder.....	90
4.3	A dominação.....	97
4.4	A violência.....	102
5	SOBRE OS AGENTES E ATORES: AS PERSONAGENS.....	110
5.1	O clero e a nobreza.....	112
5.2	O Cônego Dias e o Cônego Lupi.....	116
5.3	O padre Amaro Vieira e o pedreiro Gesualdo Motta.....	131
5.4	Amélia Coutinho e Bianca Traó.....	141
6	CONCLUSÃO.....	155
	REFERÊNCIAS.....	158
	ANEXO: GALERIA DE PERSONAGENS.....	157

1 INTRODUÇÃO

Meu percurso acadêmico teve início em 1982, logo ao sair do Segundo Grau, como era chamado o equivalente ao Ensino Médio durante os anos 70 e 80 do século XX. Através do Exame Vestibular, consegui aprovação na primeira tentativa e iniciei o Curso de Letras na Universidade Federal do Ceará, o qual concluí o primeiro semestre de 1988. Durante quase vinte anos me dediquei apenas ao magistério, ministrando aulas de Português e Literatura, e foi durante as aulas de Literatura para o Ensino Médio, como professora da Rede Estadual de Ensino, que me apaixonei pela literatura do século XIX, principalmente as estéticas romântica, realista e naturalista.

No início de 2005, após duas perdas familiares ocorridas no ano anterior, meu pai em maio e meu companheiro em dezembro, inscrevi-me no “Curso de Especialização Em Estudos Literários e Culturais”, ofertado pela Universidade Federal do Ceará, pois assim manteria minha mente ocupada e amenizaria o luto. Este curso me abriu os horizontes, pois pela primeira vez tive contato com disciplinas que eu considero indispensáveis para a compreensão dos estudos literários, como Tópicos da Teoria literária, Estudos Comparados, Teoria do Romance Moderno e Literatura e Cultura. Minha monografia teve como tema “As relações afetivas em *Cinco Minutos* e *A viuvinha*, de José de Alencar”, em que analisei a família, o amor e o casamento. Após terminar o curso, perguntei a minha orientadora, a Prof^ª. Dr^ª. Odalice de Castro Silva, se eu tinha condições de fazer a seleção do mestrado para a mesma universidade, a qual respondeu que, se eu me esforçasse, poderia sim obter aprovação. Foi assim que ainda no calor dos estudos da especialização, preparei-me para a seleção e no primeiro semestre de 2007 iniciei o Mestrado em Letras na Universidade Federal do Ceará, concluído em 2009. Sob a orientação da Prof^ª. Dr^ª. Fernanda Coutinho e da Prof^ª. Dr^ª. Vera Magalhães, trabalhei com outro romance oitocentista, dessa vez da estética naturalista, *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, analisando as relações familiares e a esfera da intimidade presentes na obra azevediana.

Quando terminei o mestrado em 2009, não havia ainda o doutorado em Letras na Universidade Federal do Ceará na área de Literatura e por conta disso, resolvi fazer uma pausa, visto que estava esgotada física e mentalmente, pois em quatro anos eu fizera duas especializações e um mestrado, pois além da especialização na UFC, fiz, quase que concomitantemente, uma especialização na Faculdade Ateneu, financiada pelo Governo do Estado, em Ensino de Português e Literatura.

Em 2016, quase dez anos após terminar o mestrado em Letras, resolvi me submeter à seleção para ingressar no doutorado. Foram várias tentativas: na UFC, foram duas em Educação, sem sucesso e três em Literatura Comparada, respectivamente em 2017, 2018 e 2019, ano da minha última tentativa, além de uma seleção, em 2018, em Literatura na UFRJ, a qual desisti na segunda etapa, pois já me sentia frustrada depois de tantas decepções.

A aprovação só veio em 2019, tendo iniciado o curso em 2020.¹ Infelizmente fomos surpreendidos pela Pandemia do Coronavírus em 2020, tivemos as aulas suspensas e retomadas de forma remota em agosto, o que impediu a convivência acadêmica com os colegas do doutorado.

O projeto inicial era o estudo comparativo entre os romances *O Crime do Padre Amaro* de Eça de Queirós e *A normalista*, de Adolfo Caminha e fazer uma ponte entre Leiria e Fortaleza, analisando os crimes do padre Amaro e do padrinho João da Mata. Entretanto, de comum acordo com o meu orientador, o Prof. Dr. Yuri Brunello, resolvemos trocar o autor cearense por um autor italiano, que era um total desconhecido para mim: Giovanni Verga. Apesar de sair de minha zona de conforto, pois eu tencionara trabalhar dois romances naturalistas, aceitei o desafio e me vi totalmente envolvida no universo verghiano com o romance *Mastro-don Gesualdo*. Foi assim que Fortaleza virou Vizzini e o padrinho transformou-se em um ex-pedreiro.

Dessa feita o *corpus* selecionado para efeitos do nosso estudo reúne as seguintes obras: a portuguesa *O Crime do Padre Amaro* (1880), de Eça de Queirós e a italiana *Mastro-don Gesualdo* (1889) de Giovanni Verga. As edições escolhidas foram a da Editora Garnier, de 1970 de *O Crime do Padre Amaro* e a da Editora Feltrinelli de 2023, para *Mastro-don Gesualdo*. Apesar da obra verghiana possuir uma tradução em língua portuguesa, utilizamos o romance no idioma original, para uma melhor imersão no universo de Giovanni Verga.

Optamos, por questão de clareza e de legibilidade, traduzir as citações recuadas e as de dentro dos parágrafos de *Mastro-don Gesualdo*; todavia as citações dos autores estrangeiros estarão nos idiomas originais e a respectiva tradução em notas de rodapé. Também foram atualizadas as grafias das obras consultadas – títulos e textos – para que estivessem de acordo com as regras ortográficas que entraram em vigor em 2012.

Eça de Queirós já era um autor conhecido desde a graduação em Letras e posteriormente utilizado nas aulas ministradas por mim como professora de literatura luso-brasileira. O desafio maior era encontrar pontos em comum entre as duas obras que pudessem ser analisados sob uma perspectiva comparativa. Assim, ao reler *O Crime do Padre Amaro* e ler *Mastro-don Gesualdo* – primeiro a tradução em português e depois na língua original – percebi algumas

similaridades. A partir da leitura atenta das duas obras, passei a identificar nas personagens Cônego Dias e Cônego Lupi algumas similitudes, bem como nos pares Amaro Vieira/Amélia Coutinho e Gesualdo Motta/Bianca Traio, principalmente na influência que os religiosos exercem sobre as personagens principais e a partir de algumas anotações, comecei a traçar o caminho que percorri nesta pesquisa.

De início conhecer Giovanni Verga e uma de suas principais obras foi fascinante. Como eu queria ler a obra no original, retomei as aulas de italiano com uma professora particular para melhor compreender as nuances da escrita verghiana, por si só tão complexa para um nativo da língua, quicá para uma brasileira que há muito não tinha contato com o idioma, pois havia feito apenas cinco semestres na Cultura Italiana. Foram dois longos anos fazendo a tradução e com a ajuda de dicionários e das ferramentas disponíveis na internet, lancei-me a compreender uma obra tão complexa como *Mastro-don Gesualdo*. A cada nova leitura me envolvia no enredo e me apaixonava pelas personagens e cheguei à conclusão de que a escolha fora acertada. Consequentemente, o padre Amaro, o ex-pedreiro Gesualdo, os cônegos Dias e Lupi, as jovens Amélia e Bianca passaram a fazer parte do meu cotidiano. Tanto Eça de Queirós quanto Giovanni Verga marcaram a literatura do século XIX com uma abordagem narrativa revolucionária, caracterizada por técnicas que ampliavam a imersão e o realismo na representação dos conflitos humanos. A impessoalidade narrativa, empregada com maestria por ambos, afastava a subjetividade do narrador, resultando em uma prosa mais objetiva e verossímil.

Os romances de Eça de Queirós e Giovanni Verga que examinaremos neste trabalho abrangem mais particularmente os seguintes recortes temporais no enredo: 1868-1871 para *O Crime do Padre Amaro* e 1820-1848 para *Mastro-don Gesualdo*, sendo que alguns eventos importantes para a história de Europa são citados nos respectivos romances, como a Comuna de Paris em 1871 – referente ao contexto histórico do final do romance queirosiano – e os primeiros levantes dos revolucionários em 1820, a epidemia de cólera ocorrida na Sicília em 1837 e a Revolução de Palermo no ano de 1848, no romance verghiano.

Nossa escolha em trabalhar com romances oitocentistas e estudar a ficção de vertente naturalista-verista, popularizada em um período de transformações históricas decisivas para Portugal e Itália, deveu-se ao potencial dessas duas obras, uma vez que se mostram especialmente ricas na representação de cenários que capturam fragmentos da realidade vivenciada pelas personagens. Além disso, esses romances permitem abordagens críticas diversificadas, tornando-se um campo fértil para a análise de uma realidade palpável. Isso ocorre porque pertencem a estéticas comprometidas com a verossimilhança, já que estão

fundamentadas nos princípios do realismo. Do ponto de vista acadêmico, nota-se uma carência de estudos sobre as representações do mal nas personagens desses romances e de outras obras correlatas. Essa lacuna evidencia a necessidade de novas pesquisas que explorem tal temática, especialmente por seu valor para a literatura e os estudos críticos. Afinal, retoma-se uma discussão secular: as manifestações do mal e suas consequências na narrativa ficcional.

Apesar de Eça de Queirós e Giovanni Verga serem autores europeus contemporâneos, pertencentes a escolas literárias de base Positivista – o Realismo e o Verismo – existem poucos estudos comparativos entre ambos ou sobre seus romances. No Brasil, Giovanni Verga e sua obra são objetos de estudo apenas nas aulas de literatura italiana nos cursos de Letras de algumas universidades brasileiras. Assim, um aprofundamento sobre dois dos maiores autores da literatura universal poderá ampliar o conhecimento de uma corrente literária, o Verismo italiano e de Giovanni Verga, um autor conhecido apenas por quem pesquisa sua obra. Eça de Queirós, ao contrário, já é um autor bastante conhecido dos brasileiros.

Destarte, nosso objetivo com esse trabalho acerca da fenomenologia do mal foi explorar as nuances da psicologia das personagens queirosianas e verghianas, identificando nelas a gênese do mal e as suas manifestações, uma vez que esse fenômeno pode ser apresentar sob várias facetas. Diante disso, nos propusemos a analisar como o mal se manifesta nas personagens por meio de suas ações, comportamentos e pensamentos, considerando que a literatura, como afiança Bataille, não é isenta. Segundo Júlio Jeha (2007), é precisamente ao reconhecer sua convivência com o mal que ela realiza sua função primordial: a comunicação do essencial.

Sob a orientação do prof. Dr. Yuri Brunello, o trabalho ora apresentado traz como título “As faces e os disfarces do mal: a malignidade presente nas personagens de *O crime do padre Amaro*, de Eça de Queirós e *Mastro-don Gesualdo*, de Giovanni Verga”, que se filia à Área de Concentração em Literatura Comparada e à Linha de Pesquisa da Literatura: Tradição e Inovação, do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará.

O trabalho foi dividido em cinco capítulos, assim enumerados. No segundo capítulo, intitulado “Sobre o mal”, abordamos a definição do fenômeno do mal a partir dos olhares de filósofos, teólogos e sociólogos, partindo dos mitos à concepção moderna. O poeta Hesíodo apresenta a sua explicação sobre a origem do mal sob a forma de mitos; Santo Agostinho, com as obras *A natureza do Bem*(2023), *Confissões*(2017) e *O livre-arbítrio*(1995), auxiliou-nos a entender o mal físico e o mal moral; São Tomás de Aquino ajudou-nos com a *Suma Teológica* (2009) na compreensão do mal da pena e do mal da culpa; os estudos de Wilhelm Leibniz, com *Ensaio de Teodiceia sobre a bondade de Deus, a liberdade do homem e a origem do mal*(2013)

nos mostrou o seu posicionamento sobre o mal metafísico, físico e moral; os estudos de Immanuel Kant serviram para a compreensão do mal radical com *A religião nos limites da simples razão* (2008); Paul Ricoeur, por sua vez, trouxe-nos a simbologia da mancha, do pecado e da culpabilidade em *A simbólica do mal* (2013) e o mal sofrido e o mal praticado com *O mal: um desafio à filosofia e à teologia* (1971); e por fim Zigmunt Bauman e Hannah Arendth complementaram com suas pesquisas sobre a liquidez do mal e a banalidade do mal. Abordamos ainda as faces e os disfarces do mal, bem como a literatura trabalha esse tema.

No terceiro capítulo, que denominamos de “Sobre os criadores e sobre as criações”, apresentamos Eça de Queirós e Giovanni Verga, os seus percursos literários, as escolas às quais ambos fazem parte, a gênese de suas obras, bem como as sagas inacabadas *As cenas da vida real* e o *Ciclo dos vencidos* (*I vinti*). Utilizamos como aporte teórico os estudos de Carlos Reis, pesquisador da obra de Eça de Queirós e Romano Luperini, estudioso de Giovanni Verga. Além destes, foram cruciais no desenvolvimento da pesquisa as reflexões de Fidelino de Figueiredo, Massaud Moisés, Lúcia Miguel-Pereira para a compreensão do Realismo-Naturalismo em Portugal e Carla Riccardi, Guido Manzoni, Giulio Ferroni e Giacomo Debenedetti, no que diz respeito ao verismo italiano. Em Antonio Candido e Otto Maria Carpeux encontramos informações valiosas sobre os autores, bem como análises das obras e da escrita de ambos. Para um estudo específico dos aspectos da obra de Eça de Queirós foi de extrema utilidade o *Dicionário de Eça de Queirós* (1988), organizado por Campos Matos além do *Centenário de Eça de Queirós* (1945), sob a organização de Lúcia Miguel-Pereira e Câmara Reis.

No quarto capítulo, que tem como título “Sobre os atos: a maldade, o poder, a dominação e a violência”, fizemos uma análise das ações, pensamentos e omissões das personagens. Sob o prisma do poder estabelecido pelas dinâmicas das relações sociais de Max Weber, buscamos analisar o fenômeno e/ou a existência do mal como sinônimo de violência – seja física ou psicológica, real ou simbólica. Para tanto serviram de base teórica os estudos de Pierre Bourdieu, Roger Chartier e Max Weber sobre poder e dominação e os de Paul Ricoeur acerca do mal. Dessa maneira a pesquisa levantou questões que discutem a construção da malignidade nas obras literárias em questão, bem como analisou de que forma se configuraram as relações de poder e dominação entre as personagens principais dos romances escolhidos. Buscamos também identificar a relação da malignidade com a deliberada violação de alguns tabus, tais como a dominação, a violência, a transgressão, o interdito, o pecado, a sexualidade e a intencionalidade.

O quinto e último capítulo, o qual demos o título de “Sobre os agentes e atores: as personagens”, procuramos classificar, de acordo com os estudos de narratologia, as diversas

definições de personagem, além de uma breve explanação sobre duas classes sociais bastante presentes em ambos os romances: o clero e a nobreza. Em seguida, destacamos alguns aspectos das personagens queirosianas e verghianas: os cônegos Dias e Lupi e os pares Amaro Viera/Amélia Coutinho, Gesualdo Motta/Bianca Traó, principalmente no que diz respeito à construção de cada uma dessas personagens. Para o desenvolvimento desse aspecto foram utilizados os estudos de Antonio Candido, Anatol Rosenfield, Roland Bournef e Real Oulett, como também Giacomo Debenedetti acerca do gênero romance e da categoria narrativa escolhida.

Por meio do método hermenêutico de investigação, através da pesquisa bibliográfica descritiva, o nosso ponto de partida foi o texto literário para a análise do tema escolhido. A abordagem não se limitou apenas a aspectos literários, mas também incorporou elementos socioculturais, visto que as obras em análise pertencem às escolas naturalistas e veristas. Dessa forma, o texto literário é compreendido como uma reflexão crítica sobre uma época e uma cultura. Em diversos momentos da pesquisa, foi preciso considerar não apenas a dimensão literária, mas também fatores teológicos, históricos e sociais. Nesse percurso, adentramos esferas como a Filosofia, a Sociologia, a Teologia, a História e até mesmo a Medicina, utilizando-as como bases complementares para sustentar a perspectiva defendida. Afinal, a literatura representa, por meio da ficção, o universo social, político e econômico do contexto em que as obras foram produzidas e ambientadas. Da mesma forma que o discurso histórico, o texto literário revela as escolhas, os recortes e a visão de mundo de seu autor. Escritores vinculados a correntes de inspiração positivista – como Realismo, Naturalismo e Verismo – fundamentam suas narrativas em elementos extraídos da realidade. Pois como defendia Émile Zola, a imaginação deixou de ser a principal virtude do romancista, dando lugar à percepção do real. É o que encontramos em *Eça de Queirós*, cuja obra se torna um documento revelador da sociedade leiriense do século XIX, quando o lusitano expõe os valores distorcidos e a hipocrisia dessa sociedade e, da mesma forma, Giovanni Verga retrata a Itália, um país que ficou marcado por divisões geográficas e sociais durante seu processo de unificação.

A escolha da abordagem qualitativa justifica-se por sua adequação ao objetivo do estudo, visto que ela se concentra no universo dos significados e em dimensões da realidade que não são passíveis de quantificação. Como método de investigação de uma realidade social, possibilita a produção de informações por meio de uma análise criteriosa e reflexiva do material estudado, com o intuito de encontrar soluções para a questão que motivou a pesquisa. A abordagem qualitativa também oferece flexibilidade metodológica, permitindo a exploração de diferentes perspectivas sobre o tema em questão.

Nosso objetivo foi apresentar uma exposição clara, evitando hermetismos que possam dificultar a compreensão do texto. A pesquisa oferece uma visão abrangente do fenômeno do mal em suas múltiplas dimensões, com especial atenção às relações interpessoais, no nosso caso, aqui representadas pela convivência entre as personagens dos romances analisados.

Dessa forma, a violência, a tragédia, o horror, o crime, o sofrimento e a dor emergem como algumas das facetas da malignidade. O que se observa é que o mal se configura como uma realidade inevitável, presente ao longo da existência de todos os indivíduos, influenciando significativamente diversas esferas da vida humana, seja no âmbito social, profissional, familiar, físico, emocional ou espiritual.

As questões levantadas neste trabalho servirão como base para futuros estudos sobre a representação do mal na literatura, além de se tornarem uma fonte de referência para pesquisadores interessados nas escolas Realista, Naturalista e Verista, ou nos romances de Eça de Queirós e Giovanni Verga. Objetivamos com este estudo estimular novos acadêmicos a explorarem autores e obras que, apesar de integrarem o cânone universal, permanecem pouco conhecidos, incentivando ainda a busca por conexões entre essas e outras produções literárias.

2 SOBRE O MAL

“O homem é, por natureza, ou moralmente bom ou moralmente mau.” (Kant, 2008, p. 26)

Desde os primórdios da humanidade, a dicotomia entre bem e mal tem sido um eixo estruturante da experiência humana, levando culturas diversas a desenvolver sistemas simbólicos para explicar e domesticar essa tensão. A temática do mal desafia a inteligência humana desde sempre e durante séculos muitos foram os que se debruçaram sobre essa questão, sem, no entanto, chegarem a um consenso acerca do assunto. Immanuel Kant, no início de *A religião nos limites da simples razão*, afirma que “o mundo está no mal”, sendo “uma queixa tão antiga como a história” (Kant, 2008, p. 22) uma vez que o tema abrange uma diversidade de interpretações, dependendo da época e do contexto cultural.

Esse questionamento perpassa a teologia, a filosofia, a sociologia, além de várias outras ciências e não é o nosso propósito discutir a existência do mal na humanidade, tampouco explicá-la, dado que não nos seria possível; mas sim enumerar as diversas perspectivas desse fenômeno que ronda o mundo desde as sociedades primitivas. Em nossa abordagem recorreremos a pensadores que estabeleceram definições ao longo dos tempos através de uma viagem da antiguidade grega ao mundo contemporâneo, passando pelas concepções judaico-cristãs, a respeito do mal. Destarte, trataremos das diferentes acepções, partindo de diversos mitos até chegarmos às percepções teológicas, filosóficas e sociais acerca da fenomenologia do mal. Nosso caminho se inicia com o poeta Hesíodo, no século VII a. C., que trata dos mitos¹ da criação, passando por Santo Agostinho (século V), São Tomás de Aquino (século XIII), Wilhelm Leibniz e Immanuel Kant (século XVIII), Paul Ricoeur (século XX), até a contemporaneidade, com as definições de Hannah Arendt e Zigmunt Bauman (século XXI).

A palavra mal tem sua origem do latim *malum*, que, em um sentido geral, representa tudo que é negativo, nocivo ou prejudicial a alguém. No *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*, várias são as definições² para este vocábulo, cabendo especial atenção à primeira:

¹ Segundo Ricoeur, “entenda-se aqui por mito como uma narrativa tradicional sobre os acontecimentos que tiveram lugar na origem dos tempos, destinada a fundar a ação ritual dos homens nos dias de hoje e, de maneira geral, a instituir todas as formas de ação e de pensamento através dos quais o homem se compreende a si mesmo no seu mundo” (Ricoeur, 2013, p. 21).

² No dicionário também encontraremos diferentes definições do termo mal como adjetivo e como antepositivo de palavras compostas, no entanto a categoria gramatical utilizada por nós será a do substantivo.

“o que prejudica ou fere; o que concorre para o dano ou a ruína de alguém ou de algo; o que é nocivo, desastroso para a felicidade ou o bem-estar físico ou moral; infelicidade” (Houaiss, 2001, p.1817). Ao analisarmos esse primeiro sentido da palavra, percebemos que ela está essencialmente ligada à ideia de causar dano, cujo efeito é prejudicar ou ferir. O ato em questão contribui para a destruição ou perda – seja de alguém ou de algo –, o que implica a existência de um agente responsável por tal prejuízo, sendo este agente nocivo e responsável pelas consequências devastadoras para a felicidade, o bem-estar físico ou moral daquele que sofre a ação maléfica. Segundo o *Dicionário de Filosofia* de Nicola Abbagnano (2007), sendo o mal correlativo do bem, o termo possui também vários significados. Do ponto de vista filosófico, essa variedade pode ser sintetizada em duas interpretações fundamentais ao longo da história do pensamento: uma interpretação metafísica, que concebe o não-ser (o mal) em oposição ao ser (o bem) ou como um conflito inerente ao próprio ser e uma interpretação subjetivista, que define o mal como uma disposição negativa ou um juízo de valor negativo.

2.1 De Hesíodo a Bauman: os diversos olhares sobre o mal

Nosso percurso tem início com Hesíodo, que nos apresenta as primeiras reflexões acerca do mal sob a forma de mitos em seus poemas *Teogonia* e *Os trabalhos e os Dias*, datados de sete séculos antes de Cristo. Em *Teogonia*, Hesíodo apresenta a linguagem como uma dádiva divina, profundamente vinculada ao mito: a verdade surge como uma revelação sagrada, o mundo é concebido como uma unidade cósmica indissolúvel e o tempo se manifesta como uma dimensão marcada pela eterna presença do divino. O poeta traça a genealogia da Noite, nascida do Caos primordial, e de seus descendentes, que encarnam os temores e as angústias da condição humana:

Noite pariu hediondo Lote, Sorte negra
e Morte, pariu Sono e pariu a grei de Sonhos.
A seguir Escárnio e Miséria cheia de dor.
Com nenhum conúbio divina pariu-os Noite trevosa.
As Hespérides que vigiam além do ínclito Oceano
belas maçãs de ouro e as árvores frutíferas
pariu e as Partes e as Sortes que punem sem dó:
Fiandeira, Distributriz e Inflexível que aos mortais
tão logo nascidos dão os haveres de bem e de mal,
elas perseguem transgressões de homens e Deuses
e jamais repousam as Deusas da terrível cólera
até que deem com o olho maligno naquele que erra.
Pariu ainda Nêmesis ruína dos perecíveis mortais
a Noite funérea. Depois pariu Engano e Amor
e Velhice funesta e pariu Éris de ânimo cruel.
Éris hedionda pariu Fadiga cheia de dor,

Olvido, Fome e Dores cheias de lágrimas,
 Batalhas, Combates, Massacres e Homicídios,
 Litígios, Mentiras, Falas e Disputas,
 Desordem e Derrota conviventes uma da outra,
 e Juramento, que aos sobreterráneos homens
 muito arruina quando alguém adrede perjura.
 (Hesíodo, 1995, p. 94-95)

No poema, Hesíodo traz uma lista de males, abarcando suas múltiplas facetas. Segundo ele, os primeiros a surgir foram a Sorte Negra e a Morte, e delas descendem todos os terrores humanos, estando entre estes tudo o que causa sofrimento aos homens desde então. Embora Hesíodo não os classifique explicitamente como males, fica evidente que todos esses “descendentes” representam as aflições que assolam a humanidade desde os primórdios da criação. Além disso, Hesíodo introduz o mito das duas Éris³, no qual a Luta, presente no poema dos Filhos da Noite, assume uma dualidade: pode ser tanto benéfica quanto maléfica. Essa ambiguidade reflete a natureza conflituosa do ser humano, cuja batalha interior oscila entre o bem e o mal.

Já em *Os trabalhos e os dias*, primeiro com o Mito de Pandora e posteriormente através do Mito das Raças, o poeta trata da origem do mal na face da terra. No Mito das Raças Hesíodo nos apresenta a crescente decadência das condições da vida humana a partir do distanciamento dos homens para com os deuses, permitindo que o mal adentrasse no mundo paulatinamente. Segundo ele, houve quatro raças no mundo, que correspondiam às quatro etapas da vida: a Raça de Ouro (nascimento), a Raça de Prata (vida), a Raça de Bronze (morte) e a Raça de Ferro (vida após a morte).

A Raça de Ouro teria sido moldada pelos deuses à sua própria imagem, compartilhando assim de sua natureza divina e de todos os seus privilégios. Em contraste, os homens da Raça de Prata, embora também criados pelos deuses, viviam em um patamar inferior. Sua principal característica era uma infância prolongada, sempre dependente da proteção materna, o que os tornava frágeis e condenados a uma existência marcada pelo sofrimento. Na terceira raça, ainda uma criação divina, surgiram homens rudes e de coração insensível, propensos à violência, cuja brutalidade os levou à ruína, e assim desceram ao Hades, o reino dos mortos, abandonando para sempre a luz do sol.

Por fim, há a Raça de Ferro, considerada a mais terrível de todas, cujos membros estão fadados ao tormento perpétuo, incapazes de reconhecer a humanidade no próximo. Essa falta

³ Segundo o Dicionário de Mitologia, Éris era a deusa da discórdia, filha de Zeus e Hera ou Nys e irmã do deus da guerra Ares. (COLEMAN, J. A. **Dicionário de Mitologia**: um A-Z de temas, lendas e heróis. Tradução de Monica Fleisher Alves. Cotia-SP: Pé de Letra, 2021)

de empatia destrói qualquer possibilidade de harmonia, condenando-os a uma existência de infortúnio e desgraça:

Pois agora é a raça de ferro e nunca durante o dia
Cessarão de labutar e penar e nem à noite de se
Destruir; e árduas angústias os deuses lhes darão.
Entretanto a esses males bens estarão misturados.
Também esta raça de homens mortais Zeus destruirá,

[...]

A todos os homens miseráveis a inveja acompanhará,
Ela, malsonante, malevolente, maliciosa ao olhar.
Então, ao Olimpo, da terra de amplos caminhos,
Com os belos corpos envoltos em alvos véus,
A tribo dos imortais irão, abandonando os homens,
Respeito e Retribuição; e tristes pesares vão deixar
Aos homens mortais. Contra o mal, força não haverá!
(Hesíodo, 2012, p. 81)

Percebemos o quanto, segundo Hesíodo, a Raça de Ferro é detentora de males antes desconhecidos pelos homens e como acabaram sendo abandonados pelos deuses, sofrendo as penas que lhe foram imputadas. E foi a partir desse abandono que os homens passaram a lutar contra os tristes pesares como pobres mortais. É o ápice da degeneração humana, marcada por um sofrimento radicalmente novo: não como punição ativa dos deuses, mas como consequência de seu abandono.

No mito de Pandora, os males adentraram no mundo dos homens através da primeira mulher, moldada por Hefesto a pedido de Zeus como punição pela ousadia de Prometeu, que roubara o fogo dos deuses para entregá-lo à humanidade. Pandora foi enviada à Terra para desposar Epimeteu, irmão de Prometeu, e ela carregava consigo um vaso⁴ – ou uma ânfora, em algumas versões – com a ordem expressa de nunca abri-lo. Incapaz de resistir à própria curiosidade, ela destampa o recipiente, liberando sobre a humanidade todos os males até então desconhecidos:

Antes, de fato, as tribos dos humanos viviam sobre a terra.
sem contato com males, com o difícil trabalho
ou com penosas doenças que aos homens dão mortes.
Rapidamente em meio à maldade envelhecem os mortais.
Mas a mulher, removendo com as mãos a grande tampa de um jarro,
espalhou-os, e preparou amargos cuidados para os humanos.
dentro, abaixo da boca do jarro, e para fora não
voou. Pois antes baixou a tampa do jarro

Mas outras incontáveis tristezas vagam entre os homens.
Na verdade, a terra está cheia de males, cheio o mar;
doenças para os humanos, algumas de dia, outras à noite,
por conta própria vêm e vão sem cessar, males aos mortais levando

⁴ Apesar de na versão original do mito a referência ser um vaso ou uma ânfora, a expressão “Caixa de Pandora” tornou-se mais conhecida.

Em silêncio, já que privou-os de voz Zeus sábio.
Assim, de modo algum pode-se escapar à inteligência de Zeus.
(Hesíodo, 1995, p. 71)

Percebemos a semelhança com outro mito, presente na Bíblia, o mito adâmico. Em ambos, a explicação da entrada dos males no mundo advém da desobediência a um ser superior, por intermédio de uma terceira pessoa, a mulher; nos casos específicos Pandora e Eva, sendo que esta última deixou-se enganar pela serpente, induzindo Adão a juntos provarem do fruto proibido. No primeiro livro da Bíblia, *Gênesis*, está registrado a criação do Homem e da Mulher, bem como a advertência divina sobre o fruto da árvore do conhecimento:

O Senhor Deus fez brotar da terra toda a sorte de árvores de aspecto agradável, e de frutos bons para comer; e a árvore da vida no meio do jardim, e a árvore da ciência do bem e do mal. [...]Deu-lhe este preceito: “Podeis comer do fruto de todas as árvores do jardim; Mas não comais do fruto da árvore da ciência do bem e do mal” (Bíblia, [...]Gênesis 2, 9;16-17).

Segundo a narrativa bíblica, Adão e Eva desobedeceram ao mandamento divino quando experimentaram o fruto da árvore do conhecimento do bem e do mal. Esse primeiro ato de desobediência trouxe consequências trágicas para toda a humanidade, pois ambos ficaram expostos aos males terrenos. Essa ideia guarda semelhanças com o mito de Pandora, visto que, na perspectiva judaico-cristã, os males do mundo são entendidos como resultado de uma transgressão: a do pecado original. Deus, onipotente e justo, criou o homem íntegro e o colocou no Paraíso, com o propósito de que vivesse em santidade e harmonia. No entanto, ao fazer um uso indevido de seu livre-arbítrio, o homem caiu em pecado, e toda a humanidade tornou-se, a partir de então, uma “massa de perdição”. Sob essa perspectiva, o pecado humano é interpretado como uma reprodução da desobediência de Adão. Essa concepção foi amplamente elaborada por teólogos como Santo Agostinho (século V) e São Tomás de Aquino (século XIII), os quais associaram a origem do mal no mundo ao exercício do livre-arbítrio e à doutrina do pecado original.

Santo Agostinho concebe o mal não como uma substância em si, mas como a privação do bem – um afastamento da vontade divina. Para ele, o pecado surge quando o homem, em sua liberdade, volta-se para longe de Deus, rejeitando Seu amor e Seus preceitos. Essa ruptura voluntária da harmonia original corresponde, segundo o teólogo, à raiz de todo mal que corrompe a existência humana. O bispo de Hipona tenta provar filosoficamente que Deus não é o criador do mal: sua tese é a de que se Deus é a completa personificação deste bem, não poderia, pois, ter criado o mal, uma vez que na sua opinião, “não existe, nem pode existir, meio de atribuir a Deus o que em suas criaturas acontece necessariamente; ao contrário, que tudo se

realiza de tal forma que sempre fica intacta a vontade livre do pecador” (Agostinho, 1995, p. 168). Segundo o filósofo, a vontade humana deveria inclinar-se ao Bem Supremo. No entanto, diante da multiplicidade de bens criados e finitos, o homem muitas vezes se volta para bens inferiores, sendo o pecado justamente essa escolha equivocada entre os bens disponíveis. Agostinho afirma que Deus nos concedeu uma vontade livre e que o mal surge do uso inadequado dessa liberdade. Para ele, “não há nenhuma outra realidade que torne a mente cúmplice da paixão a não ser a própria vontade e o livre-arbítrio” (Agostinho, 1995, p. 51).

Na concepção agostiniana, o mal pode ser classificado em dimensões interligadas: a metafísica-ontológica, a física e a moral: a primeira decorrente da finitude e contingência de todos os seres; a segunda referente à dor, à doença e ao sofrimento e a terceira produto das ações do homem, relacionadas diretamente à liberdade e à responsabilidade humanas (o livre-arbítrio). o Bispo de Hipona também reforça que “quando o castigo é devidamente infligido” (Agostinho, 2023, p.65), Deus não está cometendo nenhuma injustiça, uma vez que a natureza está tão bem ordenada que é preferível que o pecador sofra justamente no castigo ao invés de gozar impunemente no pecado. Acrescenta ainda que se as pessoas “não quiserem manter a obediência, já que, por sua vontade, se corromperam pelo pecado, então, contra a sua vontade, serão corrompidos pelo castigo” (Agostinho, 2023, p. 63).

No livro VII de *As confissões*, Santo Agostinho afirma que o mal tem um ponto crucial na história da criação, visto que em Gênesis já havia uma serpente no Jardim do Éden, mesmo antes da chegada de Adão e Eva. A serpente⁵, o animal mais astuto de todos criados por Deus, induziu o casal a fazer escolhas erradas. Entretanto, Santo Agostinho assevera que o mal existente no homem é culpa dele, por conta do livre-arbítrio, reafirmando que, se hoje sofremos todos os males, devemos isso a Adão:

O mal físico, como as doenças, os sofrimentos e a morte, tem significado bem preciso para quem reflete na fé: é a consequência do pecado original, ou seja, é consequência do mal moral. A corrupção do corpo que pesa sobre a alma não é a causa, mas a pena do primeiro pecado (Agostinho, 1995, p.15/16).

Logo, consoante Agostinho, o pecado é voluntário, visto que “assim como ninguém ao pensar espontaneamente vem a pecar contra a própria vontade, do mesmo modo, ao consentir a uma má sugestão, certamente não consente sem ser por vontade própria” (Agostinho, 1995,

⁵ Segundo Paul Ricouer, a serpente simboliza, no cerne do mito de Adão, a dimensão oculta do mal que outros mitos buscavam expressar: um mal preexistente (o mal já-aí), que seduz e atrai o ser humano: “A serpente figura a tradição de um mal mais antigo que ele próprio [...] é o Outro do mal humano” (Cf. RICOUER, Paul. **O conflito das interpretações**, p. 290).

p. 182). De acordo com Minois (2021), Santo Agostinho foi o primeiro a empregar a expressão “pecado original” e para o bispo de Hipona, a consequência desse pecado é a morte, como resultado dessa primeira desobediência:

Isso leva-nos a observar que a mortalidade de nosso corpo foi danificada pelo primeiro homem, de modo que o pecado encontrou aí seu castigo proporcionado. E também, foi o corpo humano dignificado por nosso Senhor, de modo que a sua misericórdia fez dele o meio de nos libertar do pecado (Agostinho, 1995, p. 181).

Assim posto, toda a humanidade carrega consigo a consequência dos atos de Adão, e, por conta disso nascemos “pecadores”, visto que o pecado fora passado, segundo a concepção judaico-cristã, a todos os homens logo que nascem, como uma “moléstia contagiosa” através de múltiplas gerações; e como assevera Ricouer (1969), trazemos essa “monstruosa culpabilidade hereditária”⁶ suficiente para condenar toda a humanidade, até mesmo as crianças ainda no ventre materno. Essa “culpabilidade hereditária”, por sua vez, só poderia ser retirada através do batismo do recém-nascido.

Segundo São Tomás de Aquino, o mal não é uma realidade em si mesmo, mas sim a privação de um bem que deveria existir. Ele distingue entre o mal natural⁷, inerente à condição finita das criaturas, e o mal moral, que surge das ações humanas. Por ser o homem o único ser dotado do conhecimento, da liberdade e da vontade, seria ele, portanto, capaz de saber escolher entre o bem e o mal, ou seja, a vontade de Deus ou a sua própria vontade. Assim, o questionamento que assoma a humanidade há séculos é identificar o que move o espírito humano na escolha de uma boa ou má ação: entre fazer o bem ou se deixar levar pela maldade. O Doutor Angélico situa o mal moral no âmbito da liberdade e da responsabilidade humanas, entendendo-o como resultado de ações baseadas nos juízos da razão e no consentimento da vontade. Dessa forma, ele reforça mais uma vez a tese do livre-arbítrio defendida por Santo Agostinho:

O mal moral reside na deficiência da vontade; não é a ausência da faculdade de querer, mas a recusa seja de se submeter à luz da razão, que conhece o bem, seja de aplicar a razão ao exame do bem como tal. Essa ausência de exame da razão em uma escolha atual é uma falta na integridade da ação humana, logo, uma privação, um mal. O mal moral entra no domínio da responsabilidade humana. (Aquino, 2005, p. 99)

⁶ RICOEUR, Paul. **O conflito das interpretações**: ensaios de hermenêutica. Porto: Editora Rés, 1969, p. 265.

⁷ São Tomás afirma que o mal natural é “uma deficiência na natureza, seja na substância, na quantidade ou no lugar”. É, portanto, algo que faz parte da ordem natural das coisas, e não pode ser atribuído a uma ação humana específica. (Cf. AQUINO, São Tomás de. **Suma Teológica**, Vol. I, q. 48, art. 2)

As ideias de Santo Agostinho e São Tomás de Aquino serão retomadas pelos filósofos Wilhelm Leibniz e Immanuel Kant no século XVIII, quando a tese do livre-arbítrio reaparece no cometimento do mal moral. Para Leibniz (2013) o mal seria a desarmonia do universo inteligível e ativo ordenado por Deus. De acordo com seu ponto de vista, o mal como ausência de bem não pode ser imputado ao Criador, uma vez que advém do homem e de sua livre disposição. Dessa forma, a liberdade humana é apontada como a responsável pelo mal praticado. Enquanto consequência das ações humanas, o mal, entendido como erro e corrupção, não pode ser atribuído a Deus. Sob essa ótica, Deus concedeu ao homem o livre-arbítrio, um dom que, embora fundamental para sua liberdade e dignidade, também o expõe ao erro e ao pecado. Dessa forma, o mal moral não é uma criação divina, mas uma distorção da vontade humana, preservando assim a justiça e a bondade de Deus.

Leibniz divide o mal em três dimensões: metafísico, físico e moral. Para o filósofo alemão, o mal metafísico relaciona-se com a imperfeição do ser criado, o mal físico corresponderia à punição das más ações humanas e o mal moral estaria relacionado ao pecado. Destarte, um mal é a raiz do outro, sendo o mal metafísico “a raiz do mal moral” e o mal físico “uma consequência do mal moral”, haja vista que “sofremos porque agimos; sofremos o mal porque fizemos o mal” (Leibniz, 2013, p. 285). A partir dessa premissa, o mal metafísico seria a fonte primordial da qual derivam todos os demais males. O filósofo compreende o mal físico em um sentido amplo, abrangendo a dor, o sofrimento, o padecimento, o desgosto, o mal-estar e tudo aquilo que causa desconforto ou desagrado ao ser humano. Em contrapartida, o bem físico seria representado por tudo que promove satisfação, conforto e harmonia. Dessa forma, o mal físico é entendido como a antítese do bem físico, sendo ambos resultados das limitações inerentes à condição humana e à estrutura do mundo criado. Essa distinção explicaria a coexistência do mal em um universo governado por um Deus onipotente e benevolente, sem atribuir a Ele a responsabilidade direta pelos males existentes na Terra.

Immanuel Kant (2008) afirma que o mal surge do mal moral, ainda que a natureza humana seja originalmente predisposta ao bem. Para ele, as ações humanas são livres, independentemente de comportamentos prévios ou de influências externas, devendo, portanto, serem avaliadas como expressões concretas do livre-arbítrio. O filósofo sustenta que o mal moral ocorre a partir do momento em que o homem não elege a lei moral como o fundamento principal de sua vontade, dado que a sua origem não está nas limitações da natureza humana, mas no uso individual da sua liberdade. Kant destaca que a origem do mal tende a ser ilusória uma vez que pode ser confundida com a questão do que constitui a humanidade, parecendo, portanto, um dilema insolúvel. O filósofo trabalha com o conceito do mal radical, ou seja, a

propensão que o ser humano tem para o mal, mesmo que tenha uma pré-disposição para o bem. Consoante Adriano Correia (2005), o mal radical atua como uma articulação e uma explicação para as oscilações que permeiam a relação entre razão e vontade. Além disso, ele esclarece o conflito existente entre o respeito às leis morais e o amor-próprio. Em outras palavras, o mal radical não é apenas um conceito que descreve a propensão humana para o erro, mas também um mecanismo que ajuda a compreender a tensão constante entre a aspiração à moralidade, guiada pela razão, e as inclinações egoístas e passionais do ser humano. Essa ideia reflete a complexidade da natureza humana, que oscila entre a busca pelo bem e a tendência ao desvio, evidenciando a luta interna entre o dever moral e os interesses individuais, o que revela como a natureza humana está tensionada entre a inclinação para seguir princípios universais da moralidade e a tendência a ceder aos desejos e interesses individuais. O mal radical, portanto, não é um simples desvio ocasional, mas uma propensão inerente ao ser humano, que influencia sua capacidade de agir de acordo com a razão prática. Dessa forma o conceito ajuda a compreender a complexidade da condição humana, marcada pela luta constante entre a aspiração ao bem e a inclinação para o egoísmo e a corrupção moral.

No pensamento kantiano, “o mal radical está diretamente ligado ao problema da liberdade” (Correia, 2005, p. 83) e não pode haver meio-termo: ou se é bom ou se é mau, pois a seu ver, constitui-se em um defeito moral. No entanto o filósofo alemão admite existirem vários graus ou estágios de realização do mal, tais como a fragilidade humana, a impureza e a malignidade⁸. Argumenta ele que somos integralmente responsáveis por nossos atos, e essa autonomia moral é a própria essência da ética. O mal radical, inato no ser humano, consiste em uma tendência natural para o mal, enraizada na intenção da ação – não necessariamente em sua realização concreta. Como se trata apenas de uma propensão, é possível que ela nunca se manifeste, caso o indivíduo, exercendo sua liberdade, resista. Assim, o homem age de maneira má quando subverte a ordem moral: ao priorizar o que é inferior em detrimento do dever ético ou ao relegar a lei moral a um motivo secundário em suas ações. Nicolas Berdiaeff (1935) afirma que “par un étrange paradoxe, *le libre arbitre* peut devenir la source d’un esclavage” (Berdiaeff, 1935, p.33 – grifo do autor)⁹. Segundo ele, o homem acaba refém da própria necessidade de escolher aquilo que lhe é imposto, submetendo-se à norma sob pena de arcar

⁸ A fragilidade da natureza humana manifesta-se na contradição entre a intenção e a ação, pois mescla motivações morais e imorais. A impureza do coração, por sua vez, revela-se quando ações que deveriam ser guiadas pelo dever são realizadas por outros interesses. Por fim, a malignidade – ou perversidade – representa a corrupção radical do coração humano, na qual os princípios morais são invertidos e a razão prática é deturpada em sua essência. Nesse estado, o ser humano se afasta da moralidade e, por isso, é considerado mau (Cf. Kant, 2008, p. 36).

⁹ “...por um estranho paradoxo, o livre arbítrio pode tornar-se fonte de escravidão” (Tradução nossa).

com a responsabilidade dessa decisão. Assim, é justamente no exercício do seu livre-arbítrio que ele se revela menos livre.

Em *O mal: um desafio à filosofia e à teologia* (1971), Paul Ricoeur analisa o mal como um problema filosófico que exige “uma lógica mais complexa do que a lógica clássica” – uma discussão já antecipada por outros pensadores. Ele retoma o conceito de mal moral, equivalente ao pecado na linguagem religiosa, definindo-o como aquilo que transforma a ação humana em “objeto de imputação, de acusação e de repreensão” (Ricoeur, 1971, p. 23). Nesse sentido, o mal moral está intrinsecamente ligado ao sofrimento, uma vez que a punição representa um sofrimento deliberadamente infligido.

Ricoeur estabelece, assim, uma distinção fundamental entre o mal sofrido (passivo) e o mal cometido (ativo), sendo este último identificado como “mal moral” ou, na tradição religiosa, como pecado. Sob a ótica hermenêutica do autor – que investiga símbolos e mitos –, o mal sofrido envolve uma dualidade paradoxal: a pessoa se percebe simultaneamente como vítima e culpada. Além disso, as experiências de culpabilidade surgem associadas à ideia de ter sido seduzido ou subjugado por forças externas, levando a vítima a interpretar seu próprio sofrimento como uma punição merecida. Nesse contexto, a punição é compreendida como um sofrimento que abrange tanto a dimensão física quanto a moral, agravando o mal original. Ela pode se expressar por meio de castigos corporais, restrição da liberdade, vergonha ou remorso. O filósofo destaca que “o mal cometido por um encontra sua réplica no mal sofrido por outro” (Ricoeur, 1971, p. 24/25), demonstrando que ele funciona como uma via de mão dupla, marcada pela relação entre ação e consequência. Essa dinâmica expõe a natureza complexa do mal, que não só produz sofrimento, mas também alimenta um ciclo contínuo de ação e reação, culpa e castigo.

Consoante Paul Ricoeur (2013) o homem experimenta o mal em três níveis: o da mancha, o do pecado e o da culpa, estruturando a ação maligna a partir da dualidade do pecado e da culpabilidade. Enquanto o pecado representa o mal como um estado que envolve a humanidade em sua dimensão coletiva, a culpabilidade o situa como um ato iniciado pelo indivíduo. Assim, o mal não se restringe a uma condição abstrata, compartilhada por um “coletivo singular”, mas se desdobra na relação entre o ato humano e suas consequências. O pecado reside no sujeito, enquanto a culpabilidade se estende à espécie, ampliando sua significação como produto da ação humana.

Na concepção ricoueriana o pecado é, antes de tudo, um conceito religioso, e não ético. Isso porque ele não se reduz à violação de uma norma moral, mas representa uma ruptura na

relação do ser humano com Deus. Assim, o pecado só pode ser plenamente compreendido no contexto da confissão, e não no âmbito da lei, já que pressupõe um pecador que assume a responsabilidade por seu ato e um terceiro – Deus – que o julga e lhe impõe uma pena. Para o filósofo, o sentimento de culpa emerge a partir do pecado e da mancha, sendo a culpabilidade a interiorização dessa transgressão, ou seja, sua assimilação subjetiva.

Depois da Segunda Guerra Mundial, houve a ressignificação do conceito de mal¹⁰, com o acréscimo do termo “banalidade do mal”, utilizado por Hannah Arendt em seu livro *Origens do totalitarismo*. Em uma entrevista à *Revista do Instituto Humanitas Unisinos*, realizada em 2014, o filósofo Adriano Correia Silva esclarece que o termo se refere, antes de tudo, “com a concepção de um mal no qual frequentemente não há conexão entre motivos e feitos e no qual a magnitude da maldade do agente e de seus interesses egoístas é flagrantemente desproporcional com relação à magnitude de seus feitos” e que não se refere a nenhuma teoria ou doutrina, “mas a algo bastante factual, o fenômeno dos feitos maus, cometidos em escala gigantesca” (Silva, 2014, p.16). Isso nos remete às atrocidades encontradas em nossa contemporaneidade, a atos de pura maldade aos quais não se encontram nenhuma explicação. Zygmunt Bauman, por sua vez, desenvolveu a noção de “mal líquido” ao destacar que a resiliência em nossa sociedade frequentemente se apresenta sob máscaras de benevolência e afeto, dificultando sua percepção crítica. Afirmo ele que “o mal líquido avança disfarçado de ausência e impossibilidade de alternativas” (Bauman; Donskis, 2014, p.11). Assim como se dizia que na Idade Média não havia salvação fora da Igreja, atualmente no mundo corporativo, o indivíduo não existe caso se encontre fora de uma instituição que não possa ser enquadrado e modelado. Segundo os autores, o mal líquido se torna mais insidioso e ameaçador do que as outras manifestações históricas do fenômeno, visto que é “fraturada, pulverizada, desarticulada e disseminada” (Bauman; Donskis, 2014, p. 7). Dessa forma o mal liquefeito de nossa modernidade evita ser visto e localizado, tampouco reconhecido por aquilo que é e também pelo que anuncia, disfarçando-se de modo eficiente e recrutando, sob justificativas falsas, as preocupações e os desejos humanos.

Os autores citam George Orwell ao se referirem à previsão deste sobre as novas formas do mal disfarçadas de bondade e amor. Segundo Bauman e Donskis (2014), enquanto, que durante séculos o diabo era o símbolo e a personificação do mal, somam-se atualmente à

¹⁰ Para Arendt, o mal não é necessariamente algo profundo ou satânico, mas pode ser trivial, resultante da abdicação da capacidade de julgar e pensar autonomamente. Essa “banalidade” é justamente o que o torna tão perigoso, pois pode ser reproduzido por qualquer pessoa inserida em sistemas que anulam a responsabilidade individual.

desmobilização, também os poderes da sedução do mal. Enquanto que o “mal sólido (o diabo) era uma espécie de mal amoralmente comprometido e ativamente engajado”, prometendo “justiça e igualdade social no final dos tempos” (Bauman; Donskis, 2014, p. 13), o mal líquido, ao contrário, “apresenta-se com a lógica da sedução e da desmobilização” (Bauman; Donskis, 2014, p. 14), privando a humanidade de seus sonhos, projetos e alternativas. Um exemplo prático da liquidez do mal nos tempos hodiernos é o que vemos diariamente nas redes sociais. Segundo os autores,

Um comentário anônimo na internet apresentando mentiras tóxicas, machucando, ferindo e insultando brutalmente a nós – indivíduos com nome e sobrenome – é quase uma expressão perfeita da liquidez do mal que opera à vista do público e está profundamente estabelecida em nossas práticas cotidianas (Bauman; Donskis, 2014, p.15).

Em *Medo líquido*, Bauman afirma que “o medo e o mal são irmãos siameses” (Bauman, 2008, p. 74), enquanto o primeiro refere-se ao que se sente internamente, o segundo diz respeito ao que se vê e ouve. Consoante Bauman, o mal é o tipo de iniquidade que não se pode entender tampouco articular claramente, muito menos explicar a sua presença de uma maneira satisfatória. Para o sociólogo, o mal é “ininteligível, inefável e inexplicável” (Bauman, 2008, p. 74), corroborando o que teólogos e filósofos tentaram durante séculos: explicar o fenômeno do mal em suas origens.

O que se pode concluir é que o mal hoje se traveste de várias maneiras, adquirindo formas que outrora poderiam ser consideradas boas e puras, haja vista o conceito de “cidadão do bem, defensor da moral e dos bons costumes” bastante utilizado por uma determinada parcela da população brasileira atualmente. Tal manifestação corrobora a tese kantiana de que existem “vícios escondidos sob a aparência de virtude”, sem contar aqueles que dispensam a dissimulação, uma vez que “já se apelida de bom quem é um *homem mau da classe geral*” (Kant, 2008, p. 40 – grifos do autor).

2.2 As várias faces – e disfarces – do mal

Vimos que muitas são as acepções do mal, desde o metafísico-ontológico, o físico e o moral de Santo Agostinho; o mal natural, o mal da pena e o da culpa de São Tomás de Aquino; o mal metafísico, físico e moral de Leibniz; o mal radical de Kant, passando pelo mal praticado e mal sofrido de Paul Ricoeur, até as acepções do mal como construção social, como a banalidade do mal e o mal líquido – termos cunhados por Hannah Arendt e Zigmunt Bauman,

respectivamente. Temos também aquelas ligadas diretamente à condição de estarmos vivos, que são o mal da doença e o da morte. Assim posto, voltemos aos significados do vocábulo mal no *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*: “2. Prática, estado situação que tem efeitos nocivos, desastrosos; 3. Atitude má; 4. Consequência, efeito nocivo, desastroso” (Houaiss, 2001, p.1817). Mais uma vez encontramos aqui a relação entre o mal praticado (prática, atitude má) e o mal sofrido (consequência, efeito nocivo, desastroso). Ana Paula Araújo e Júlio França, no texto introdutório do livro *As artes do mal: textos seminais*, afirmam que

Há um contínuo embate filosófico em torno da validade de se referir ao mal como uma categoria capaz de explicar aquelas ações que, por implicarem sofrimento intenso e/ou a destruição de indivíduos, extrapolam os limites da moralidade e, conseqüentemente, não podem ser descritas apenas como erradas ou recrimináveis. As teorias costumam focalizar um ou *mais aspectos do mal*, em um esforço de apreensão de *fenômenos complexos e multifacetados*. Uma análise sistemática desses modelos de compreensão revela alguns parâmetros, frequentemente levados em consideração ao se classificar atos e indivíduos como “maus”: a gravidade da transgressão; a intenção; o prazer auferido pelo agente; a intensidade do dano e/ou do sofrimento infligido; a imputabilidade do agente; a debilidade da motivação; a consistência de caráter do agente. (Araújo; França, 2024, p. 10 – grifos nossos)

Os aspectos da malignidade citados pelos autores são relacionados principalmente como atos e indivíduos “maus”, cujas ações não podem ser consideradas apenas “erradas ou recrimináveis”, uma vez que vão além do limite da moralidade. Os autores citam esses atos e indivíduos de acordo com “a gravidade da transgressão, a intenção”, com “o prazer auferido pelo agente” e com “a intensidade do dano ou o sofrimento”; levam em consideração também o caráter do agente, bem como sua imputabilidade. No entanto o que nos chama a atenção é a expressão “fenômenos complexos e multifacetados”, o que nos leva a discutir algumas dessas variáveis, bem como as outras faces – e disfarces do mal. O mal, como “fenômeno complexo e multifacetado”, pode manifestar-se numa gama diversa de aparências, não se revelando apenas na roupagem velha de crua maldade e muitas vezes oculta-se nas ações aparentemente boas. Dessa forma, mesmo aparentando um bem, pode ser a causa de sofrimentos.

A questão do mal está profundamente ligada à significação que lhe é atribuída. Se considerarmos o mal simplesmente como o oposto do bem, estaremos nos limitando a um uso gramatical do termo, que remete ao paradoxo do mal como ausência do bem. No entanto, quando passamos a analisar o mal no contexto de ações concretas, o termo adquire uma dimensão mais profunda, relacionando-se ao problema do ser e da existência. Dessa forma, a discussão deixa de ser apenas uma questão de significado e passa a abranger algo muito mais complexo: o mal como um conjunto de regras que orientam ou desorientam a conduta humana, bem como a consequência das ações do homem. Sob esse aspecto, o mal não é apenas uma

abstração, mas uma realidade que se manifesta através das escolhas e dos atos dos indivíduos, refletindo tanto a natureza humana quanto as estruturas sociais e morais que a influenciam.

Denis Rosenfield destaca que “o mal se manifesta de diversas formas, dependendo das gramáticas às quais está vinculado”; assim, “ele é enunciado homonimamente, conforme o conjunto de proposições que o contextualiza” (Rosenfield, 2003, p. 37). Entre os contextos proposicionais mencionados por Rosenfield estão a doença, as catástrofes naturais e a morte – que podem ser interpretadas sob perspectivas religiosas, científicas, existenciais ou políticas –, bem como os crimes ambientais, as experiências genéticas, as guerras e a vontade maligna.

Rosenfield lembra que no pensamento de Santo Agostinho “o mal aparece nas figuras da tentação, do sexo, do corpo e dos prazeres” (Rosenfield, 2003, p. 47). Nesse sentido, o mal seria um conjunto de regras práticas e teóricas impostas pela Igreja, que caso fossem infringidas, constituir-se-iam em pecado – ou na concepção agostiniana – no mal moral. Reforça Rosenfield que a “posição ocupada pelo mal é a de algo que, não controlado, não tem apenas uma conotação moral, mas também metafísica”, na medida em que “pode se concretizar num ser ou em seres determinados, como Satanás” (Rosenfield, 2003, p. 47).

Para o autor, o conceito de ações más sempre será identificado a partir de um conceito pré-existente, o das ações boas. Segundo ele a ação – ou o ato mau – pode ser classificada como algo produzido por alguém, descrito consoante certas propriedades que a qualifica como tal, tendo parâmetros e/ou regras morais estabelecidas. Assim o ato ganha a sua significação com o modo no qual se insere dentro de um sistema proposicional; e para falarmos de ação, teremos de adentrar no conceito de vontade, ou seja, o que move o ser humano e o que o leva a realizar algum ato.

Vontade vem do latim *voluntas*, cujo significado é querer, consentir. Diz respeito também à faculdade de perseguir o bem conhecido pela razão. Partindo desse princípio, o ato voluntário seria aquele eficientemente produzido pela vontade. Aristóteles assevera que

o homem age voluntariamente, pois nele se encontra o princípio que move a partes apropriadas do corpo em tais ações; e aquelas coisas cujo princípio motor está em nós, em nós está igualmente o fazê-las ou não as fazer. Ações de tal espécie são, por conseguinte, voluntárias, mas em abstrato talvez sejam involuntárias, pois que ninguém as escolheria por si mesmas (Aristóteles, 1991, p. 44).

Em consonância com o pensamento aristotélico, Arthur Schopenhauer afirma “que a vontade é o primeiro e originário, e o conhecimento é meramente adicionado como instrumento pertencente ao fenômeno da vontade”, consequentemente, cada homem é o que é mediante sua

vontade, “pois querer é a base de seu ser” (Schopenhauer, 2005, p. 383). Kant, por sua vez, enfatiza que a vontade perversa se rebela contra a norma aceita como legítima, visando não só o prazer derivado do ato, mas também a própria estrutura formal da lei transgredida:

A malignidade da natureza humana não é, pois, maldade, se tomarmos esta palavra no sentido estrito; a saber, como uma intenção (princípio subjetivo das máximas) de admitir o mal, enquanto mal, para motivo em sua máxima (pois esta é diabólica), mas muito antes perversão do coração, o qual, portanto, denomina-se também um coração mau (Kant, 2008, p.33).

Rosenfield lembra que, para Kant, tornar-se-ia impossível saber se uma ação é essencialmente boa ou má, “dada a dificuldade humana de sondar o coração do homem”, haja vista que “apenas Deus seria capaz de escrutá-lo”; ou seja, nós não poderíamos conhecer as intenções que comandaram as ações, pois “uma ação legalmente boa pode ser também a expressão de uma má ação” (Rosenfield, 1988, p. 13). Schopenhauer destaca que as ações ruins são aquelas movidas pelo egoísmo, enquanto as ações más derivam do desejo de aliviar o próprio sofrimento interno, o que ele define como “vontade”. Para o filósofo alemão, esse alívio se manifesta ao infligir dor aos outros. Além disso, ele reforça a assertiva kantiana ao afirmar que é impossível conhecer a verdadeira intenção por trás de uma ação, já que um ato aparentemente bom pode causar dano, assim como uma ação má pode se adequar às leis e valores morais de uma sociedade, mascarando-se sob uma aparência de legitimidade.

Aristóteles, em *Ética a Nicômaco*, trata das ações boas e más, quando fala das paixões, das virtudes e dos vícios. Consoante o filósofo grego “os homens são bons de um modo só e maus de muitos modos”, uma vez que algumas paixões “têm nomes que já de si mesmas implicam maldade, como o despeito, o despudor e a inveja, e no campo das ações, o adultério, o furto e o assassinio” (Aristóteles, 1991, p. 36). No entender de Rosenfield o ato mau nasce do abandono da liberdade, do “deixar-se ir pela satisfação imediata”, por uma vontade que falha, “que não alcança a realização daquilo a que está destinada” (Rosenfield, 1988, p. 136). Por conseguinte, o mal pode estar adormecido dentro de cada pessoa e muitas vezes precisa apenas um gatilho para que este apareça sob diferentes modos, voluntária ou involuntariamente, até travestidos de boas ações.

Convém lembrar que a relação do bem como o mal não é uma relação simétrica, pois se é verdade que “o mal não é senão a ausência do bem ou a transgressão dele (tendo uma dimensão essencialmente negativa)”, o mesmo argumento não é válido para o bem, “que em si mesmo, tem uma dimensão essencialmente positiva” (Rosenfield, 1988, p. 50): ou seja, o bem não é uma transgressão do mal tampouco a ausência deste. Por definição, o bem e o mal são absolutos, uma vez que qualquer proposição moral possui validade intrínseca,

independentemente do agente que a enuncia ou do objeto a que se refere. Nas palavras de Spinoza “o bem e o mal, também não designam nada de positivo a respeito das coisas, consideradas em si mesmas”, uma vez que “nada mais são do que modos do pensar ou de noções, que formamos por compararmos as coisas entre si. Com efeito, uma única e mesma coisa pode ser boa e má ao mesmo tempo e ainda indiferente” (Spinoza, 2009, p. 158). Portanto, para Spinoza, o bem é o que nos pode ser útil, e o mal, aquilo que nos impede de desfrutar de algum bem, mesmo que signifique prejudicar a outrem.

O que observamos – e que parece ser um consenso em todos os autores – é que o mal carrega consigo uma conotação negativa, mesmo quando praticado sem intenção explícita. Isso porque a maldade, a malícia, a maledicência, o malefício ou a malignidade sempre resultam em danos, sejam eles diretos ou indiretos, afetando indivíduos ou grupos. Em contrapartida, a bondade, a benevolência e o benefício estão invariavelmente associados a ações, obras e palavras positivas, que se alinham aos princípios éticos e morais de uma sociedade ou grupo humano. Enquanto o mal tende a gerar rupturas, sofrimento e desequilíbrio, o bem promove harmonia, conforto e justiça, reforçando os valores coletivos e contribuindo para a coesão social. Essa dualidade entre mal e bem reflete a complexidade da natureza humana e das interações sociais, destacando a importância das escolhas individuais e suas consequências.

2.3 A literatura e o mal¹¹

A temática do mal é um dos temas mais complexos e fascinantes da história do pensamento humano, desafiando filósofos, teólogos, sociólogos, artistas e escritores há séculos. Sua interpretação varia conforme o contexto histórico, cultural e ideológico, refletindo as preocupações e os valores de cada época. Nas palavras da Prof.^a Dr.^a Ana Márcia Alves Siqueira,

Bem e mal fazem parte da condição humana e a literatura tem por mérito constituir um espaço privilegiado de discussão de nossa condição por funcionar como um instrumento de sondagem do eu e do outro, dos anseios e desejos mais obscuros da alma humana e também por nos fornecer elementos para a compreensão do que esta condição seja. (Siqueira, 2014)¹²

Isso ratifica o pensamento de George Bataille (1989), quando afirma ser a literatura o lugar que encena/produz uma fenomenologia do mal. Para ele, lidar, imaginar e realizar o mal poeticamente é a liberdade essencial da literatura. Ainda de acordo com o autor, a literatura

¹¹ Título da obra de George Bataille.

¹² Excerto retirado da apresentação da Prof.^a Dr.^a Ana Márcia Alves Siqueira, durante o 1º encontro do Grupo Eça, ocorrido em 29/10/2014, na Universidade Federal do Ceará.

deve lidar com a angústia, cuja base é algo que está em confronto, trazendo malefícios de uma forma cruel. Assim, somente ela, a literatura, pode “desnudar o jogo da transgressão da lei” (Bataille, 1989, p. 22).

Em relação à literatura, o século XIX foi notadamente profícuo e ficou marcado pela existência de várias correntes literárias, dentre elas o Romantismo alemão, o Realismo inglês, o Naturalismo francês e o Verismo italiano, sendo as três últimas de cunho positivista. Em romances com esse embasamento, as falhas e os defeitos das personagens as tornam mais próximos da realidade, fazendo com que se opere a humanização do “ser literário”, facilmente identificável com um ser real. De acordo com Zola (1982), os escritores, assim como os cientistas, precisaram substituir abstrações por realidades concretas, trocando fórmulas empíricas por análises meticulosas. Desse modo, personagens idealizadas deram espaço a indivíduos reais, que passaram a ser retratados como verdadeiros documentos humanos. Segundo Afrânio Coutinho (1997), o autor deste período introduziu na literatura, através do “espírito da objetividade e imparcialidade científicas, [...] todos os assuntos e atividades do homem, inclusive os aspectos bestiais e repulsivos da vida, dando preferência às camadas mais baixas da sociedade” (Coutinho, 1997, p.190).

Dessa forma, guiado pelo “senso do real”, como defendia Émile Zola, o escritor elabora suas obras a partir de “fatos precisamente observados e fielmente recolhidos” (Coutinho, 1997, p. 189). O texto, portanto, torna-se “a criação de um mundo cuja estrutura reflete a essência da realidade social” (Goldmann, 1976, p. 195). Dessa forma, alicerçado nos princípios científicas que o fundamentam, o movimento estético da época baseia-se na filosofia de que somente as leis da natureza são capazes de explicar o mundo, assim como na ideia de que o comportamento humano é moldado por condicionamentos tanto biológicos quanto sociais.

Por ser a arte um conteúdo social sedimentado, suas representações artísticas não correspondem apenas a reflexos da realidade social: elas são essa realidade transfigurada. A arte literária, por sua vez, ao transpor realidades sociais para o texto ficcional, transporta também suas personagens como entidades imaginárias inseridas socioculturalmente no espaço ficcional por onde transitam. Isso posto, a literatura possui sua própria verdade e é através dela que se refletem e se revelam os aspectos históricos e socioculturais por meio do olhar do autor e da estética por ele adotada, os quais permitem a condição de uma arte autônoma e a par de sua realidade narrativa. Como a obra literária é uma recriação da sociedade em que está inserida, suas personagens assumem o papel dos indivíduos que compõem essa mesma sociedade. De acordo com Chartier (1990), qualquer documento, seja literário ou não, constitui uma representação da realidade apreendida, inseparável de sua natureza enquanto texto construído.

Sua elaboração obedece a regras específicas, determinadas pelo gênero discursivo ao qual pertence. Assim, mais do que um registro neutro, o documento funciona como um testemunho que forja “um real”, moldado tanto pela “historicidade de sua produção quanto pela intencionalidade de sua escrita” (Chartier, 1990, p. 63).

Dentre todos os gêneros literários, o romance se destaca por abarcar a mais ampla diversidade de experiências humanas. Quando analisado tanto em sua tessitura narrativa quanto em suas entrelinhas, deixa de ser meramente um “monumento” artístico para se tornar, nas palavras de Miguel Zéaffa (1971), um “documento” no qual a sociedade pode reconhecer seus próprios reflexos, ainda que por vezes distorcidos. Dessa forma, ao ser concebida como documento humano, a literatura passa a ter como função reproduzir comportamentos identificáveis na realidade social de sua época.

Ao denunciar as chagas sociais e se distanciar da visão idealizada e fantasiosa da vida presente no Romantismo, as estéticas realista, naturalista e verista dedicaram-se a captar os aspectos mais cruéis, os vícios e as ambições da rotina humana. Dentro desses temas, encontramos a manifestação do mal, que, como já discutido, é considerada uma chaga da humanidade desde sempre. A violência, a tragédia, o horror, o crime, o sofrimento e a dor são algumas das facetas da malignidade que permeiam romances de base positivista, revelando a face sombria da condição humana. O mal, nesse contexto, torna-se uma realidade inevitável, que está presente ao longo da existência dos indivíduos, influenciando profundamente todas as áreas de suas vidas – sejam elas familiares, sociais ou profissionais; físicas, emocionais ou espirituais. Dessa forma, essas correntes literárias não só representam o mal como uma dimensão inerente à condição humana, mas também o investigam como um eixo fundamental para desvendar as contradições e as tensões que moldam o indivíduo e a sociedade.

Os romances escolhidos para nossa pesquisa constituem-se em duas obras cruciais dentro de suas escolas literárias, haja vista que foram responsáveis pela afirmação de seus autores como representantes do romance realista-naturalista, com Eça de Queirós, e do verista, com Giovanni Verga. Assim posto, nosso *corpus* de análise serão *O Crime do Padre Amaro*, de Eça de Queirós e *Mastro-don Gesualdo*¹³, de Giovanni Verga, publicados no último quadrante do século XIX. Ambos possuem uma multiplicidade de interesses, situações, personagens, relações de vida, como também mutações sociais da época por eles ambientada, configurando-se em verdadeiros instrumentos de crítica à realidade social europeia do século

¹³ Serão utilizados neste estudo as versões definitivas dos romances, uma vez que tanto *O Crime do Padre Amaro* quanto *Mastro-don Gesualdo* tiveram publicações em anos anteriores e ambos foram revistos e modificados por seus respectivos autores.

XIX, além de constituírem-se em uma análise dos comportamentos do ser humano, sendo esses o ponto de interesse, principalmente os circunscritos aos pertencentes ao clero e à nobreza, em que muitos deixam cair as “personas”. Nesses romances, há personagens cujas índoles podem ser classificadas como más, devido a pensamentos, comportamentos e atos considerados característicos do mal.

Dessa feita, o Cônego Dias de *O Crime do Padre Amaro* e o Cônego Lupi, de *Mastro-don Gesualdo* são as personagens analisadas, bem como os pares Amaro Vieira/Amélia Coutinho e Gesualdo Motta/Bianca Traó. Procuraremos identificar convergências e divergências entre os dois representantes da Igreja Católica e até onde pode chegar o seu poder influência no comportamento das personagens diretamente ligadas a elas. Trataremos aqui de uma análise dos pensamentos, comportamentos e ações desses e de outras personagens no que diz respeito às suas inclinações para o mal, que, muitas vezes, são travestidos em boas ações dentro da trama romanesca, em uma perspectiva comparatista. Assim posto, a literatura participa da realidade humana e da história da consciência do mal, como afiança George Bataille (1989). O que será posto em evidência serão as faces – ou os disfarces – da malignidade presente nas personagens dos dois romances.

3 SOBRE OS CRIADORES E AS CRIAÇÕES

“Para que não se vá julgar esta preposição um disparate é preciso não perder de vista, nem as épocas em que ambos os artistas viveram, nem a educação que tiveram, nem as emulações a que cederam” (Araripe Júnior, 1958, p. 41).

Fidelino de Figueiredo, em sua *História Literária de Portugal*, declara que mesmo a obra sendo “de inspiração individual dos artistas, a literatura é um fenômeno social, pelo idioma de criação coletiva, pelos problemas e inquietações que expressa, pelas reações do autor ante uma coletividade e pelo eco da criação individual sobre a consciência nacional” (Figueiredo, 1960, p.11). Lucien Goldmann (1976) ressalta que “uma obra literária é a expressão de uma visão social de mundo, de pessoas e coisas e o escritor é aquele que encontra uma forma adequada para criar e expressar esse universo” (Goldmann, 1976, p.75). Em se tratando de autores que viveram no século XIX, principalmente na segunda metade do Oitocentos, essa visão social de mundo, de que fala Goldmann, acaba sendo retratada através da “inspiração individual dos artistas”, transformando a obra literária em um documento de uma época, uma vez que os livros possuem dimensões sociais aos quais permitem aos escritores lançarem mão de situações que podem estar circunscritas à realidade, como afiança Antonio Candido (2006). Dessa forma, o olhar crítico desses escritores sobre o contexto social e as discussões públicas de seu tempo manifestam-se de modo evidente em suas produções literárias, com destaque para os romances de matriz positivista, tais como os realistas, naturalistas e veristas, vertentes contemporâneas que floresceram ao longo do século XIX.

Como bem lembra Afrânio Coutinho (1997), durante todo o século XIX algumas estéticas artísticas coexistiram, cruzando-se e entrecruzando-se, fazendo com que se opusessem uma sobre as outras, com ideias e características completamente diversas, haja vista termos o Romantismo, o Realismo, o Simbolismo, o Impressionismo, o Neoimpressionismo, o Pós-Impressionismo e a *Art-Nouveau* como exemplos de diversidade de expressão da arte. Segundo o crítico, esse século em particular, constitui-se em uma época que recusa uma periodização precisa e nítida de fronteiras entre esses movimentos, principalmente em relação à Literatura. Contudo, o século XIX apresenta outra faceta: além de ser o século do Romantismo, é também o berço do Positivismo e do Realismo comumente a ele associado.

Desenvolvida por Augusto Comte, a teoria positivista surgiu como uma das correntes intelectuais mais impactantes do século XIX, influenciando profundamente as ciências

humanas e diversas esferas da vida social. Comte defendia que a análise científica – fundamentada na observação e na sistematização lógica dos fenômenos – era o caminho para decifrar e transformar a sociedade. Sua proposta representou uma ruptura com o idealismo romântico, dominante no início do século, e simbolizou a ascensão de uma nova mentalidade, pautada pelo racionalismo e pela crença no progresso através da ciência.

Destarte, em meados dos anos oitocentos, afirmou-se um novo espírito científico no domínio do conhecimento e da mentalidade, uma atitude perante a realidade de caráter positivista e materialista, que ia além daquela visão idealista da época romântica que fazia da realidade material uma manifestação do espírito. Com a burguesia tendo acesso à literatura, fez-se necessária a mudança de uma arte aristocrática para uma arte romântica de forma popular, que se deu devido à falta de preparo intelectual dessa nova classe consumidora. Novas formas de ver o mundo e novos estilos surgiram nessa sociedade em constante movimento e a literatura acompanhou essa movimentação, na medida em que era necessário adequar-se a esse emergente público leitor e, assim posto, ficava claro que o novo público buscava expressões artísticas que representassem os seus anseios.

Arnold Hauser (1972) observa que, durante o Segundo Império, a vida artística era dominada por obras de caráter leve e agradável, voltadas para uma burguesia que ele descrevia como “bem estabelecida e de espírito adormecido”, reduzindo a literatura a um mero passatempo para o ócio (Hauser, 1972, p. 943). Além de ser profundamente influenciado por transformações históricas e sociais – como o declínio dos grandes impérios espanhol, francês e do Sacro Império Romano-Germânico –, o século XIX, também conhecido como Oitocentos, foi palco de avanços científicos e tecnológicos em diversas áreas. Esse período destacou-se ainda por profundas mudanças sociais que levaram à transição do Antigo Regime para novos sistemas de governo. Foi também nesse contexto que houve uma aproximação das ciências sociais às ciências naturais, físicas e biológicas, integrando-se no estudo dos fenômenos humanos e sociais, em consonância com os princípios do Positivismo de Auguste Comte, que gerou “o evolucionismo de Spencer, o ambientalismo de Taine, o materialismo psicológico de Wundt¹⁴ e Lombroso¹⁵” (Coutinho, 1997, p. 7). Todo esse arcabouço científico foi utilizado

¹⁴ Wilhelm Maximilian Wundt (1832–1920) foi um renomado médico, filósofo e psicólogo alemão, reconhecido como um dos pioneiros da psicologia experimental. Seu trabalho é frequentemente associado ao de outros dois grandes cientistas da época: Ernst Heinrich Weber (1795–1878), famoso por seus estudos sobre percepção sensorial e pela formulação da Lei de Weber, e Gustav Theodor Fechner (1801–1889), outro importante nome no desenvolvimento da psicofísica.

¹⁵ No campo da criminologia, destacou-se Cesare Lombroso, psiquiatra e principal idealizador da Escola Positiva, ao lado de Enrico Ferri e Raffaele Garofalo. Juntos, esses pensadores revolucionaram a criminologia no final do século XIX, introduzindo uma abordagem científica para analisar o crime e o comportamento criminoso. A Escola

pelos escritores – principalmente aqueles que pertenciam a escolas literárias de base positivista – no intuito de fundamentar suas teses expostas nos romances. Ao retratar a natureza sem idealizações, o Positivismo aproxima-se do Realismo, uma vez que a arte passou a representar a realidade natural, social e histórica com maior fidelidade. Desse modo, o Positivismo serve como base para o Realismo literário, já que ambos valorizavam a objetividade, fundamentada na documentação e na análise rigorosa dos fatos. Émile Zola (1995) defendia que o romancista deveria possuir um aguçado senso do real, qualidade essencial para captar a natureza em sua essência e, assim, “torná-la viva por sua própria vida” (Zola, 1995, p. 36). Luckács (1965), por sua vez, argumenta que a tensão entre participação e observação não é acidental, pois deriva da postura que o escritor adota perante a vida e os grandes conflitos sociais – e não apenas de um método de representação. Afinal, muitos autores vivenciaram essas transformações e buscaram retratá-las em suas obras, refletindo a realidade que os cercava.

Partindo do pressuposto de Georg Lukács, de que “todo novo estilo surge como uma necessidade histórico-social da vida, sendo um produto necessário à evolução social” (Lukács, 1965, p. 53), observamos o surgimento, no século XIX, de correntes literárias distintas que, embora compartilhassem uma mesma origem, desenvolveram-se em ramificações diversas. Nesse contexto, em oposição aos exageros e ao idealismo da estética romântica, emergiram na França o Realismo e o Naturalismo, enquanto que na Itália floresceu o Verismo. Este último, embora seja uma ramificação do Naturalismo francês, apresenta características próprias que o distinguem. Enquanto o Naturalismo francês, liderado por autores como Émile Zola, enfatizava a influência determinista do meio social e biológico sobre o indivíduo, o Verismo italiano, que teve em Giovanni Verga o seu maior expoente, focava na representação realista da vida das classes populares, especialmente no contexto rural, com uma linguagem mais próxima do falar cotidiano e uma abordagem que buscava retratar a realidade de forma objetiva e sem idealizações. Assim, essas correntes literárias refletiam as transformações sociais e culturais de sua época, respondendo às demandas por uma arte mais engajada com a realidade e crítica em relação às estruturas sociais.

Por ter sido um dos períodos mais criativos e transformadores da literatura ocidental, o século XIX testemunhou o surgimento de diversos autores que adotaram estéticas distintas, refletindo as complexidades e contradições de sua época. Em meados do século, muitos escritores se destacaram como representantes do Realismo, do Naturalismo e do Verismo, movimentos que buscavam retratar a realidade de forma crítica e objetiva. Dentre esses autores,

Positiva surgiu como uma crítica direta à Escola Clássica, propondo uma nova perspectiva no estudo do fenômeno criminal.

dois europeus de nacionalidades diferentes merecem especial atenção, não apenas por sua relevância literária, mas também pelas similitudes em suas abordagens e preocupações temáticas: o português Eça de Queirós e o italiano Giovanni Verga.

Apesar de suas diferenças contextuais, Eça de Queirós e Giovanni Verga compartilham uma visão crítica da sociedade, uma abordagem realista da condição humana e um compromisso com a representação autêntica das complexidades sociais e psicológicas de suas personagens. Ambos contribuíram de maneira significativa para a literatura europeia, consolidando-se como pilares de seus respectivos movimentos literários e influenciando gerações posteriores de escritores.

3.1 Os criadores: Eça de Queirós e Giovanni Verga

Como abordado anteriormente, uma das fases mais ativas – e criativas – do ponto intelectual e literário da história europeia aconteceu na segunda metade do século XIX. A partir desse momento, o europeu tornou-se um leitor assíduo de jornais, revistas, romances; enfim, qualquer suporte pelo qual pudesse acompanhar os acontecimentos sociais, políticos e econômicos. Foi durante esse período que vários romancistas tiveram mais destaque através da publicação de crônicas e artigos em jornal, que consistia no único veículo de informação da época. Dessa maneira, além de manter as pessoas a par dos acontecimentos mundiais, o jornal contribuiu para a divulgação de textos literários, pois a grande maioria dos escritores começaram a publicar novelas em formato de folhetins, com capítulos novos a cada semana, com tramas que se assemelhavam ao cotidiano desse novo público.

Foi no contexto do Romantismo e da ascensão do gênero romance que nasceram, na década de 1840, Eça de Queirós e Giovanni Verga. Ambos são os autores de dois grandes romances que apareceram no último quadrante do século XIX: *O Crime do Padre Amaro* (1880) e *Mastro-don Gesualdo* (1889), em cujos enredos encontraremos uma sociedade desprovida de valores morais e éticos, prevalecendo a lei do mais forte e difundindo os ideais positivistas que grassavam à época. O autor português constrói um romance de tese no qual expõe, com ironia e crítica mordaz, os vícios do sacerdócio sem vocação, a hipocrisia do ambiente clerical e a degradação moral de uma sociedade decadente. Através de personagens marcantes e situações reveladoras, o autor desnuda as contradições e a corrupção que permeiam tanto a Igreja quanto a estrutura social da época, enquanto o italiano nos apresenta uma obra que retrata a realidade da pequena Vizzini, onde também viceja a hipocrisia em uma sociedade ainda baseada em valores sociais bem distintos, com uma heterogeneidade das classes sociais. Se em *O Crime do*

Padre Amaro Eça critica os valores torpes do clero e da beatice leiriense, Giovanni Verga, em *Mastro-don Gesualdo*, mostra uma burguesia devotada ao materialismo e ao individualismo na figura de seu protagonista, bem como a decadência da aristocracia rural em uma Itália que lutava pela união de seu território.

Os dois autores provavelmente não se conheciam, apesar de serem contemporâneos e terem nascido na mesma década, com uma diferença de apenas cinco anos; todavia ambos possuem muitos pontos em comum, não só o fato de pertencerem a escolas literárias de base positivista, mas também semelhanças em seus processos de escrita, na gênese dos romances citados e de seus percursos literários, além da admiração pelo mentor do Naturalismo francês, Émile Zola, o qual conheceram pessoalmente. Os romances *O Crime do Padre Amaro* e *Mastro-don Gesualdo* constituem-se em obras-primas das estéticas literárias a qual pertencem, visto que possuem estilo de escrita diversa de seus romances anteriores, inaugurando movimentos literários em seus respectivos países: o Realismo em Portugal e o Verismo na Itália.

José Maria Eça de Queirós nasceu em 25 de novembro de 1845, na cidade de Póvoa do Varzim, Portugal. Filho de Carolina Augusta Pereira d'Eça e José Maria de Almeida de Teixeira de Queirós, o escritor cresceu em uma família de condições modestas – tanto por parte de pai quanto de mãe, uma vez que suas raízes estavam ligadas ao serviço público, à magistratura e à carreira militar. Já Giovanni Verga – nascido em 2 de setembro de 1840, na Catânia, no Sul da Itália – era filho de Caterina Di Mauro e Giovanni Battista Verga Catalano, membros de uma família abastada. Diferentemente de Eça, Verga veio de uma linhagem de grandes proprietários de terras, desfrutando de uma posição social privilegiada desde o nascimento.

Eça iniciou seus estudos como semi-interno na cidade do Porto, no Colégio da Lapa, permanecendo ali até sua preparação para os exames à Faculdade de Direito de Coimbra, de onde sairia bacharel em 1866. Foi na atmosfera cultural de Coimbra que o autor tomou contato com textos de diversos autores e foi também durante este período que Eça e a sua geração deixaram-se seduzir por Michelet, Hegel, Vico, Proudhon, Victor Hugo, Goethe, Edgar Poe e Heine¹⁶. Ao término do curso de Direito, Eça de Queirós pretendia seguir na magistratura; no entanto, isso não lhe apeteceu, pois segundo Filomena Mônica (2001), ele fora convocado pela literatura. Simões (1970) compartilha da mesma opinião, reforçando que o autor fora chamado por outros ideais, uma vez que “no fundo de sua natureza germinava já a semente que faria dele um grande escritor” (Simões, 1970, p. 17). Batalha Reis, na introdução de *Prosas Bárbaras*, realça que Eça de Queirós não nascera pra magistratura e que só terminara o curso de Direito

¹⁶ REIS, Carlos. **Eça de Queirós**. Edições 70, 2009.

por conta das tradições de família. Nas suas palavras, “a arte tomava-o já a esse tempo fundamente, e ia-se-lhe o tempo a ler, a cismar, a idear, a cogitar os aspectos sutis das coisas” (Reis, 1903, p. X). A estreia literária de Eça de Queirós ocorreu em 28 de março de 1866, com a publicação de seu primeiro folhetim na *Gazeta de Portugal*. Segundo Batalha Reis, os folhetins que Eça publicou em 1867 causaram-lhe uma impressão comparável apenas à descoberta dos grandes mestres da música moderna. Além disso, ele destaca que, em seus primeiros escritos, Eça de Queirós era, na verdade, um representante do Romantismo.

Giovanni Verga, por sua vez, por conta da falta de escolas públicas na Catânia, fora encaminhado para a escola particular de Antonio Abate, cujos estudos conduzidos sob sua orientação proporcionaram ao aspirante a escritor uma sólida formação literária e filosófica graças à leitura das obras de Dante Alighieri, Petrarca, Ludovico Ariosto, Torquato Tasso, Vincenzo Monti e Alessandro Manzoni. Também como seu contemporâneo português, matriculou-se em uma faculdade de Direito, na Universidade de Catânia, mas interrompeu os estudos para se dedicar, com todo o apoio da família¹⁷, à publicação do romance *I carbonari della montagna* em 1861/62, que tem como pano de fundo a oposição dos carbonários calabreses a Gioacchino Murat.¹⁸ Verga decidiu, portanto, dedicar-se apenas à literatura e ao jornalismo político-cultural e fundou, com Niccolò Niceforo e Antonio Abate, seu antigo preceptor, algumas revistas de curta duração, intituladas *Roma dos Italianos*, *Itália Contemporânea* e *L'ineditore*.

Em relação aos percursos literários traçados por ambos, existem algumas similitudes entre o lusitano e o italiano. Eça teve sua trajetória literária iniciada aos moldes românticos, influenciado principalmente pelas leituras e pela efervescência acadêmica oitocentista, quando presenciou, em 1865, o choque entre o Romantismo que agonizava e o Realismo que nascia. Foi somente no início dos anos 70, precisamente em 1871, quando participou das *Conferências do Casino*, que se aventurou nos caminhos do Realismo. Um ano antes, em 1870, Eça colaborou com Ramalho Urtigão em uma aventura literária que ficou conhecida como *O Mistério da Estrada de Sintra*, um romance epistolar que, nas palavras de Carlos Reis, “bem pode ser lido como uma experiência literária de mudança”, ao passo que surge motivada pelo impulso de “espicaçar o burguês e estimular a sua atenção”, e por adentrar em alguns temas com implicação social como o adultério feminino, bem presente na ficção queirosiana (Reis, 2009, p. 15).

¹⁷ Os pais de Giovanni Verga financiaram a publicação de seus primeiros escritos; Eça de Queirós, no entanto, teve um apoio familiar um tanto tardio, acontecendo após a publicação de *O crime do padre Amaro*.

¹⁸ Gioacchino Murat foi um general francês, Rei de Nápoles (sob o nome de Gioacchino Napoleone) e marechal do Império com Napoleão Bonaparte.

Segundo o estudioso de Eça, apesar de o escritor estar vinculado à difusão das estéticas realista e naturalista em Portugal, não podem ser-lhe ocultados “outros componentes de sua multifacetada identidade artística” (Reis, 2009, p. 14).

O italiano Giovanni Verga debutou como escritor na Catânia com uma trilogia patriótica: *Amore e patria* (1856-1857, inédito), *I Carbonari della montagna* (1861-1862) e *Sulle lagune* (1862-1863). Segundo Gabriella Alfieri (2016), essas obras pertencem ao pré-verismo verghiano, pois tratavam-se de romances históricos e “mundanos”, comédia burguesa, novelas rústicas e góticas. Em Florença e em Milão Verga teve um aprendizado realista, pois foi nessa época que publicou dois romances de cunho social e psicológico – *Una peccatrice* (1866) e *Eros* (1875). Entre os anos de 1865 a 1870, o escritor buscou uma aproximação com o teatro através das comédias burguesas *I nuovi tartufi*, *Rose Caduche* e *L'onore*. Já as obras *Nedda*, *Primavera* e *Storia del Castello di Trezza* representam os contos milaneses que transitam entre o romantismo rústico, a Scapigliatura¹⁹ e o realismo social, entre os anos de 1874 a 1877. Luperini (1988) ressalta que foi em Milão onde “Verga comincia a respirare l'aria della cultura europea, a leggere Flaubert, Balzac, Daudet, i di Goncourt, Zola, ad accogliere alcuni elementi (quelli più materialistici) della dominante filosofia positivista²⁰” (Luperini, 1988, p. 6). O siciliano, após abandonar a faculdade de Direito, decide sair da ilha em 1865 e resolve passar alguns meses em Florença²¹, que havia se tornado a capital da Itália recém unificada. A cidade era um importante centro da vida política e intelectual italiana da época. Quando da sua segunda estadia em Florença conheceu Luigi Capuana²², então crítico de teatro do jornal *La Nazione* e correspondente do *Corriere della Sera*, que teria uma importante influência em sua formação literária.

A ficção juvenil de Verga está ligada a formas genéricas realistas que em meados dos anos setenta tendiam ao realismo; no entanto ele percebe que se fazia necessário um novo olhar sobre a realidade siciliana e a busca de uma narração objetiva, da qual seriam retirados todos os vestígios dos sentimentos do autor. Foram vários os motivos que levaram Verga a este tipo

¹⁹ A Scapigliatura foi um movimento literário que surgiu na segunda metade do século XIX, tendo como principais centros as cidades de Milão e Turim. O nome do movimento deriva do título do romance *La scapigliatura e il 6 febbraio* (1862), escrito por Carlo Righetti sob o pseudônimo de Cletto Arrighi. O termo “scapigliatura” é uma adaptação do francês *bohème*, remetendo a um estilo de vida boêmio e desregrado, semelhante ao dos ciganos.

²⁰ “Verga começou a respirar o ar da cultura europeia, a ler Flaubert, Balzac, Daudet, os de Goncourts, Zola e a aceitar alguns elementos (os mais materialistas) da filosofia positivista dominante” (tradução nossa).

²¹ Turim foi a primeira capital da Itália recém unificada, de 1861 a 1865, quando Florença assumiu o posto até 1871.

²² Luigi Capuana, importante escritor e jornalista italiano, destacou-se como uma das figuras centrais do movimento verista. Nascido na província de Catania, assim como seu contemporâneo Giovanni Verga, Capuana também sofreu a influência das obras de Émile Zola, o célebre autor francês e pioneiro do naturalismo.

de “conversão”²³: uma insatisfação substancial com os ambientes mundanos fúteis, uma desconfiança crescente em relação ao sentimentalismo romântico, a atenção ao naturalismo francês também estimulada pela amizade com Luigi Capuana, a nostalgia da sua terra natal e um novo interesse na questão meridional. Mas acima de tudo sentia a necessidade de representar uma realidade distante, apesar de surgir de um mundo conhecido.

Eça de Queirós e Giovanni Verga não eram autores confessionais, o que faz com que alguns fatos de suas respectivas vidas sejam desconhecidos. Segundo Filomena Mônica (2001), Eça por mais de uma vez declarou não desejar que escrevessem sua biografia. Em uma carta a Ramalho Ortigão, cuja data remonta a 10 de novembro de 1878, dizia-lhe: “Dados para a minha biografia, não lhos sei dar. Eu não tenho história, sou como a República do Vale de Andorra” (Castilho, 1983, p. 162). As poucas informações sobre a vida doméstica de Eça de Queirós constam nas entrelinhas nas cartas que o escritor enviou a sua mulher, postumamente reunidas por seus filhos Maria Eça de Queirós e Antonio d’Eça de Queirós no livro *Eça entre os seus* (1949). Em relação a Giovanni Verga, Luperini (1988) ressalta que “non è facile ricostruire la vita di Verga, scrittore quanti’altri mai schivo e riservato, pochissimo incline a parlare e a fare parlare di sé.”²⁴ (Luperini, 1988, p. 3). O pouco sobre sua formação, seus primeiros estudos e sua adolescência foi reunido por seu amigo Federico De Roberto, que, por sua proximidade com o escritor, pode coletar dele lembranças e testemunhos.

Como mencionado, tanto Eça de Queirós quanto Giovanni Verga abandonaram o Direito – o primeiro após formado, o segundo sem sequer concluir o curso – para seguirem rumos distintos, caminhos paralelos que jamais se cruzariam. Contudo, ambos contaram com o apoio de suas famílias para perseguir suas vocações literárias. Se o Direito não ganhou dois advogados, a Literatura Ocidental, por outro lado, conquistou dois mestres da escrita. Considerados pioneiros em seus países, Eça e Verga introduziram, respectivamente, as correntes estéticas que emergiram na França anos antes: o Realismo-Naturalismo em Portugal e o Verismo na Itália.

3.2 Realismo, Naturalismo e Verismo (ou o real, o natural e o verdadeiro)

²³ Romano Luperini discorda da utilização deste termo. Para o crítico, a adesão ao verismo não se constituiu em uma “conversão”, mas “ao produto necessário da crise da educação romântica da era ascendente de Verga e da sua própria experiência anti-burguesa e dissoluta” (Luperini, 1975, p. 6 - tradução nossa).

²⁴ “Não é fácil reconstruir a vida de Verga, um escritor diferente de todos os outros, tímido e reservado, pouco inclinado a falar e a fazer falar de si”. (Tradução nossa)

A ampla disseminação da literatura e da arte realistas em meados do século XIX gerou debates intensos e discussões fervorosas sobre a representação da realidade e as diversas maneiras de aproximá-la da literatura. No entanto, o termo “realismo” tem sido aplicado tanto a obras medievais quanto a produções do século XIX que buscavam recriar, na literatura, situações de vida e personagens verossímeis, inseridos em um contexto espacial e temporal específico. Para Perrone-Moyses (1990), a representação é o termo mais antigo da teoria literária, já que remonta ao conceito aristotélico de mimese. Essa noção pressupõe uma percepção da realidade e um tipo de imitação que, ainda que envolva transformação, tem como fundamento o mundo real. Segundo a autora, o horizonte da literatura é sempre o real – seja ao tentar representá-lo em sua condição dolorosa de incompletude, seja ao propor uma alternativa de plenitude.

De acordo com Ian Watt (2010), o termo “realismo” surgiu como definição estética em 1835, inicialmente para destacar a “verdade humana” presente nas obras de Rembrandt, em contraste com o ideal poético da pintura neoclássica. No entanto, sua consolidação como conceito literário ocorreu apenas em 1856, com a fundação do periódico *Réalisme*²⁵, editado por Duranty. Antes disso, porém, o termo já havia ganhado destaque no campo artístico em 1855, quando o pintor francês Gustave Courbet organizou sua exposição independente, intitulada “Le Réalisme”, marcando oficialmente o surgimento do movimento como expressão cultural.

Com a consolidação da burguesia nos âmbitos econômico, político e cultural ao longo do século XIX, os gêneros narrativos – sobretudo o romance e o conto – transformaram-se em ferramentas de reflexão sobre a realidade social da época. Assim, o contexto histórico não apenas fornece o pano de fundo para a trama, mas também molda os pensamentos, sentimentos e a visão de mundo das personagens. Na segunda metade do século, especialmente na França, a narrativa realista abandona abordagens genéricas e adota um método minucioso, fundamentado em fatos objetivos e na análise das condições ambientais e psicológicas que determinam as ações das personagens, excluindo qualquer intervenção subjetiva do narrador nos eventos descritos. Trata-se de uma narrativa objetiva, que reproduz com precisão quase científica as circunstâncias reais, tal como se apresentam em uma observação imparcial e livre de distorções idealistas ou sentimentais. Dessa forma o Realismo, tanto como movimento artístico quanto teoria, surgiu e se consolidou na França em meados do século XIX, expandindo-se posteriormente para o resto da Europa, onde adquiriu características particulares em cada contexto. Auerbach (1971) destaca que os princípios do realismo moderno vão além da simples

²⁵ O jornal *Réalisme* (1856-1857), dirigida por Duranty, foi um documento fundamental na história do movimento realista.

reprodução do cotidiano, incorporando também a ascensão de camadas sociais historicamente marginalizadas. Para o autor, o Realismo deveria representar a totalidade da realidade cultural de sua época, em que, embora a burguesia ainda predominasse, “as massas já começavam a pressionar de maneira ameaçadora, à medida que tomavam consciência de seu papel e de seu poder” (Auerbach, 1971, p. 434). Após consolidar-se como o gênero preferido da burguesia, o romance atinge seu ápice com essa nova perspectiva de representação da realidade.

Em relação à recepção literária, Bourneuf e Ouelett (1976) destacam que, ao longo do século XIX, o público deste gênero em particular expandiu-se, acompanhando a maior democratização do acesso à educação de camadas sociais antes excluídas da cultura. A esse fator somou-se o advento das máquinas rotativas de impressão, que baratearam a produção de livros, e a popularização dos jornais, responsáveis pelo surgimento do romance-folhetim. Para muitos leitores, esse formato representava o único vínculo com a literatura.

Para Debenedetti (1977), o romance é a forma literária que pela primeira vez oferece uma representação integral do homem, desde as linhas fugazes de seu perfil interior até as imagens estáticas da objetividade social, sendo esta transição delicada e modulada da meditação do que a personagem faz, para a descrição do ambiente onde ele vive e age. Ferroni (2011) destaca que o romance sempre foi marcado pela divergência, pela intersecção entre diferentes níveis e pela disposição para revelar a sua própria natureza ficcional; no entender de Miguel-Pereira (1988) constitui-se, entre todos os gêneros literários, o que “mais diretamente se nutre da vida de relação” e não atingiria a culminância em uma sociedade “sem estratificações profundas” e de “fraca densidade espiritual” (Miguel-Pereira, 1988, p. 19). Luckács (1965) por sua vez, afirma que mesmo o romance sendo o gênero típico da burguesia, traz em seu bojo, de uma forma típica e adequada, as contradições específicas dessa mesma sociedade. Ian Watt (2010) assevera que o uso do termo romance obteve a consagração no final do século XVIII e Antonio Candido (1989) destaca que o gênero só adquiriu *status* e reconhecimento na literatura séria no século XIX.

Dessa forma, o campo em que a literatura europeia se dedica mais intensamente à representação da realidade é o da narrativa, que aborda de maneira direta o cotidiano e realiza uma reconstrução minuciosa de ambientes, personagens, situações e conflitos, com o objetivo de apresentar uma imagem fiel e impactante do mundo contemporâneo. Carlos Reis (2001) lembra que o Realismo se concentrou em temas da vida doméstica, da vida econômica e da vida cultural e social, além de adotar estratégias literárias próprias – estratégias essas intencionais – implicando em um certo tipo de estruturação de texto de modo a atingir determinados efeitos juntos aos destinatários. E, de acordo com os propósitos reformistas e pedagógicos da estética

realista, a opção seria a narrativa e, em particular, o gênero romance, que, no século XIX, não escapou ao fenômeno de “massificação”, visto que alcançou grande popularidade entre todos as classes sociais, principalmente aquelas que não dispunham de dinheiro para a compra de livros impressos.

O termo naturalismo foi utilizado de várias maneiras na ciência, na filosofia e nas artes figurativas, para indicar diferentes modos de atenção às formas da realidade: é, portanto, um termo com múltiplos significados e é utilizado, entre outras coisas, para indicar aquelas filosofias que colocam a natureza no centro dos seus interesses, excluindo qualquer realidade que lhe seja estranha. Zola (1982) afirma não ser o “inventor” do termo, uma vez que este já era utilizado em várias literaturas estrangeiras. O autor francês entende que, no máximo, aplicou-o à evolução natural da literatura francesa da época. Hauser (1972) ressalta que os limites divisórios entre o naturalismo e o realismo são muito sutis. Para ele é “absolutamente inútil, se não imediatamente ilusório, separar por estas duas designações aquelas fases da evolução”, haja vista que a diferença mais significativa entre ambas “reside no cientificismo da nova orientação, na aplicação dos princípios das ciências exatas à apresentação artística dos fatos” (Hauser, 1972, p. 944).

Na Itália as diversas tentativas, já fortemente configuradas na década de 1850 de uma relação mais direta com a realidade, levaram a uma utilização muito insistente do conceito de “verdade”, o que determinou a adoção do termo verismo, o qual começou a se difundir na década de 1860 e na década seguinte foi tomada como fórmula para definir uma nova forma de que se voltava para Émile Zola e para o naturalismo francês, mas com uma especificidade autônoma própria. Segundo Marzot (1941), a primeira dificuldade na teoria do verismo é de ordem lexical. Muitos escritores e críticos contemporâneos à Scapigliatura usaram também os termos realismo e naturalismo para expressar a mesma escola. Assim, Realismo, Naturalismo e Verismo possuem pontos em comum, tanto no método a que se propunham quanto nos escritores que os representavam e os defendiam. Em relação aos dois últimos, ressalte-se que compartilham, além da matriz ideológica positivista, “o modo de enunciação romanesco, que deixava de depender de um emissor único [...] para adquirir uma feição polifônica, através da transferência de foco enunciativo, sistemática ou ocasionalmente” (Lourenço, 2019, p. 13). Trata-se da impessoalidade narrativa, que nega ao autor o direito de expressar opiniões ou juízos de valor, engrandecer ou censurar ações e comportamentos de suas personagens. Em *Do romance*, Zola (1995) destaca que o “naturalista procura desaparecer completamente por trás da ação que narra. Ele é o *metteur en scène* oculto do drama. Nunca se mostra ao fim de uma

frase. Não o ouvimos nem rir nem chorar com suas personagens, assim como ele não se permite julgar seus atos” (Zola, 1995, p. 46-grifos do autor).

O Verismo foi um movimento literário italiano cujo ápice ocorreu no terceiro quadrante do século XIX e caracterizava-se, assim como a estética francesa, pela intenção de retratar objetivamente a realidade social contemporânea, uma vez que primava pela rigorosa fidelidade ao real, ao verdadeiro. Em consonância com os naturalistas franceses, os escritores veristas acreditavam que a realidade podia ser estudada e compreendida em cada aspecto por intermédio do modo experimental. Embora o verismo tenha raízes no naturalismo, há diferenças entre os dois movimentos: enquanto o naturalismo se desenvolve em sociedades industrializadas, com foco no ambiente urbano, o verismo se ambienta em regiões rurais ou pequenas cidades, marcadas por atraso econômico, social e cultural. Dessa forma, pela primeira vez surgia, dentro da própria burguesia, uma literatura que voltava seu olhar para a vida popular das áreas mais pobres da Itália, expondo sua degradação e miséria.

Dessa forma o verismo italiano está conectado com a poética naturalista francesa de Zola que tem como pressupostos, além da evolução científica, do homem como produto de fatores hereditários, do meio social e do momento histórico, a impessoalidade narrativa. O mediador entre os autores franceses e a Itália foi Luigi Capuana, que propôs a discussão dos princípios e dos meios técnicos adequados para descrever a verdade. Segundo Carpeaux (2008), a teoria do verismo desenvolvida por Luigi Capuana era profundamente influenciada por Zola, e seu romance *Il marchese di Roccaverdina* (1901) deveria ter sido a obra-prima do movimento. No entanto, para Carpeaux, o livro acaba sendo apenas “o estudo de um *caso* à maneira de Zola”, além de um tanto “deturpado pelas inclinações” do autor – um democrata “meio socialista, meio pacifista”, como muitos outros intelectuais italianos da época. Consequentemente, Capuana tornou-se muito popular, visto que “a sua literatura correspondia ao gosto médio” (Carpeaux, 2008, p. 1960 – grifo do autor), ratificando a tese de que o gênero fora o ideal para agradar o seu público.

Em Portugal, segundo Massaud Moisés (2008), o romance naturalista surge depois do realista, tanto cronológica quanto esteticamente, sendo Eça de Queirós considerado o introdutor de ambas as correntes, uma vez que rompe com o estilo clássico que predominava na obra de muitos autores românticos. Reconhecido pela crítica como o grande mestre do romance português moderno, Eça tornou-se também o escritor mais popular entre seus contemporâneos.

Assim como Eça de Queirós foi o pioneiro na introdução do realismo-naturalismo em Portugal, ao trazer as bases no Casino Lisbonense²⁶, com a conferência “A Literatura Nova” ou “O Realismo como nova expressão da arte” e a posterior publicação dos romances *O Crime do Padre Amaro* e *O primo Basílio*, também Giovanni Verga lançou as bases do verismo no prefácio de *L'amante di Gramigna*, conto publicado em 1880 em que manifesta a intenção de desenvolvê-lo “com as mesmas palavras simples e pitorescas da narração popular”, colocando o “fato nu e franco” no centro da criação artística, como se ele tivesse sido feito por si, sem qualquer “ponto de contato com seu autor”. Verga afirmava que o sucesso e o reconhecimento da estética verista só aconteceriam quando o romancista conseguisse passar da análise das classes inferiores ao estudo da alta nobreza, sendo essa uma característica encontrada no autor siciliano cuja origem é claramente positivista. Carpeaux relembra que “conservar-se fiel à objetividade exigida pela teoria verista foi a ambição de Verga, embora os seus começos não deixassem adivinhar aquele realismo severo” que preencheram as páginas de muitos de seus romances e contos” (Carpeaux, 2008, p. 1961).

Assim como o Naturalismo francês se caracterizava com atenção aos mais humildes, devido às grandes transformações ocorridas no país durante o Segundo Império²⁷, o Verismo italiano voltava à atenção para a região mais pobre da Itália, expondo as condições de pobreza e miséria em que são obrigados a viver os trabalhadores e os pescadores, expoentes de um mundo ainda arcaico, antigo e primitivo, logo após o Risorgimento. Ao fixar o olhar na representação da realidade contemporânea, os escritores veristas denunciavam as contradições da nação recém-formada (a Constituição do Reino italiano é de 1860) e a persistência da miséria e da ignorância na Itália meridional.

3.2.1 O realismo queirosiano e o verismo verghiano

A relação entre o Realismo e o Naturalismo na literatura europeia constitui-se em complementaridade e continuidade, já que o romance naturalista avança a partir do ponto em que a estética realista havia interrompido na investigação dos problemas sociais. Dessa maneira, embora o Naturalismo compartilhe algumas preocupações socioculturais com o Realismo, ele leva suas temáticas e ideologias a um extremo mais intenso e radical. Assim, a estética

²⁶As Conferências do Casino Lisbonense desempenharam um papel fundamental na redefinição da cultura portuguesa. Em sua palestra, Eça de Queirós argumentou que a literatura deveria estar comprometida com um amplo processo revolucionário, essencial para a modernização de Portugal.

²⁷Constituiu-se no Regime monárquico bonapartista, instaurado por Napoleão III, durante os anos de 1852 a 1870, cujo poder foi centralizado após a Constituição de 1852. As características mais marcantes do período foram a marginalização do legislativo, a modernização da capital Paris e o desenvolvimento econômico da França.

naturalista se define como uma espécie de “Realismo científico de caráter causalista e determinista, expresso em um certo fatalismo de base materialista” (Reis, 2001, p. 13).

Lourenço (2019) destaca que, enquanto movimento estético-literário, o Naturalismo não se opõe ao Realismo, mas tampouco se funde inteiramente a ele (Lourenço, 2019, p. 11). Isso ocorre porque o termo realismo é frequentemente empregado de maneira ampla na história da arte. O autor ressalta que muitos escritores da segunda metade do século XIX usavam realismo e naturalismo como sinônimos, mencionando, por exemplo, Proudhon e Zola. Até mesmo Eça de Queirós, em “Idealismo e Realismo” – texto referente à segunda edição de *O Crime do Padre Amaro* –, emprega as duas denominações indistintamente:

Eu sou, pois, associado a estes dois movimentos, e se ainda ignoro o que seja a ideia nova sei pouco mais ou menos o que chamam aí na escola realista. Creio que em Portugal e no Brasil se chama realismo, termo já velho em 1840, ao movimento artístico que em França e em Inglaterra é conhecido por “naturalismo” ou “arte experimental”. Aceitemos, porém, realismo, como a alcunha familiar e amiga pela qual o Brasil e Portugal conhecem uma certa fase na evolução da arte. (Queirós, 1988, p. Ênfase do autor)

Em Portugal, a implantação das estéticas Realista e Naturalista é indissociável de movimentos e polémicas, como a Questão Coimbrã, o Cenáculo, as Conferências do Casino e a Geração de 70. A Questão Coimbrã (1865) funcionou como um marco divisor, ao introduzir as novas correntes de pensamento. Posteriormente, o Cenáculo – um agrupamento intelectual lisboeta – deu continuidade ao debate, que se materializou nas influentes Conferências do Casino. O conjunto desses esforços culminou no projeto da Geração de 70, orientado para uma crítica radical à sociedade portuguesa, condenada por sua suposta decadência espiritual e material.

Como bem observa Carlos Reis (2001), o Realismo e o Naturalismo não se consolidaram em Portugal por meio de uma “infiltração lenta dos novos gostos, tendências, ideias, pela conquista paulatina do aplauso geral”, mas sim através da “interferência da *fratura* e do *escândalo*” (Reis, 2001, p. 13 - grifos do autor). Essa ruptura violenta com a tradição refletiu-se claramente nos romances *O Crime do Padre Amaro* e *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós, obras que inauguraram o Realismo-Naturalismo em Portugal com um tom provocativo e revolucionário.

Embora Eça de Queirós seja reconhecido como o introdutor do Naturalismo em Portugal com a publicação da primeira versão de *O Crime do Padre Amaro* em 1875, sua obra não se limita a essa classificação. Dentre seus romances, apenas *O Crime do Padre Amaro* e *O Primo Basílio* podem ser considerados plenamente naturalistas, já que as obras anteriores e posteriores

pouco dialogam com essa estética. Com o surgimento de títulos como *O Mandarim* (1880) e *Os Maias* (1888), “torna-se evidente um movimento de superação da literatura naturalista” (Ferreira, 2009, p. 111), sem que isso signifique o abandono da crítica social – traço marcante da produção queirosiana. Essa renovação se consolida em seus últimos romances, *A Ilustre Casa de Ramires* (1900) e *A Cidade e as Serras* (1901), nos quais se nota uma “revalorização da história portuguesa” (Ferreira, 2009, p. 111). Antonio Candido (2000) ressalta que, na produção de Eça, apenas três obras se destacam: *O Crime do Padre Amaro*, *Os Maias* e *A Ilustre Casa de Ramires*. Segundo o crítico, os romances são

admiravelmente bem compostos, formando uma sequência riquíssima, que vai do naturalismo estrito a um realismo liberto, [...] da crítica social à visão mais tolerante do homem e da sociedade, mostrando que o autor teve a rara capacidade de mudar sem perder o prumo e de se renovar no mesmo nível de excelência (Candido, 2000, p. 18).

Consoante Fidelino de Figueiredo (1946), a obra de Eça de Queirós se divide em três fases, de acordo com as características dos textos publicados pelo autor²⁸. A primeira corresponderia aos publicados na *Gazeta de Portugal*, entre 1866 e 1867, e postumamente reunidos em *Prosas Bárbaras*. Esses primeiros textos ficcionais são narrativas curtas, marcadamente influenciadas por autores da literatura fantástica, como Gérard de Nerval, Edgar Allan Poe, E. T. A. Hoffmann e Heinrich Heine. Essas obras iniciais não revelam, nem no tema nem na forma, qualquer indício de que seu autor se tornaria, em pouco tempo, um dos grandes expoentes do realismo literário. Desse período, destacam-se também *O Mistério da Estrada de Sintra* (1870) e *As Farpas* (1890-1891), ambos escritos em parceria com Ramalho Ortigão. A segunda fase da carreira de Eça inicia-se com a publicação de *O Crime do Padre Amaro* (1876) e estende-se até *Os Maias* (1888). Nesse período, o escritor dedicou-se a questionar os dogmas morais da época, empregando uma crítica ácida à burguesia e à hipocrisia social. A terceira fase da obra de Eça de Queirós tem início com *A Correspondência de Fradique Mendes* (1900), momento em que o autor se afasta dos temas típicos do realismo-naturalista que marcavam sua produção anterior. Segundo Nílvio Ourives (2003), Eça, cansado de combater um sistema que via como decadente e corrupto, passa a abordar suas personagens com maior otimismo,

²⁸Carlos Reis (2009) destaca que, ao longo de seus 35 anos de carreira literária, Eça de Queirós produziu uma vasta obra – incluindo textos ficcionais, jornalísticos, centenas de cartas sobre os mais variados temas e relatos de viagem – , mas publicou um número relativamente pequeno de livros: apenas cinco títulos. São eles: *O Crime do Padre Amaro* (1876 e 1880), *O Primo Basílio* (1878), *A Relíquia* (1887) e *Os Maias* (1888). Além desses, o romance epistolar *O Mistério da Estrada de Sintra* (1870) foi escrito em parceria com Ramalho Ortigão, assim como os dois volumes de *Uma Campanha Alegre*, fruto da mesma colaboração.

retratando-as em processo de mudança. Seus protagonistas agora abandonam o capitalismo opressor dos centros urbanos em busca de uma existência mais autêntica e plena no campo, nas propriedades rurais. Além da obra citada, pertencem a essa fase *A Ilustre Casa de Ramires* (1900) e *A Cidade e as Serras* (1901), publicadas após a morte do autor. No entanto, como observa Carpeaux, qualquer tentativa de categorização rígida seria reducionista, já que considera Eça de Queirós “uma das figuras mais proteicas da literatura universal” (Carpeaux, 2008, p. 1989).

A classificação de Carlos Reis, no entanto, difere da de Fidelino de Figueiredo. Para o estudioso da obra queirosiana, foram quatro – e não três – as fases da produção do autor luso. A primeira corresponde ao que Reis denominou de “Aprendizagem da Escrita”, ocorrida entre os anos de 1866 a 1871, que abrange o período em que Eça estava na Universidade de Coimbra. A segunda, denominada de “Escrita do Real”, envolve as obras surgidas entre os anos de 1871 a 1880, em que Eça observa e analisa criticamente os costumes e os problemas sociais de seu tempo, aceitando as influências de Augusto Comte, Claude Bernard e Hyppolite Taine, seja de forma direta ou indireta, através das obras de Gustave Flaubert e Émile Zola. A terceira fase, chamada de “Outros Mundos”, refere-se aos anos de 1880 a 1888. Longe de terras lusitanas desde 1872 por conta de sua atividade profissional como cônsul, Eça passou a viver próximo dos mais importantes centros de difusão cultural do mundo, como Londres e Paris, e, com o tempo, percebe que o Naturalismo se encontrava em crise desde o fim dos anos 80 do século XIX. A quarta fase foi denominada como “Eterno Retorno”, compreendendo o período de 1888 até 1900, ano de sua morte. Ferreira (2009), citando Carlos Reis, lembra que essa fase se caracteriza como “um retorno a temas, valores e processos que pareciam já superados pelo escritor” (Ferreira, 2009, p 119). Mesmo distante de Portugal, Eça não deixa de manter contato com sua terra, seja através de cartas trocadas com amigos, seja nos jantares dos “Vencidos da Vida”, ocasiões em que o autor demonstra um certo desencanto. Durante esse período Eça de Queirós mostrou-se mais conservador do que era vinte anos antes. Ressalte-se que as obras *A Ilustre Casa de Ramires* (1900) e *As Cidades e as Serras* (1901) foram publicadas postumamente.

Eça de Queirós tentou de todas as formas modificar o panorama cultural de seu país com a arma que dominava magistralmente: a palavra. Nas palavras de Massaud Moisés (2008), ele se tornou um “divisor de águas linguístico entre a tradição e a modernidade”, tendo exercido “considerável influência em Portugal e no Brasil ao longo do século XIX” (Moisés, 2008, p. 264). Devemos lembrar que as obras de Eça atravessaram o Atlântico, sendo os leitores brasileiros ávidos consumidores de seus romances, haja vista que os mesmos eram publicados

quase que simultaneamente em Portugal e no Brasil. Carlos Reis lembra que em 1876 circulou, em São Paulo, uma edição “pirata” da primeira versão de *O Crime do Padre Amaro*. Para Antonio Candido²⁹, Eça tinha o dom da caricatura e soube, como poucos “fazer graça carregada com tanta leveza” (Candido, 2000, p. 15) sendo esse dom um dos responsáveis pela sua popularidade principalmente aqui no Brasil.

Em sua conferência *O Realismo como nova expressão da Arte*³⁰, Eça expõe o seu ponto de vista sobre a literatura nova, ao mesmo tempo em que criticará a velha. A questão por ele levantada “O que queremos nós com o Realismo?” e a sua respectiva resposta, explicita bem a sua opinião sobre a literatura e a cultura portuguesa, uma vez que ele achava que Portugal se encontrava atrasado em relação aos demais países europeus. Em *Uma campanha alegre: d’As farpas*, o autor lusitano afirmava que a poesia e o romance eram “sem ideia, sem originalidade”, além de “convencional, hipócrita, falsíssima”, e que, apesar de tudo ter mudado ao seu redor, o gênero continuava imóvel (Queirós, 1851, p. 27).

Logo após a publicação de *O Crime do Padre Amaro*, Eça de Queirós foi chamado de radical, visto como inimigo da Igreja, da monarquia e da moral conservadora – afinal, o romance parecia confirmar essas acusações. A obra satiriza a corrupção do clero português e, conforme observa Carpeaux, justifica a análise de António Sardinha, que considerou o escritor português um renovador literário.

Diferentemente de Machado de Assis, que acusara *O Crime do Padre Amaro* de ser um plágio de *La Faute de l’Abbé Mouret*, de Émile Zola, Carpeaux (2008) defende que Eça de Queirós “nada deveu a Zola” e que não o imitou em nenhuma de suas obras posteriores. Segundo o crítico, o escritor português soube absorver o melhor da literatura francesa, revolucionando a língua portuguesa, então “petrificada pelos gramáticos”, ao dotá-la da “famosa flexibilidade eciana” (Carpeaux, 2008, p. 1867). Essa qualidade, argumenta Carpeaux, não derivava de Zola, mas sim de Flaubert, como se observa em *O Primo Basílio*.

Clóvis Ramallete (1981) ressalta que *O Crime do Padre Amaro* foi o primeiro romance em língua portuguesa construído a partir dos processos realistas preconizados por Émile Zola, pois apresentava-se “como um documento social, com todos os requisitos de um verdadeiro estudo” (Ramallete, 1981, p. 109). Segundo ele, os processos da ciência eram aplicados à arte através da observação e da documentação. No entanto ele reconhece falhas na técnica do

²⁹ Antonio Candido e Carlos Reis citam a obra de Vianna Moog – *Eça de Queirós e o século XIX* – como um dos livros responsáveis pela figura sedutora de Eça, acessível aos leitores brasileiros.

³⁰ Queirós, Eça de. **A nova literatura: o Realismo como nova expressão de arte**. Disponível em <https://relogiodagua.pt/wp-content/uploads/2016/03/9789727085651.pdf>, acesso em 05 agosto 2024.

romance, uma vez que ao mostrar o grupo social humano por dentro, não o localizou no espaço social, pois para Ramalhete, Leiria estava apenas nas casas em que andavam as velhotas e os padres e o João Eduardo, ao transitar pela cidade, o faz “como se fosse de um lado só da rua” (Ramalhete, 1981, p. 115).

O termo “verismo”, por sua vez, começou a ser utilizado na Itália, principalmente em Florença e em Milão, na década de 60 do século XIX, para designar uma literatura que se aproxima do “verdadeiro” em sua evidência nua e simples. Na verdade, o verismo tinha um significado e uma importância muito diversas, visto que corresponde a um capítulo da vida artística que decorreu nas últimas décadas do século XIX e que fez sentir a sua influência sobretudo na pintura e na literatura. Consistia na proclamação da verdade e da sinceridade na vida e na arte, dado que a palavra de ordem dos jovens da época era “a verdade” que ecoava em todos os cantos da província e em cada coração nobre. As décadas de 1860 e 1870 foram marcadas por uma animada série de discussões e tentativas que visavam especificar os limites e as formas em que esse tipo de literatura devia operar. De acordo com Giulio Ferroni (2011), a primeira atestação do termo verismo remonta a um escrito de 1867 de um intelectual toscano, Guido Guidi. Em 1875, o milanês Felice Cameroni já declarava sua adesão à novidade da narrativa zoliana, logo após seu contato com a Scapigliatura. Alguns anos antes, um outro milanês, Carlo Cattaneo, declarou com entusiasmo no *Invito agli amatori della filosofia* (1857), os primórdios do conhecimento científico sobre outra atividade do espírito; no entanto, segundo o ensaísta, o impulso decisivo da afirmação do verismo no âmbito narrativo provém do Sul da Itália, em particular do crítico literário italiano mais atento e aberto: Francesco de Sanctis. Para este, as páginas de Zola em *Rougon-Macquart* consistem em um fio condutor determinado pela presença de um acento humano, que vem e emerge. Segundo Carpeaux (2008), os críticos italianos, embora reconhecessem a influência de Zola e de sua teoria científica, afirmavam que o verismo possuía particularidades dentro do naturalismo literário. Argumentavam eles que “o naturalismo zolaísta é, por natureza, urbano, enquanto o verismo é fruto da Sicília, da paisagem mais arcaica da Itália” (Carpeaux, 2008, p. 1960).

Giovanni Verga é um autor que nos é apresentado como um dos mais inquietos e atormentados da literatura italiana. Em plena maturidade literária, mostrava-se incerto, em busca de uma ideologia, sendo romântico e positivista ao mesmo tempo. Era um escritor em transição porque viveu o período de passagem do idealismo romântico ao Risorgimento italiano. O siciliano expressou sua poética verista de uma forma não orgânica: a primeira foi em uma carta a Salvatore Paola Verdura, em abril de 1878, na qual afirma que entende o realismo como a manifestação franca e evidente, a observação consciente e a sinceridade da

arte em uma palavra. No prefácio de *L'amante del Gramigna*, dedicado a Salvatore Farina, ele declara que quer contar a história “quase com as mesmas palavras singelas e pitorescas da narração popular” e que o relato terá o mérito de ser um documento humano, uma vez que os fatos foram apanhados “nos caminhos do campo”. Verga prevê o triunfo do romance como gênero literário quando “a mão do artista permanecerá absolutamente invisível”, a ponto de a obra de arte parecer “ter se feito, ter amadurecido e ser espontânea, como um fato natural, sem reter nenhum ponto de contato com seu autor”³¹. O narrador verista se abstém de julgar ou participar emocionalmente da obra: sua tarefa consiste em expressar a realidade sem o filtro do narrador, deixando as personagens falarem por si. Dessa forma, os veristas dividem com os naturalistas a técnica da impessoalidade, descrevendo objetivamente a realidade “tal como é”, deixando falar o documento humano. Essa afirmação ratifica a assertiva de Émile Zola: “E, uma vez completados os documentos, seu romance [...] se estabelecerá por si mesmo” (Zola, 1995, p. 25).

Verga observa e representa com vigorosa humanidade, profunda piedade e intensa tristeza a vida miserável e dolorosa de camponeses, pastores, pescadores e pedreiros sem, no entanto, emitir qualquer juízo. Em seus escritos veristas, o autor usava muito o registro local, a dialetalidade, porque costumava escrever termos, provérbios e expressões típicas do Sul da Itália. Antonio Candido, em *O mundo-provérbio* (1993), reforça que “a voz inventada por Verga [...] gera uma posição peculiar para representar o mundo”, visto que “aproxima o narrador do personagem”, suscitando “um poderoso senso de realidade, dentro do artifício linguístico adotado conscientemente” (Candido, 1993, p. 109); para o crítico brasileiro, essa invenção estilística funciona como um nivelamento social, trazendo o leitor para dentro da narrativa, quase que numa interação direta com as personagens.

Consoante Calzaroni (1992), Verga, com sua teoria da impessoalidade, almeja o ideal de uma obra de arte não só capaz de representar a vida por si só, com seus dados reais ou plausíveis; mas também com seus mistérios. Na verdade, o homem com as suas paixões e a própria vida humana estão cheios de mistérios. No entender de Calzaroni a pesquisa do escritor-observador adquiriu uma função heurística: a sua própria obra de arte impessoal torna-se tanto mais perfeita quanto mais se assemelha à vida e à “criação”, em que Deus ou o Destino permanecem completamente invisíveis, mas em que tudo é governado de acordo com certas leis que nem sempre são facilmente explicáveis em termos de causa-efeito. Em suma, como na vida real, há também na vida das personagens um “destino”, uma “sorte”, um “mistério”, que

³¹ Verga, Giovanni. *L'amante di Gramigna*. In **Vita dei campi**. disponível em https://web.seducoahuila.gob.mx/biblioweb/upload/vita_dei_campi.pdf. Acesso em 19 março 2024

não pode ser mudado. Para Luigi Russo (1964) o *Ciclo dos vencidos* já existia no imaginário artístico do autor siciliano, mesmo que de forma tumultuada, e o que faltava era passar do “velho mundo jovem” para o “novo mundo adulto” e o desejo de retratar as figuras esquecidas de sua Sicília.

Dessa feita, ao entrar em contato com a literatura realista, Verga sentiu necessidade de mostrar o atraso da terra onde nascera e se criara, além de destacar a diversidade e o abismo existente entre a Itália do Sul e a do Norte: dois mundos completamente distintos, embora pertencentes à mesma nação. Por conseguinte, o autor siciliano voltou o olhar para a sua ilha destacando os aspectos sociais mais verdadeiros e desolados, assim como para a vida miserável das gentes das aldeias da província; todavia era uma realidade mais sincera, sã e, portanto, verdadeira. Não é à toa que “la sua fama é legata ai due lunghi romanzi di ambiente siciliano, *I Malavoglia* e *Mastro-don Gesualdo*, nonché ai volumi di racconti, *Cavallerie rusticane* e *Vagabondaggio*” (Lawrence, 2023, p.6)³²; o romance curto *Storia di una capineira* também é ambientado na região siciliana.

É importante ressaltar que interesse artístico e literário pelo verdadeiro coincidiu cronologicamente com a afirmação e o aperfeiçoamento da fotografia, na mesma década do nascimento de Eça e Verga: anos quarenta do século XIX. A nova técnica do registro de imagens influenciou profundamente as artes, pois parecia cristalizar no tempo uma série de informações tão detalhadas que deixavam as outras formas de representação da realidade inadequadas. Verga interessou-se pela fotografia, precisamente nessa perspectiva, visto que seria uma maneira de documentar a sua atenção no mundo rural siciliano.

O autor se apaixonou pela fotografia e como fotógrafo amador³³ passou a vida lançando sobre o mundo um olhar agudo e indagador, além de um apurado estilo literário capaz de reproduzir no léxico, na sintaxe, no ritmo, a fala dos pescadores sicilianos, dos mineiros de enxofre, dos burgueses enriquecidos e desesperados face à morte que lhes tirou o material acumulado através do trabalho desumano. Dessa forma Verga procurou uma linguagem que fosse uma fotografia exata da realidade e que lhe permitisse transferir para o romance, o gênero extraordinariamente flexível que a era romântica desenvolveu, a dor presente na face das pessoas. Além de eternizar o mundo real, o escritor também utilizou essa nova tecnologia para

³² [...] “sua fama está ligada aos dois longos romances do meio siciliano, *I Malavoglia* e *Mastro-don Gesualdo*, bem como aos volumes de contos, *Cavallerie rusticane* e *Vagabondaggio*” (Tradução nossa).

³³ Verga compartilha com Émile Zola, o mais prestigiado expoente do Naturalismo, o estranho destino de ter sido esquecido como fotógrafo e redescoberto apenas muitos anos depois. Embora as placas de vidro e os rolos de filme nos quais o escritor havia impresso suas imagens remonte a 1870, o conhecimento de suas fotografias é pouco conhecido do público em geral.

documentação da sua Vizzini e certamente essas fotos serviram de material para a descrição da natureza siciliana.

Verga, em 25 de fevereiro de 1881, escreve ao amigo Luigi Capuana informando-lhe que trabalhará na escrita de um romance de cujo esquema gostara muito. Luperini (2007) reforça que o autor siciliano possuía uma edição de *Educação Sentimental*, de Gustave Flaubert. A data da aquisição ou da leitura, não se tem certeza, é de 1880. O crítico é da opinião que o autor de *I Malavoglia* aprendera muito com o francês,

non solo dalla impersonalità, ma dalla secchezza del taglio, dalla crudeltà, dal modo freddo di chiudere un episodio liquidandolo con due righe, e anche dall'arte dei parallelismi e delle simmetrie, dele coincidenze e dele antitesi nell'architettura della vicenda³⁴ (Luperini, 2007, p. 20).

Federica Veglia (2007)³⁵ ressalta que Verga leu, por sugestão de Camerini³⁶, em fevereiro-março de 1881, a coleção de escritos de Zola reunida sob o título de *Romance Experimental*, que data de setembro de 1880. Isso ratifica a influência do autor francês na escrita de *Mastro-don Gesualdo*. Marzot (1941) revela que Verga “aveva accolto il naturalismo non solo per il bisogno di conseguire una obbiettività a fine d'arte, per coordinare e dirizzare elementi e forse che il romanticismi giovanile gli aveva impedito di esprimere in forma più schietta e risentita³⁷” (Marzot, 1941, p. 207). Sendo assim, suas promessas são diferentes daquelas que explicam o realismo da sua primeira produção, uma vez que não decorrem apenas das necessidades internas, mas principalmente da oposição contra o sistema empresarial burguês, visto que ele considera o dinheiro a base das aspirações humanas, uma tese materialista com a qual os economistas pretendiam então encontrar a explicação de todos os fatos da história e a razão do progresso.

A poética verghiana exprime um grande pessimismo que conjuga a impossibilidade de elevação do próprio ser com a do tipo econômico ou social e podemos encontrá-lo em *I Malavoglia*, como também em quase todas as suas outras obras. Na base do pessimismo de Verga está a profunda convicção de que a sociedade moderna é dominada pelo mecanismo da

³⁴ “...não só com a impessoalidade, mas com a secura do corte, pela crueldade, pela maneira fria de encerrar um episódio descartando-o com duas linhas, e também pela arte dos paralelos e das simetrias, das coincidências e das antíteses na arquitetura da história” (Tradução nossa).

³⁵ VEGLIA, Federica. Il “maestro” e il discepolo: su alcune immagini di Zola nell'epistolario di Verga. In LUPERINI, Romano. **Il Verismo Italiano tra il Naturalismo Francese e Cultura Europea**. Siena: Manni, 2007.

³⁶ Felice Camerini foi um crítico literário milanês, contemporâneo de Verga. Ele filiou a obra verghiana, sem reserva, ao sistema do naturalismo. (Cf. Veglia, 2007, p. 39)

³⁷ “[...]abraçou o naturalismo, não só pela necessidade de alcançar a objetividade em prol da arte, mas também de coordenar e direcionar elementos e forças que o romantismo juvenil o impediu de expressar de forma mais franca e ressentida” (Tradução nossa).

luta pela vida. No final, o autor quer que entendamos que nunca devemos deixar o que temos, pois estaríamos diante da derrota: ou seja, nunca deixar o velho caminho pelo novo. Luperini (1988) relembra que no panorama literário do século XIX, o romance *Mastro-don Gesualdo*

è un fenomeno isolato, o quasi [...] perché non punta sulla soggettività e sui sentimenti, ma sugli argomenti e sulla ratio di una tesi vigorosamente dimostrata, non mira a coinvolgere il lettore, ma a suscitare la reazione critica trasformandolo in osservatore e in giudice³⁸ (Luperini, 1988, p. 12).

Ao explicar a ideologia que pretende desenvolver no *Ciclo dos Vencidos*, Verga reafirma que o autor não deve intervir porque não possui o direito de julgar e criticar os acontecimentos, tampouco as ações das personagens. Para ele, a vida é na verdade uma luta pela sobrevivência, um mecanismo cruel que esmaga os fracos e permite que os fortes sobrevivam. Percebe-se claramente a presença do darwinismo social, pois como diriam os latinos, *dura lex, sed lex*, visto que a lei da natureza é dura e implacável. Segundo Verga, o autor deve apenas limitar-se a fotografar a realidade, descrevendo os mecanismos subjacentes. Luperini (1988) assevera que a posição de Giovanni Verga difere da de Émile Zola, uma vez que não existe uma denúncia, mas apenas uma observação nua e crua da realidade tal como ela é. Partindo desse pressuposto, o realismo se dá apenas na forma e cabe à literatura assumir a função de estudar o dado e representar fielmente a realidade.

Todavia isso não quer dizer que o autor seja indiferente aos problemas de sua época, uma vez que fala dos vencidos, não dos vencedores. A sua linguagem lúcida e desencantada leva-o a escrever sobre a realidade, fazendo constatações sobre a crueldade sem mitificações. Nisso consiste a concepção pessimista de Verga, visto que, para ele, as possibilidades humanas no mundo são severamente limitadas. Como reafirma Luperini (1988), o autor não acreditava existirem alternativas à sociedade que via diante dos seus olhos; por conseguinte, limitava-se a descrevê-la com resignação desesperada, mostrando

il risvolto amaro del corso del *progresso* tanto esaltato dall'ideologia dominante e così oggettivamente svolgendo una funzione di critica alle coperture ideologiche borghesi e di negazione senza speranza nei confronti di una realtà che gli si presenta come eterna e immutabile³⁹ (Luperini, 1988, p. 8 - l'enfasi dell'autore).

³⁸ “[...] é um fenômeno isolado, ou quase [...] porque não se concentra na subjetividade e nos sentimentos, mas nos argumentos e na lógica de uma tese vigorosamente demonstrada, não pretende envolver o leitor, mas despertar sua reação crítica, transformando-o em observador e juiz” (Tradução nossa).

³⁹ “[...]o lado amargo do rumo do *progresso* tão exaltado pela ideologia dominante, e assim exercendo objetivamente uma função crítica aos encobrimentos ideológicos burgueses e à negação desesperada de uma realidade que se apresenta a ele como eterna e imutável” (Grifo do autor - tradução nossa).

Segundo Baldini (2022), Verga não elaborou uma teoria literária, tampouco expôs os princípios da poética verista, ele apenas apresentou as suas reflexões sobre a narrativa a alguns amigos escritores e críticos. Verga, a partir das premissas teóricas do movimento, soube dar vida a personagens cheias de humanidade e espiritualidade, escolhendo os humildes, os oprimidos e os despossuídos da sua Sicília como protagonistas de seus romances e contos, representando-os através de uma objetiva de uma câmera fotográfica, demonstrando uma substancial simpatia humana pelo seu sofrimento. Luperini ressalta que

l'adesione al verismo non resta dunque esclusivamente nei limiti di un metodo di indagini o, tanto meno, di una mera conquista stilistica: diventa bensì adesione a tutta una concezione della vita di impostazione positivista ad una volontà d'osservare spregiudicatamente la realtà senza deformanti miti romantici, nella sua aspra essenza, secondo una filosofia duramente deterministica, atea e antispiritualistica⁴⁰ (Luperini, 2007, p. 14).

Em *Mastro-don Gesualdo* não há referências à religiosidade; ao contrário, o que existem são reclamações em forma de interjeições utilizadas pela personagem principal, principalmente quando uma situação não vai bem. Isso corrobora a visão pessimista que Giovanni Verga tinha da vida, visto que suas personagens não se ativeram a Deus, numa clara alusão de que de nada serviria, segundo o autor siciliano, recorrer ao Divino. Giacomo Debenedetti ressalta que

La conversione di Verga rimarrebbe, dunque, visibile, anche a leggere, sul dipanarsi dell'opera, il profilo del destino: inteso il destino come quel misto di passività al dettato della sorte e di responsabilità personale nel modo di prenderne atto e di regolarsi: il senso che alla parola destino danno le chiromanti, e chi le consulta⁴¹ (Debenedetti, 1976, p. 31).

Eça de Queirós e Giovanni Verga, cada qual com suas especificidades, direcionaram suas narrativas como instrumentos de crítica social, porém com enfoques distintos. Eça, como bem declarou na carta a Teófilo Braga, assumiu o propósito explícito de demolir as “falsas bases” da sociedade portuguesa – ataque frontal que materializou em obras como *O Crime do Padre Amaro* e *O primo Basilio*, em que expõe a hipocrisia burguesa, a corrupção clerical e a decadência das instituições com ironia cáustica e precisão cirúrgica.

⁴⁰ “A adesão ao verismo não permanece, portanto, exclusivamente dentro dos limites de um método de investigação ou, muito menos, de uma mera conquista estilística: antes, torna-se uma adesão a toda uma concepção de vida com uma abordagem positivista a um desejo de observar a realidade sem escrúpulos, sem distorcer os mitos românticos, na sua dura essência, segundo uma filosofia duramente determinista, ateuista e antiespiritualista.” (Tradução nossa)

⁴¹ “A conversão de Verga permaneceria, portanto, visível, mesmo ao ler, no desenrolar da obra, o perfil do destino: destino entendido como aquela mistura de passividade aos ditames do destino e responsabilidade pessoal na maneira de tomá-lo em consideração e se regular: o sentido que os adivinhos e aqueles que os consultam atribuem à palavra destino.” (Tradução nossa)

Verga, por sua vez, adotou uma abordagem que poderíamos chamar de “realismo documental”. Como um fotógrafo social, uma referência à sua prática amadora da fotografia, capturou em *I Malavoglia* e *Mastro-don Gesualdo* a vida dos camponeses sicilianos com objetividade quase etnográfica. Seu método – o verismo – buscava o apagamento do narrador, apresentando os dramas humanos sem julgamento explícito, mas com uma força reveladora que emergia da própria disposição dos fatos.

3.3 As criações: *O Crime do Padre Amaro* e *Mastro-don Gesualdo*

A história de *O Crime do Padre Amaro* se passa na segunda metade do século XIX, no final da década de 1860 até 1871, em um período que corresponde a mais ou menos dois anos, enquanto que as ações descritas em *Mastro-don Gesualdo* acontecem na primeira metade do mesmo século, no espaço de tempo bem maior, aproximadamente 28 anos, de 1820/21 a 1848/49. As manifestações que antecedem à Comuna de Paris são os acontecimentos históricos que marcam o romance queirosiano, enquanto o que caracteriza o recorte histórico-temporal do romance vergiliano são a Revolta Carbonara, ocorrida em 1820, a epidemia de cólera em 1832 e a Revolução Siciliana, em 1848.

Apesar de o contexto de ambientação de cada romance ser diferente, o contexto de produção foi o mesmo: a segunda metade do século XIX, período em que as ideias de Émile Zola já haviam ultrapassado fronteiras. Essa convergência estética ocorre justamente quando o Naturalismo se tornava um movimento globalizado, uma vez que as obras de Zola circulavam pela Europa com velocidade incomum para a época e seus postulados científicos eram debatidos desde Lisboa até Nápoles. Tanto Eça quanto Verga, cada um a seu modo, traduziram esse vocabulário naturalista para suas realidades locais, demonstrando como as grandes correntes literárias do século XIX eram ao mesmo tempo cosmopolitas e profundamente enraizadas em contextos nacionais específicos.

O Crime do Padre Amaro é uma das obras mais emblemáticas do romance realista de Eça de Queirós. Juntamente com *O Primo Basílio* (1878) e *Os Maias* (1888) consolida-se como um marco dos ideais defendidos pelo autor em um período decisivo da literatura portuguesa. Nele, Eça busca traduzir em ficção as ideias propagadas pelas “Conferências do Casino”, combinando crítica social e estética inovadora. Além de sua narrativa envolvente e origem polêmica, o romance permanece relevante devido às discussões sobre suas diferentes edições ao longo dos anos.

Segundo Fialho de Almeida, citado por Gaspar Simões (1970), a concepção de *O Crime do Padre Amaro* surgiu ainda durante os tempos de Eça em Coimbra, enquanto sua passagem por Leiria – cenário da trama – teria fornecido os elementos necessários para a composição da obra, como “notas, detalhes, tipos” (Simões, 1970, p. 28-29). Assim, o romance foi gestado em Leiria, iniciado em Havana, concluído em Newcastle e publicado em sua versão definitiva em 1880. Carlos Reis (2022) destaca o percurso singular do livro, marcado por um longo processo de incubação. Em sua introdução à edição publicada pela Imprensa Nacional, em 2022, Reis argumenta que a crítica de Machado de Assis à obra influenciou a evolução literária de Eça, levando-o a reelaborar o texto e resultando nessa terceira versão, o que demonstra o constante refinamento de sua escrita.

A história de *O Crime do Padre Amaro* se passa em Leiria, para onde o jovem padre fora transferido por indicação política. Na pequena cidade ele é recepcionado pelo Cônego Dias. O cônego arranjava-lhe hospedagem em uma casa na Rua da Misericórdia, onde morava uma viúva, a Sra. Joaneira e sua filha de 23 anos, Amélia. Ali era o local em que se reuniam alguns amigos da senhora viúva, dentre eles o próprio cônego Dias e sua irmã Josefa, a Dona Maria da Assunção, as irmãs Gansosos, o beato Libaninho, o jovem João Eduardo e agora, o padre Amaro. Após descobrir que o cônego e a viúva eram amantes, Amaro põe em prática um plano para seduzir a jovem Amélia, mas para isso tem de tirar do caminho o escrevente João Eduardo, pretendente à mão da moça. Após conseguir expulsar o rapaz da cidade com a ajuda do Cônego Dias e do padre Natário, depois da descoberta de que João Eduardo era o autor do artigo publicado *n’O Distrito*, convence Amélia de que o amor entre eles é abençoado por Deus e passa a manter um romance com a moça, que acaba engravidando e sendo enviada para longe da mãe – que nada sabia – para dar à luz ao filho. A jovem morre em consequência de complicações pós-parto, o recém-nascido é levado para uma tecedeira de anjos pelo pai e acaba falecendo algumas horas depois, provavelmente assassinado. Após consumado o crime, mortos Amélia e o fruto do amor proibido de ambos, Amaro vai embora de Leiria e nas últimas páginas do romance encontram-lo, agora em Lisboa, comentando com o Cônego Dias sobre os últimos acontecimentos em Paris e confidenciando ao seu antigo mestre de moral que agora só “confessava” as casadas.

Antonio Candido (2000) ressalta que *O Crime do Padre Amaro* consiste em um romance naturalista ortodoxo, visto que corresponde ao que havia de mais visível em nosso modo de ser, sendo a naturalidade de sua escrita o que faz com que o leitor se sinta dentro do universo ficcional, pois a sua Leiria é uma cidade onde poderíamos estar, mesmo sem nunca termos posto

os pés lá, devido a representação dos hábitos, das casas em nossa escala. Gaspar Simões (1970) ressalta que

Quando aparece na Revista Ocidental a primeira versão de *O Crime do Padre Amaro*, já Eça se encontrava no desempenho de novas funções em New Castle-on-Tyne.[...] Logo, em 1876, lançava a público a versão “definitiva” de *O Crime do Padre Amaro* – só no nome definitiva - pois em 1880 publicava nova versão, esta profundamente refundida (Simões, 1970, p. 21).

A primeira versão de *O Crime do Padre Amaro* foi publicada à revelia do autor, sem revisões ou correções, em 1875, na *Revista Ocidental*. Lançada por iniciativa de Antero de Quental e Batalha Reis, a obra seguia os moldes românticos presentes em *Prosas Bárbaras*. Essa publicação causou uma grande revolta e uma indignação a Eça, que em uma carta endereçada a Batalha Reis datada de 26 de fevereiro de 1875⁴², mostra-se claramente enraivecido. Eça afirma que “um artista é pior do que uma mulher – e um artista escandalizado na sua vaidade de colorista e de estilista é capaz das maiores infâmias” (Castilho, 1983, p. 99). O descontentamento do autor fora tão grande que ele finaliza a carta com imprecações a ambos: “Os diabos que vos levem, carrascos. O Inferno vos abrase, facínoras. [...] Satanás vos devore assassinos” (Castilho, 1983, p. 100). A ira demonstrada na missiva reforça que o autor nunca estava satisfeito com a sua obra e que se sentia inseguro. Carlos Reis lembra que, em 1876, ano da publicação da “versão final” de *O Crime do Padre Amaro*, surgiu uma versão clandestina da primeira versão em São Paulo e que a segunda versão foi publicada, também clandestina, em espanhol em dois volumes, nos anos de 1882 e 1884, acompanhada de uma propaganda anticlerical. Apesar de o romance ter sido lançado oficialmente em julho de 1876, o romancista ainda não o julgava completo e perfeito. Em uma carta ao editor Chardron ele dissera que estava se dedicando a uma transformação da personagem e que o livro parecia outro. Carlos Reis reforça que “*O Crime do Padre Amaro* chega, na sua terceira versão (1880), a um estágio de maturidade, justamente como “resultado da demorada elaboração a que o escritor o submeteu” (Reis, 2009, p. 17/18). O autor dedicou-se intensamente ao romance ao longo de 1879, e a versão definitiva saiu no ano de 1880. No prefácio à segunda edição, Eça de Queirós explicou as alterações realizadas, destacando “seu esforço para aprimorar a estrutura narrativa, aprofundar a caracterização das personagens e ajustar o tom crítico e irônico que marca sua escrita” (Ferreira, 2009, p. 115). Essas modificações refletem não apenas o amadurecimento do autor, mas também sua busca por uma representação mais precisa e impactante da sociedade portuguesa da época:

⁴² Na mesma data, Eça enviou a Batalha Reis um telegrama pedindo a suspensão imediata dos capítulos do romance, pois não havia revisto as provas.

A designação inscrita no frontispício deste livro – Edição Definitiva – necessita uma explicação.

O Crime do Padre Amaro foi escrito há quatro ou cinco anos, e desde essa época esteve esquecido entre os meus papéis – como um esboço informe e pouco aproveitável.

Por circunstâncias que não são bastante interessantes para serem impressas – este esboço de romance, em que a ação, os caracteres e o estilo eram uma improvisação desleixada, foi publicado em 1875 nos primeiros fascículos da Revista Ocidental, sem alterações, sem correções, conservando toda a sua feição de esboço, e de um improvisado.

Hoje O Crime do Padre Amaro aparece em volume – *refundido e transformado*. Deitou-se parte da velha casa abaixo para erguer a casa nova. Muitos capítulos foram reconstruídos linha por linha; capítulos novos acrescentados; a ação modificada e desenvolvida; os caracteres mais estudados, e completados; toda a obra enfim mais trabalhada.

Assim, O Crime do Padre Amaro da Revista Ocidental era um rascunho, a edição provisória; o que hoje se publica é a obra acabada, a edição definitiva.

Este trabalho novo conserva todavia – naturalmente – no estilo, no desenho dos personagens, em certos traços da ação e do diálogo, muitos dos defeitos do trabalho antigo: conserva vestígios consideráveis de certas preocupações de Escola e de Partido, — lamentáveis sob o ponto de vista da pura Arte – que tiveram outrora uma influência poderosa no plano original do livro. Mas como estes defeitos provêm da concepção mesma da obra, e do seu desenvolvimento lógico – não podiam ser eliminados, *sem que o romance fosse totalmente refeito na ideia e na forma*. Todo o mundo compreenderá que – correções, emendas, entrelinhas, folhas intercaladas não bastam para alterar absolutamente a concepção primitiva de um livro, e a sua primitiva execução (Queirós, 1998, pp. 2/3, - grifos nossos).

Como afirma o próprio Eça, o romance fora “refundido e transformado”, e apesar de enfatizar que seria a “obra acabada”, a “edição definitiva”, o autor ainda faria grandes modificações na “ideia e na forma”. Em 1880 uma terceira versão viria a público, sendo, realmente, a definitiva. No entanto foram tantas as mudanças que Eça quase virou “o romance pelo avesso”, nas palavras de Viana Filho (2008), segundo este, “talvez inconformado com a superioridade por muitos proclamada, no confronto com *O primo Basílio*” (Viana Filho, 2008, p. 117). Em relação a esse confronto, Vianna Moog (1966) reitera que Eça se incomodara com o silêncio dos críticos em relação a *O Crime do Padre Amaro*. O motivo de sua insatisfação consistia também no fato de que o romance anterior ser o preferido pelo público, que “se atirava com uma avidez desconhecida, nunca vista em livrarias portuguesas”; o público-leitor “entreviu n’*O primo Basílio* uma superioridade sensacional” (Moog, 1966, p. 207). Mesmo assim o escritor continuava a preferir *O padre Amaro*, pois fora “neste [...] que pusera toda a paixão, todo o seu anticlericalismo, os seus arremessos de justiça, a sua impaciência por ver o ultramontanismo desobstruir para o caminho, para a marcha vitoriosa do século” (Moog, 1966, p. 207).

Moog ressalta que quando *O primo Basílio* se esgotou, o público se voltou para *O Crime do Padre Amaro*, cuja tiragem “de dez mil exemplares suceder-se-iam umas às outras” (Moog, 1966, p. 210). A crítica então – tanto em Portugal quanto no Brasil – não podia deixar de opinar sobre as duas obras queirosianas. Machado de Assis não lhas poupou⁴³, não concluindo favoravelmente nem a *O primo Basílio*, nem a *O Crime do Padre Amaro*. Todavia, segundo Moog, a incompreensão de uns e “o ataque de outros em nada prejudicavam a Eça. Bem ao contrário: concorriam para a venda dos seus livros, aumentavam-lhe a popularidade” (Moog, 1966, p. 211). Costa (1953) afirma que a aparição de *O Crime do Padre Amaro* causou uma grande repercussão e houve uma cota feita por alguns moradores para retirar todos os exemplares da venda, comprando-os. Mas de acordo com o autor, isso só fez com que o proprietário da papelaria mandasse vir uma “nova remessa do livro reputado, altamente escandaloso” (Moog, 1966, p.54), que foi adquirido também pelos “citados amigos da moralidade pública”, pois todas as pessoas de respeito queriam “ler o livro que fora excomungado em nome da decência pública”, dado que “um livro de má fama é sempre procurado com afã, curiosidade e alto interesse e o fruto proibido é sempre desejado” (Moog, 1966, p.54). O próprio Viana Moog afirma que quando do aparecimento d’*O primo Basílio*, não havia razão nenhuma para que Eça acreditasse este romance ser mais feliz do que o anterior, pois de acordo com o crítico, como estilo eles eram absolutamente iguais, como assunto, *O primo Basílio* era “visivelmente inferior, menos escandaloso e sensacional” (Moog, 1966, p. 202).

Eça nunca fizera segredo de que preferia *O crime* a *O primo*. Em uma carta ao editor Chardron, afirmava que *O Crime do Padre Amaro* é sua melhor obra e que tencionava mudar o título para *O Sr. pároco*. Alguns anos após sua publicação, em 1890, escreveu a Oliveira Martins, inconformado pelo fato de *O primo Basílio* ter sido traduzido em inglês, alemão sueco e holandês num período de apenas seis meses, e também pelo fato de este ser popular em Madri e aquele ignorado. Carlos Reis (2022) reforça que

a recepção d’*O Crime do Padre Amaro*, tanto antes como depois da morte de Eça, atesta bem o caráter ao mesmo tempo inovador e subversivo da obra. Durante muito tempo, esta história de padres e de beatas (como diria o próprio Eça) perturbou a consciência moral de não poucos leitores; e a entrada d’*O Crime do Padre Amaro* no universo escolar foi muitas vezes retardada e até censurada, em particular durante o salazarismo, sob o signo de uma “moralidade” a que sobrava hipocrisia e a que faltava uma desassombrada lucidez (Reis, 2022, p. 10 – grifo do autor).

⁴³ A edição publicada em 1880 apareceu com um breve prefácio do autor abordando as críticas recebidas que apontavam *O Crime do Padre Amaro* como uma imitação do romance zolaísta, *La faute de l’abbé Mouret*; o autor também agradecia a benévola atenção da crítica portuguesa e brasileira.

Apesar de Eça ficar ressentido com o silêncio da crítica quando *O Crime do Padre Amaro* fora publicado em sua segunda versão, o autor de *O primo Basílio* não só recebeu elogios de seus contemporâneos, como também críticas. Seu amigo Ramalho Ortigão não se fez de rogado e em janeiro de 1877, em *As Farpas*, afirma que *O Crime do Padre Amaro* é essencialmente moderno, uma vez que não se constitui em “uma narrativa de aventura à Lessage, à Dumas ou à Gaboriot, tampouco um estudo de sentimento à Rousseau, à Alfred de Musset ou à Georges Sand”, mas sim uma “pintura de caracteres, mas não uma pintura à Balzac ou à Flaubert”, porque o livro de Eça não pertence a nenhuma escola “senão a escola de si mesmo”, sendo esse a característica pessoal “que lhe dá o caráter que o distingue como verdadeira obra de arte” (Ortigão, 1877). Em um artigo publicado em 9 março de 1878, no *Jornal do Comércio*, Teixeira Bastos⁴⁴ difere de Ortigão acerca do romance de Eça, ao lembrar que apesar de *O Crime* ser fundado “nos novos processos estéticos e possuir uma grande tese social, não é ainda verdadeiramente um romance moderno” (Bastos, 1878). O crítico e polemista Silva Pinto⁴⁵, em seu artigo *Do Realismo na arte: Eça de Queirós – Bento Moreno*, publicado na *Imprensa Comercial de Santos Correia e Matias*, em 1878, refere-se a Eça de Queirós como um representante único da literatura eclética, comparando-o aos “espíritos de lei” como Scott, Fernão Cooper e Honoré de Balzac. Assevera ele que o “romancista lisboeta é discípulo direto de Balzac”, possuindo tal qual o mestre, “a compreensão, a intuição do homem interior” e que assimila de Flaubert “a ciência dos temperamentos”; ressalta ainda que em *O Crime do Padre Amaro* o “diálogo é poderosamente verdadeiro” e a “ironia é impessoal, como a de Rabelais” (Pinto, 1878). Por fim, Teófilo Braga⁴⁶, em *Eça de Queirós e o Realismo contemporâneo*, publicado em *A Renascença* (1878), lembra que “os romances de Eça de Queirós são de primeira grandeza, porque vêm nesta corrente do realismo, embora ainda indisciplinado”; e em relação a *O Crime do Padre Amaro*, afirma que a tese “modificou-o inconscientemente no sentido positivo”, uma vez que ataca uma classe que tende a desaparecer (Braga, 1878). Gaspar Simões (1970) ressalta que a recepção do romance não entusiasmou o romancista; no entanto, o que Eça ignorava é que Camilo Castelo Branco havia lido a segunda e a terceira versão e “admirara todas elas”. Em uma carta ao Visconde de Ouguela, em 1876, logo após a publicação da segunda versão, ele escrevia: “Esse rapaz vem tomar a vanguarda de

⁴⁴BASTOS, Teixeira. O primo Basílio – episódio doméstico por Eça de Queirós. In LOURENÇO, Antonio Apolinário. *Eça naturalista: O Crime do Padre Amaro e O primo Basílio na imprensa coeva*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2019. p. 107-111.

⁴⁵PINTO, Silva. *Do Realismo na arte: Eça de Queirós – Bento Moreno*. Idem, p. 81 a 89.

⁴⁶BRAGA, Teófilo. *Eça de Queirós e o Realismo contemporâneo*. Idem, p. 153-160.

todos os romancistas” e que em 1880, após a publicação da terceira e definitiva versão, anotou à margem do livro: “Admirável! Obra-prima que há de residir como um bronze a todas as evoluções destruidoras das escolas e das modas” (Simões, 1970, p. 32).

Apesar disso, Eça achava-se incapaz de julgar os próprios livros e precisava da aceitação de terceiros, antes, durante e principalmente depois de tê-los publicado. O crítico francês Jean Girodon (1980) afirma ser ridículo tomar ao pé da letra aquelas lamentações do escritor, uma vez que as obras-primas mostram o quanto o romancista foi injusto consigo mesmo. As modificações feitas entre a versão de 1876 e a de 1880 custaram a Eça muito trabalho e depois de concluídas, o autor achou ter feito uma tolice em reconstruir uma obra já julgada. Era óbvio que diante dos dois Amaros as opiniões se dividiriam, uma vez que comparações entre eles surgiriam naturalmente. Não obstante, de tudo que se disse sobre a nova edição de *O Crime do Padre Amaro*, Viana Filho afirma que “nada proporcionou a Eça igual alegria igual à carta que recebera de Antero de Quental” (Viana Filho, 2008, p. 13), que lhe disse ter sido uma excelente ideia refazer *O padre Amaro*, visto que Eça conseguira fazer uma obra perfeita e que há muito não lia algo que lhe desse tanto gosto. Carlos Reis (2009) ressalta que o percurso realista e naturalista de Eça de Queirós refinou-se com a escrita das três versões de *O Crime do Padre Amaro*, por ser resultado de um trabalho árduo, tendo o autor chegado, em 1880, “a um estágio de maturidade justamente como resultado da demorada elaboração a que o escritor o submeteu” (Reis, 2009, pp. 17-18).

Lúcia Miguel Pereira, no prefácio do *Livro Centenário de Eça de Queirós*, organizado por ela e por Câmara Reis, afirma que a língua portuguesa possuiu, no século XIX, “dois de seus maiores ficcionistas” – Eça de Queirós e Machado de Assis, uma vez que estes travaram um diálogo em que duas concepções de vida e arte se opunham. Segundo ela, o talento de Eça “derrama a mancheias pelos grandes painéis que são seus livros; as suas palavras ficam-nos cantando aos ouvidos, sonoras e pitorescas”, não sendo preciso “ser intelectual para sofrer-lhe a sedução” (Miguel-Pereira, 1945, p. 11). A mesma opinião tem Antonio Candido, no ensaio *Eça de Queirós: passado e presente*, publicado em *Ecos do Brasil*, quando ressalta que o êxito de Eça de Queirós se deu – em boa parte – por ele ter conseguido atingir tanto os semicultos quanto os incultos. Para o crítico, Eça faria parte do que ele denomina de escritores de duas dimensões, por conta da “visão mais convencional da vida, além de uma escrita plástica e transparente” (Candido, 2000, p. 14). Tanto para Lúcia Miguel-Pereira quanto para Antonio Candido a boa recepção do autor em terras brasileiras deveu-se à linguagem queirosiana que entrava “na intimidade, na vida cotidiana dos leitores”. Na opinião de Lúcia Miguel-Pereira, se

não tivessem sido escritores, Eça e Machado teriam sido, respectivamente, músico e pintor: para este um romance seria “um quadro sem segundas intenções, indubitável e insofismável”; para aquele, “seria como uma composição musical” (Miguel-Pereira, 1988, p. 11), em que cada nota suscitaria a seguinte e todas se fundiriam para sugerir uma ideia.

Ramalhete (1981) reitera que *O Crime do Padre Amaro* foi o pioneiro em língua portuguesa construído a partir dos processos realistas preconizados por Émile Zola, visto que se apresentava como um documento social, com todos os requisitos de um verdadeiro estudo, visto que a obra “aplicava à arte os processos da ciência, observando, documentando-se, concluindo” (Ramalhete, 1981, p. 109). No entanto ele reconhece falhas na técnica do romance, já que ao mostrar o grupo social humano por dentro, não o localizou no espaço social. Segundo o crítico, “Leiria aí está apenas nas casas em que andam as velhotas e os padres” e João Eduardo, ao transitar pela cidade, o faz “como se fosse de um lado só da rua” (Ramalhete, 1981, p. 115). Carlos Reis ressalta que *O Crime do Padre Amaro* não foi uma obra pacífica, por seu caráter controverso, pelas suspeições de plágio, como também por se aproximar do naturalismo, movimento literário acusado de ser imoral à época.

Da mesma forma como *O Crime do Padre Amaro* teve uma gênese demorada e três versões publicadas, *Mastro-don Gesualdo* também passou por um longo período gestacional. O romance é um dos mais conhecidos de Giovanni Verga (ao lado de *I Malavoglia*) e resulta de um trabalho de redação, que durou nove anos. O enredo trata do aspecto trágico da ascensão financeira do protagonista, que de simples pedreiro torna-se o homem mais rico da região. A história se passa entre os anos de 1820 a 1848 e é ambientada em Vizzini, na ilha da Sicília, Sul da Itália. Tem como foco a história da personagem que dá nome ao romance, sendo evidenciado principalmente o momento de sua busca por novas ambições e a conquista de novos objetivos, como um novo *status* social. A personagem principal, Gesualdo Motta, é apelidada de “mestre-dom”, que consiste em uma alcunha depreciativa que sublinha a natureza da origem de Gesualdo, um cruzamento entre “mestre”, nome reservado aos trabalhadores não especializados que gerem um grupo de pedreiros e “dom”, epíteto reservado a senhores respeitáveis e a proprietários de terras. O romance consta de vinte e um capítulos divididos sucessivamente em quatro partes, correspondendo às quatro fases mais importantes da vida do protagonista: o casamento com Bianca Traio, o sucesso econômico, o início da decadência de Gesualdo e, por fim, a sua morte. O romance usa uma técnica de vislumbres: os fatos mais importantes são isolados graças a grandes saltos temporais.

A família Traio, composta por três irmãos – Dom Diego, Dom Ferdinando e Bianca – está em declínio: nada possuem além do sobrenome e vivem da caridade de parentes abastados.

O romance inicia-se com um incêndio na casa dos Trao, um palacete velho que está desmoronando, consistindo na metáfora da família. Toda a cidade se junta para tentar apagar o fogo, inclusive seu vizinho de muro, Gesualdo Motta. Enquanto isso uma sombra resvala pela janela da jovem Bianca: é seu primo Ninì Rubiera, que é flagrado no quarto da jovem por Dom Diego. Como a família é pobre e não tem como pagar o dote, a baronesa Rubiera, mãe de Ninì, não concorda com o casamento proposto por Dom Diego, que tentou uma reparação. No entanto, toda a família une-se para casá-la com Gesualdo Motta, conhecido como Mestre-dom Gesualdo. Seria um casamento de interesses: a noiva seria o passaporte para que o ex-pedreiro alcançasse um novo *status* social e ele evitaria um escândalo, uma vez que a jovem provavelmente já se encontrava grávida de seu primo.

Todavia esta união não lhe trouxe os benefícios prometidos pelo principal intermediador, o Cônego Lupi. Ao contrário, ao desposar Bianca, Gesualdo dá início a sua derrocada: vê-se desprezado pelos seus, que o têm como um traidor, tampouco ser aceito pelos aristocratas, que veem nele apenas um homem rico. Bianca nem herdeiros lhe dá, uma vez que a única filha – Isabella – é fruto de seu romance com Ninì Rubiera; filha esta que também só lhe trouxe desgostos, pois tal qual a mãe, também se enamora de um primo, obrigando o pai a casá-la com um nobre empobrecido – o Conde de Leyra – que dilapida o dote e a herança de Isabella. Gesualdo assiste à morte de seu cunhado Dom Diego, de seu pai Nunzio Motta e de sua mulher Bianca, e sofrendo de um câncer de estômago, morre sozinho, desprezado e abandonado na casa de seu genro, em Palermo, para onde fora em busca de cura para a doença recém-descoberta.

Ao ler o romance, o leitor tem a sensação de estar imerso no mundo das personagens, confrontando-se diretamente com a realidade vivida por elas. Para alcançar a impessoalidade, Verga adota o ponto de vista das pessoas que integram o ambiente retratado. A cena do incêndio na casa dos Trao, que abre o primeiro capítulo, provoca um certo estranhamento, uma vez que introduz diversas personagens simultaneamente – figuras que só serão plenamente conhecidas ao longo da narrativa. Além disso, para tornar a representação ainda mais autêntica e objetiva, o autor criou uma linguagem singular: o italiano literário enriquecido com termos dialetais, expressões idiomáticas e provérbios, além de uma sintaxe que reproduz o ritmo da fala popular. Essa escolha reflete um dos ideais de Verga: que suas obras fossem acessíveis a todos os italianos.

Segundo Carla Riccardi (2022), *Mastro-don Gesualdo* passou por um longo processo de escritura e reescritura. Durante cerca de nove anos Verga fez diversas modificações no texto até chegar à edição que seria publicada pela Editora Treves, em 1889. Os primeiros rascunhos

surgiram entre os anos de 1881 e 1884, e a primeira estrutura era a de um romance picaresco, uma narrativa minuciosa da infância do protagonista, de todas as aventuras desde a adolescência até a ascensão econômica e social, numa perspectiva de narrador onisciente. Nos anos seguintes, entre 1885 a 1887, Giovanni Verga se dedicou a revisar o texto, cuja edição ficou pronta em abril de 1887. Nos primeiros meses de 1888, o escritor trabalhou exaustivamente para que pudesse publicá-lo na *Nova Antologia* e os capítulos do romance saíram nos fascículos XII ao XXIV, sendo finalizado em 16 de dezembro de 1888.

Os primeiros rascunhos elaborados por Verga tratariam da vida do protagonista Gesualdo, do seu nascimento em 1788 até a sua morte em 1861. Esse primitivo desenho só foi abandonado em 1884 e todo o material foi utilizado para a construção dos dois episódios de *Vagabondaggio*, posteriormente publicados na *Fanfulla della Domenica*⁴⁷, em 22 de junho de 1884. Mas tal qual seu contemporâneo português, a primeira versão não satisfez ao autor e a segunda, publicada em volume pela editora Treves, representou uma verdadeira reescrita e uma ampliação de 15 para 21 capítulos, havendo, como nas versões de *O Crime do Padre Amaro*, uma reestruturação interna e externa.

Casini, Gaspari e Manganaro (2013) afirmam que nas obras primas de Verga, manifesta-se um processo de “desromantização do romance” característico da segunda fase da história do gênero literário no século XIX. Segundo os autores, “Verga non descrive la realtà siciliana, taccuino alla mano, come fa Zola in Francia, catturandone le immagini con *gli occhi*, ma la ricostruisce *con la mente*, dalla frontiera avanzata della modernità in Italia”⁴⁸ (Casini; Gaspari; Manganaro, 2013, p. 13- grifos dos autores).

O sucesso de *Mastro-don Gesualdo* (1889) impulsionou Verga a se dedicar aos romances restantes que completariam seu ambicioso *Ciclo dos vencidos*. Aqui nota-se um paralelo significativo entre os dois autores: assim como Eça de Queirós foi encorajado pela receptividade de *O Primo Basílio* (1878) a desenvolver suas *Cenas da vida portuguesa*, Verga, animado pela acolhida positiva à sua obra-prima verista, empenhou-se em ampliar seu projeto literário. Ambos, movidos pelo reconhecimento público, conceberam séries romanescas que buscavam retratar de forma abrangente – cada qual com suas particularidades estilísticas – as complexidades da sociedade contemporânea em seus respectivos contextos: a portuguesa, no caso de Eça; e a siciliana, no de Verga.

⁴⁷ Concebido como suplemento dominical do jornal *Il Fanfulla*, fundado por Ferdinando Martini. Circulou de junho 1879 a outubro de 1919.

⁴⁸ “não descreve a realidade siciliana com o caderno na mão, como fazia Émile Zola, capturando imagens com sua mente, mas sim concebido como resultado de um trabalho de reconstrução intelectual, de um processo de mediação e generalização estética” (Tradução nossa).

3.4 As sagas inacabadas: *Cenas da vida real* e o *Ciclo dos vencidos* (I Vinti)

Eça de Queirós e Giovanni Verga tinham projetos de escreverem um ciclo de romances, assim como o fizeram Honoré de Balzac (*Comédia Humana*) e Émile Zola (*Les Rougon-Macquart*). No entanto tanto o autor luso quanto o italiano ficaram apenas nos planos: o de Eça chamar-se-ia *Cenas da vida portuguesa* e o de Giovanni Verga, *Ciclo dos vencidos*. Eça estava confiante no processo adotado em *O primo Basílio* e escreve ao editor Chardron expondo-lhe um projeto de uma série de obras cíclicas que seriam os “Rougon Macquart” do naturalismo português. A esse conjunto de obras – pequenos romances que não excederiam 200 páginas – Eça pintaria a vida contemporânea portuguesa, cujos espaços geográficos seriam Lisboa, Porto e algumas províncias, em que todas as classes sociais e todos os costumes formariam uma galeria de tipos tais como advogados, fidalgos, jogadores e médicos. Segundo o autor, a saga poder-se-ia chamar *Cenas da vida real* ou mesmo um título genérico pitoresco; no entanto, cada novela teria um título próprio.

Ramalhete (1981) afirma que Eça tinha apenas “consciência da visão panorâmica de Balzac, da utilização total da sociedade como matéria de uma obra de conjunto” (Ramalhete, 1981, p. 94), uma vez que pretendia “criar em novelas uma sociedade completa, com todos os seus órgãos, surpreendida em movimento, com as classes superpostas, cada uma exalando suas ideias e seus sentimentos peculiares” (Ramalhete, 1981, p. 94). Essas classes trocariam influências e dependências mútuas e estaria “rolando para baixo sob o fascínio de um passado velho, sonolenta de cansaço, deprimida pela sujeição a sistemas obsoletos e a caminho de um fim próximo” (Ramalhete, 1981, p. 95). Em 12 de março de 1878, Eça escreve ao amigo Teófilo Braga fazendo referências a essa sociedade: “A minha ambição seria pintar a sociedade portuguesa, tal qual a fez o Constitucionalismo desde 1830 – e mostrar-lhe, como num espelho, que triste país eles formam, – eles e elas. É o meu fim nas *Cenas da Vida Portuguesa*” (Castilho, 1983, pp. 135- grifos do autor).

Rosa (1963) afirma que Eça de Queirós pretendia dedicar-se a esses “assuntos escabrosos” durante a criação de *O Primo Basílio*. No entanto, ao perceber que a obra – ainda naquele “período nebuloso de sua complicada gestação” (Rosa, 1963, p. 107) – distanciava-se dos romances que idealizara, o autor escreveu a Chardron propondo um novo título genérico: *As Crônicas da Vida Sentimental*. A série seria composta por doze volumes, cada um com enredo e desfecho independentes, mas que, em conjunto, analisariam os aspectos mais

marcantes da sociedade portuguesa, formando um painel abrangente da vida contemporânea. A obra seria uma espécie de galeria de tipos portugueses do século XIX. Rosa transcreve a carta de Eça:

Para produzir, porém, um alto grau de interesse é necessário dar-lhes diversidade. Assim alguns pintarão costumes gerais de nossa sociedade: o prédio nº 16 será o jogo; A Linda Augusta, a prostituição; O Bacharel Sarmiento, a educação e as escolas, etc... Os outros serão o estudo de alguma paixão ou drama excepcional: assim A Genoveva é o incesto; Soror Margarida, a monomania religiosa; teremos ainda O Milagre do Vale de Reriz, para mostrar o fanatismo das aldeias; O Bom Salomão dar-nos-á a agiotagem. O primeiro volume está muito adiantado; repito; talvez o Desastre da Rua das Flores, talvez Os Amores dum Lindo Moço. Em todo caso é o incesto... julgo-o infinitamente superior (sem comparação possível) ao Primo Basílio, e confesso que estou ansioso por o ver publicado. O Primo Basílio é mais para o público literário; mas este é uma verdadeira *bomba literária e moral* (Rosa, 1963, p. 107-grifos nossos).

Segundo Rosa, Eça afirmara que o encanto dessas novelas é que não haveria “digressão, nem declamação, nem filosofia” (Rosa, 1963, p.108). Seriam para ler-se em uma noite e ficar com a impressão na mente por apenas uma semana. Ou seja, seriam textos adequados para o público geral, que não queria perder tempo com romances elaborados, mas teria gosto por uma história escabrosa, como a do incesto, da agiotagem, da prostituição e dos jogos, uma verdadeira “galeria de tipos” e de “costumes gerais da sociedade”, que seria, como Eça mesmo afirmara, – uma “bomba literária e moral”. Isso por si só comprova a assertiva de Antonio Candido: a de que Eça escrevia também para os semicultos e incultos.

Segundo Carlos Reis, o relativo fracasso do projeto deve-se ao fato de Eça de Queirós, ao tomar consciência das exigências metodológicas do Naturalismo, ter reconhecido que a distância de Portugal – Eça encontrava-se em Londres por conta de sua atividade diplomática – impossibilitava o cumprimento desses pressupostos literários (Reis, 2009, p. 19). Lourenço (2019) associa esse abandono a um evento editorial: a reedição de *A Educação Sentimental*, de Gustave Flaubert, em 1879. Para o crítico, a admiração de Eça por Flaubert sugere que, ao reler o romance francês – no qual este “buscou captar o movimento geral da sociedade francesa durante o conturbado período que antecedeu o Segundo Império” (Lourenço, 2019, p. 17) –, o autor de *O Primo Basílio* tenha sido impulsionado a escrever uma obra que retratasse a totalidade da sociedade portuguesa de sua época e esse desejo o teria levado ao abandono das *Cenas da Vida Portuguesa*. Simões (1970), por sua vez, destaca que, desde a concepção das *Cenas* até a publicação de *Os Maias*, em 1888, Eça passou por uma década de incertezas, tentativas e revisões em seu projeto literário.

Giovanni Verga também tinha em sua gaveta um projeto semelhante: o *Ciclo dos vencidos* (*I vinti*), cujos enredos se entrelaçariam a partir do arco de algumas personagens. No

entanto, somente *I Malavoglia* e *Mastro-don Gesualdo* foram de fato finalizados: *A condessa de Leyra*, o terceiro da série, ficou apenas no primeiro capítulo e os restantes, no plano das ideias. Em uma carta endereçada a Paolo Verdura, Verga imagina *Padron' Ntoni* como o primeiro romance de um ciclo intitulado *Marea* e que depois transformar-se-ia em *I Vinti*; todavia menos de um mês depois decide abandonar definitivamente a empreitada longa de *Padron' Ntoni* para dedicar-se ao romance *I Malavoglia*. É nesta carta, escrita em 17 de maio de 1878, endereçada a Capuana que Verga menciona pela primeira vez esse projeto:

Ho in mente un lavoro che mi sembra bello, e grande, una specie di fantasmagoria della lotta per la vita, che si stende dal cenciauolo al ministro ed all'artista, e assume tutte le forme, dall'ambizione all'avidità del guadagno, e si presta a mille rappresentazioni del gran grottesco umano, lotta provvidenziale che guida l'umanità per mezzo e attraverso a tutti gli appetiti, alti e bassi, alla conquista della verità [...] Il primo racconto della serie, che pubblicherò fra breve, ti spiegherà meglio il mio concetto, si ti riesco – per adescarti dico che i racconti saranno cinque tutti sotto il titolo complessivo della Marea e saranno: 1° Patron' Ntoni; 2° Mastro-don Gesualdo; 3° La Duchessa della Gargantuas; 4° L'onorevole Scipione e 5° L'uomo di lusso. Ciascun romanzo avrà una fisionomia speciale, resa con mezzi adatti - il realismo io l'intendo così, come la schietta ed evidente manifestazione dell'osservazione coscienziosa (sic), la sincerità dell' arte in una parola - potrà rendere un lato della fisionomia della vita italiana moderna, a partire dalle classe infime, dove la lotta è limitata al pane quotidiano, come nel Patron' Ntoni, e a finire nelle vaghe ispirazioni, nelle ideali avidità dell'uomo di lusso (un segreto) passando pela avidità basse sin alle vanità del Mastro-don Gesualdo, rappresentante della vita di provincia, all'ambizione di un deputato. (Baldini, 2022, p. 123/124)⁴⁹

Esta carta de Verga é a primeira testemunha de uma tentativa de importar para a Itália a saga familiar. O autor siciliano, de fato, pensa no romance *Patron' Ntoni* como o primeiro episódio de uma obra narrativa seriada intitulada *Marea* que deveria contar a história de personagens pertencentes à mesma família com o objetivo de representar a sociedade italiana nas suas estratificações sociais. No plano ideológico, o autor pretendia, portanto, apresentar-nos uma verdade conhecida *a priori*, ainda que decorrente da observação dos fatos narrados. Observa-se que Verga mudara de opinião a respeito dos títulos de seus romances e da saga em

⁴⁹ “Tenho em mente uma obra que me parece bela e grande, uma espécie de fantasmagoria da luta pela vida, que se estende do trapeiro ao ministro e ao artista, e assume todas as formas, da ambição à ganância pelo lucro, e presta-se a mil representações da grande luta humana, grotesca e providencial, que guia a humanidade através de todos os desejos, altos e baixos, até a conquista da verdade [...] A primeira história da série, que publicarei em breve, explicará melhor meu conceito e para seduzi-lo, digo que haverá cinco histórias, todas sob o título geral *Marea* e serão: 1° *Patron' Ntoni*; 2° *Mastro-Don Gesualdo*; 3° *La Duchessa della Gargantuas*; 4° *L'onorevole Scipione* e 5° *L'uomo di lusso*. Cada romance terá uma fisionomia especial, traduzida com meios adequados - entendendo assim o realismo, como a manifestação franca e evidente da observação conscienciosa (sic), da sinceridade da arte numa palavra - poderá traduzir um lado do fisionomia da vida italiana moderna, começando pelas classes populares, onde a luta se limita ao pão de cada dia, como em *Patron' Ntoni*, e terminando em inspirações vagas, na ganância ideal do *Uomo di lusso* (um segredo), passando pela ganância baixa às vaidades de *Mastro-don Gesualdo*, representante da vida provinciana, até a ambição de um deputado” (Tradução nossa).

si, pois *Patron' Ntoni* que deveria ser o título do primeiro romance, acabou por ser a personagem central e foi renomeado para *I Malavoglia*, a família da qual 'Ntoni era o patriarca; *La duchessa della Gargantuas* passou a chamar-se *La duchessa di Leyra*, além da mudança de *Marea* para *I vinti*.

A ambição literária de Giovanni Verga consistiria em uma série de romances – cinco no total – em que teria a família como eixo narrativo, cujas histórias de algumas personagens se entrelaçariam: Isabella Trao, filha de Gesualdo e Bianca (*Mastro-don Gesualdo*) é a *Duquesa de Leyra*, título do terceiro romance da saga. O jovem advogado Scipione, que aparece em *I Malavoglia*, poderia ser a personagem que, anos depois, ascenderia ao poder em *L'onorevole Scipione*. Já em *L'uomo di lusso*, a ascendência do artista siciliano poderia ser a mesma, o que reforçaria a tese da mobilidade social no Sul da Itália. Consistiriam, portanto, em um ciclo de ascensão e queda, espelhando a transição da Itália pós-Resorgimento, em que os valores rurais, apresentado no primeiro romance (*I Malavoglia*) cederiam à ambição política e ao luxo decadente que apareceria no último romance da saga (*L'uomo di lusso*).

A ausência dos três últimos romances não compromete a coerência do projeto, uma vez que Verga já havia consolidado, em *I Malavoglia* e *Mastro-don Gesualdo*, a estrutura de uma tragédia moderna, na qual os indivíduos são esmagados por forças sociais maiores. Assim, mesmo sem concluir *I vinti*, o escritor siciliano deixou claro seu propósito: documentar a derrota do homem comum diante de pressões econômicas e sociais. Embora o ciclo tivesse sido concebido para retratar a evolução da sociedade, o tema também foi explorado em coletâneas de contos, alguns dos quais anteciparam temas que seriam desenvolvidos nos romances planejados. Calzaroni (1992) assevera que,

Spetterà invece a De Roberto completare il ciclo con i tre romanzi degli 'Uzeda': l'illusione, I vincerè e L'imperio. Il completamento del ciclo da parte di Federico De Roberto è stato intravisto da alcuni critici ma in termini piuttosto generici. Così, Vittorio Spinazzola afferma che De Roberto continuò idealmente il programma del maestro, "costituendo la propria all'incompiuta opera verghiana"⁵⁰ (Calzaroni, 1992, p. 13).

De Roberto, então, seria o continuador da saga dos vencidos, retomando em seus romances a ideia de seu mestre. Para Calzaroni, "ogni fase di questo ciclo si presenta come un affabulazione di un sistema di valori così compatto da presentare una serie di temi, motivi e

⁵⁰ "Em vez disso, caberá a De Roberto completar o ciclo com os três romances 'Uzeda': *L'illusione*, *I Vincerè* e *L'Imperio*. A conclusão do ciclo de Federico De Roberto foi vislumbrada por alguns críticos, mas em termos bastante genéricos. Assim, Vittorio Spinazzola afirma que De Roberto idealmente deu continuidade ao programa do seu mestre, "constituindo sua própria versão da obra inacabada de Verga." (Tradução nossa)

simboli che creano un mondo⁵¹”(Calzaroni, 1992, p. 11), mundo este que, infelizmente, não pôde ser criado por diversos motivos; um dos quais, de acordo com Luperini (1988) seria a ausência de um ideal para atacar e punir, uma vez que, após a finalização de *Mastro-don Gesualdo*, Verga não conseguiu mais construir um grande romance, apesar de ter trabalhado durante vários anos na escrita da *Duchessa di Leyra*, terceiro livro do *Ciclo dos Vencidos*. Assim a saga foi interrompida no primeiro capítulo do terceiro romance, pelo esgotamento da veia criativa do autor, mas sobretudo por conta da estranheza do verismo à representação das classes altas.

Consoante Carla Riccardi (2022), Verga saía de um período de produção muito intenso, que o esgotou do ponto de vista da criatividade e do psicológico, pois forma nada menos que dois romances, cerca de cinquenta contos e ainda a experiência teatral de *Cavalerie rusticane* (1884). A carta datada 17 de janeiro de 1885 ao advogado Salvatore Paola Verdura é a confissão e a análise do momento negativo pelo qual Verga passava:

Non caro Turi, non è la fede che mi manca, ma la fiducia nelle mie forze alle volte, in quei momenti di orribile scoramento, in cui si vede la meta così alta e le forze tanto insufficienti. Anni sono avevo più facile l'entusiasmo, più cieca la speranza d'arrivare un giorno dove volevo, meno grave la responsabilità di un insuccesso. Ora mi sento grave sulle spalle il fardello del poco che hanno fatto e del molto che s'aspettano, gravissimo il compito che mi sono imposto, e ardua la meta e forse anche presuntuoso l'ardire pella riforma che vagheggio. Sento il molto che ci è da fare ancora, non da me solo, ma da tutti quanti, al giorno d'oggi, pel romanzo e pel dramma, e nello stesso tempo mi sento vecchio e sfinito. [...]

Del pubblico che si discute e che ci giudica quanti sapranno mai per quali giorni neri siano passati i nostri fantasmi, e quanta parte migliore del nostro cuore ci costi il più meschino successo?⁵² (Riccardi, 2022, p. VIII)

O que se percebe nesta carta de desabafo de Verga, escrita durante a revisão de *Mastro-don Gesualdo* para posterior publicação na revista *Nova Antologia*, é que o escritor já se sentia velho e cansado, e assim como Eça, sabia que seria julgado no futuro por sua obra. Apenas sete anos após ter escrito a Capuana sobre seu projeto, o autor siciliano já pressentia que não conseguiria finalizá-lo. A maturidade trouxe-lhe também o temor do fracasso: não foi à toa que

⁵¹ “[...] cada fase deste ciclo apresenta-se como uma narrativa de um sistema de valores tão compacto que apresenta uma série de temas, motivos e símbolos que criam um mundo.” (Tradução nossa)

⁵² “Não querido Turi, não é de fé que me falta, mas de confiança nas minhas forças às vezes, naqueles momentos de horrível desânimo, quando a meta é vista como tão alta e as forças tão insuficientes. Anos atrás, eu tinha menos entusiasmo, uma esperança mais cega de um dia chegar onde queria e uma responsabilidade menos séria por um fracasso. Agora sinto pesado sobre os ombros o peso do pouco que fiz e do muito que esperam, a tarefa que me impus é muito séria, e a meta é árdua e talvez até presunçosa é a coragem para a reforma que sonho. Sinto que ainda há muito a ser feito, não só por mim, mas por todos, hoje em dia, pelo romance e pelo drama, e ao mesmo tempo me sinto velho e exausto...[...] Do público que nos discute e julga, quantos saberão por quais dias sombrios nossos fantasmas passaram, e quanto melhor parte de nosso coração nos custará o sucesso mais mesquinho?” (Tradução nossa)

a partir de 1892, como afirma Otto Maria Carpeaux, Verga se fechou num silêncio desdenhoso até sua morte.

Assim como Eça, que na terceira fase de seu percurso literário sentia-se cansado de lutar contra um sistema que considerava corrompido, Verga, no entender de Debenedetti (1976), sai dos romances que fogem daquele ideal literário que não lhe dá nenhum resultado e passa a escrever obras cujos principais ídolos seriam certas aventuras “della gente di lusso. Diciamo l'uomo di lusso, descritto non già come la maniera dell'osservatore naturalista e oggettivo: bensì con una tal quale complicità, ammirazione e, per dir tutto, con una emulazione ambiva⁵³” (Debenedetti, 1976, p. 32). Segundo o crítico, Verga não seria motivado apenas pela pressão do ambiente, mas também por algumas de suas predisposições pessoais.

Eça de Queirós e Giovanni Verga consolidaram-se como cânones literários, e suas obras continuam a ser objetos de estudo e admiração, tanto em seus países de origem quanto em âmbito internacional. Infelizmente, os projetos que deixaram inacabados privaram-nos de conhecer a totalidade de suas visões e potencialidades artísticas. No entanto, o legado que ambos deixaram por meio de suas obras permanece como um testemunho perene do gênio criativo e do profundo compromisso com a representação crítica e realista de suas sociedades.

⁵³ “certas variações e aventuras do ‘povo do luxo’. Digamos o homem do luxo, descrito não à maneira do observador naturalista e objetivo, mas com uma certa cumplicidade, admiração e, para dizer tudo, com uma emulação ambivalente.” (Tradução nossa)

4. SOBRE OS ATOS: A MALDADE, O PODER, A DOMINAÇÃO E A VIOLÊNCIA

Como uma instituição social que usa o veículo da linguagem, como assevera Wellek e Warren (2003), “a literatura representa a vida e a vida é uma realidade social, embora o mundo natural e o mundo interior ou subjetivo do indivíduo também tenham sido objetos de imitação literária” (Wellek; Warren, 2003, p. 113). A literatura, portanto, é usada como documento de uma época, já que fornece os contornos de uma história social, por conta dos contextos de ambientação e de criação do texto ficcional, bem como da recepção. Segundo Lucien Goldman, há uma “relação entre a própria forma romanesca e a estrutura do meio social onde ela se desenvolveu, isto é, do romance como gênero literário e da moderna sociedade individualista” (Goldman, 1976, p. 15), haja vista as influências sofridas pelo escritor, as transformações sociais às quais ele presenciou, bem como a adequação à estética literária por ele escolhida para o desenvolvimento do texto. Antonio Candido ressalta que “a obra depende estritamente do artista e das condições sociais que determinam a sua posição” (Candido, 2006, p. 30), já que ela é influenciada pelos valores vigentes, pelas ideologias e pelos meios de comunicação. Dessa forma, o autor exerce sua criatividade, mas não em condições totalmente livres: sua produção reflete, como aponta Candido, tanto sua habilidade individual quanto o contexto social que a viabiliza.

Victor Manuel de Aguiar e Silva (1990) ressalta que o século XIX foi o período mais significativo na história do romance, quando realistas e naturalistas buscavam alcançar a “precisão da monografia e da análise científica dos temperamentos e dos contextos sociais” (Silva, 1990, p. 683). Em suas obras, sobretudo nos romances realistas, emergiam “personagens e eventos cotidianos e insignificantes, retirados da rotina trivial e monótona da vida” (Silva, 1990, p. 683). Além disso, o gênero romanesco deixou de ser meramente uma narrativa de entretenimento, desprovida de grandes ambições, para se transformar em um estudo profundo da psique humana e das relações sociais.

Como observadores das intensas transformações da época, os romancistas – sobretudo os da segunda metade do século XIX – converteram suas obras em verdadeiros documentos sociais. Ao retratar a realidade que os cercava, assumiram posturas distintas: um olhar crítico, como o de Eça de Queirós, ou denunciador, como o de Giovanni Verga.

Carlos Reis afirma que “a personagem compreende, como a narrativa ficcional em geral, uma dimensão transhistórica que escapa ao controle e ao projeto literário de quem a concebeu” (Reis, 2018, p. 15), uma vez que favorece leituras desdobradas, fazendo com que se descubram

aspectos insuspeitados das personagens, desafiando e incentivando preenchimento de vazios; dessa forma vão se criando diversas interpretações, por vezes diferentes daquelas concebidas pelo autor. Assim posto, as personagens retratadas nos romances de escolas literárias realistas-naturalistas e veristas nada mais são do que imagens de uma sociedade em transformação, assim como fora o século XIX como um todo, com características próprias, mas ao mesmo tempo facilmente identificáveis à época, com virtudes e principalmente defeitos similares aos dos humanos. No entanto, apesar de serem habitantes de uma realidade ficcional, como bem lembra Beth Brait (2004), são tão bem construídos que por vezes se confundem, em nível de recepção, com a complexidade e a força dos seres humanos.

Por serem espelhos de seres reais, as personagens refletem as ambições de uma época, de uma sociedade, de um grupo social. Destarte, buscaremos identificar em algumas personagens dos romances *O Crime do Padre Amaro* e *Mastro-don Gesualdo* características circunscritas ao fenômeno do mal. Trataremos, pois, de algumas categorias específicas como a maldade, o poder, a dominação e a violência, que correspondem a algumas vertentes do mal, tendo como fundamentação principalmente as ideias de Santo Agostinho, Immanuel Kant, Paul Ricoeur, Michel Foucault, Max Weber e Pierre Bourdieu, bem como de outros pensadores que se debruçaram sobre esses temas.

Os aspectos do mal a serem analisados serão aqueles que – intencionalmente ou não – advêm de pensamentos, desejos, comportamentos, ações e/ou omissões das personagens dos romances citados. Trataremos neste capítulo das personagens que apresentem características voltadas para a maldade, ao poder, à dominação e à violência, sejam elas pertencentes ao núcleo principal ou ao secundário.

4.1 A maldade

Quando se fala de maldade, vêm-nos logo à mente atos relacionados a extermínios, genocídios, homicídios, feminicídios, assuntos que preenchem as manchetes das mídias atuais, haja vista o primeiro significado do vocábulo no dicionário: “qualidade do que é mau; perversidade, malignidade, crueldade” (Houaiss, 2001, p. 1820). Todavia, o mesmo termo possui outras significações, tais como manha, artimanha e esperteza, ou mesmo a intenção maliciosa, que correspondem às maldades corriqueiras, do dia a dia, a atos que, *a priori*, parecem inofensivos e que podem muito bem serem representados pelo bordão de uma

personagem do seriado televisivo *Chaves*⁵⁴, cujas ações são sempre “sem querer, querendo”, expressando de um modo bem didático a intencionalidade travestida de não-intencionalidade, através do paralelismo entre aparência/essência. Dessa forma, as pequenas maldades podem, muitas vezes, passar despercebidas, pois não demonstram, à primeira vista, as reais intenções. A maldade difusa é particularmente perigosa justamente por sua aparência de normalidade, como bem observou Bauman. No líquido mundo contemporâneo, o mal migrou das grandes ideologias para as pequenas covardias do cotidiano.

Na defesa de sua tese do mal radical, Immanuel Kant afiança que algumas pessoas carregam em si uma inclinação para a maldade. Segundo o filósofo alemão, o ser humano possui uma tendência inata à transgressão, expressa na vontade que resiste ao bem. Santo Agostinho, por sua vez, ressalta que a distinção entre o homem e o ser irracional é exatamente de o primeiro ter domínio sobre seus atos. Assim, apenas as ações conscientemente controladas podem ser consideradas verdadeiramente humanas; no entanto, todo ato é definido por seu propósito. Além disso, as ações humanas podem ser boas ou más conforme as circunstâncias e a intenção de quem as pratica, pois elas não se apresentam apenas como voluntárias e livres, mas também como morais – ou seja, dotadas de uma qualidade que as torna boas ou más.

Assim posto, daremos especial atenção ao mal moral, frequentemente associado aos desvios de caráter e ao pecado, uma vez que está diretamente ligado ao livre-arbítrio, à liberdade e à responsabilidade de escolher entre o bem e o mal. Conforme John Hick, “o conceito religioso do pecado abrange duas ideias éticas fundamentais: a da ação má e a do caráter moral mau” (Hick, 2018, p. 353). No entanto, ele as transplanta do campo ético para o teológico, interpretando as falhas humanas como expressões de uma relação direta com Deus, o que corrobora a ideia de Paul Ricoeur, quando este afirma que “o simbolismo do pecado remete à ideia de uma relação destruída” (Ricoeur, 2013, p. 90).

No início de *O Crime do Padre Amaro*, temos um diálogo entre o Cônego Dias e o coadjutor Mendes, em que o primeiro tem a “rica ideia” de hospedar um antigo discípulo seu na casa de uma senhora viúva. Para ele seria ótimo esse arranjo, mesmo morando na mesma casa uma jovem de 23 anos, filha da proprietária do local, apesar das advertências do colega de sacerdócio de que as pessoas poderiam “maldar”:

⁵⁴ Chaves é um seriado mexicano da década de 1970, criada pelo ator e roteirista Roberto Gomes Bolaños, cujo personagem que dá nome ao programa é um menino órfão que mora em uma vila.

— Por causa da Ameliazinha é que eu não sei — considerou timidamente o coadjutor.
 — Sim, pode ser reparado. Uma rapariga nova... Diz que o senhor pároco é ainda novo... Vossa senhoria sabe o que são *línguas do mundo*.

O cônego tinha parado:

— Ora histórias! Então o padre Joaquim não vive debaixo das mesmas telhas com a afilhada da mãe? E o cônego Pedroso não vive com a cunhada, e uma irmã da cunhada, que é uma rapariga de dezenove anos? Ora essa!

— Eu dizia... atenuou o coadjutor.

— Não, *não vejo mal nenhum*. A S. Joaneira aluga os seus quartos, é como se fosse uma hospedaria. Então o secretário-geral não esteve lá uns poucos de meses?

— Mas um eclesiástico... *insinuou* o coadjutor.

— *Mais garantias*, Sr. Mendes, *mais garantias*! exclamou o cônego. E parando, com uma atitude confidencial: — E depois a mim é que me convinha, Mendes! A mim é que me convinha, meu amigo! (Queirós, 1970, p. 242- grifos nossos)

[...]

Eu sei que por aí *rosnam, rosnam, rosnam*... pois é uma grandíssima calúnia! O que é, é que eu tenho muito apego àquela gente, já o tinha em tempo do marido. Você bem o sabe Mendes!

[...]

As *línguas do mundo* são venenosas, senhor cônego – disse o coadjutor com uma voz chorosa. (Queirós, 1970, p. 242/243- grifos nossos)

Mesmo o coadjutor argumentando sobre o perigo do falatório, o cônego contra-argumenta com os exemplos do padre Joaquim, que vive “debaixo das mesmas telhas com a afilhada da mãe” e do Cônego Pedroso, que mora com a cunhada e a irmã da cunhada, “uma rapariga de dezenove anos”, o que para ele é perfeitamente aceitável. As “línguas do mundo” referem-se às fofocas que grassam em Leiria sobre “a antiga amizade” entre o Cônego Dias e a Sra. Joaneira, sendo “fato comentado e murmurado” (Queirós, 1970, p. 241); daí a insinuação do coadjutor, mesmo o cônego reafirmando que não via “mal nenhum” nesse arranjo. Ao dizer que sabia que as pessoas “rosnavam” sobre a sua amizade com a Sra. Joaneira, o cônego admite que não se importava com falatórios, unicamente por pertencer à Igreja, o que por si só já era considerado um aval. A decisão do cônego se dá unicamente por razões pessoais, haja vista que ele ajudava mensalmente, com uma determinada quantia, a viúva, e, “com os seis tostões que ele der (o padre Amaro), com que eu ajudar, com alguma coisa que ela tire da hortalça que vende da fazenda, já se governa” (Queirós, 1970, p. 244), sendo um alívio monetário para o cônego. Dessa forma, mesmo sem a intenção de “causar mal”, essa decisão desencadeará uma série de eventos que desembocarão no desfecho trágico do romance, comprovando a afirmativa de Paul Ricoeur de que “o mal é uma espécie de involuntário no próprio seio do voluntário” (Ricoeur, 1969, p. 281).

A casa da Sra. Joaneira funcionava como uma espécie de sucursal da Sé – um reduto de beatas onde a devoção e a maledicência coexistiam sem pudor. As mulheres que lá se reuniam, ostentavam piedade nas palavras e nos gestos, no entanto estavam mais ocupadas com mexericos do que com orações. Dona Josefa Dias, a irmã do cônego, denominada de “estação central das intrigas de Leiria” pelo doutor Godinho, era descrita como uma pessoa “que vivia num perpétuo estado de irritação, [...] toda saturada de fel. Era temida” (Queirós, 1970, p.270), com uma voz irritante destilava “palavras como setas envenenadas” e tinha “o olhar sempre alerta, escrutador e *maligno*” (Queirós, 1970, p. 476-grifo nosso). Foi dela a ideia de organizar, junto à Sra. Joaneira, a “Associação das Servas da Senhora da Piedade”, cuja sede era a casa da Rua da Misericórdia, onde, durante muito tempo, “fizeram-se as reputações”, nomeavam-se sineiros, coveiros e serventes da sacristia, através de “intrigas sutis e palavras piedosas” (Queirós, 1970, p. 285), pois todos passavam pelo crivo das senhoras, que desacreditavam os candidatos que não fossem homens tementes a Deus. O Abade Ferrão, ao conhecer Dona Josefa, “percebera que tinha diante de si uma dessas degenerações mórbidas do sentimento religioso, que a teologia chama de ‘doença dos escrúpulos’, achando mesmo que poderia “estar realmente em presença de uma maníaca perigosa” (Queirós, 1970, p. 492). Ao ser a escolhida para “ser a cúmplice de um parto” (Queirós, 1970, p. 478), Dona Josefa atormenta Amélia com a sua ferocidade beata, fazendo-a sentir tacitamente que “dela não tinha a esperar nem a antiga amizade, nem o perdão do escândalo...” (Queirós, 1970, p. 487) tecendo comentários maldosos acerca do estado da jovem e lembrando-a sempre dos horrores que a esperavam no Inferno. Além de Dona Josefa, há outros especialistas nessas “intrigazinhas de arraial”: as Gansosos, duas irmãs que batem ponto nos serões na casa da Sra. Joaneira, a Dona Maria da Assunção e o Libaninho. As beatas conheciam todas as particularidades da vida dos outros e não tinham nenhum pudor em comentá-las à boca pequena.

Outra personagem tida como má e vingativa é o padre Natário, que é descrito como “uma criaturinha biliosa, seca, com dois olhos encovados, muito *malignos*”, apelidado de “o Furão” e dizia-se que tinha “uma língua de víbora” (Queirós, 1970, p. 298-grifo nosso), por conta de seu oportunismo, sempre pronto a tirar vantagem de qualquer situação, por seu temperamento irascível e por sua língua afiada e traiçoeira. A figura do furão também aparece no romance de Verga, como designativo de uma determinada personagem que conheceremos adiante.

No romance eciano as caracterizações das personagens tendem sempre na evidenciação de seus aspectos negativos. Termos como malignidade, malignos, maldoso(a) e malícia são comuns nas descrições, sejam estas sob o olhar do narrador ou da perspectiva de alguma personagem que transita no mesmo espaço social. João Eduardo, frequentador contumaz da Rua da Misericórdia, conhecia bem a “padraria”, o que embasa as críticas ferinas acerca de seus desafetos. O artigo publicado no *Distrito* foi considerado “um desaforo e um escândalo” pelos frequentadores da Rua da Misericórdia e foi lido em voz alta pelo Cônego Dias. Todos aqueles que lá eram assíduos foram citados no referido texto: o padre Brito foi descrito como “estúpido como um melão” e que “nem sequer sabia latim”, uma “espécie de caceteiro, desabrigado de maneiras, mas que não se desgosta de se dar à ternura, e segundo dizem os bem informados, escolheu para Dulcineia a própria legítima esposa do seu regedor...” (Queirós, 1970, p. 336).

Durante um almoço na casa do Abade de Cortegaça – para o qual foram convidados o Cônego Dias, os padres Amaro, Brito e Natário e o beato Libaninho – o padre Natário, depois de algumas taças de vinho do Porto, afirma *em alto e bom som* que o padre Brito tinha um caso com a mulher do regedor: “Eu não sei o que se passa lá na tua freguesia, Brito, mas se há alguma coisa, o exemplo vem de alto... a mim tem-me dito que tu e a mulher do regedor...” (Queirós, 1970, p. 301), o que corrobora as informações do autor do artigo acerca de o caso do padre Brito com a esposa do regedor já ser de domínio público. Nesse refastelo culinário, as máscaras foram caindo, revelando a verdadeira face dos padres, na mesma proporção à do álcool no sangue dos mesmos. O Cônego Dias, após a fala do padre Natário acerca do padre Brito, comenta maliciosamente: “- E aqui para nós, meus ricos, disse o Cônego Dias baixando a voz, com o *olhinho aceso* numa *malícia* confidencial, sempre lhes digo que é uma mulher de mão-cheia!” (Queirós, 1970, p. 301 - grifos nossos), confirmando a lascívia do cônego, apesar da sua idade avançada.

No comunicado, o padre Natário fora descrito como “cara de furão⁵⁵”, capaz de prejudicar através de intrigas, sendo denominado “a víbora mais daninha da diocese”. O Cônego Dias, por sua vez, fora descrito como “bojudo e glutão, antigo caceteiro do Sr. Dr. Miguel... [...] outrora mestre da moral num seminário, hoje mestre da imoralidade em Leiria...” (Queirós,

⁵⁵ Os furões, pertencentes à família das doninhas, são seres fascinantes e misteriosos, carregados de história e simbolismo. Como animal de poder, eles trazem consigo ensinamentos profundos: a arte da invisibilidade, a astúcia sagaz, a precisão do caçador e a inteligência que desvenda enigmas. Sua simbologia inclui ainda a engenhosidade, a observação penetrante e a capacidade de revelar as verdades ocultas por trás das aparências.

1970, p.337). No entanto a crítica e a denúncia mais contundentes foram dirigidas ao padre Amaro:

Mas o perigo são certos padres ajanotados, párocos por influências de condes da capital, vivendo na intimidade das famílias de bem, onde há donzelas inexperientes, e, aproveitando-se da *influência do seu sagrado ministério* para lançar na alma da inocente *a semente de chamuscriminosas*. [...] Onde *queres* arrastar a impoluta virgem? *Queres* arrastá-la aos lodaçais do vício? Que *vens* fazer aqui no seio desta respeitável família? [...] E tudo para quê? Para *saciar* os torpes impulsos da *tua* criminosa lascívia... (Queirós, 1970, p.338 – grifos nossos)

Observa-se que no trecho referente a Amaro, o autor usa a segunda pessoa do singular, denotando certa familiaridade com o interlocutor, pois não estava falando *dele*, mas *com ele*. Isso pressupõe que o autor do texto era alguém do convívio dos denunciados, que vivia na intimidade da “panelinha canônica da Sra. Joaneira”, mantendo contato constante com todos e consequentemente sabia dos “podres” de cada um. O artigo trazia “vingativo ao Cônego Dias, ao padre Brito, ao padre Amaro e ao padre Natário!... Todos tinham a sua dose” (Queirós, 1970, p.333).

O autor ainda utilizou a expressão “influência do seu sagrado ministério”, numa clara referência ao poder que os religiosos detinham por pertencerem a uma instituição hegemônica como a Igreja Católica. O objetivo principal do comunicado era atingir o padre Amaro e desacreditá-lo diante de Amélia e sua mãe, na vã tentativa de que a jovem lhe dedicasse mais atenção. No entanto, “o tiro saiu pela culatra” e esse fato foi o estopim de uma vingança mesquinha do padre Natário que não sossegaria enquanto não arruinasse a vida do autor da “calúnia”, fazendo do escrevente “uma *vítima das perseguições religiosas*” (Queirós, 1970, p. 397 – grifo do autor) no sentido *lato* da expressão. João Eduardo perdeu a noiva, o emprego e ainda foi considerado herege, tendo sido excomungado e praticamente expulso de Leiria. Foi realizado um auto-de-fé simbólico, em que foram incinerados todos os objetos do rapaz que se encontravam na casa da Sra. Joaneira, para deleite das beatas presentes.

Além disso, o padre Natário se utilizava de sua posição de confessor para influenciar as confessadas a votarem em seus candidatos, pois todos os padres, com exceção do padre Amaro, “sabiam, como disse Natário, *cozinhar um deputadozinho* (Queirós, 1970, p. 301, grifo do autor). O citado padre, na última eleição para deputado, “tinha arranjado oitenta votos” por conta de uma missiva celestial:

- Cáspite! disseram.
- Imaginem vocês como? Com um milagre!
- Com um milagre? repetiram espantados.
- Sim, senhores.

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?

[...]

— 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...

(Queirós, 1970, p. 302 – grifos nossos)

As “cartas vindas do Céu e assinadas pela Virgem Maria” que prometiam salvação e ameaçavam o Inferno muito se assemelham à venda de Indulgências⁵⁶ praticada pela Igreja Católica na Idade Média, haja vista só mudarem os métodos, permanecendo os mesmos fins. Aqui cabe bem o conceito de Spinoza (2009), para o qual o bem seria o que pode ser útil e o mal aquilo que impede de desfrutar de algum bem; no caso dos religiosos, mesmo constituindo em um mal, se usado para obter vantagens individuais, é, portanto, um bem, não importando as consequências. Nesse caso os eclesiásticos ainda se valem do poder que, durante séculos foi compartilhado com a Monarquia e a Aristocracia.

Paul Ricoeur (2013) situa a questão do mal nos símbolos da mancha, do pecado e da culpa, sendo estes constantes em ambos os romances, principalmente em relação à Amélia e à Bianca, aparecendo também em algumas das reflexões de Gesualdo Motta. No que diz respeito às personagens femininas, esses símbolos se atrelam aos interditos sexuais, pois tanto Amélia quanto Bianca “pecaram”, de acordo com o catolicismo. Para a Igreja Católica, a sexualidade fora do casamento é considerada um pecado por excelência e a moça fica “manchada” em sua honra e por conseguinte, precisa entrar na “graça de Deus” através do rito de purificação, que neste caso, é o casamento. Quando se descobriu a gravidez de Amélia, o plano imediato do Cônego Dias e do padre Amaro era casá-la com o escrevente no intuito de resolver dois problemas: salvaguardar a honra da jovem e livrar Amaro de um escândalo, e isso deveria ser feito rapidamente, antes que a gravidez ficasse aparente:

De quantos meses está ela?

- De quantos meses? Está de agora, está de um mês...

- Então é casá-la! – Exclamou o cônego com explosão. – Então é casá-la com o escrevente!

- O padre Amaro deu um pulo:

- Cos diabos, tem você razão! É de mestre!

O cônego afirmou gravemente com a cabeça que era “de mestre”.

- Casá-la já! Enquanto é tempo! *Pater est quem nuptia demonstrant...* Quem é o marido é que é pai (Queirós, 1970, p. 464 - grifo do autor).

⁵⁶ A venda de indulgências foi uma prática comum da Igreja Católica durante a Idade Média e o Renascimento. Consistia na concessão de perdão pelos pecados (ou redução do tempo no Purgatório) em troca de contribuições financeiras ou doações à Igreja. Essa prática foi um dos principais motivos que levaram à Reforma Protestante, especialmente criticada por Martinho Lutero em suas 95 Teses (1517).

A chantagem era uma arma que Amaro usava para fazer com que o padre mestre agisse em seu favor, lembrando-o sempre que ele e a Sra. Joaneira também sofreriam com o escândalo, pois fora a partir da descoberta do caso entre os dois que Amaro começou a imaginar Amélia como sua amante, sonhando que “enquanto em cima a grossa Sra. Joaneira beijocasse o seu cônego cheio de dificuldades asmáticas, Amélia desceria ao seu quarto, pé ante pé, apanhando as saias brancas, com um xale sobre os ombros nus...!” (Queirós, 1970, p. 296).

Por conseguinte, o cônego não poupou despesas para encontrar o escrevente e como a investigação não dera resultado, reagiu furioso, afirmando que no final das contas fora o padre quem gozou, quem se refocilou, enquanto ele estava a arrasar a saúde e fazendo desembolsos para resolver um problema que não era seu. O mal que o cônego Dias causara à Amélia e à sua mãe por conta de uma economia de “seis tostões” tivera uma consequência fatal. Os dois religiosos, egoístas, sem quererem perder as benesses do cabido, só pensavam em se livrar de uma situação incômoda, a gravidez da jovem. Amaro desejou até que o filho nascesse morto, pois dessa forma a situação se resolveria naturalmente. Paul Ricouer afirma que “nem sempre é possível estabelecer o mal sofrido como resultado direto do mal cometido pelo homem, como uma punição da culpa”, visto que “todo mal é mal moral, todo mal é um mal cometido” (Ricouer, 1971, p. 8/9). Não se trata, pois, da discussão de sua origem, mas por que o homem pratica o mal, sem ao menos analisar as consequências desses atos. O sofrimento infringido à Amélia e a sua mãe não foi sequer discutido, visto que o imediatismo era que não houvesse “escândalos” envolvendo o nome do pároco.

Amélia, por sua vez, tivera a oportunidade de recuar, mas não o fez. Ao encontrar por acaso a amiga da mesma mestra, a Joaninha Gomes⁵⁷, que fora amante do padre Abílio e depois do escândalo, abandonada pelo religioso, Amélia previu o seu nefasto futuro: “ser a ‘amiga’ do pároco! E via-se já apontada a dedo, na rua e na Arcada, mais tarde abandonada por ele, com um filho nas entranhas, sem um pedaço de pão” (Queirós, 1970, p. 320- ênfase do autor), e por um lapso de razão, decidiu esquecê-lo. No entanto, pouco a pouco a “ideia má” de esquecer Amaro se esvaía e retornavam as tentações teimosas com um encanto crescente: ou seja, esquecer o padre, segundo o pensamento de Amélia, seria uma má ideia que não deveria sequer ser cogitada. Esse fato a torna tão culpada do delito quanto Amaro, porque ela sabe que infringiu

⁵⁷ Joaninha Gomes depois de abandonada pelo padre Abílio, partira para Pombal e depois para a cidade do Porto. Tísica, retornara para Leiria e agora prostituía-se nas vielas próximas ao quartel para ter o que comer. O padre Abílio fora suspenso pela Diocese.

às leis divinas e que um relacionamento com um sacerdote não seria aceito pelas leis dos homens tampouco pelas leis de Deus. Quando se percebe grávida, Amélia começa a odiar

aquele ser que ela sentia mexer-se-lhe já nas entranhas e que era a causa da sua perdição. Odiava-o, mas menos que o outro, o pároco que lho fizera, o padre malvado que a tentara, a estragara, a atirara às chamas do Inferno. [...] E ela ali, sozinha com o ventre condenado e enfartado de pecado que ele lá despusera, ia-se afundando na perdição eterna! (Queirós, 1970, p. 490).

Na cabeça de Amélia, a perdição de sua alma era o filho que ela carregava no ventre, não o romance que ela mantinha com um sacerdote. Para Amélia, fora o padre que a “tentara, a estragara” e “a atirara para as chamas do Inferno”, eximindo-se de sua responsabilidade. Amaro também usa dessa prerrogativa para se eximir de sua culpa, afirmando que a jovem o seduzira com “suas maneirinhas”. Ela se sente culpada, mas ao mesmo tempo também culpa Amaro por tê-la deixado nessa situação, o que retoma a tese ricoueriana de que “todo o mal cometido por um ser humano é um mal sofrido por outro” (Ricouer, 1971, p.48). Amaro é o principal agente do mal pois ele tinha consciência do que estava cometendo contra Amélia, que nesse caso, torna-se objeto do mal sofrido; mas indiretamente Amélia também era causadora do mal sofrido pela mãe e por João Eduardo, pois como a jovem era o objeto de desejo de Amaro, tornar-se-ia, portanto, a causa do mal sofrido de outrem.

Amélia e Bianca sabem que violaram as leis da Igreja, ambas têm certeza de que sofrem por conta de suas faltas, de seus pecados: Amélia por ter se entregado à uma paixão proibida e ter engravidado; Bianca por ter se entregado ao primo e por também estar grávida. Para convencer o irmão, Dom Diego, de que o casamento com Gesualdo era urgente e necessário, Dona Marianna Sganci, tia da jovem, faz-lhe uma visita; contudo

Dom Diego ficou surpreso a princípio, resmungando:
 - Mestre-Dom Gesualdo!... Chegamos a este ponto!... que uma Traio se case com Mestre-Dom Gesualdo!...
 - Claro! Com quem você quer que ela case?... *Sem dote?* Ela também não é mais criança!... É boa!... O que ela vai fazer quando você e seu irmão fecharem os olhos?... *Serva, hein? Serva de tia Rubiera ou outra pessoa?*... (Verga, 2023, p. 136- grifos nossos)

Convém lembrar que Bianca pertencia a uma família nobre empobrecida e que não dispunha de bens para o dote⁵⁸. Dom Diego até tentara negociar com a prima Rubiera, dizendo que ele e o irmão iria dar-lhe a casa, porém a baronesa desejava que o filho se casasse com “um lindo dote”. No entanto, o casamento precisava acontecer antes que a gravidez da sobrinha

⁵⁸ O dote é um costume antigo que consiste na transferência de bens da família da noiva para o noivo ou para família, deste no momento do casamento. Os bens podiam ser dinheiro, terras, roupas, joias, escravos, entre outros.

ficasse evidente. Eis o verdadeiro motivo da visita aos parentes: persuadi-los a aceitar o casamento da irmã de ambos. O comentário malicioso da tia é uma alusão velada ao infortúnio, pois Bianca estava grávida de Ninì Rubiera e provavelmente a baronesa iria tratá-la como um serviçal quando a gravidez fosse visível, dado que a tia seria a única pessoa que poderia acolhê-la, posto que a criança, mesmo bastarda, era uma Rubiera. Convém lembrar que a mãe de Ninì afirma que Bianca fora a sedutora, não a seduzida: “Quando se tem menina em casa... O homem é caçador, sabe!... Devia ter pensado na tua irmã... Ou melhor, nela mesma... *É culpa dela!*... Quem sabe o que ela pode ter metido na cabeça?... Talvez para se tornar a Baronesa Rubiera...” (Verga, 2023, p. 58 - grifo nosso). E Isabella, a filha de Bianca, nasceu prematura sete meses após as núpcias; assim também imaginara Amélia, que “viria um menino ao fim dos sete meses (era tão frequente!), legitimado pelo sacramento, pela lei e por Deus Nosso Senhor...” (Queirós, 1970, p. 469).

Temos, nos dois casos, a “violação das interdições de caráter sexual na economia da mancha” (Ricoeur, 2013, p.44), sendo esta questão, em algumas sociedades, mais grave que alguns atos tidos como maus por excelência, como a mentira, o roubo e até homicídios, como assevera o filósofo. Segundo Ricoeur, o mal moral – ou, na linguagem religiosa, o pecado – diz respeito ao que torna a ação humana passível de imputação, acusação e condenação e as ações imputadas às jovens são condenáveis de acordo com o código moral vigente à época, pois ambas teriam comportamentos considerados desviantes, uma vez que se deixaram levar pela paixão e mantiveram relações sexuais antes do casamento, o que não era moralmente aceitável numa sociedade conservadora.

Ao ter seu caso amoroso exposto entre os parentes, e para atenuar seu sofrimento, causado pela rejeição do primo, Bianca procura o confessor, onde busca forças para diminuir sua dor. Mesmo após as núpcias com Gesualdo, em que se colocou na “graça de Deus”, a jovem tem a certeza de que está sendo punida por seus pecados:

Então ela considerou que era *o Senhor quem a punia*, que Ele não queria aquela *pobre criança inocente* na casa de seu marido, e à noite ela ensopava o travesseiro de lágrimas. Ela orou a Deus para lhe dar forças e se consolou o melhor que pôde pensando que *sofria uma penitência por seus pecados* (Verga, 2023, p.201- grifos nossos).

A “pobre criança inocente” era Isabella, fruto do romance com o primo. Para Amélia e Bianca, Deus era um ser que castigava, porque de acordo com o entendimento das jovens, o “sofrimento é o preço a pagar pela ordem violada” (Ricoeur, 2013, p. 46) e todos os seus infortúnios eram consequências de seus pecados. Ambas se valem das orações para aliviar o

sofrimento. Gesualdo também achava que “Deus tinha acabado de castigá-lo nos filhos que ele queria trazer ao mundo de acordo com sua lei, dando-lhe uma filha em vez do herdeiro legítimo que esperava” (Verga, 2023, p. 201). No caso de Gesualdo, esse pensamento viera talvez pelo fato de ele não ter reconhecido os dois filhos varões que tivera com Diodata, antes do casamento com Bianca.

Se o padre Brito tinha cara de furão, em *Mastro-don Gesualdo* o cônego Lupi ria “com a *malícia* em seus olhinhos de rato” (Verga, 2023, p. 43 – grifo nosso), animal com o qual é sempre comparado. A malícia marca o tom no romance verghiano, cujo primeiro capítulo termina com uma piada maliciosa, antecipando acontecimentos futuros e servindo para mostrar de antemão as características e os vícios dos protagonistas e coadjuvantes, bem como a teia de relações entre eles.

Assim como Cônego Dias tratou de introduzir Amaro na casa da Sra. Joaneira por questões de comodidade, temos no início do romance *Mastro-don Gesualdo*, a figura do Cônego Lupi, que também trabalha em causa própria, introduzindo na família dos nobres aristocratas um *nouveau rich*. O cônego, por sua grande familiaridade com todos os moradores de Vizzini, faz suas visitas nas horas mais oportunas, procurando interferir nos negócios, sejam estes familiares ou não. São atos calculados, para que as pessoas com as quais ele mantém relações ajam de acordo com seus interesses, fazendo-as crer que é um negócio vantajoso para todos. O cônego conversava na Farmácia Bomma quando viu Dom Diego se dirigir à casa da Baronesa Rubiera e logo em seguida ele também foi fazer-lhe uma visita. Após lançar indiretas tanto para Dom Diego quanto para a baronesa, ele recua cautelosamente e diz que voltará mais tarde, enfatizando que o Trao precisava falar com a prima.

Se em *O Crime do Padre Amaro* temos a Botica do Carlos como o local onde se compartilham as “novidades”, em *Mastro-don Gesualdo* esse lugar é a Farmácia do Bomma; se Dona Josefa Dias é “a estação central das intrigas de Leiria”, temos no romance verghiano o seu concorrente na personagem Ciolla, cuja índole maldosa se configura logo nos primeiros capítulos, uma vez que tem a língua ferina e vive atrás de escândalos e mexericos. Dom Diego tem receio de que Ciolla descubra o motivo pelo qual ele vai procurar a baronesa, pois ele e o Cônego Lupi conversavam na farmácia e ao vê-lo passar, o religioso praticamente o seguiu. Ciolla era o maior fofoqueiro de Vizzini, vivia à procura de algum mexerico e não se importava de levar “as novidades” adiante, pois em “cidades pequenas, há pessoas que percorrem quilômetros para trazer as más notícias” (Verga, 2023, p. 225). O romance é composto por mediadores, pequenos corretores, miseráveis mensageiros, espiões mexeriqueiros (se olharmos para a figura de Ciolla), cada um pronto para se vender ao vencedor do momento. Essas

personagens são o contorno necessário, a *manobrabilidade*: quase todos, na ânsia de defender seus próprios interesses, vivem sempre à espreita, observando tudo e todos, na tentativa de descobrir algum segredo do qual possa tirar proveito e Gesualdo, por conta de sua riqueza, sempre era a vítima escolhida.

A personagem Dom Luca é um misto de boa índole, respeito vassalo pelos ricos e nobres, servilismo e utilitarismo mesquinho. Diferente de Ciolla, Dom Luca – que na primeira parte do romance serve de leva-e-traz entre o cônego Lupi⁵⁹ e Gesualdo Motta – no desenvolvimento do romance demonstra ser uma pessoa com boas intenções. O sacristão e sua esposa Grazia assumem a proteção dos Trao após o rompimento familiar causado pelo casamento da irmã com Gesualdo Motta. Convertem-se nos únicos guardiães da decadente linhagem aristocrática: são eles quem organizam as exéquias de Dom Diego – negligenciadas pela própria família – e quem, após a morte deste, acolhem Dom Ferdinando em sua derradeira solidão. O ancião, abandonado por seus “parentes”, encontra no casal a única manifestação de lealdade e afeto. Apesar de não possuir recursos financeiros, tampouco títulos, o casal demonstra uma certa nobreza de caráter e não se utiliza de fraudes, mentiras ou enganações para auferir vantagem. Já as personagens Ciolla e Nanni l’Orbo, ao contrário de Dom Luca, representam figuras mesquinhas, servis e chantagistas, completamente desprovidas de moralidade. Ciolla chega a ponto de fazer uma visita inesperada à Baronesa Rubiera apenas para informá-la sobre o vultoso empréstimo que o filho, Ninì Rubiera, contraíra com Gesualdo Motta. A baronesa já andava desconfiada, no entanto

Dom Ninì esperava manter o acordo em segredo. Mas sua mãe não descansava há algum tempo, vendo-o tão mudado, rancoroso, pensando demais, perfumado, com a barba raspada todas as manhãs. A noite não o perdeu de vista, perguntando-se onde o filho poderia arranjar dinheiro para todos aqueles lenços de seda e aquelas garrafinhas de água perfumada (Verga, 2023, p. 225).

Ao compartilhar as informações sobre as atividades financeiras e amorosas de Ninì, Ciolla foi indiretamente responsável pelo derrame cerebral acometido à baronesa, visto que, ao saber do empréstimo contraído pelo filho, ela vai tirar satisfações com Gesualdo Motta e posteriormente com Ninì, com o qual teve uma discussão acalorada. Verga descreve o estado da baronesa em seguida a esse confronto:

A baronesa estava esticada na cama, como um boi atropelado pelo açougueiro, com todo o sangue no rosto e a língua de fora. A bile, as mágoas, todos aqueles maus humores que devem ter se acumulado em seu estômago, borbulharam dentro dela,

⁵⁹ O Cônego Lupi e o sacristão Dom Luca foram os intermediários diretos nos arranjos entre Bianca e Gesualdo: o religioso fazia a cabeça de Gesualdo e o sacristão, por sua vez, argumentava com Bianca.

saíram de sua boca e nariz, pingaram em seu travesseiro. E apesar de tentar gritar por socorro, as mãos inchadas e pesadas atrapalhavam, junto com os sons inarticulados que se misturavam na baba pegajosa (Verga, 2023, p. 240).

Ciolla era apenas um desocupado que vivia de pequenos trabalhos e trambiques na cidade; Nani l'Orbo, no entanto, foi empregado de Gesualdo e a partir do momento em que se casa com Diodata, passa a explorá-lo financeiramente. Apesar de ser um homem de devoção servil, é muito interesseiro e usa da prerrogativa de estar criando filhos que não são seus, já que sua mulher tivera dois com o ex-patrão. Durante as primeiras reuniões dos revolucionários, das quais Gesualdo participou ativamente, durante a madrugada os guardas batem à porta de Bianca à procura do seu marido, que vai se esconder na casa de seus antigos empregados:

Os vizinhos correram para o barulho. - Você vê? - Nanni retomou com raiva. - Que figura eu faço diante deles, meu mestre? Em consciência, o pouco que você me deu para se casar com ela é uma ninharia, em comparação com a figura que você me faz fazer!

- Cale-se! Você vai fazer os policiais correrem com aquele barulho! O que você quer? Eu vou te dar o que você quiser! ...

- Quero *minha honra*, Dom Gesualdo! Minha honra, *isso não pode ser comprado por dinheiro!* (Verga, 2023, p.190 - grifos nossos)

Nanni reclama do baixo valor do dote para endossar sua argumentação e apesar de afirmar que sua honra não se compra com dinheiro, pois aparentemente acha que Gesualdo veio cortejar sua mulher e finge estar com ciúmes, rapidamente muda de estratégia e dá o seu preço para esconder o ex-patrão:

- É o bastante! É o bastante! Se eu dissesse sim para o fechamento!

- Palavra de um cavalheiro? Na frente dessas testemunhas? Quando é assim ... já que você me disse que só veio para salvar a pele, pode ficar o tempo que quiser. Eu sou um bom demônio sabe! ... (Verga, 2023, p.190) [...]

- A esposa para sustentar... Os filhos que vão nascer... Se os outros voltarem para mim também... *Os que vieram antes, tenho que mantê-los como se fossem meus...* porque eu sou marido de Diodata... As pessoas talvez pensem que eu os trouxe ao mundo! (Verga, 2023, p. 190/191-grifo nosso)

A tese do ciúme, como podemos observar, não se sustenta, pois não é o que move Nanni. Ele a utiliza para obter algo muito concreto, como acontecerá mais tarde, em outra ocasião, visto que seu servilismo é proporcional ao retorno financeiro obtido. Consequentemente, ele

sempre vai usar os filhos bastardos de Gesualdo para auferir vantagens. Durante a epidemia de cólera ocorrida na cidade de Vizzini, Gesualdo fora para sua fazenda em Mangalavite e

dera abrigo a metade da cidade, nos celeiros, nos estábulos, nas cabanas dos guardiães, nas cavernas lá em Budarturo. Um dia até Nanni l'Orbo chegou com toda a sua gangue, piscando, puxando-o de lado para dizer o que estava fazendo: - Dom Gesualdo ... aqui estão as suas coisas também. *Veja como Nunzio e Gesualdo se parecem com você!* (Verga, 2023, p. 263 – grifo nosso)

Esta será uma prática recorrente do marido de Diodata, que se utilizará da mesma estratégia para obter vantagens para si, aumentando o seu capital financeiro:

Na verdade, havia Nunzio e Gesualdo, com roupas de festa, as mãos nos bolsos e um lenço preto no pescoço. Compadre Nanni apontou isso para o mestre. - *Sangue é sangue. Você tem que dizer de novo? Ambos... queriam chorar a boa alma de seu pai... por respeito, sem segundas intenções...* Você, meu senhor, pode ajudá-los sem colocar a mão no bolso... *o pedaço de terra que fica perto da fonte.* Eles são dois homens bons, trabalhadores. Parecem-se contigo, Dom Gesualdo (Verga, 2023, p. 285- grifos nossos).

Nanni trouxera os filhos ilegítimos de Gesualdo para chorar a morte do avô, que nem sequer conheceram. Oportunamente, Nanni se vale do *sangue*, elemento muito importante para Gesualdo Motta, visto que se casara com Bianca por conta da linhagem nobre que esta carregava e que lhe traria benefícios sociais e financeiros, além de herdeiros legítimos; no entanto “Bianca não tinha culpa. Foi o sangue da raça que se recusou”, e como bem lembrara Gesualdo, “os pêssegos não se enxertam na oliveira” (Verga, 2023, p. 246).

Podemos acrescentar a esse rol outras pessoas que tentam tirar proveito da riqueza de Gesualdo, o notário Neri, o farmacêutico Bomma e os médicos Saleni e Tavuso, além do filho deste último, Margheritino. Todos se aproveitam da fragilidade emocional e física do expedreiro durante a doença de sua esposa Bianca e da sua própria. Doutor Tavuso receitava os medicamentos inúteis e a conta na farmácia aumentava a cada consulta realizada:

O médico ia e vinha; experimentou todos os remédios, todas as bobagens que leu em seus livrinhos; houve uma conta horrível aberta pelo farmacêutico. - Pelo menos seriam úteis! Resmungou Dom Gesualdo. - Não vejo o dinheiro gasto com minha esposa; mas eu quero gastá-lo para que a beneficie e possa ser visto em seu rosto... não para experimentar novos remédios como no hospital!... Agora que eles decidiram que eu sou rico, *cada um se beneficia para seus próprios propósitos...* (Verga, 2023, p. 310– grifo nosso)

Gesualdo tinha consciência de que as pessoas se aproveitavam dele, mas não sabia como evitar. Além dos pseudo-amigos, havia os familiares, dentre os quais Speranza, a irmã de Gesualdo, uma pessoa de temperamento forte, raivosa e vingativa, que age também em

benefício próprio e não mede esforços para prejudicar o irmão. Ela nos é apresentada na abertura do romance, como “verde de bÍlis, espremendo o seio enrugado na boca do filho, cuspidando veneno contra os Traos” (Verga, 2023, p. 38), sempre irritada e descontando sua raiva “também no marido Burgio”, por conta de sua passividade. Era extremamente violenta nas palavras e só se expressava aos gritos, quando alguma coisa não saía como ela desejava:

- Sua culpa! Eu te disse! Eles não são negócios para o resto de nós! Gritou a irmã, com os cabelos despenteados, que fúria! Massaro Fortunato⁶⁰, mais calmo, aprovou a esposa, com um aceno silencioso de cabeça, sentada no banco, como uma pedra de moinho. - Você não fala nada! Fica aí como um idiota! (Verga, 2023, p. 109)

O marido Burgio sofria com os ataques de raiva da mulher e quando mestre Nunzio morre, é coagido a entrar na justiça para que Gesualdo divida a herança, a qual eles não têm direito, pois segundo Speranza, se eram todos filhos do mesmo pai e mestre Nunzio era o chefe da casa, as terras também lhes pertenciam.

Toda a família de Gesualdo vivia às suas custas, “pois (ele) ganhava dinheiro para todos” (Verga, 2023, p. 102): havia “o pai que fazia questão de fazer as suas próprias coisas, para mostrar que sempre fora o patrão” e contestava a forma como o filho conduzia seus negócios, considerando Gesualdo um perdulário porque desperdiçava os bens da família que na verdade eram apenas os ganhos suados do ex-pedreiro; seu irmão Santo, o favorito da mãe falecida, “que comia e bebia atrás dele, sem fazer nada, de manhã à noite!” e Speranza, sua irmã, “cheia de família como sempre foi: um filho todos os anos...” (Verga, 2023, p. 105), considerada por Gesualdo como um “castigo de Deus”, junto com o marido Burgio, “aquele cunhado besta e vaidoso”; todos, para o ex-pedreiro, eram os “rebeldes de sangue” (Verga, 2023, p.115/116). Quando Isabela nasceu, Speranza comentou que a garotinha estava roubando a herança do seu irmão, que por extensão, também pertenceria a ela, segundo seu pensamento.

Encontram-se no romance algumas atitudes de outras personagens do universo de Verga que possuem uma pitada de maldade. Fifi Margarone não perdia a oportunidade de humilhar Bianca Trao com comentários sarcásticos, mostrando toda a maldade ao evidenciar alguns aspectos, principalmente acerca da pobreza da moça:

Dona Fifi só então *fingiu* notar a amiga:
Oh, Bianca... Você está aqui... *Que prazer!*... Disseram que você estava doente...
- Sim... Um pouco... Agora estou bem...
- Dá para ver... Você está linda... *E um vestido bonito também... simples!*... mas lindo!
...

⁶⁰ Giovanni Verga usa diversos nomes para as mesmas personagens no romance. O marido de Speranza é denominado de Massaro Fortunato, Fortunato Burgio ou somente Burgio.

Dona Fifi abaixou-se *fingindo* observar o tecido, para fazer brilhar os *topázios do pescoço* (Verga, 2023, p. 78- grifos nossos).

As palavras e os gestos de Dona Fifi têm uma conotação de sarcasmo e ironia. Fifi Margarone é a pretendente do barão Ninì Rubiera, ex-amante de Bianca. O comentário maldoso da Margarone é proposital, uma vez que toda a cidade sabia do romance entre os primos. Ao contrapor o vestido simples com o colar de topázios, ela quer mostrar que é superior à rival e que nesse negócio ela leva vantagens por ser rica e possuir um dote. O elogio, aparentemente inocente, é carregado de segundas intenções, muito comum no que Pierre Bourdieu denomina de violência simbólica.

Antes de ir embora na companhia de Ninì Rubiera, Fifi Margarone destila mais uma vez seu veneno em um outro comentário: “- Bianca!... Achei que você já tivesse ido!... - exclamou Dona Fifi com um sorriso cortante” (Verga, 2023, p. 83), demonstrando de forma contundente o quanto a jovem Trao era insignificante e invisível aos olhos dela. A maldade também se faz presente entre parentes de Bianca. Quando o casamento entre o barão Ninì Rubiera e Fifi Margarone foi finalmente acordado, a tia de Bianca, a Sra. Sganci dá a notícia à sobrinha: “Sabe, Bianca? Seu primo vai se casar. Agora não há necessidade de fazer mistérios porque tudo está combinado. Dom Filippo dá a propriedade de Salônia, trinta corpos de terra! Um belo dote” (Verga, 2023, p. 176). A intenção da Sra. Sganci era humilhar Bianca, uma vez que esta não pudera se casar com Dom Ninì por conta da inexistência do dote. A tia era uma das parentes que sabia do romance entre os primos e fora articuladora do casamento desta com Gesualdo. O comentário fora uma espécie de vingança, uma vez que a sobrinha não intercedera junto ao marido em assuntos de interesse da tia.

Kant (2008), em sua filosofia moral, estabelece que a raiz do mal reside necessariamente na vontade livre que corrompe a lei moral, nunca em inclinações sensíveis, como desejos, instintos ou paixões. Assim o homem possui a predisposição da maldade por possuir a animalidade (é um ser vivo), a humanidade (é um ser vivo e racional) e a personalidade (é um ser vivo, racional e suscetível de imputação). Em *Mastro-don Gesualdo* não há uma personagem puramente má, diabólica, visto que cada uma defende seus próprios interesses, mesmo mesquinhos; não existem atos de pura maldade, de crueldade, cujo único objetivo seja o de prejudicar alguém. São atos coletivos, às vezes orquestrados, que acarretam prejuízos financeiros àquele que detém o poder econômico – no caso Gesualdo Motta –, no intuito de menosprezá-lo ou diminuí-lo socialmente. No entanto, em *O Crime do Padre Amaro*, a personagem que dá nome ao romance, com seu caráter vicioso, passou pelos três níveis do mal

radical, enumerados por Immanuel Kant: o da fragilidade da natureza humana, visto que não tinha vocação para o sacerdócio e mesmo assim fora empurrado para tal ofício; a impureza de coração, ao vislumbrar na vida sacerdotal delícias terrenas e celestes; e finalmente a corrupção/maldade do coração humano, quando se deixa levar unicamente por seus desejos, sem se importar com os meios para conseguir seus objetivos, ferindo e prejudicando outras pessoas, além de concorrer para a morte de uma mãe e seu filho. *A priori* desejava punir Amélia e João Eduardo: a moça pelo simples fato de não se sujeitar à sua vontade e o rapaz simplesmente por este ser livre, não se encontrar preso a um sacerdócio. Além disso, Amaro não possui sentimento de culpa, de arrependimento ou de remorso. Nas palavras de Étienne Borne (2014), o remorso é a consciência do crime ou a consciência do irreparável no crime, e este sentimento o pároco não demonstra em momento algum. Para Ricouer (2013), o homem é culpado na proporção em que se sente culpado e como Amaro não se considera pecador, consequentemente não experimenta o sentimento de culpa, tampouco o de remorso pelo mal que causara à Amélia. Para ele, seus atos não são condenáveis, mas plenamente justificáveis. A isso Paul Ricouer denomina “de juízo de imputação pessoal do mal” (Ricoeur, 2013, p. 122). Se antes Amaro desejava que o filho nascesse morto, no dia do nascimento deste tivera o pensamento de não deixar viver quem podia lhe trazer o escândalo, na certeza de que “era decerto Deus apiedado que não queria que houvesse na Terra mais um enjeitado, mais um miserável – e que reclamava o seu anjo!” (Queirós, 1970, p. 525-grifo do autor).

4.2 O poder

As relações de poder permeiam a vida em sociedade, manifestando-se de diversas formas e constituindo um fenômeno inerente à trajetória humana desde seus primórdios. Para Michel Foucault, o poder não é uma estrutura fixa, mas uma prática social dinâmica, construída historicamente. Max Weber, por sua vez, o define como a possibilidade de impor a própria vontade dentro de uma relação social, mesmo frente a resistências, seja através do controle econômico, da hegemonia ideológica ou do poder político.

A Igreja, como instituição social, possui uma relação “simbiótica” com o poder, visto que se utiliza de táticas para a dominação de seus fiéis mais fervorosos, criando verdadeiros “exércitos” que seguem cegamente seus “líderes”. Assim posto, a religião pode ser uma forma eficiente de legitimar o poder e a autoridade, tendo tido um papel crucial no surgimento das suas formas centralizadas. Durante muitos séculos, essa instituição se manteve no epicentro do

poder, com os Estados Papais⁶¹, onde o Sumo Sacerdote era, além do Chefe da Igreja, o Chefe de Estado, apoiando e nomeando amigos e parentes⁶², declarando guerras aos inimigos e eliminando seus adversários políticos. Em *O Crime do Padre Amaro*, a Sé de Leiria é o símbolo do poder e da importância do clero. No romance, a maioria dos padres são de uma imoralidade grosseira, uma vez que gozavam da verdadeira submissão do beatério, representado no romance queirosiano pela Sra. Joaneira, as irmãs Gansosos, Dona Josefa Dias e a Sra. Maria da Assunção. Em uma sociedade retrógrada e decadente como a de Leiria, a Igreja participa fortemente das engrenagens do poder político e se utiliza destas em suas manobras, para usufruir de antigos privilégios sociais, além de manter seu prestígio. De acordo com Max Weber (2009), a Igreja e a religião constituem-se em um par indissociável, sendo veículos inseparáveis de manipulação e poder: ambas operam em conjunto para constituir o fundamento da dominação espiritual, utilizando-se de estratégias que fazem dessa junção uma associação de dominação, principalmente através dos sacramentos, sendo a confissão o instrumento mais utilizado pela Igreja Católica como meio de dominação indireta.

No contexto social e histórico de *O Crime do Padre Amaro* e *Mastro-don Gesualdo*, essa instituição detinha o poder absoluto no sentido de guiar a vida dos fiéis. No romance queirosiano, durante o almoço na casa do abade de Cortegaça, os religiosos discutem sobre o mais poderoso instrumento de manipulação dos fiéis, a confissão:

[...] eu não quero dizer que a confissão seja uma brincadeira! [...] o que eu quero dizer é que é 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, 1970, p. 302 – grifos nossos)

Como visto no exemplo acima, a confissão era utilizada para controlar a vida, política, social e principalmente a sexual das pessoas, visto que os “pecados” deviam ser confessados e somente os padres, como representantes de Deus na terra, podiam absolvê-los. O próprio Amaro afirmava que

o padre era superior aos anjos e aos serafins, porque a eles não fora dado como ao padre *o poder* maravilhoso de perdoar os pecados! Mesmo a Virgem Maria, tinha ela *poder* maior que ele, padre Amaro? Não: com todo o respeito devido à majestade de Nossa Senhora, ele podia dizer com São Bernardino de Sena: “O sacerdote excede-te,

⁶¹. Os Estados Papais, também conhecidos como Estados Pontifícios, Estados da Igreja ou Patrimônio de São Pedro, constituíam um conjunto de territórios localizados predominantemente no centro da Península Itálica. Existindo como um Estado soberano entre 756 e 1870, estavam sob governo direto do Papa, que exercia autoridade civil absoluta em um regime hierocrático de inspiração religiosa. Roma, sua capital, era o centro político e espiritual desse território, onde o pontífice governava com plenos poderes, combinando funções temporais e espirituais.

⁶² O termo nepotismo tem origem histórica concreta e deriva diretamente do latim *nepos*, que significa “sobrinho” ou “neto”. Sua consolidação como conceito político-social está ligada a práticas da Igreja Católica no Renascimento.

ó mãe amada!” – porque se a Virgem tinha encarnado Deus no seu castíssimo seio, fora apenas uma vez, e o padre, no santo sacrifício da missa, encarnava Deus todos os dias! (Queirós, 1970, p. 445 - grifos nossos)

O fato de os padres terem a prerrogativa de absolverem os pecados dos fiéis era, na opinião de Amaro, motivo para estes se considerarem superiores na hierarquia divina. Alain Corbin (2009) ressalta que o segredo da confissão deve ser muito bem guardado; no entanto essa ética sacerdotal era desconhecida pelos religiosos da cidade de Leiria. Amélia, quando é mandada para a Ricoça com o objetivo de esconder a gravidez, passa a ter uma amizade com o abade Ferrão e este torna-se seu confessor, o que aterroriza Amaro:

- Ouve lá, disse Amaro com os olhos chamejantes, agarrando-lhe o braço – Tu confessaste-te ao abade?
 - Pra que quer saber? Confessei... Não é vergonha nenhuma...
 - Mas confessaste *tudo, tudo*? – perguntou ele com os dentes cerrados de raiva.
 [...] Foste tu que me disste muitas vezes... que era o maior pecado neste mundo, esconder alguma coisa ao confessor (Queirós, 1970, p. 501 – grifo do autor).

O “tudo, tudo” a que Amaro se referia era o romance clandestino entre eles e a paternidade da criança que Amélia carregava no ventre, que ele queira manter escondido a todo custo, pois covarde como era, não importava com o que a jovem sentia, somente as suas vontades deveriam ser satisfeitas, haja vista o pensamento do pároco quando se confirmaram as suspeitas da gravidez: “Imagine você o escândalo! A mãe, a vizinhança... E se suspeitam de mim?... Estou perdido... Eu não quero saber, eu fujo!” (Queirós, 1970, p. 463). No entanto, apesar de o segredo da confissão ser inviolável, o abade Ferrão dera a entender que sabia do romance entre os dois e percebe que “cometera, [...] a culpa mais grave do sacerdote católico: o que sabia de Amaro, dos seus amores, era em segredo de confissão; e era trair o mistério do sacramento, mostrar que desaprovava aquela insistência no pecado” (Queirós, 1970, p. 503).

A Igreja historicamente impôs – e certas vertentes ainda impõem – uma ação coercitiva, já que monopoliza os bens simbólicos e os emprega como mecanismo de controle social, reforçando seu poder simbólico sobre os fiéis. Alain Corbin lembra que “o exame e a confissão aparecem como duas condições primordiais para a salvação”, pois concorrem para salvaguardar a moral familiar, afastar os jovens do abismo e prevenir o adultério, preservando a ordem social (Corbin, 2009, p. 466); acrescenta ainda que “o sacramento da penitência não escapa ao dimorfismo sexual que caracteriza a prática religiosa do século XIX” (Corbin, 2009, p. 469), visto que são as mulheres as que mais frequentam o confessionário, como se estas fossem consideradas as “mais pecadoras” simplesmente por seu gênero. O autor reitera que “algumas

moças, certas mulheres zelosas, na maior parte aristocratas ou burguesas, ou ainda velhas solteironas instaladas na proximidade do curato beneficiam-se de uma direção continuada, personalizada” (Corbin, 2009, p. 467). A própria dona Josefa cria que era uma pecadora mor, e quando Abade Ferrão lhe disse que “todas as suas inquietações vinham da imaginação tortuosa pelo terror de ofender a Deus”, ela decidiu não mais lhe revelar os “pecados medonhos” que continuava a cometer, justificando-se “que, como se confessava com o senhor padre Gusmão, não saberia se seria delicado receber de outro a direção moral...” (Queirós, 1970, p. 493). Alain Corbin ressalta que o insidioso poder à disposição do confessor constrange o livre desenvolvimento do indivíduo a ponto de a pessoa ter a permanente necessidade de socorro e de perdão divino, pois tudo constituir-se-ia em pecado; revela ainda que “em sua obsessão pela mulher, o qual está próximo” por conta da relação de confessor e confessadas, o padre, frustrado por seu voto de castidade, “arrisca confundir-se, e até perturbar-se com o impudor da confissão feminina” (Corbin, 2009, p. 473); e o padre Amaro, que antes protestara contra o uso da confissão como instrumento de manipulação, se utiliza posteriormente desse artifício para definitivamente seduzir Amélia.

O padre, depois do escândalo do *Comunicado*, decide que deve ser o confessor de Amélia, para que assim possa manter conversas a sós com a rapariga para mais facilmente seduzi-la. Então ele pede ajuda a dona Josefa, no intuito de que ela convença a jovem a mudar de confessor, pois segundo Amaro, o padre Silvério, por ser muito caridoso, não tinha jeito com as suas confessadas. A decisão fora unilateral, ratificando que a ele não importava o que a jovem pensasse ou desejasse: ele iria dirigir-lhe a vida de acordo com os seus objetivos, que seriam os de saciar “os torpes impulsos da [...] criminosa lascívia”, como bem afirmara o enamorado João Eduardo. Então, com a ajuda das beatas, D. Maria da Assunção e D. Josefa Dias, Amaro

obteria que Amélia deixasse o padre Silvério e se confessasse a ele: poderiam então entender-se, no segredo do confessional: combinariam uma conduta discreta, encontros cautelosos aqui e além, cartinhas pela criada: e aquele amor assim conduzido, com prudenciazinha, não teria o perigo de aparecer uma manhã anunciado no periódico! (Queirós, 1970, p. 352)

Para além do objetivo principal que era o de possuir Amélia, Amaro temia que a jovem, no confessional, revelasse a paixão entre os dois, e sendo seu confessor, ele poderia ter total controle sobre a moça e assim evitar o escândalo. Ressalte-se que o padre José de Miguéis, que fora substituído pelo padre Amaro, “perdera quase todas as confessadas” para o padre Gusmão, “tão cheio de lábia” (Queirós, 1970, p. 239). Infere-se que a confissão, “quando conduzida com lábia, determinam comportamentos e regem o destino de quem lhes está subordinado e não

apenas espiritualmente” (Reis, 2022, p. 06). Durante muito tempo fora consenso que as mulheres precisavam ser controladas em suas ações e até em seus pensamentos, e Amaro demonstra literalmente que deseja ter o controle total de Amélia, ao afirmar que

A rapariga não furta, nem mata, nem deseja a mulher do seu próximo. A confissão assim não lhe aproveita; o que ela precisa é de um confessor que diga – *para ali!* E Sem réplica. A rapariga é um espírito fraco; como *a maior parte das mulheres não se sabe dirigir por si*; necessita por isso um confessor que *a governe* com uma vara de ferro, a quem *ela obedeça*, a quem conte tudo, *de quem tenha medo...* É como deve ser um confessor” (Queirós, 1970, p. 372/373- grifos nossos).

Ao afirmar que “grande parte das mulheres não se sabe dirigir por si”, Amaro reforça o discurso machista do patriarcado, retratando o comportamento feminino como fraco, pois para muitos homens as mulheres são seres que precisam de normatização, cujos corpos não pertencem a si, como afirma Michelle Perrot (2005) e por isso devem ser domesticados através da obediência e do medo. Pierre Bourdieu afirma que a “adaptação a uma posição dominada implica uma forma de aceitação da dominação” (Bourdieu, 2012, p. 30), e essa aceitação vinha naturalmente, sem que a pessoa percebesse que se tratava de algo impositivo: internalizava-se como normal esse “direcionamento” feito pela Igreja.

Assim como Amélia Coutinho, Bianca Trao, a personagem feminina protagonista de *Mastro-don Gesualdo*, também é católica e tem o costume de confessar-se semanalmente. Poucos dias após ter o pedido de casamento negado pelos irmãos, por ser o noivo indigno de uma Trao, Bianca vai à igreja e logo após sair do confessionário, o sacristão Luca tenta persuadi-la a acatar o conselho que certamente o padre lhe daria: o de aceitar o pedido de casamento de Gesualdo Motta, mesmo à revelia à vontade dos irmãos:

Dona Bianca Trao, ajoelhada diante do confessionário, baixou a cabeça humilde; abandonava-se em um colapso desolador, resmungando palavras suaves que soaram como suspiros. Do confessionário respondeu calmamente uma voz que se insinuava como uma carícia, para acalmar as angústias, para acalmar os escrúpulos, para perdoar os erros, para se abrir vagamente no futuro, no desconhecido, como uma nova vida, um novo azul.

[...]

- Você está contente, minha senhora? Um santo homem esse Padre Angelino! Confesse bem, hein? Ele te deixou feliz?

[...]

- Um bom homem! Um homem de julgamento! Sim, ele pode dar-lhe bons conselhos... Melhor do que o seu irmão Dom Ferdinando... e até Dom Diego, sim!... (Verga, 2023, p. 125)

[...]

Também o Padre Angelino terá aconselhado o mesmo que eu te disse ... Não ouvi nada, para não violar o selo da confissão, mas o Padre Angelino é um homem de juízo ... ele terá aconselhado a ter um bom marido ... colocar-se *na graça de Deus* (Verga p. 129 – grifo nosso).

Pressupõe-se que, sendo as jovens muito religiosas, teriam estas conhecimento dos preceitos da religião que professavam e dentre estes estava o de permanecer virgem até o casamento. No entanto, ambas ignoram esse mandamento e se envolvem sexualmente ainda solteiras, o que era considerado um escândalo, no caso de Amélia e uma desgraça, em relação à Bianca. Assim as jovens deveriam “colocar-se na Graça de Deus”, ou seja, sair do estado de pecado em que se encontravam e buscar a salvação no casamento. Em *Mastro-don Gesualdo*, o sacristão Luca deixa subentendido que tem conhecimento do ocorrido entre Bianca e o primo, pois no breve diálogo que tivera com a moça, insinua que sabe muito mais do que ela imagina. Para convencê-la, o sacristão usa o poder de intimidação e de manipulação:

Ele havia conseguido parar Dona Bianca, plantando-se na sua frente, com olhos brilhantes, rosto iluminado, baixando ainda mais a voz para torná-la uma confiança decisiva:

- Dom Gesualdo parece maluco!... Diz que não consegue comer! O que Deus fará com ele, como é verdade!... Fui vê-lo na Canziria... Ele mandou debulhar o trigo... - Dom Gesualdo, como se tira?... Pele, vossa senhoria!... - Deixe-me em paz, querido Dom Luca, que eu sei!... Já que o cônego me trouxe aquela bela resposta!... - Ele parece realmente farto de cem anos!... Barba comprida... Ele não dorme e não come mais... (Verga, 2023, p.126)

Fica claro nesse diálogo que o sacristão se utiliza das informações repassadas pelo Cônego Lupi, inclusive mentindo ao afirmar que Gesualdo está sofrendo por conta da negativa dos irmãos Traio em não aceitar o pedido de casamento. Além disso, ele usa uma postura corporal intimidadora e um tom de voz adequado para convencê-la: “Dom Luca nos calcanhares, esquentando, tocando todas as teclas, mudando de tom a cada registro” (Verga, 2023, p. 130). Bianca sente-se “acuada”, sendo a jovem uma vítima do poder simbólico de que nos fala Bourdieu.

Bianca Traio fora dada como fiança nos negócios futuros entre o ex-pedreiro e os poderosos de Vizzini. As tratativas foram acordadas entre o Cônego Lupi e os familiares da moça sem que esta soubesse que o seu futuro estava sendo traçado. Para Gesualdo, o religioso sempre ressaltava que a Traio seria um passaporte para a entrada na aristocracia:

Uma pérola! Menina que não sabe mais nada: *casa e igreja!*... Econômica... não vai custar nada... Em casa certamente não está acostumada a gastar dinheiro!... Mas de boa família!... Ela te traria prestígio em casa!... Você seria parente de toda a nobreza... Você viu, hein, hoje à noite?... que festa te deram?... você vai prosperar... Também

para aquele negócio de terras comunais... É melhor ter o apoio de todos os figurões!... (Verga, 2023, p. 117-grifo nosso)

[...]

... esse é o *dote* que dona Bianca traria. É dinheiro vivo para você, que tem tantos negócios em mãos. (Verga, 2023, p. 120 -grifo nosso)

Bianca era uma jovem que, segundo o cônego, não iria trazer despesas, pois era de “casa e igreja”, ou seja, não tinha outras diversões além das missas. Além dessa garantia de sucesso nos negócios futuros, uma outra vantagem seria a de que ela lhe seria dócil e obediente, pois estava “acostumada a qualquer problema” e Gesualdo a teria sempre sob seu controle: “- Ela faz tudo na casa. Eh, eh... [...] Ela me agrada porque está acostumada com qualquer situação, e *eu a teria sob meu comando...*” (Verga, 2023, p. 123- grifo nosso). O ex-pedreiro compra a ideia, pois só assim ele seria dono e senhor de seu lar. Gesualdo experimentaria, pela primeira vez, o poder efetivo, ao assumir a tutela da jovem Bianca. Entretanto, “nem todos os negócios vão bem. Eu também, se soubesse... Não estou falando pela mulher que tomei, não! Não me arrependo!... boa, interessada, *obediente*” (Verga, 2023, 175). Nesse comentário, Gesualdo deixa claro o arrependimento do negócio que fizera, pois nada saiu conforme prometido pelo cônego, visto que o sobrenome Trao não lhe trouxera nenhum benefício. De acordo com Michelle Perrot, no século XIX, o pai foi “a figura de proa da família e da sociedade civil”, dominando com sua estatura a história da vida privada (Perrot, 2009, p. 107); no entanto, apesar dessa superioridade absoluta do homem como marido e pai, Gesualdo Motta não conseguia exercer esse poder em seu espaço doméstico, principalmente com a filha Isabella, que continuou a encontrar-se com o primo Corrado La Gurna mesmo após a proibição expressa do seu genitor.

Observa-se que no romance verghiano é possível identificar diversas manifestações de poder: o poder da manipulação, representado pelas figuras do sacristão Luca e do Cônego Lupi, que, habilidosos com as palavras, moldam as situações conforme seus interesses; o poder de subordinação, inicialmente exercido por Gesualdo sobre seus empregados domésticos; o poder através do casamento, no qual, por alguns anos, o ex-pedreiro consegue impor sua vontade sobre a esposa; e o poder político, dominado pela aristocracia de Vizzini, que vê em Gesualdo seu principal adversário. No entanto, apesar de ser detentor do poder econômico devido à sua riqueza, Gesualdo nunca conseguiu impor a sua vontade ao longo da vida: casa-se por conveniência, seu pai, irmão e cunhado causam-lhe prejuízos financeiros, seus empregados se recusam a trabalhar, seus ex-empregados o exploram, sua irmã o atormenta e, mesmo com o pátrio-poder garantido por sua posição de responsável pela filha, ela não o obedece tampouco tem por ele o ama como pai.

4.3 A dominação

A literatura configura-se como um espelho para a representação das relações de poder e dominação, em que os autores constroem narrativas impregnadas de significados sociais. Essas representações, elaboradas no campo do imaginário literário, não correspondem a um reflexo direto ou fiel da realidade material, nem pretendem reproduzir com exatidão o comportamento dos indivíduos nessas relações. Contudo, por estarem carregadas de elementos simbólicos e por emergirem de uma determinada percepção da realidade – cujo sentido se constitui na interpretação do real – oferecem-nos informações valiosas sobre como os escritores concebiam, problematizavam e criticavam essas estruturas de poder, transcendendo sua função estética para tornarem-se documentos críticos de uma época. Ao recriar artisticamente essas relações, os autores não apenas refletem sobre a organização social de seu tempo, mas também participam ativamente da construção de imaginários que podem tanto reforçar quanto subverter as estruturas vigentes. A literatura se revela, assim, como um campo semântico complexo em que se negociam significados e se elaboram críticas às formas de dominação, permitindo-nos compreender as dinâmicas de poder a partir de uma perspectiva singular: a da interpretação artística da realidade social.

Em *O Crime do Padre Amaro* temos um exemplo perfeito de dominação no par Amaro Vieira e Amélia Coutinho. O padre fantasia sobre Amélia e a transforma em seu objeto de desejo e quando tem certeza da reciprocidade do sentimento, utiliza-se de seu poder como religioso a fim de consumir o ato, convencendo-a de que o relacionamento entre eles é abençoado por Deus. Quanto mais Amaro e Amélia tentam refrear seus impulsos, mais estes se manifestam, principalmente no que diz respeito à jovem, dado que o ambiente sacro onde ela se criara acaba se tornando o cenário de tensão sexual. Tudo funciona como uma erotização do poder, pois o sagrado e o erótico são para ambos polos atraentes. O voto de castidade de Amaro e o temor da punição divina de Amélia não eliminam o desejo; ao contrário, potencializam a libido de ambos.

O poder exercido pelo padre sobre a mente e o corpo de Amélia era tanto que ela sentia prazer em ser-lhe submissa e “gozava em se humilhar, oferecer-se sempre, sentir-se toda dele, toda escrava” (Queirós, 1970, p. 443), que até seus pensamentos e vida eram de Amaro. Sua entrega fora completa: corpo, alma, pensamento e coração pertenciam ao padre, pois o que ele

queria – ou dizia – era “uma razão toda suficiente e toda poderosa” para ela. Amaro, por sua vez,

gozava prodigiosamente esta dominação; ele desforrava-o de todo um *passado de dependências* — a casa do tio, o seminário, a sala branca do Sr. Conde de Ribamar... A sua existência de padre era uma curvatura humilde que lhe fatigava a alma; vivia da obediência ao senhor bispo, à câmara eclesiástica, aos cânones, à Regra que nem lhe permitia ter uma vontade própria nas suas relações com o sacristão. E agora, enfim, tinha ali aos seus pés aquele corpo, aquela alma, aquele ser vivo sobre quem *reinava com despotismo* (Queirós, 1970, p. 444-grifo nosso).

A relação entre os dois era um microcosmo da dominação religiosa, patriarcal e psicológica, uma vez que Amaro sentia-se um rei e Amélia era a sua súdita mais submissa. Ao desforrar-se de um passado de dependências, o padre transforma a jovem em objeto de poder para compensar sua própria falta de autonomia. Amaro buscava uma compensação psicológica de um oprimido, pois considerava-se um eterno subalterno. “A casa do tio”, “o seminário” e “a sala branca do Sr. Conde de Ribamar” constituíam-se em espaços de opressão: a primeira, de dependência social e econômica; o segundo, de repressão sexual e hierárquica; e a terceira de submissão ao poder secular. Dessa forma o padre tenta reproduzir na relação que mantém com a rapariga a violência passiva do qual fora vítima, uma vez que com a jovem ele é o agente opressor, desforrando-se de todo o seu “passado de dependências”, sendo a dominação sobre Amélia uma catarse de suas frustrações.

Essa dominação exercida sobre a rapariga, que poderia ser classificada como a do tipo tradicional⁶³, fazia Amaro igualar-se a Deus, porque sentia-se “senhor duma criatura que o temia e lhe dava uma devoção pontual” (Queirós, 1970, p. 444). O pároco agia como um déspota, de forma arbitrária, única e isolada, usando sua batina – símbolo de autoridade divina – e seu posto de sacerdote como instrumento de dominação da jovem, visto que conseguia manipulá-la facilmente. Esse comportamento invasivo tivera início poucas semanas após chegar à casa da Sra. Joaneira, em que pensava dizer à mãe da jovem “que aquele namoro de portas adentro não podia ser agradável a Deus” (Queirós, 1970, p. 294); nesse caso, o “Deus” era ele próprio. O padre, apenas um hóspede, se achava no direito de intervir no namoro da moça, na certeza de que sendo a Sra. Joaneira uma beata, acolheria o seu conselho e afastaria o pretendente à mão de Amélia dos serões semanais, pelo simples fato de “lhe parecer escandalosa” a intimidade da jovem com o escrevente.

⁶³ Segundo Max Weber, existem três tipos de dominação legítima: legal-racional, tradicional e carismática. A dominação é a probabilidade de encontrar obediência a um determinado comando e a legitimidade é a justificação aceita para essa obediência. (Cf. WEBER, Max. **Economia e sociedade**: fundamentos da sociologia compreensiva. Volume 1, São Paulo: Companhia das Letras, 2009)

Pierre Bourdieu (2012) argumenta que a dominação masculina não tem origem biológica, mas é uma construção social arbitrária que se baseia em interpretações do biológico para justificar divisões entre os sexos que parecem naturais e espontâneas. Para ele, tanto a biologia quanto o corpo funcionam como campos em que as desigualdades entre homens e mulheres são naturalizadas, ou seja, são apresentadas como algo inerente e inevitável, quando, na verdade, são fruto de uma ordem social e cultural estabelecida. Dessa forma, Bourdieu destaca que a dominação masculina é perpetuada por meio de mecanismos simbólicos que transformam diferenças sociais em aparentes verdades naturais.

Por todo o século XIX e durante algumas décadas do século XX, tivemos arraigada no imaginário popular a construção social das funções masculinas e femininas. À mulher, segundo a moral vigente à época, cabia apenas obedecer ao senhor seu pai e na falta deste, a seus irmãos, considerados tutores naturais; após o casamento, a tutela passaria ao marido, seu senhor, e a sua responsabilidade seria a do gerenciamento do lar, os afazeres domésticos e a criação dos filhos. Dessa forma, a Família, a Escola, a Igreja e o Estado, como instituições que fazem parte da sociedade, ratificavam essa ordem social preponderante. A dominação masculina, portanto, corresponde a uma forma de poder profundamente enraizada nos esquemas de pensamento, nos corpos e em tudo que é permeado pelos símbolos e pela linguagem. Ela não se limita a uma estrutura externa ou visível, mas está internalizada nas mentalidades, nas práticas cotidianas e nas representações culturais. Dessa forma, essa dominação se manifesta não apenas através de normas e instituições, mas também na forma como os indivíduos percebem a si mesmos e aos outros, naturalizando hierarquias e desigualdades. Por estar incrustada nos corpos e na linguagem, ela se reproduz de modo quase invisível, sustentando-se como uma ordem simbólica que molda as relações sociais e as identidades de gênero.

Embora Max Weber defina dominação como “a probabilidade de encontrar obediência para ordens específicas” (Weber, 2009, p. 139), ele ressalta que nem todo indivíduo está necessariamente apto a exercer poder ou influência. A dominação – ou autoridade – pode se fundamentar em diferentes motivações para a submissão, que vão desde hábitos inconscientes até escolhas racionais orientadas por fins. Como o próprio Weber destaca, “certo mínimo de **vontade** de obedecer, isto é, de **interesse** (interno ou externo) na obediência, faz parte de toda relação autêntica de dominação” (Weber, 2009, p. 139 – grifo do autor). No caso de Amélia, essa disposição para a obediência se manifestava em sua conformidade com o papel de dominada.

Uma forma clara de dominação do masculino sobre o feminino encontra-se principalmente no silenciamento das mulheres. Em *Mastro-don Gesualdo*, Bianca é uma

personagem que foi silenciada em diversas ocasiões, pois sua voz é a voz de seu marido, seu amo e senhor:

Vim falar com a Bianca de propósito, porque sei que a ama. Agora vocês são marido e mulher, como Deus quer. Ela também é a senhora...
 - Sim, senhor, ela é a senhora. *Mas eu sou o senhor...*
 - Isso significa que eu estava errada, disse Sganci com uma ponta afiada.
 - Não, você não se enganou. É que a Bianca não entende, coitadinha. *É verdade, Bianca, que você não entende, digamos?*
 Bianca disse que sim, inclinando a cabeça *obedientemente*. (Verga, p. 175- grifos nossos)

Bianca era a esposa, mas Gesualdo era o senhor, o amo, o dono absoluto. Ele detinha não apenas o poder, mas também a voz dela, falando em seu lugar – o que reforçava a submissão e a obediência da jovem. Essas qualidades eram consideradas ideais para uma mulher, já que o homem, como representante do sexo masculino, era o soberano do lar. Como afirma Michelle Perrot (2005), o silêncio condizia com o papel secundário e subordinado das mulheres, que deviam manter a boca fechada, os lábios cerrados e o olhar baixo. A elas restava apenas chorar, deixando as lágrimas rolares como um rio de dor inesgotável.

Segundo Michel Foucault (2004), a docilização do corpo implica sua submissão, utilização e remodelação – processo que recaiu especialmente sobre os corpos femininos. Controlados inicialmente pelos pais, que os trocavam em casamentos arranjados para fins políticos ou econômicos, esses corpos depois passavam aos maridos como posse inquestionável. Elisabeth Badinter sintetiza essa dinâmica ao descrever a mulher como um objeto triplo: “de *status* para exibição social, de prazer como distração, e de reprodução com um ventre sob domínio” (Badinter, 1986, p. 125), uma vez que ela é a responsável por gerar os herdeiros; Pierre Bourdieu (2012) destaca que os atos de reconhecer e compreender a tênue fronteira entre dominados e dominantes podem se manifestar através de

emoções corporais como vergonha, timidez, ansiedade culpa – ou de paixões e sentimentos – amor, admiração, respeito – em que se mostram ainda mais dolorosas, por vezes, por se traírem em manifestações visíveis, como o enrubescer, o gaguejar, o desajeitamento, a cólera ou a raiva onipotente (Bourdieu, 2012, p. 51).

Ou seja, a relação social entre dominantes e dominados é somatizada. Essa somatização pode ser percebida na personagem Bianca Traó, visto que ela, durante toda a sua vida, mostrava-se envergonhada, humilde, tímida, enrubescendo facilmente, sempre gaguejando ao ser confrontada com algo ou diante de alguém que julgava lhe ser superior. Percebe-se na linguagem corporal da jovem o quanto ela se sentia inferiorizada – uma vez que todas as

situações lhe eram constrangedoras – e o quanto ela era submissa: primeiro diante dos irmãos, depois diante do primo que a rejeitara e por fim diante do marido que lhe fora imposto.

Roger Chartier (1995) ressalta que, até o século XIX, a identidade feminina era moldada pela internalização de normas discursivas produzidas e disseminadas por homens. Desse modo, as representações de inferioridade da mulher, constantemente reiteradas, inscreviam-se não apenas em suas consciências, mas também em seus corpos. Ao definir essa submissão como uma forma de violência simbólica, Chartier enfatiza que tal dominação – enquanto construção histórica, cultural e linguística – é frequentemente naturalizada, sendo apresentada como uma diferença ontológica, irredutível e universal. Essa naturalização oculta as estruturas sociais e culturais que sustentam a opressão, reforçando assim a perpetuação das desigualdades de gênero.

Gesualdo, sem a consulta e a anuência da esposa, matricula a filha Isabella “antes mesmo dos cinco anos”, no Colégio de Maria, pois embora o matrimônio com Bianca tenha sido “um verdadeiro castigo de Deus”, Gesualdo queria que a filha aprendesse “os modos bonitos, ler e escrever, bordar, o latim do ofício também, e tudo como a filha de um barão; sobretudo porque, graças a Deus, não faltaria o dote” e mesmo ele não obtendo nenhuma vantagem no casamento, “pelo menos em sua casa ele queria governar os feriados” (Verga, 2023, p. 226). Assim, mais uma vez Bianca teve sua voz apagada, pois Gesualdo era o senhor, e ele

era bom, amoroso, à sua maneira: não lhe fazia faltar nada, médicos, boticários, como se ela lhe tivesse trazido um grande dote. Bianca ficou sem palavras para agradecer a Deus quando comparou a casa em que ele a deixara entrar com aquela onde ela nasceu. Lá o próprio irmão queria pão de dia e cobertores à noite... Teriam morrido de fome se seus parentes não os tivessem ajudado. (Verga, 2023, p. 226)

Assim mãe e filha foram separadas e Bianca sentiu “sua criatura arrancada de suas entranhas mais uma vez, e se agarrou ao seu pescoço e não queria sair dele” (Verga, 2023, p. 226). No entanto a filha sofreria, como o pai, de violência simbólica por parte das colegas e das funcionárias do internato, o que hoje corresponderia ao bullying⁶⁴ escolar:

Até a porteira, até as irmãs leigas, que se sentiam humilhadas por ter de servir sem dúvida a filha do Mestre-dom Gesualdo, que surgiu do nada, como elas, esquentaram-se. Inimizades lá fora, desavenças, lutas de interesses e vaidades, passaram pelo claustro, ocuparam as horas de ociosidade, desabafaram nas fofocas, nas represálias, nos palavrões. - Você sabe o nome do seu pai? Mestre-dom Gesualdo. - Você sabe o

⁶⁴Bullying corresponde a um comportamento agressivo, intencional e repetitivo, que é praticado por um indivíduo ou por um grupo contra alguém que está geralmente em posição de vulnerabilidade ou desvantagem.

que está acontecendo em sua casa? que teve que vender um par de bois para semear a terra. - Sua tia Speranza gira o reboque em nome de quem a paga, e seus filhos andam descalços. - O tabelião esteve em sua casa para fazer a execução hipotecária. - A pequena Alimena veio esconder-se na escadaria da torre sineira, um domingo, para ver se era verdade que o pai de Isabella usava chapéu. (Verga, 2023, p. 227)

O fato de Gesualdo ter surgido “do nada” e ter progredido na vida era suficiente para as irmãs leigas e a porteira do internato sentirem-se humilhadas em servir a filha de um expedreiro. As crianças não têm a dimensão do dano que causam com esses comentários maldosos que, certamente, eram reproduções do que ouviam dos parentes, numa violência simbólica herdada dos pais:

Muitas alfinetadas; o mesmo azar que sempre envenenou tudo no dia a dia; a mesma guerra implacável que fora forçado a lutar contra tudo e contra todos; e isso o feriu ali mesmo, no amor de sua criatura. Ficava quieto, não reclamava, porque não era bobo e não queria fazer os inimigos rirem; mas enquanto isso as palavras de seu pai voltaram a ele, o mesmo rancor, os mesmos ciúmes. Em seguida, ele refletiu que todos no mundo buscam seus interesses e seguem seu próprio caminho. Assim ele fez com seu pai, e sua filha também (Verga, 2023, p. 229).

A filha tornou-se, para seus inimigos, o alvo mais fácil de acertar e a violência psicológica que Isabella sofrera durante os anos no Colégio de Maria e no Internato de Palermo deixaram marcas por toda a sua vida. Isabella seria a partir desses eventos, apenas Isabella Trao, colocando-se resolutamente na linhagem materna, uma vez que a simples referência ao sobrenome do pai lhe causava constrangimentos sociais. E como uma Trao, também teria um destino semelhante ao de sua mãe: um romance proibido com um primo, uma gravidez dessa relação e um casamento com alguém que ela não amava e que só a desposou por conta do dote.

4.4 A violência

Segundo o *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa* (2001), violência refere-se ao ato ou efeito de violentar, empregando força física contra alguém ou algo. Sua origem etimológica remonta ao latim *violentia*, que denota o ato de violar outra pessoa ou a si mesmo. Além disso, o termo pode ser compreendido como constrangimento físico ou moral, o uso da força ou da coação, como característica de algo ou alguém violento ou ato cruel, bem como o emprego de meios agressivos. Essa definição abrange tanto a dimensão física quanto a psicológica da violência, evidenciando sua natureza multifacetada.

Para Denis Rosenfield (2003), a violência costuma ser caracterizada como algo negativo, pois abrange uma ampla variedade de ações humanas, incluindo aquelas que causam danos tanto ao próprio indivíduo quanto ao seu entorno familiar e às estruturas patriarcais; assim sendo, classificar alguém como “mau” exige uma análise cuidadosa do ato cometido, considerando as particularidades, os antecedentes e o contexto social para que se possa saber se o vocábulo “mal” não seja homonimamente utilizado para qualificar diferentes atos. A violência, como ato em si, possui um significado muito vasto que vai além dos dicionários; no senso comum, é sinônimo de arbítrio e opressão, uma vez que o conteúdo moral da ideia da violência é a maldade.

Quando se discute violência, ela é comumente associada a ações humanas e carregada de uma dimensão moral. No entanto, não pode ser definida apenas pelo dano físico causado a outrem, já que esse prejuízo pode ocorrer acidentalmente, sem intenção. Para ser considerada violência, é necessário que haja uma ação intencional; no entanto, existe uma forma de violência que não se manifesta através da força bruta, mas que pode ser ainda mais danosa do que a agressão física: a violência simbólica.

A dominação simbólica, conceito elaborado por Pierre Bourdieu (2012), refere-se a uma forma de violência que se perpetua mediante a cumplicidade entre dominadores e dominados, ainda que estes não tenham plena consciência de sua participação nesse processo. Essa dominação não se manifesta de maneira explícita ou coercitiva, mas sim por meio de mecanismos sutis e internalizados, como normas culturais, valores e esquemas de pensamento que são naturalizados ao longo do tempo. Dessa forma, tanto os dominadores quanto os dominados contribuem, mesmo que inconscientemente, para a reprodução dessas estruturas de poder, reforçando desigualdades e hierarquias sociais sem questioná-las. A dominação simbólica atua de maneira sutil, porém extremamente eficaz, influenciando comportamentos e percepções de modo a perpetuar o *status quo*. Trata-se de um poder invisível que regula as práticas e condutas dos indivíduos em uma sociedade, moldando até mesmo suas identidades. Isso ocorre porque ela se sustenta na repetição constante de valores, regras e normas de comportamento, levando as pessoas a agirem de acordo com seus parâmetros – muitas vezes como resultado do poder simbólico, que surge das desigualdades entre grupos sociais.

A violência simbólica, por sua vez, está enraizada no inconsciente coletivo e se expressa na imposição das normas do grupo dominante sobre os grupos subordinados. Suas manifestações podem ocorrer em diversas esferas sociais, como nacionalidade, gênero, orientação sexual ou identidade étnica, reforçando hierarquias e desigualdades de forma naturalizada.

Em *O Crime do Padre Amaro* temos vários exemplos de violência física, psicológica e simbólica. O conluio entre os padres, sob o comando do padre Natário, para se vingarem do escrevente, corresponde ao que hoje se denominaria de “linchamento virtual”, pois foi orquestrada uma campanha contra a honra do rapaz, que culminou na sua expulsão da cidade. Através da sua rede de relações, “com a sua habilidade, a sua lábia”, o padre Natário conseguiu que João Eduardo “fosse escorraçado de toda parte como um cão!”; uma vez que o “Nunes expulsou-o do cartório” e o Dr. Godinho disse-lhe que no “Governo Civil não punha ele os pés”; o que padre Natário “considerava um alívio para a *gente de bem*” (Queirós, 1970, p. 411-grifo nosso).

Com o objetivo de manter relações sexuais com Amélia, Amaro usa da violência psicológica, uma vez que a jovem, segundo ele, tinha um espírito fraco e portanto, era suscetível a acatar suas ordens, “pois aquela paixão, em que estava abismada e que a saturava, tornara-a estúpida e obtusa a tudo que não respeitava ao senhor pároco ou ao seu amor” (Queirós, 1970, p. 444). O pároco controlava as leituras da jovem, proibindo-a de ler romances e poesias. Chamava-a de “*vaidosa, perdida, filha de Satanás*” quando ela sentia “interesses, curiosidades alheias à sua pessoa” (Queirós, 1970, p. 444-grifos nossos); fizera-lhe uma lavagem cerebral e por conta dos seus ciúmes, “convencera a mãe que não a deixasse ir só à Arcada e às lojas. E não cessava de lhe representar os homens como monstros da impiedade, cobertos de pecados como uma crosta, estúpidos e falsos, votados no inferno!” (Queirós, 1970, p. 444/445); fazia-lhe até ameaças de morte: “Mas mato-te! Percebes? Mato-te!” Exclamava agarrando-lhe os pulsos e “fulminando-a com o olhar aceso” (Queirós, 1970, p. 444). Utilizando a força do poder que possuía como sacerdote, Amaro conseguia “moldar” a moça de acordos com seus interesses. A violência em atos e principalmente em palavras continuaram mesmo depois de a rapariga encontrar-se grávida:

Amaro, exasperado, segurou *violentamente* pelo braço...
 - Para onde vais? Olha bem pra mim. És uma *desavergonhada*... Estou-te a dizer. Estás morta por dormir com o outro...
 - Pois Acabou-se, estou! – disse ela.
 Amaro, perdido, atirou-lhe *uma bofetada*.
 - Não me mates, é o teu filho! (Queirós, 1970, p. 472-grifos nossos)

O comportamento agressivo de Amaro, manifestado através de xingamentos como “vaidosa”, “perdida”, “filha de satanás” e “desavergonhada”, não apenas consiste em um traço de seu caráter irascível, mas também de uma estratégia calculada de dominação e controle, utilizando-se da linguagem como arma de humilhação. A partir desses insultos Amélia

internaliza os rótulos e passa a se ver como impura, justificando o seu próprio sofrimento, o que ratifica a tese da simbologia da mancha, do pecado e da culpabilidade de Paul Ricouer (2013).

O padre Amaro conseguiu a transferência de Feirão para Leiria com a ajuda de um “pistolão”, o Conde de Ribamar, conselheiro do Estado, duas vezes Ministro do Reino e que era casado com a Sra. Joana, a filha mais nova da Marquesa de Alegros. Os pais de Amaro trabalhavam para a Senhora Marquesa e esta, por não ter tido filhos homens, decide que o menino, que ficara órfão, deve ir para o seminário. O cônego Dias reforça “que o homem tem padrinhos”, pois fora o então Ministro da Justiça, Brito Correia que confirmou a nomeação de Amaro para a paróquia de Leiria.

O Conde de Ribamar era o exemplo de detentor dos capitais econômico, social, cultural e simbólico. De acordo com Pierre Bourdieu (2004), o indivíduo possui quatro tipos de capitais que influenciam sua posição e dinâmica na sociedade: o capital econômico, que se refere aos recursos financeiros, como riquezas e renda; o capital social, que abrange as redes de relacionamentos, amizades e conexões sociais; o capital cultural, formado por conhecimentos, educação formal (como diplomas) e familiaridade com as artes e a cultura; e o capital simbólico, que está relacionado ao prestígio, à honra e ao reconhecimento social. Esses capitais não existem isoladamente, mas interagem entre si, determinando o lugar que uma pessoa ocupa no espaço social e sua capacidade de influenciar ou ser influenciada dentro de diferentes contextos. Bourdieu destaca que a acumulação e a distribuição desses capitais são essenciais para a reprodução das estruturas de poder e das desigualdades sociais. É por meio desse último capital que certas hierarquias se consolidam, permitindo que instituições e indivíduos exerçam influência sobre os outros, seja através de ideias, persuasão ou dominação simbólica. Isso fica evidente, por exemplo, na atuação dos religiosos de Leiria, em *O Crime do Padre Amaro*, e dos nobres de Vizzini, em *Mastro-don Gesualdo*, grupos que utilizam seu capital simbólico para legitimar e perpetuar seu poder.

Gesualdo Motta possui apenas o capital econômico, o que o mantém em desvantagem frente aos poderosos da cidade, que detêm os capitais social, cultural e simbólico juntos. Segundo Bourdieu, “os títulos de nobreza, bem como os títulos escolares, representam autênticos títulos de propriedade simbólica que dão diretos às vantagens de reconhecimento” (Bourdieu, 2004, p.163). O Cônego Lupi, por sua vez, é a personagem que detém o capital social, com uma rede de relações que perpassa todas as classes sociais: é um grande articulador, e seu poder de influência é muito vasto pois com algumas palavras sabe convencer e fazer as pessoas mudarem de ideia. Quando houve o desabamento da ponte, cuja construção estava sob a responsabilidade de Gesualdo,

parecia que metade do mundo se divertia prolongando suas condolências - o veneno que escorria sob seu rosto amarelado: - Ai! ai! Dom Gesualdo! ... Foi um grande empreendimento! ... Um golpe e tanto! ... Havia muita carne a arder na tua casa! ... - Dom Filippo, agora que tinha o apoio, também virou: - Você tem que dar o passo segundo a sua perna, meu caro!... Você queria dar um soco no céu... *cada pessoa em seu lugar*, meu caro!... não se deve pretender comandar toda uma cidade!... (Verga, 2023, p. 119- grifo nosso)

Ao ouvir o comentário maldoso de Dom Filippo, ao afirmar categoricamente que cada pessoa deve estar em seu lugar, Gesualdo “perdeu a paciência”, mas foi contido pelo cônego que trocou algumas palavras com o Margarone, retornando ambos alguns minutos depois de braços dados e Dom Filippo, que minutos antes havia sido rude, agora estava muito dócil com Gesualdo, “abrindo sobre ele os seus grandes olhos, como se o visse pela primeira vez: - Veremos!... por mim... o que se pode fazer... Falarei no seu interesse, caro Dom Gesualdo...” (Verga, 2023, p. 120). Não se sabe o que o cônego e Dom Filippo conversaram; todavia o poder de persuasão do religioso foi capaz de fazê-lo mudar de ideia rapidamente.

Quando Gesualdo faz “sua entrada na fina-flor da sociedade, vestido de tecido fino, com um chapéu novo em folha nas mãos comidas de argamassa”, sentiu-se “intimidado, no meio da grande sala forrada de damasco amarelo, sob os olhos de todos aqueles Sganci que o olhavam com a *altivez* dos retratos nas paredes” (Verga, 2023, p. 62-grifo nosso). Gesualdo fora colocado no balcão onde estavam os parentes pobres da Sra. Sganci e vários comentários maldosos surgiam entre os presentes, ressaltando a diferença entre o *status* social da jovem e de Gesualdo:

- Ah, *aquele* é o noivo? Perguntou Dona Giuseppina Alòsi em voz baixa, os olhinhos sorrindo no meio do rosto plácido de lua cheia.

[...]

“É isso? *Aquele*? Dona Giuseppina perguntou novamente, com o mesmo sorriso *malicioso* de antes. Cirmena acenou afirmativamente com a cabeça, franzindo os lábios finos, com os olhos voltados para o lado, num ar de mistério também (Verga, 2023, p. 64- grifos nossos).

[...]

Uma Trao que se casa com mestre-dom Gesualdo!... Não me diga!... Quando vejo uma família ilustre como essa desabando, dói-me o estômago, palavra de honra! (Verga, 2023, p. 67).

[...]

- Com quem você quer que ela case?... Sem dote!... Cirmena retrucou ao cavaleiro que já estava longe. - Então, depois do que aconteceu!... (Verga, 2023, p. 68)

Os últimos comentários mostram o quanto as pessoas que ali estavam presentes desprezavam Gesualdo, pois para eles, apesar de os Trao não possuírem um tostão, constituía-

se em uma vergonha um membro da família casar-se com alguém “sem berço”, mesmo que este fosse o homem mais rico da cidade. Essa sensação de não pertencimento também foi experimentada por Gesualdo na casa da filha Isabella, em Palermo, pois sentia-se

... inquieto, suas mandíbulas cerradas por todo aquele aparato, pelo garçom que contava os pedacinhos atrás das costas e cuja luva de algodão a cada momento podia ver traiçoeiramente esticar e tirar o prato à sua frente. Também se sentia intimidado pela gravata branca do genro, os armários altos e brilhantes como altares e a toalha de mesa finíssima, que sempre tinha medo de deixar cair alguma coisa (Verga, 2023, p. 366).

Verga constrói um retrato perfeito da violência simbólica através da trajetória de Gesualdo Motta, que, apesar de acumular bens, nunca é aceito pela aristocracia local. A sua luta também é contra códigos invisíveis e intransponíveis. A sua alcunha já denota uma marcação de classe: “mestre” (pedreiro) lembra sua origem humilde e “dom” é uma concessão irônica, um falso respeito que só reforça o seu “não pertencimento”. A violência simbólica atua de forma sutil, moldando percepções e condutas a partir de normas socialmente aceitas, que são naturalizadas e reproduzidas inconscientemente. Dessa maneira, a dominação se perpetua não pela força, mas pela aceitação tácita de hierarquias e desigualdades, fazendo com que o indivíduo se sinta inferiorizado sem que haja uma coerção explícita.

Essa violência fica evidente durante o leilão das terras municipais, ocasião em que os poderosos se aliam para tirar Gesualdo da concorrência, utilizando de manobras a fim de dificultar-lhe os lances dados. Como ele sempre cobria os lances dos outros interessados, o leiloeiro, Dom Filippo Margarone, aproveitava para humilhá-lo: “Dom Gesualdo!... Não estamos aqui para brincadeiras!... Você terá dinheiro... Eu não digo que não...” e ao perceber que não conseguiria fazer Gesualdo desistir do leilão, reforça que o município precisa de garantias, pois é “uma bela soma para quem, até ontem, carregava pedras sobre os ombros” (Verga, 2023, p. 164), ao que Gesualdo responde: “Eu garanto por mim mesmo [...] colocando sobre a escrivaninha um saco de moedas de ouro que tirou do bolso” (Verga, 2023, p. 165). Outra forma de intimidação feita por Dom Filippo foi o de afirmar categoricamente que a palavra de um nobre é mais valiosa que dinheiro:

Um momento, meus senhores! Interrompeu Dom Gesualdo. – Quem garante esta última oferta? [...] Quem garante para ele? O dinheiro é de sua mãe. (Verga, 2023, p. 166)
[...]

A palavra do barão! Dom Filippo finalmente disse. – A palavra do barão Rubiera vale mais que dinheiro...

- Dom Filippo! – Interrompeu o outro sem perder a calma. – Tenho testemunhas aqui para registrar tudo.

- Tudo bem! Vai ficar tudo registrado!... Escreva que o barão Rubiera fez a oferta em nome da mãe!...

Com essas palavras, a risada cessou e Dom Filippo começou a gaguejar de novo. (Verga, 2023, p. 167)

Os poderosos da cidade e até mesmo seus iguais têm em Gesualdo um inimigo, pois os seus interesses vão de encontro aos dos outros. O fato de ele ter “enriquecido como um porco”, foi o motivo para se tornar *persona non grata* na cidade, pois até “os parentes da mulher alinharam-se contra o marido!... Um escândalo que nunca se viu... Anunciaram um novo contrato para a ponte... para fazê-lo perder a fiança!” (Verga, 2023, p.176), uma vez que “eles se ajudam... São todos parentes...” (Verga, 2023, p. 120) e preferem ter prejuízos contanto que Gesualdo tenha um prejuízo ainda maior, uma vez que “concordaram em vender o grão rapidamente e baixar os preços. O Barão Rubiera disse que não se importa em perder cem onças, só para fazer Dom Gesualdo perder mil, que tem o estoque cheio... O marido da prima! Uma vergonha!” (Verga, 2023, p.176)

Nenhum dos parentes de Bianca comparecera ao seu casamento com Gesualdo, salvo a tia Macri e o barão Méndola, além do Cônego Lupi. Do lado do noivo, somente seu irmão Santo fez-se presente. Todavia, no batizado de Isabella, ocorrido na casa Trao, todos os que não compareceram à cerimônia de casamento, apareceram para o evento, pois o mesmo se realizaria na casa de Dom Ferdinando e a menina carregaria o sobrenome do pai e da mãe, “uma ideia do Marquês Limòli, de passar o nome dos Traos aos colaterais, agora que a linha masculina está prestes a morrer” (Verga, 2023, p. 213). A tia Sganci, triunfante, trouxera a menina e exclamara: “Aqui está Isabella Trao”, no que foi corrigida imediatamente pelo Marquês Limòli, “Motta e Trao! Isabella Motta e Trao”. O barão Zacco ainda acrescentou “que era um enxerto” (Verga, 2023, p. 233), uma vez que as duas famílias agora se tornaram uma só. Dessa forma,

por amor ou pela força, Mestre-Dom Gesualdo havia permanecido em seu parentesco e precisavam chegar a um acordo com ele. Todos, portanto, queriam ver a menina - uma flor, uma rosa de maio. - Tia Rubiera abraçou Bianca, como uma mãe que encontrou seu filho, enxugando os olhos com um lenço que virou esponja (Verga, 2023, pp.230/231).

Os familiares participaram da cerimônia do batizado por conta do sobrenome Trao e não pelo Motta, visto que se ausentaram do casamento acontecido cerca de sete meses antes. Situações como essas são corriqueiras e apesar de os familiares ressaltarem sempre que Gesualdo fazia parte da família, a aceitação nunca acontecera. Quando da morte de Dom Diego, irmão de Bianca, o Barão Mendòla comenta:

o fato é que precisamos providenciar o funeral. Agora você verá que surgem os parentes do cunhado Motta... Vamos dar uma boa olhada!... Ao lado do Burgio e do mestre Nunzio Motta!... Mas o marido não pode ficar de fora... Ele *é uma vergonha*, não digo não... Mas você tem que *aturar Mestre-dom Gesualdo*, hein?... (Verga, 2023, p. 206- grifos nossos)

O comentário maldoso do barão só confirma que os parentes apenas o suportavam por ser marido de Bianca, e que não tinham por ele e pelos seus, nenhum apreço, achavam vergonhoso que ele fizesse parte da família. E até a prima pobre, dona Chiara Macri, que vivia de favores na casa de Gesualdo, quando este descobre que a tia fora conivente com o rapto da jovem Isabella, afirma que o ex-pedreiro era “a vergonha de toda a família!...” (Verga, 2023, p. 294).

Gesualdo não pode ser perdoado por conta de sua origem humilde, no entanto aos nobres tudo é permitido: caprichos, birras, extravagâncias, abusos, uma vez que sempre foram habituados por direito de nascença a comandar, a decidir de acordo com o seu arbítrio. O que não pode ser tolerado, porém, é a emancipação e a ascensão ao topo da sociedade, de um ex-pedreiro, um mestre comum, com mãos que um dia amassaram o gesso, como Gesualdo. Para os nobres, apesar de rico, ele deve permanecer na base da pirâmide social e os nobres aristocratas, no topo, mesmo que empobrecidos. Os condes, os marqueses e os barões, como bem lembra o cônego Lupi, se entendem, pois todos foram feitos na mesma forma e da mesma forma.

Como afirma Bourdieu, “a força simbólica é uma forma de poder que se exerce sobre os corpos, diretamente, e como que por magia, sem qualquer coação física”, magia essa que “só atua com o apoio de predisposições colocadas, como molas propulsoras, na zona mais profunda dos corpos” (Bourdieu, 2012, p. 50). Assim posto, as personagens que mais sofreram da violência simbólica foram, portanto, Amélia, por conta do seu relacionamento tóxico com o padre Amaro; o escrevente João Eduardo, vítima do ódio do também padre Amaro e do plano de vingança orquestrado pelo padre Natário; Gesualdo e sua filha Isabella, que ainda criança, se tornou vítima do desprezo que os poderosos da cidade tinham por seu pai, desprezo esse que fora transferido como uma herança aos descendentes daqueles que tinham no ex-pedreiro um inimigo a combater.

5 SOBRE OS AGENTES E OS ATORES: AS PERSONAGENS

“As personagens não deverão aparecer como ‘fantasmas’, porém como ‘realidades criadas’, construções imutáveis da fantasia e, por conseguinte, mais reais e consistentes do que a volúvel naturalidade dos atores.” (Pirandello, 1977, p. 38)

Anatol Rosenfeld destaca que o gênero narrativo foi o terreno fértil para o surgimento de discursos ambíguos, elaborados a partir de duas perspectivas simultâneas, a da personagem e a do narrador fictício. Esse recurso aparece tanto em *O Crime do Padre Amaro* quanto em *Mastro-don Gesualdo*. Na primeira obra, a narrativa oscila entre a focalização externa do narrador e o olhar subjetivo das personagens; na segunda, a voz narrativa se funde com a das personagens, mergulhando o leitor diretamente na ação. Nesse caso, os limites entre o discurso do narrador e o das figuras da trama se desfazem, sobretudo pelo emprego da *erlebte Rede*⁶⁵ (discurso vivido). Georg Lukács acrescenta que, quando o ponto de vista do autor se desloca “continuamente de um lugar para outro”, essa oscilação de perspectivas “gera um festival de fogos-fátuos”, fazendo com que ele perca a clareza e a onisciência típicas do narrador tradicional. Dessa forma, o narrador se equipara às personagens, compartilhando do mesmo conhecimento fragmentado: ele só sabe “aquilo que elas vão descobrindo passo a passo” (Lukács, 1965, p. 69).

Os romances de Eça de Queirós e Giovanni Verga escolhidos para esta análise possuem o nome dos protagonistas⁶⁶ nos títulos que são praticamente autoexplicativos. *O Crime do Padre Amaro* já nos antecipa boa parte do enredo, pois nos fornece informações sobre a ação (o crime) e o autor (o padre Amaro); *Mastro-don Gesualdo*⁶⁷ traz em seu título a alcunha do

⁶⁵ *Erlebte Rede* é uma técnica de escrita que se assemelha a do discurso indireto livre. Consiste em um estilo indireto livre em que o monólogo interno é narrado, sendo a voz interna da personagem mediada pela voz do autor, de modo que ambas se fundem. “O discurso do narrador se encarrega do discurso da personagem, emprestando-lhe sua voz enquanto o narrador se dobra ao tom da personagem” (Ricoeur, 1991, p. 151).

⁶⁶ Segundo a classificação tipológica de Wolfgang Kayser, os romances *O Crime do Padre Amaro* e *Mastro-don Gesualdo* podem ser classificados como romance de personagem, visto que a característica deste tipo é a existência de uma única personagem central, cujo desenho e estudo são feitos demoradamente, obedecendo ao desenvolvimento do romance. No entanto, pela “forte presença dos ambientes sociais nos quais decorre a intriga”, também poderiam ser enquadrados em outra classificação, a de romance de espaço (Cf. Silva. **Teoria da literatura**, p. 685).

⁶⁷ Franco Moretti afirma que “a pressão está inscrita no próprio título do livro: *Mestre-don Gesualdo: Mestre*, como um pequeno artesão – ou mesmo um trabalhador braçal, como o pedreiro Gesualdo é de início – era chamado

protagonista Gesualdo Motta. Mastro (mestre) significa pedreiro e se refere ao seu antigo ofício, e don (dom) é o título reservado aos ricos senhores da cidade, designativo das pessoas que pertencem a uma classe social privilegiada. A junção “mestre-dom” remete, portanto, a uma classe intermediária na qual Gesualdo Motta se encontra, a burguesia, e constitui também no lembrete daquilo que ele foi (um mestre) e do que ele nunca será (um dom), pois nas palavras do próprio autor, essa junção “condensa o cognome sarcástico atribuído pela malevolência popular ao operário enriquecido” (Moretti, 2014, p. 157).

Para muitos autores, a escolha dos nomes das personagens não é feita de forma aleatória, pois frequentemente esses significados estão ligados a seus traços físicos ou psicológicos. Ian Watt (1990) destaca que os romancistas nomeiam suas personagens com o intuito de apresentá-las como indivíduos únicos. Segundo o crítico, os nomes próprios cumprem a mesma função na vida social, já que “são a expressão verbal da identidade particular de cada indivíduo. Na literatura, contudo, foi o romance que estabeleceu essa função” (Watt, 1990, p. 19). Amaro, por exemplo, tem origem no latim *amarus* e significa amargo, se contrapondo à Amélia, cujo “nome sabe a mel” (Queirós, 1970, p. 282); Lupi, em italiano, é o plural de lobo, animal cujas características são compatíveis com a personagem do romance verghiano; Bianca, por sua vez, significa branca, que é uma cor de passagem, tendo um significado de morte e renascimento, e que também produz na alma humana o mesmo efeito do silêncio absoluto. Bianca morreu para a vida quando foi abandonada pelo primo, é silenciosa e também foi silenciada, primeiro pelos irmãos, depois pelo marido, pois nunca teve sua voz ouvida. Gesualdo é a junção de *gesu*, que significa Jesus em italiano e *aldo*, que pode ter origem no inglês arcaico *aldos*, cujo significado seria velho ou rico; ou mesmo do alemão, com o sentido de nobre. Ironicamente, Speranza – cujo nome remete à paz e aos desígnios divinos – é a encarnação do oposto: uma força destruidora movida a ódio, ressentimento e inveja, negando por completo a virtude que deveria representar.

Na estética realista, a construção da personagem opera como um dispositivo duplo de revelação, uma vez que, ao romper com as idealizações do Romantismo, desnuda a condição humana material e mostra o sujeito como um produto social. A verdade realista não consiste em uma fidelidade fotográfica, mas na capacidade de fazer da personagem um operador crítico que desmonta as engrenagens sociais. Deise Luzia Zanatta (2013), afirma que “a caracterização da personagem permite ao leitor uma compreensão mais ampla de sua constituição” (Zanatta, 2013, p. 79). Segundo ela, ao interagir com a narrativa literária, o leitor consegue apreender a

na Sicília do século XIX; porém mestre-*dom*: o tratamento honorífico que era comumente usado para os membros da velha classe dominante” (Moretti, 2014, pp. 156/157 - grifos do autor).

personagem em sua totalidade – tanto em suas dimensões internas quanto externas. Zanatta ressalta ainda que, ao incorporar o enredo e as ideias do autor, a personagem vivencia esses elementos de forma orgânica. Desse modo, o autor constrói, por meio de cenas que retratam, diferentes vivências sociais, constituindo em um mosaico complexo e multifacetado da condição humana.

Neste capítulo analisaremos as personagens pertencentes ao núcleo secundário das respectivas tramas: no romance queirosiano, o Cônego Dias e suas relações com o par Amaro Vieira e Amélia Coutinho e no verghiano, o Cônego Lupi e a sua influência sobre o casal protagonista Gesualdo Motta e Bianca Traó. Trataremos, portanto, da esfera de atuação dos dois religiosos e como as relações sociais entre eles e estas personagens se efetivam.

5.1 O clero e a nobreza

Antes de passarmos para a análise em si, se faz necessária uma breve explanação acerca da hierarquia na Igreja Católica, bem como da constituição dos títulos de nobreza, uma vez que em ambos os romances há uma gama de personagens que pertencem a essas categorias. Só ressaltando que foi durante o século XIX que a burguesia ascendeu ao patamar de uma classe social intermediária, medindo força com a o clero e a nobreza⁶⁸, que eram os detentores do poder e, por conseguinte, ditavam as leis e as regras sociais no Antigo Regime.

Em *O Crime do Padre Amaro* temos os padres Amaro, Brito e Natário, os abades Ferrão e o de Cortegaça, o Coadjutor Mendes, o Cônego Dias, o Chantre Valadares, o Bispo Dom Joaquim, além do Vigário-Geral. Em relação aos nobres há o Marquês de Alegros e o Conde de Ribamar. Em *Mastro-don Gesualdo* as personagens Arciprestre Bugno, Cônego Lupi e padre Angelino representam o clero enquanto o Duque de Leyra, o Marquês Limóli, a Baronesa Rubiera, os barões Antonio Rubiera, Mèndola e Zacco são as personagens detentoras de títulos de nobreza.

O clero está organizado em uma hierarquia ascendente, estruturada com base nos três graus do Sacramento da Ordem⁶⁹ que são o Diaconato, o Presbiterado e o Episcopado. começando com o diácono, essa hierarquia passa pelo presbítero (ou padre) e se eleva ao bispo. A estrutura se expande para cargos de maior autoridade, como o arcebispo, o primaz e, em casos

⁶⁸Se, por um lado, a Revolução Francesa aboliu a nobreza de sangue ao extinguir as categorias sociais que detinham posições hegemônicas por direito de nascimento, por outro, ela conservou esses privilégios, alterando apenas sua forma e seu modo de obtenção. Dessa maneira, perpetuou-se uma lógica semelhante à do Antigo Regime, já que as diferenças essenciais persistiram, distanciando-se da suposta ideologia meritocrática.

⁶⁹ <https://www.informativocatolico.com.br/hierarquia.html>, acesso em 25 fev. 2025

mais específicos, o patriarca. No topo dessa hierarquia estão os cardeais, que possuem um papel significativo na Igreja, e, finalmente, o Sumo Pontífice, o Papa, considerado o líder máximo da Igreja Católica. Essa organização reflete não apenas uma divisão de funções, mas também uma cadeia de autoridade espiritual e administrativa, que sustenta a estrutura e a unidade da instituição.

No romance queirosiano, padre Amaro vai substituir o pároco da Sé da cidade de Leiria, José De Migueis, que morrera de apoplexia algumas semanas antes. O pároco é nomeado pelo bispo diocesano e tem como função cuidar pastoralmente da comunidade paroquial, ensinar, santificar e reger essa comunidade; já o bispo é o responsável pela diocese e no caso do romance em questão, a paróquia da Sé está sob a responsabilidade do Bispo Dom Joaquim.

Na estrutura da Igreja Católica, o Chantre é uma dignidade eclesiástica conferida em determinados cabidos e colegiados. Originalmente, esse título designava o responsável por dirigir o coro e entoar salmos e responsórios nos templos mais importantes, sobretudo nas catedrais. No romance, foi o Chantre Valadares, “que governava o bispado porque o bispo D. Joaquim gemia, havia dois anos, o seu reumatismo” (Queirós, 1970, p. 239), quem recebeu a carta de confirmação do padre Amaro do então Ministro da Justiça Brito Correia. Em relação ao cônego, este realiza as funções solenes na igreja catedral ou na colegiada, sendo que o conjunto de cônegos forma o cabido, com estatutos próprios. No romance, subentende-se que o Cônego Dias não exerce mais funções eclesiásticas por conta da idade. O Vigário-Geral é o representante direto do bispo diocesano no exercício do poder executivo, encarregado dos atos administrativos da diocese. Portanto, seria sua responsabilidade aplicar uma punição a Amaro, caso o Cônego Dias tivesse a coragem de denunciá-lo no caso do “descaminho” de Amélia.

O coadjutor é um prelado nomeado pela Igreja Católica para assistir um bispo ou arcebispo em suas funções, podendo substituí-lo quando necessário e tendo direito à sucessão. Para assumir esse cargo, é obrigatória sua designação como vigário-geral pelo bispo diocesano. No romance de Eça de Queirós, aparece o coadjutor da Sé, Mendes, descrito como “uma criatura servil e calada”. Ele é frequentemente visto ao lado do Cônego Dias e costumava visitar o Padre Amaro após a mudança deste para a Rua dos Sousas.

Em geral um abade é o superior de uma abadia, cuja autoridade é circunscrita a uma família de monges e ao mosteiro. No romance temos dois abades, o Abade de Cortegaça e o Abade Ferrão: o primeiro um “velho jovial, muito caridoso, que vivia há trinta anos naquela freguesia e passava por ser o melhor cozinheiro da diocese” (Queirós, 1970, p. 208), e o segundo, que vivia na Ricoça, “ficara esquecido naquela freguesia pobre, de côngrua atrasada, numa residência onde chovia pelos telhados” (Queirós, 1970, p. 490), apesar de o último

vigário-geral ter dito que o Abade Ferrão estava “predestinado por Deus para um bispado” (Queirós, 1970, p. 489), nunca fizera nada para o favorecer. Ressalte-se a diferença entre os dois abades: enquanto o primeiro se refastelava em banquetes, o segundo vivia espartanamente, numa freguesia esquecida.

Em *Mastro-don Gesualdo* são citadas apenas três personagens que fazem parte da vida eclesiástica: o Arcipreste Bugno, o Padre Serafim e o Cônego Lupi. O arcipreste na hierarquia católica corresponde ao presbítero mais antigo ou ao mais idoso, que aconselha e assiste o governo da diocese. Na antiga legislação eclesiástica, era o presbítero que atuava como assistente ou substituto do bispo na direção de suas principais funções. Em alguns países europeus, corresponde a um título honorífico que se confere a um pároco. O Arcipreste Bugno nos é apresentado no capítulo III da primeira parte do romance de Verga, durante a procissão do Santo Padroeiro:

O Arcipreste Bugno, com ciúme dos salameques feitos a outro, depois de todos aqueles tiros, daqueles gritos, daquele barulho que lhe parecia um pouco dedicado a ele também, como chefe da igreja, tinha conseguido reunir um pouco, falando sobre os méritos do Santo Padroeiro: um grande Santo! (Verga, 2023, p. 75)

O Arcipreste Bugno era muito respeitado na cidade, pois “quando dom Giuseppe e mestre Tita [...] entraram pouco depois pela porta dupla aberta, carregada com duas grandes bandejas de prata” (Verga, 2023, p. 77) com sorvetes quase derretidos, começaram a servir os convidados mais importantes, sendo o arcipreste o primeiro da lista. O padre Angelino era o confessor de Bianca, e é durante uma visita da jovem à igreja para confessar-se que sabemos que o cônego Lupi não tem autorização para realizar confissões:

[...] aqui está o cônego!... Se você tem algum outro pecado para contar a ele, Dona Bianca...
- Não posso, desculpe! Monsenhor não me deu ordens de confessor, porque sabe que me falta tempo... - Acrescentou depois com uma certa risadinha, alisando o queixo com a barba dura. (Verga, 2023, p. 127)

No entanto, diferentemente do Cônego Dias, que está “aposentado”, o Cônego Lupi “luta para rezar missa de manhã desde o amanhecer, para ser visto na igreja!” (Verga, 2023, p. 200). Há no trecho citado a figura do Monsenhor, que, na hierarquia da Igreja Católica, é uma honraria concedida pelo Papa a sacerdotes (padres) como reconhecimento por serviços relevantes à Igreja. Não é um cargo eclesiástico próprio, mas um título honorífico que não confere uma autoridade jurisdicional adicional.

Os títulos de nobreza representam privilégios concedidos por monarcas desde a Antiguidade a indivíduos selecionados, incorporando-os à nobreza. Criados inicialmente para

estabelecer laços de vassalagem entre o soberano e seus súditos, esses títulos tornaram-se, com o tempo, uma forma de recompensar membros da aristocracia por serviços prestados à Coroa, à família real ou ao próprio reino. Hierarquicamente, temos o Rei e logo abaixo o Duque, título inicialmente concedido aos filhos do monarca, cujas possessões territoriais consistiam no Ducado; em seguida vem o marquês, que era o governador de marcas ou de fronteira; o conde, título inferior ao de marquês, gozava de grande influência na corte; já o barão e o baronete são os títulos considerados de baixa nobreza. No contexto de *O Crime do Padre Amaro*, Portugal era governado pelo Rei Dom Luís I, da Casa de Bragança, cujo reinado foi de 1861 a 1889, o que cobre o recorte temporal do romance. O protagonista nascera na casa da senhora Marquesa de Alegros e seus pais eram empregados do casal: o pai servia ao marquês e a mãe era criada de quarto da marquesa. Quando o jovem padre tem o desejo de se transferir para uma freguesia menos atrasada, busca os antigos patrões de seus genitores e é através do Conde de Ribamar, casado com uma das filhas do marquês, que ele consegue a mudança para a paróquia de Leiria. Após ter a nomeação assegurada, Amaro agradece aos que lhe proporcionaram tal remanejamento:

Amaro fez uma cortesia e, servil, foi dizer ao ministro que estava junto do piano:
 - Senhor Ministro, eu agradeço...
 - À senhora condessa, à senhora condessa, disse o Ministro sorrindo...
 - Minha senhora, eu agradeço, veio ele dizer à condessa, todo curvado.
 - Ai, agradeça à Teresa! Ela quer ganhar indulgência, parece.
 - Minha senhora... – foi ele dizer à Teresa! (Queirós, 1970, p. 266)

Já a história de *Mastro-don Gesualdo* se passa na região da Catânia, na pequena Vizzini e em Palermo, localizadas na ilha da Sicília, que fazia parte do Reino das duas Sicílias, uma vez que a península da Itália, até 1860, era um território dividido em vários reinos. Durante o recorte temporal da história, entre os anos de 1821/22 a 1842, três monarcas da Casa de Bourbon sucederam-se no trono: Fernando I, de 1816 a 1822; Francisco I, que reinou de 1822 a 1830 e Fernando II, cujo reinado foi de 1830 a 1859. Por conseguinte, os detentores de títulos nobiliárquicos são bem mais presentes no romance verghiano. Diversas personagens se enquadram nesta categoria, embora a maioria possua apenas os títulos, os retratos nas paredes, os brasões na porta e os papéis da disputa, para que não se esquecessem de seus ancestrais.

No romance, o que detém o título mais alto é o genro de Gesualdo Motta, o Duque de Leyra, que “possuía grandes posses, [...], meio condado; mas também se dizia que havia grandes problemas, brigas, hipotecas” e um nome “que tirava duas linhas: Álvaro Filippo Maria Ferdinando Gargantuas de Leyra” (Verga, 2023, p. 303). Numa posição abaixo, encontrava-se o Marquês Limòli, tio de Bianca, uma figura conciliadora, que sempre buscava aparar as arestas

entre Gesualdo Motta e os parentes ricos a partir do casamento deste com Bianca Trao. Seguindo a hierarquia, há ainda os barões Zacco e Antonio Rubiera, conhecido como Dom Ninì, além da sua mãe, a baronesa Rubiera. Todos têm uma importância fundamental no enredo do romance verghiano, pois são personagens com participação ativa no desenrolar dos acontecimentos narrados.

5.2 O Cônego Dias e o Cônego Lupi

O Cônego Dias e o Cônego Lupi são as personagens responsáveis pelo início da situação dramática. Corresponderia ao que Bournef e Ouelett definem como “o jogo das forças opostas ou convergentes em presença numa obra”, visto que as personagens se aliam, confrontam-se ou se perseguem (Bournef; Ouelett, 1976, p. 214). Segundo os autores são seis⁷⁰ as forças ou funções suscetíveis de serem combinadas numa ação dramática e além do protagonista e do antagonista, que geralmente correspondem às personagens principais; ele inclui, dentro destas forças, o destinador, isto é, toda personagem posta em posição de exercer influência sobre a destinação do objeto⁷¹. Dessa forma os cônegos exercem essa função dentro da trama romanesca em que estão inseridos, pois se o Cônego Dias não tivesse tido a “rica ideia” de meter Amaro Vieira na casa da Sra. Joaneira, o enredo não teria se desenvolvido; o mesmo aconteceria caso o Cônego Lupi não tivesse arquitetado junto a família de Bianca o plano de casá-la com Gesualdo Motta. As ações dessas personagens desencadearam a trama e as subtramas em que os pares Amaro/Amélia e Gesualdo/ Bianca se inseriram.

O enredo do romance de Eça se desenvolve a partir de duas personagens principais – Amaro Vieira e Amélia Coutinho. No entanto, surge nos primeiros capítulos uma personagem que, mesmo dentro dos estudos da narratologia seja considerada pertencente ao núcleo secundário, é a responsável por toda a dinâmica da trama: o Cônego Dias. É importante ressaltar que as personagens ecianas são, em grande medida, tipos sociais, ou seja, representações de características e comportamentos típicos de determinados grupos ou classes dentro da sociedade. Por essa razão, elas agem mais em função da fatalidade de sua natureza do que pelas tendências ou intenções que o autor poderia lhes ter atribuído de maneira deliberada. Em outras palavras, as personagens queirosianas são moldadas por forças sociais, psicológicas e morais que transcendem suas individualidades, refletindo, assim, as contradições e os vícios da

⁷⁰ Protagonista, antagonista, objeto, destinador, destinatário e adjuvante. (Cf. BOURNEUF; OUELETT, **O universo do romance**, 1976, pp. 214 a 217)

⁷¹ O objeto, (desejado ou temido), corresponde “a força de atração, que Souriat chama a representação do valor”, representa “o fim visado ou objeto do temor” (Idem, p. 214).

sociedade retratada pelo escritor. Essa abordagem contribui para a crítica social e a ironia características da obra de Eça de Queirós. Ao lermos a descrição do cônego feita pelo narrador, podemos facilmente imaginá-lo como um desenho saído das mãos de um caricaturista: “O Cônego Dias era muito conhecido em Leiria. Ultimamente engordara, o ventre saliente enchia-lhe a batina; e a sua cabecinha grisalha, as olheiras papudas, o beijo espesso faziam lembrar velhas anedotas de frades lascivos e glutões” (Queirós, 1970, p. 240).

Eça não apenas retratou indivíduos, mas também expôs as estruturas e contradições do ambiente em que estavam inseridos, criando uma narrativa rica em realismo e profundidade social. Antonio Candido assevera que no romance citado, o autor lusitano não pintou indivíduos isolados, mas sim “coleções de indivíduos” além de ter organizado massas simples, como o clero, a burguesia, as beatas, e “as fez mover em redor de sua tese social” (Candido, 1945, p. 140). Reforça ainda que o autor de *O primo Basílio*, ao abordar as personagens de modo fragmentário, “nada mais faz do que retomar, no plano da técnica de caracterização, a maneira fragmentária, insatisfatória, incompleta, com que elaboramos o conhecimento dos nossos semelhantes” (Candido, p. 58, 1974). No entanto, de acordo com o crítico,

há uma diferença básica entre uma posição e outra: na vida, a visão fragmentária é imanente à nossa própria experiência; é uma condição que não estabelecemos, mas a que nos submetemos. No romance, ela é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro. (Candido, p. 58, 1974)

Para criar essa visão fragmentária a qual Antonio Candido se refere, Eça de Queirós se utiliza das caracterizações direta e indireta⁷² na construção de suas personagens. Dessa forma, ao eliminar a voz do narrador, essa modalidade narrativa permite que o leitor construa, a partir de gestos, diálogos e contextos, a personalidade das personagens. Observemos a descrição da Sra. Joaneira pela perspectiva do Cônego Dias:

Falava com os olhos *luzidios*, uma satisfação *babosa*:
— Ah, Mendes! acrescentou, é uma rica mulher!
— E bonita mulher, disse o coadjutor respeitosamente.
— Lá isso! — exclamou o cônego parando outra vez. Lá isso! Bem conservada até ali! Pois olhe que já não é criança! Mas nem um cabelo branco, nem um, nem um só! E então que cor de pele! — E mais baixo, com um sorriso *guloso*: — E isto aqui! Ó Mendes, e isto aqui! — Indicava o lado do pescoço debaixo do queixo, passando-lhe devagar por cima a sua mão papuda: — É uma *perfeição*! E depois mulher de asseio, muitíssimo asseio! (Queirós, 1970, p. 243-grifos nossos)

⁷² A caracterização indireta é o que Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, no *Dicionário de Teoria Literária*, denominam de focalização interna, pois segundo os autores, “o que está em causa não é, pois, estritamente aquilo que a personagem vê, mas de um modo geral o que cabe dentro do alcance do seu campo de consciência, ou seja, o que é alcançado por outros sentidos, para além da visão, bem como o que é já conhecido previamente e o que é objeto de reflexão interiorizada” (Reis; Lopes, 1988, p. 241).

Ao usar os adjetivos “luzidio”, “baboso” e “guloso”, o narrador evidencia características que só são percebíveis ao olhar de quem conhece a personagem intimamente, pois são puramente sensoriais. Convém lembrar que o cônego Dias e a Sra. Joaneira são amantes e, portanto, as suas qualidades serão exaltadas por conta da convivência, da amizade e da intimidade que há entre ambos. No entanto, quando a mesma personagem é descrita pelo narrador, existem algumas diferenças, pois esta nos é apresentada como

gorda, alta, muito branca, de aspecto *pachorrento*. Os seus olhos pretos tinham já em redor a pele *engelhada*; os cabelos *arrepitados*, com um enfeite escarlate, eram já raros aos cantos da testa e no começo da risca; mas percebiam-se uns braços *rechonchudos*, um colo *copioso* e roupas *asseadas*. (Queirós, 1970, p. 246-grifos nossos)

Como obra representante da estética naturalista, a descrição feita pelo narrador não possui filtro, sendo a única característica em comum às duas perspectivas o asseio da personagem. Enquanto o cônego exalta-lhe a ausência de cabelos e a cor de sua pele, o narrador descreve-a como uma mulher “*gorda, alta, muito branca, de aspecto pachorrento*”, com a pele *engelhada*, cabelos *arrepitados* e *raros* nas têmporas. O cônego não lhe vê nenhuma ruga, no entanto o narrador descreve a pele da Sra. Joaneira com rugas muito aparentes. A utilização dos adjetivos destacados refere-se a aspectos que são apenas percebidos pelo visual, nada tendo de particular.

O arco de desenvolvimento do cônego se entrelaçada com o das personagens Amaro e Amélia. O religioso é o responsável por introduzir o pároco no seio na casa da Rua da Misericórdia, evento que, como citado anteriormente, desencadeará em desgraças futuras. O cônego “vivía só com uma irmã mais velha [...] e uma criada”, e “passava por ser rico; trazia ao pé de Leiria propriedades arrendadas, dava jantares com peru, e tinha reputação o seu vinho duque de 1815” (Queirós, 1970, p. 241). Ele e o padre Amaro mantêm uma estreita ligação e vão desenvolver uma forte amizade a partir da chegada deste a Leiria, uma vez que ambos já se conheciam, posto que o Cônego Dias fora seu mestre de moral no seminário. Por conta desta antiga convivência, “mostrara um grande contentamento com a nomeação de Amaro Vieira. Na Botica do Carlos, na Praça, na sacristia da Sé, exaltou os seus bons estudos no seminário, a sua prudência de costumes, a sua obediência” (Queirós, 1970, p. 241). Todavia, o que o fazia mais conhecido era a sua “antiga amizade com a Sra. Augusta Caminha, a quem chamavam a Sra. Joaneira” (Queirós, 1970, p. 241). Foi por conta dessa amizade que ele conseguiu com que a

senhora viúva hospedasse o pároco recém-chegado. Esse arranjo, alguns meses depois, causou-lhe alguns inconvenientes, pois

quando ele o trouxera de hóspede para a Rua da Misericórdia, combinara com a S. Joaneira diminuir-lhe a mesada que havia anos lhe dava, regularmente, no dia 30. Mas arrependeu-se logo: a S. Joaneira, se não tinha hóspede, dormia só no primeiro andar: o cônego podia então *saborear livremente os carinhos da sua velhota*; – e Amélia na sua alcova, em cima, era alheia a este “conchegozinho”. Quando veio o padre Amaro, a S. Joaneira cedeu-lhe o quarto, e dormia numa cama de ferro ao pé da filha: e o cônego então reconheceu, como ele disse, desconsolado – “que aquele arranjo tinha estragado tudo”. Para gozar *as doçuras da sesta* com a sua S. Joaneira, era necessário que Amélia jantasse fora, que a Ruça estivesse na fonte, outras combinações importunas: e ele, cônego do cabido, na egoísta velhice, quando precisava ter *recato com a sua saúde*, via-se obrigado a esperar, a espreitar, a ter nos seus *prazeres regulares e higiênicos* as dificuldades dum colegial que ama a senhora professora. Ora se Amaro saísse, a S. Joaneira descia ao seu quarto, no primeiro andar; vinham as antigas comodidades, *as tranquilas sestas*. É verdade que tinha de dar a antiga mesada... Daria a mesada! (Queirós, 1970, p. 312-grifos nossos)

Assim, a ideia que *a priori* lhe parecera “rica” e “de mestre”, tornara-se um empecilho, dado que o arranjo estava a lhe “arrasar com a saúde”, como o próprio cônego justificara à Sra. Joaneira. Da mesma forma como havia conseguido a primeira hospedagem para o pároco por interesses pessoais, também lhe alocaria em outro lugar, pelos mesmos motivos:

Escute senhora. Fui eu que arranjei a coisa. E eu lhe digo por quê: é que este arranjo do quarto em cima, etc., está-me a arrasar a saúde. Deu outras razões de prudência higiênica, e acrescento, passando-lhe com bondade os dedos pelo pescoço: - E o que é perder a conveniência, não se aflija a senhora! Eu darei para a panela como dantes; e como a colheita foi boa porei mais meia moeda para os arrebitos da pequena (Queirós, 1970, p. 314).

Como se pode perceber, o cônego tinha vida sexual ativa, “saboreando livremente os carinhos da sua velhota” e gozando das “doçuras da sesta com a sua Sra. Joaneira”. Segundo ele mesmo, isso se dava porque precisava ter seus “prazeres regulares e higiênicos”. A conduta do cônego, que consoante Amaro, por ser um homem velho, “sem os ímpetos do sangue novo” deveria estar “já na paz que lhe deveriam ter dado a idade, a nutrição, as dignidades eclesiásticas” (Queirós, 1970, p. 295), fez com que o jovem padre desejasse ardentemente “ser o amante da rapariga, como o cônego era o amante da mãe!” e já antegozava “a ideia muito magana dos dois padres e as duas concubinas” (Queirós, 1970, p. 296). Amaro até então tinha um grande respeito pelo seu antigo mestre da moral e pela Sra. Joaneira, mas ao descobrir que ambos eram amantes, lembrou-se das palavras do velho padre Sequeira, quando este afirmava que

Todos são do mesmo barro, - sobem em dignidades, entram nos cabidos, regem os seminários, dirigem as consciências envoltos em Deus como numa absolvição permanente, e têm no entanto, numa viela, uma mulher pacata e gorda, em casa de quem vão repousar das atitudes devotas e da austeridade do ofício, fumando cigarros de estanco e palpando uns braços rechonchudos! (Queirós, 1970, p. 295)

O que passava pela cabeça de Amaro era: *Se o padre-mestre pode, por que eu não?* Apesar de ter se indignado com a descoberta do caso entre Amaro e Amélia, e recriminá-lo por ter desencaminhado a rapariga, o cônego percebe não possuir moral nenhuma, visto que mantinha um romance com a mãe da moça há uns bons anos. O cônego passa então a encobrir o crime da sedução, por ter ele também “culpa no cartório” e por ter, indiretamente, contribuído para que a situação chegasse a esse ponto. Ao tomar conhecimento de que o padre-mestre descobrira seu romance com a jovem, Amaro, visivelmente perturbado, tomado pela raiva, ameaça fisicamente o cônego, que tenta se defender com o guarda-sol erguido: “Que é lá? Que é lá? [...] Você quer-me pôr as mãos?” (Queirós, 1970, p. 457). E como é de seu feitio, chantageia-o, ameaçando espalhar o que descobrira antes: “O senhor a dizer uma palavra, e eu a provar-lhe que o senhor vive há dez anos amigado com a S. Joaneira, à face de todo o clero! Ora, aí tem!” (Queirós, 1970, p. 457). A essas palavras de Amaro, o cônego ficou como “um boi atordado. E só pode dizer daí a pouco, muito murcho: – Que traste você me sai!”, decidindo ambos, por fim “retirar as palavras ofensivas que tinham dito; e apertaram-se gravemente a mão” (Queirós, 1970, p. 458), num acordo de cavalheiros. Para Amaro,

a tácita aprovação do cônego viera tirar-lhe, como ele dizia, aquele espinho da consciência. Por que enfim, o chefe de família, o cavalheiro responsável, o cabeça – era o cônego. A Sra. Joaneira era apenas uma concubina... E Amaro mesmo, às vezes agora, em tom de galhofa, tratava o Dias de “seu caro sogro” (Queirós, 1970, p. 459 – ênfase do autor).

Seguindo esse raciocínio, a culpa era unicamente do cônego, pois era o “chefe de família”, o “cavaleiro responsável” e “o cabeça” do que estava acontecendo, eliminado quaisquer resquícios de culpa que porventura o padre tivesse. O cônego também fora conivente no plano de Amaro para encobrir a gravidez de Amélia, aproveitando-se da doença de Dona Josefa para levá-la para a Ricoça, longe dos olhares dos curiosos e principalmente da Sra. Joaneira, que o acompanharia nos banhos na Vieira, até a gravidez de Amélia chegar a termo e ela dar à luz:

A Amélia vai servir-lhe de enfermeira! Vão ambas sós! E lá na Ricoça, naquele buraco onde não vai vivalma, naquele casarão onde pode uma pessoa viver sem que ninguém em roda suspeite, lá é que a rapariga tem o filho! Hein, que lhe parece?

- Homem, famosa ideia!

E que concilia tudo! O senhor toma seus banhos. A Sra. Joaneira, longe, não sabe o que se passa, sua mana goza os ares... (Queirós, 1970, p. 477)

[...]

Da Vieira, e isso fica por sua conta, não volta ninguém dos nossos até princípios de dezembro... E quando nos reunirmos, de novo está a rapariga limpa e fresca! (Queirós, 1970, p. 478)

O motivo da convivência do cônego se dá por dois motivos: ter por Amaro uma afeição desde o tempo do seminário e por Amélia uma inclinação paternal “e já sentia pelo pequeno uma vaga condescendência de avô” (Queirós, 1970, p. 479). Isso se deu como consequência natural da longa “amizade” com a Sra. Joaneira, e por se sentir meio pai, demonstrava preocupação com a filha da sua amásia, pois o que o tinha enfurecido, não era o fato em si, mas de “ser lá com a pequena da casa. Se fosse com outra...” (Queirós, 1970, p. 458); ou seja, o delito do padre não fora questionado, o que ratifica a normalidade com que esses fatos aconteciam dentro da instituição religiosa, sendo algo corriqueiro. Quando o padre Amaro foi apresentado às amigas da Sra. Joaneira, Amélia não estava presente, dado que tinha ido ao Morenal com Dona Maria da Assunção. Quando esta chegou, o cônego recriminou-a docemente, visto que já passava das dez horas da noite: Ele, “que descia atrás, pesadamente, tomou o meio da escada, diante de Amélia: - Então isto são horas, sua brejeira? [...] – Ora vá-se encomendar a Deus, vá! disse batendo-lhe no rosto devagarinho com a sua mão grossa e cabeluda” (Queirós, 1970, p. 250). Apesar deste apreço com o senhor pároco e com a menina Amélia, o cônego já imaginava

quantos incômodos, quantas despesas lhe traia “aquele divertimento do senhor pároco”. Tinha de ter a rapariga na quinta cinco ou seis meses... Depois o médico, a parteira que era ele naturalmente que havia de pagar... Depois algum enxoval para o pequeno... E que se iria fazer, ao pequeno? (Queirós, 1970, p. 479- ênfase do autor)

O Cônego Dias detestava ter a sua rotina mudada e alguns eventos demonstram claramente essa insatisfação: “No fundo aquele encargo desagradava-lhe: era uma perturbação dos seus hábitos, toda uma manhã desarranjada; ia decerto fatigar-se, tendo de exercitar a sua sagacidade; além disso, odiava o espetáculo das doenças e de todas as circunstâncias humanas relacionadas com a morte” (Queirós, 1970, p. 451). Essa sua aversão “ao espetáculo da doença” fica evidente quando a “mana” foi diagnosticada com pneumonia, e para que Dona Josefa se recuperasse plenamente, o doutor Gouveia desaprovou a ida dos irmãos à Vieira e sugeriu os ares dos Poais, “lugar abrigado e muito temperado”:

Foi um desgosto para o pobre cônego, que prodigalizou as lamúrias! O quê? Ir enterrar-se todo o verão, o melhor tempo do ano, na Ricoça! E os seus banhos, meu Deus, os seus banhos?

[...]

- Veja o que eu tenho sofrido... Durante a doença, que desarranjo, que desordem na casa! Chá fora de horas, jantar esturrado! E os cuidados que tive, que me emagreceram... E agora quando eu pensava poder ir refazer-me para a praia, não

senhor, vai para a Ricoça, dispense os teus banhos... Isto é o que eu chamo sofrer! E no fim de tudo não fui eu que estive doente (Queirós, 1970, p. 477).

Isso só reforça o caráter egoísta do cônego, que só pensava nas suas comodidades e no seu bem-estar, bem semelhante ao de seu pupilo Amaro, cujas disposições, gostos e preferências são um tanto homogêneas ratificando a tese do *habitus*⁷³ de Pierre Bourdieu, pois tendo uma vida organizada e regrada, desagradava-lhe qualquer evento que fugisse ao que ele houvesse planejado. Como bem afirma Luiz Delgado (1954), o cônego, com a sua segura tranquilidade, “adormece entre os seus vícios, calcula as oportunidades de encontro com a Sra. Joaneira, passa como uma esponja um gesto bonacheirão sobre tudo quanto ali ocorre ou se conversa, sempre que alguma ameaça o conforto pacífico ou a sua luxúria” (Delgado, 1945, p. 234). O cônego também era um homem que, assim como Amaro, se enfurecia com pequenas coisas. Por conta do roubo de uma porção de cebolinho em sua fazenda, tivera um ataque de cólera:

Há uma falta de respeito por tudo! – Exclamou o cônego – Um cebolinho que dava saúde só de olhar para ele! Pois senhores, lá vai! Isto é o que eu chamo de sacrilégio... Um desaforado sacrilégio! – acrescentou com convicção; porque o roubo do seu cebolinho, o cebolinho de um cônego parecia-lhe um ato tão negro de impiedade como se tivessem sido furtados os vasos santos da Sé.

- Falta de temor de Deus, falta de religião – observou Dona Josefa Dias.

- Qual falta de religião! – replicou o cônego. Falta de cabos de polícia, é o que é! (Queirós, 1970, p. 374)

Ou seja, para o Cônego Dias, o roubo de um simples pé de cebola parecia ser mais grave do que o crime de sedução cometido por padres, a olhos vistos; para o religioso o primeiro era um sacrilégio, passível de punição penal, enquanto que o segundo se lhe afigurava natural.

No romance *Mastro-don Gesualdo*, podemos perceber dois planos em relação à posição das personagens na sociedade: as do primeiro plano correspondem às pertencentes à nobreza, ao clero e à burguesia e as do segundo plano, aquelas que, na pirâmide social, pertenceriam ao proletariado: pequenos comerciantes e trabalhadores braçais. No entanto, todas elas gravitam em torno do protagonista que dá nome ao romance: Gesualdo Motta.

No romance verghiano também figura uma personagem pertencente ao clero que goza de grande influência na pequena Vizzini; similarmente à personagem queirosiana é também um cônego e se chama Lupi. Dentre os que pertencem a esse universo, ele é o que transita em todas

⁷³ *Habitus* é um conceito central na sociologia de Pierre Bourdieu que explica como as estruturas sociais se internalizam nos indivíduos, orientando suas práticas, percepções e ações de maneira durável, mas não determinista. (Cf. BOURDIEU, Pierre. **Sociologia**. São Paulo: Ática, 1983.)

as esferas sociais, o que lhe facilita a influência e, por extensão, a manipulação de informações entre as demais personagens. O seu nome, que em italiano é o plural de lobo, possui uma simbologia antagônica: de uma lado representa o bem, e nesse contexto, encontramos a astúcia, além de alguns traços humanos que lhe são atribuídos como a inteligência, a sociabilidade e a compaixão; já no aspecto feroz e sinistro do animal que vaga solitário pela escuridão da noite, atribui-se o seu significado ao mal; também invoca uma ideia de força sem discernimento, impulsiva e de mau augúrio, tomando as formas da besta do Apocalipse.

A personagem é comparada a um rato e a um furão, devido a sua perspicácia e astúcia; é um grande “opinador” de qualquer operação financeira que contenha elementos de gênio maligno. Por seu livre trânsito, o Cônego Lupi está então bem representado em sua psicologia como um intrigante, um curioso, um fofoqueiro, um amigo dos ricos, e que, quando a prudência o permite, sempre diz a última palavra para selar um estado de espírito de malícia coletiva. Segundo Bournef e Ouelett, “a natureza ou os objetos mantêm com as personagens relações ainda mais profundas” (Bournef; Ouelett, 1979, p. 208), revestindo-se de uma significação simbólica. Quando Gesualdo procura o cônego para pedir-lhe orientação a respeito do desastre da ponte de Fiumegrande, este vai até a casa do religioso e a descrição dos objetos dispostos falam muito sobre a personagem:

A cama ainda estava desfeita no quarto do cônego; ao redor das paredes um bom número de gaiolas, onde o cônego, um grande caçador de passarinhos em parentaio⁷⁴, guardava seus pássaros cantores; um enorme crucifixo preto voltado para a porta, e como um caixão dos mortos, o baú da irmandade, dentro do qual estavam os peões do dinheiro emprestado; imagens de Santos aqui e ali, grudados nas hostes, sujos pelos pássaros, e um fedor de morrer, entre todos aqueles animais (Verga, 2023, p. 115).

Como asseveram os autores, o simbolismo das imagens pode também revelar ao mesmo tempo que um universo psicológico, uma metafísica. Tal qual o lobo, o cônego demonstra ser um caçador, não apenas de passarinhos. O trecho representa a personalidade do religioso, que “não dava ponto sem nó”, quando se tratava de defender seus próprios interesses: as pequenas gaiolas, onde estavam os canários, remontam as “iscas” das quais ele se utiliza para atrair suas presas, a sua falsa religiosidade sob a forma do crucifixo preto e das imagens de santos espalhadas pelo quarto, sujas pelas fezes dos pássaros, além da sua desmedida ambição representada pelo caixão da irmandade, onde se encontram os frutos da agiotagem.

O Cônego Lupi aparece na trama no primeiro capítulo e desaparece no último, quando a focalização interna passa a ser apenas do protagonista, que se encontra em Palermo. É uma

⁷⁴ Pássaros que servem de chamariz para a captura de outros.

personagem-chave na história, pois o vemos pôr em prática um plano pensado durante o incêndio na casa Trao: o de casar Gesualdo Mota – o vizinho de parede dos Trao – com Bianca, a irmã caçula de Dom Diego e Dom Ferdinando. O embrião do plano surge no fechamento do capítulo, quando Dr. Tavuso diagnostica Bianca como “nervosa” e sugere o casamento como remédio para os males da moça.

Huh? O que foi?... Você sabe? Agora eles chamam de nervos... doenças da moda... mandam chamar você de graça... como se pudessem pagar as consultas médicas! Tavuso respondeu rispidamente. Então, também plantando seus óculos no rosto de Dona Sarina:
- Você quer que eu diga? As meninas de certa idade devem se casar! (Verga, 2023, p. 49)

O doutor Tavuso rasga, com certa brutalidade, o pano fraco que esconde a verdade: Bianca está grávida. A jovem, ao ser flagrada com o primo em seus aposentos, durante o incêndio que destruiu uma parte da casa, entra num estado de histeria nervosa, pois a moça “foi tomada por convulsões: um ataque terrível; não havia mãos suficientes para mantê-la na cama” (Verga, 2023, p. 43). Assim que a porta se abre, a jovem, com medo de que seu romance seja descoberto, aparece

descomposta, pálida como a morte, ofegando com as mãos convulsionadas, sem dizer uma palavra, olhando para o irmão com os olhos enlouquecidos de terror e angústia. De repente, ela se ajoelhou, agarrando-se ao batente, gaguejando:
- Mate-me, Dom Diego!... Mate-me também!... Mas não deixe ninguém entrar!... (Verga, 2023, p.41)

O cônego Lupi, ao ouvir o diagnóstico do médico sobre a jovem, já tem em mente planos de um casamento e o pretenso noivo é o vizinho, Gesualdo Motta, que alguns momentos antes, ajudara a conter o incêndio. O cônego usa sempre de uma linguagem dúbia, ambígua, que demonstra seu sarcasmo e sua ironia:

O cônego, por discrição, começou a manter o barão Mëndola à distância, dando-lhe conversa e fumo, cuspidando aqui e ali, para tentar *espiar o que se passava por trás da porta entreaberta de Dona Bianca*, apertando os lábios ressecados enquanto ele engolia cada momento: - Claro!... O medo!... Faziam-na acreditar que tinham ladrões em casa!... *coitada da Bianca!... Ela é tão jovem!... tão delicada!...* (Verga, 2023, p. 44 – grifos nossos)

Atente-se para a astúcia do cônego, ao manter um dos parentes da moça, o barão Mëndola, longe da conversa, e tentando espiar o que se passava no quarto de Bianca, além da fina ironia nas palavras do religioso, ao ressaltar a juventude e a delicadeza da jovem. Mas diferente do que Bianca imagina, o seu romance com o primo não era tão clandestino assim.

Numa cidade pequena, onde se sabe da vida de todos, os boatos já corriam. Sua tia Sarina Cirmena já havia percebido as visitas constantes do barão Ninì à casa Trao:

- Já faz um tempo que sei... Você se lembra da noite da Imaculada Conceição, quando caiu muita neve?... Vi o Barão Rubiera passar do beco a poucos passos de distância... coberto como um ladrão...

O Cônego Lupi atravessou o pátio levantando a batina acima das botas grandes no meio do mato, voltou-se para a casa desmontada, para ver se o ouviam, e então, na frente da porta, olhando inquieto aqui e ali, concluiu:

- Ouviram o que disse doutor Tavuso? Podemos falar porque somos todos amigos próximos e parentes... A partir de certa idade as meninas têm que se casar! (Verga, 2023, p.45).

Observemos que o cônego, “ao cochichar” com os parentes da moça, outorga-se o direito de opinar, “porque somos todos amigos próximos e parentes” e isso, segundo ele, é prerrogativa para tomar a dianteira no “negócio” do casamento da moça. Apesar de não falarem que sim nem que não, o silêncio dos demais é um sinal de que ele pode levar a ideia adiante, embora esses mesmos que silenciaram, sintam-se depois excluídos da negociata:

- Mas eu não entendo o mistério que a prima Sganci quer fazer!... Nós também somos *parentes da Bianca*, no final das contas!...

- É isso? Aquele? Dona Giuseppina perguntou novamente, com o mesmo sorriso *malicioso* de antes. Cirmena acenou afirmativamente com a cabeça, franzindo os lábios finos, com os olhos voltados para o lado, num ar de mistério também. Finalmente, ela comentou:

- Eles trabalham com as mãos... Como se fossem sujeira. Eles também entendem que manipulam coisas sujas... Mas as pessoas não são tão tolas a ponto de não perceber... há um mês que o Cônego Lupi está *empenhado neste negócio*... Um vaivém entre a casa Sganci e a casa Rubiera... (Verga, 2023, p.67- grifos nossos).

Os parentes que correram à casa Trao logo em seguida do incêndio foram o barão Méndola, dona Sarina Cirmena e dona Chiara Macri. No entanto, os intermediadores das bodas da moça com Gesualdo Motta foram o Cônego Lupi, juntamente com a baronesa Rubiera, o Marquês Limòli, Dona Sarina Cirmena e a Senhora Sganci – sendo estes quatro últimos, parentes de Bianca. Dona Chiara Macri é deixada de fora da “negociata”; no entanto, alguns anos mais tarde, ela se aproveitará de um outro arranjo matrimonial dentro da família Motta Trao para obter vantagens financeiras.

A visita de Dom Diego à casa da Baronesa Rubiera, logo após a descoberta do romance entre os primos, é interrompida pela chegada do cônego, que sabendo do caso de antemão, já insinua o casamento do barão Ninì com uma terceira pessoa. E assim o cônego toma para si a responsabilidade nas tratativas das núpcias entre Bianca Trao e Gesualdo Motta: é dele também a ideia da associação entre a baronesa, Gesualdo e dele próprio, no caso do arrendamento das terras da comuna, o que explicaria o “empenho” do religioso no negócio. Ao mesmo tempo em

que trabalhava na urdidura desta união, tecia também – junto à Baronesa Rubiera – o casamento do filho desta com uma outra moça, o que se nota claramente neste diálogo, com um comentário que *a priori*, parece inocente: “*Deo Gratias! Deo Gratias!* Devemos arranjar este casamento, Madame Baronesa?” (Verga, 2023, p. 49). A utilização da locução verbal “devemos arranjar” carrega em si uma sugestão que parece já decidida. Neste ponto da trama, a baronesa ainda não tinha conhecimento das aventuras amorosas de seu filho com a prima, e com as palavras certas, no momento apropriado, o cônego toma a iniciativa para o duplo casamento. Ele é a única pessoa que não faz parte do núcleo familiar dos Trao a saber do caso entre Bianca e Nini Rubiera, todavia compartilha essa informação com seu sacristão, dom Luca. O noivado de Nini Rubiera com Fifi Margarone – filha mais velha de uma importante família de Vizzini – também é intermediado pelo cônego. Durante a conversa com a baronesa, ele lança indiretas a Dom Diego, fazendo comentários acerca da riqueza de Gesualdo Motta, já antecipando um pedido de casamento futuro:

Em seguida, voltou-se para Dom Diego, com grande ênfase, assumindo a *responsabilidade* com os novos tempos:

- Agora não há outro Deus! Às vezes um cavalheiro... ou uma menina que nasceu de uma boa família ... Bem, eles não têm sorte! Ao invés um que veio do nada... um como o Mestre-dom Gesualdo, por exemplo!

O cônego começou a dizer como se estivesse num ar de mistério, falando baixinho com a baronesa e Dom Diego Trao, cuspidando aqui e ali:

- Esse Mestre-dom Gesualdo tem uma bela cabeça! Ele vai ficar rico, vou te dizer! Ele seria um excelente marido para uma boa moça ... pois há tantas que não têm dote. (Verga, 2023, p. 50)

Ao contrapor “a menina que nasceu de uma boa família” com alguém “que veio do nada”, como Mestre-dom Gesualdo, o cônego ressalta que os novos tempos requerem novas alianças: Bianca tem o sobrenome, mas não tem dinheiro; Gesualdo tem o dinheiro, mas não tem um sobrenome de peso; portanto, essa seria a aliança perfeita. Quando Dom Diego procura a baronesa Rubiera para que esta consentisse no casamento entre os primos, com o objetivo de reparar a “desgraça” de Bianca, percebe-se que a notícia do romance entre os jovens já era do conhecimento de muitos, menos da mãe, que é a última a saber:

Num piscar de olhos, ela se lembrou de tantas coisas às quais não prestara atenção na fúria da constante fazer: algumas meias palavras da prima Macri; a conversa de que Dom Luca, o sacristão, estava espalhando; certos subterfúgios do filho. De repente, sua boca ficou tão amarga quanto fel (Verga, 2023, p. 56).

Ao compartilhar as informações com o sacristão, o cônego amplia o rol das pessoas que têm conhecimento do romance clandestino, e na busca da viabilidade do projeto outrora arquitetado, ele recorre a terceiros no intuito de convencer Bianca, seus irmãos e Gesualdo a concordarem com o “negócio”. Os objetivos do cônego eram pessoais, uma vez que sendo o intermediário entre os nubentes, ele aumentaria o seu campo de influência e, por conseguinte, o poder de manipular a situação de acordo com seus interesses. Após lançar a ideia para a baronesa Rubiera, o cônego sai oportunamente, deixando-a sozinha com dom Diego Trao. Recordemos que a união entre o ex-pedreiro e Bianca serviria a dois propósitos imediatos: salvaguardar a honra da jovem e permitir que Gesualdo pudesse ser aceito pela aristocracia local e assim fazer parte do acordo firmado. O cônego sabe manipular as pessoas e deixa bem claro que ele possui uma rede de amizades que pode ser útil a Gesualdo:

Uma mão lava a outra. Ajude-me, eu te ajudo, diz o Espírito Santo. Você, caro Dom Gesualdo, tem a mania de acreditar que os outros são bobos. O senhor age com esperteza, fazendo-se de desentendido; mas não decide nada, não diz que sim nem que não e depois que a casa cai, vem buscar ajuda (Verga, 2023, p. 117).

É a partir desse diálogo que o cônego começa a mostrar a Gesualdo que ele pode ajudá-lo, utilizando-se de seus contatos. Mas quer uma contrapartida, no caso, além do casamento com Bianca, a sociedade com as terras comunais. Ao ter a anuência de Gesualdo, o cônego parte para a execução do plano:

Certo! Vamos primeiro ter com a Sra. Sganci ... Não! Não! Não conto nada a ela por enquanto! Algumas palavras no ar... academicamente... Só preciso que dona Marianna escreva algumas linhas para o capitão. Quanto à Baronesa Rubiera, posso dormir entre dois travesseiros... É como se ela fosse a mesma pessoa que você, se me prometer... Mas tenhamos cuidado, vch!...

Ele voltou esfregando as mãos: - Já falei. Dona Marianna não vê senão pelos olhos daquela sobrinha! Você vai fazer um bom *negócio*! (Verga, 2023, p. 117- grifo nosso)

No século XIX, os casamentos eram vistos como acordos comerciais entre famílias, e não como um enlace romântico. As alianças matrimoniais eram importantes para a formação de redes de influência e poder, e os recursos das famílias definiam a posição social. Gesualdo Motta seria a pessoa perfeita para casar-se com Bianca, haja vista que ele não iria exigir o dote da moça, pois como asseguraria o cônego, o sobrenome Trao tem peso e seria a chave que abriria todas as portas para Gesualdo, sendo o dote que ela não possuía. O casamento para Dom Diego seria a reparação da desonra e da desgraça que acometera à irmã; para a baronesa, era apenas uma negociação e ela queira ter a certeza de que seu espólio ficaria intacto, por isso

desejava que seu filho casasse com uma moça cuja família possuísse recursos para pagar o dote: “Se eu também trabalhei a vida toda e tirei o pão da boca, pelo amor da casa, quero dizer que minha nora também tem que trazer o dote dela...[...] Quero que meu filho se case com um lindo dote” (Verga, 2023, p. 59), o que tornava impossível as bodas entre os primos. Romano Luperini (1988) ressalta que o fato de a conversa entre os primos ser continuamente interrompida pelo Cônego Lupi, pelo corretor ou pelos serviçais da baronesa, atinge um *pathos* moral⁷⁵ mais profundo, que é o da honra familiar, comparada a uma transação comercial, reduzida a um simples momento da manutenção dos bens pela baronesa.

O plano do casamento duplo é posto em ação com a ajuda da Sra. Sganci e a ocasião perfeita é a procissão do Santo Padroeiro, evento que reunia “a flor da nobreza: o arcipreste Bugno, brilhando no cetim preto; dona Giuseppina Alòsi, cheia de alegrias; o Marquês Limòli, com o rosto e a peruca do século passado” (Verga, 2023, p. 62). Dona Marianna Sganci, com objetivos bem claros, convida Gesualdo Motta pela primeira vez. Esta informação é repassada pelo “Cônego Lupi, que era da casa” e que “voltando-se para mestre-dom Gesualdo”, comentou “com uma cara sorridente: - Bravo, bravo, Dom Gesualdo! Estou feliz em ver você aqui. A senhora Sganci já me dizia há algum tempo: ‘no ano que vem quero que Dom Gesualdo venha a minha casa ver a procissão!’” (Verga, 2023, p. 74/75). É importante frisar que quando se dirigiam ao ex-pedreiro, tratavam-no como Dom Gesualdo, no entanto, ao se referirem a ele, sempre usavam Mestre-dom Gesualdo. Isso fica evidente quando o empregado da Sra. Sganci anunciava os convidados, chamando-os pelo nome:

– *Mestre-dom Gesualdo!* Disse ele de repente, jogando a grande cabeça desgrenhada entre as portas douradas. - Devo deixá-lo entrar, senhora?

[...]

Dona Sganci, com cara de surpresa, na frente de tanta gente, não se conteve.

– Que besta! Você é uma besta! *Dom Gesualdo Motta*, é assim que se diz, besta! (Verga, 2023, p. 62-grifos nossos)

Estrategicamente, dona Marianna Sganci acomoda Gesualdo, ao lado dos irmãos Trao, “na sacada do beco, que dava para a praça de lado, onde ficavam os hóspedes de segunda mão e os parentes pobres”: Dona Chiara Macri e a filha Agrippina, Dom Ferdinando e a irmã Bianca, “encolhida atrás dele, ombros levemente curvados, busto fino e achatado, cabelos lisos, rosto

⁷⁵ Dom Diego ficara profundamente magoado com os acontecimentos. Em presença da Baronesa Rubiera, ele chora como uma criança, não escondendo a dor que sentia: “Em vez de se explicar, Dom Diego desatou a chorar como um menino, escondendo o rosto ressecado no lenço de algodão, as costas dobradas e sacudidas pelos soluços, repetindo:

- Bianca! Minha irmã!... Uma grande desgraça aconteceu à minha pobre irmã!... Ah, prima Rubiera! Tu que és mãe! ...” (Verga, 2023, pp.55/56)

abatido e lavado, vestida de lã no meio de toda a família em gala” (Verga, 2023, p. 63). O estratagema fora posto em prática, e após a procissão, quando todos estavam trocando conversas amigáveis,

Mestre-dom Gesualdo, parado na varanda, conversava com o Cônego Lupi. Este último suplicando calorosamente, em voz baixa, num ar de mistério, abraçando-o, como se quisesse caber no bolso com o focinho de um furão; o outro sério, com o queixo na mão, sem dizer uma palavra, apenas balançando a cabeça de vez em quando. - Tal e qual ministro! Sorriu o Barão Zacco. O cônego fechou com um aperto de mão enfático olhando para o barão, que fingiu não notar, vermelho como um galo (Verga, 2023, p. 88/89).

O que vemos aqui é o cônego a pleitear um de seus negócios, no caso o casamento de Bianca. Atentemos para a postura do cônego, utilizando-se de seu poder de persuasão para convencer Gesualdo da oportunidade que estava lhe oferecendo, além do olhar enfático para o adversário, o Barão Zacco, pois além do negócio do casamento, também havia outro: a associação entre o cônego, a baronesa Rubiera e Gesualdo para o leilão das terras municipais, que estavam nas mãos da família Zacco há quarenta anos. Enquanto o marquês Limòli preparava o terreno com a sobrinha, Bianca, Cônego Lupi fazia a cabeça de Gesualdo sobre as vantagens de desposar a Trao:

- Uma pérola! Menina que não sabe mais nada: casa e igreja!... Econômica... não vai custar nada ... Em casa certamente não está acostumada a gastar dinheiro!... Mas de *boa família*!... Ela te traria *prestígio* em casa!... Você é parente de toda a nobreza... Você viu, hein, hoje à noite?... que festa te deram?... Seu negócio ia prosperar... Também para aquele negócio de terras comunais... É melhor ter o apoio de todos os *figurões*!... (Verga, 2023, p. 86).

As qualidades de Bianca, evidenciadas pelo cônego, substituiriam a ausência do dote por conta da pobreza da família da moça. Bianca era de uma “boa raça”, como afirmara o seu tio marquês, e o sobrenome, segundo o cônego, traria prestígio e avalizaria o “negócio das terras comunais”, em que o apoio dos “figurões” seria necessário, uma vez que Gesualdo, após o casamento, seria “parente de toda a nobreza” da cidade.

O cônego sempre estava envolvido em negócios em que pudesse obter vantagens e sabia ser muito generoso quando se tratava do dinheiro alheio, sendo o intermediador de empréstimos, que segundo ele, seriam vantajosos:

O Cônego Lupi escreveu ao Mestre-dom Gesualdo propondo que fizesse um grande empréstimo ao Barão Rubiera. Dom Ninì está cheio de dívidas até o pescoço e não sabe mais onde bater a cabeça... A baronesa jura que enquanto viver não pagará um tostão. Mas ela não tem outros herdeiros, e um dia ou outro ela deve deixar tudo para ele. Como você pode ver, *um bom negócio*, se você ousar... (Verga, 2023, p. 223)

Todavia Gesualdo nunca recebeu o dinheiro emprestado: “Que jogo estamos jogando, meu cônego? Não vejo fruta nem capital há mais de nove anos. Agora preciso do meu dinheiro e quero ser pago” (Verga, 2023, p. 232). Tudo era sempre “um bom negócio”, desde que o cônego não pusesse a mão no bolso. Além desse empréstimo avalizado, o cônego também prometeu que Gesualdo abriria seus depósitos para os que se encontravam à porta de seus armazéns, quando a revolução⁷⁶ eclodiu na cidade:

- Amanhã! Voltem amanhã, quem precisa... Agora não tem ninguém em casa ... Dom Gesualdo está no campo... Mas com o coração também está aqui, com o resto de nós ... para ajudar vocês... Claro... Cada um tem seu pedaço de pão e seu pedaço de terra para ter... Vamos consertar... Voltem amanhã...

- Amanhã, uma ova! Resmungou Dom Gesualdo de dentro. - Parece-me que vossa senhoria conserta tudo às minhas custas, cônego! (Verga, 2023, p. 350)

Essa “farra” com o dinheiro alheio lhe traz desavenças para com o principal financiador, a ponto de Gesualdo mandar-lhe um recado direto: “- Não! não! Diga para o Cônego Lupi que não dou mais dinheiro para essas bagunças. As terras se você tomar quem quiser... Eu tenho as minhas...” (Verga, 2023, p. 320). Como as promessas do cônego nunca se concretizavam, a confiança que Gesualdo depositara nele tinha se esvaído, pois segundo o ex-pedreiro, seu casamento fora

Um verdadeiro castigo de Deus, um mau negócio, embora ele tenha tido a prudência de não reclamar nem mesmo ao Cônego Lupi que o havia proposto. Depois de se cometer uma tolice, é melhor calar a boca e não falar mais nisso, para não se entregar aos inimigos. Nada, nada lhe trouxera aquele casamento; nem o dote, nem o filho, nem a ajuda dos parentes... (Verga, 2023, p. 205)

O cônego, na ânsia de defender os próprios interesses, sempre envolve Gesualdo em seus projetos. Quando as primeiras células dos Carbonários⁷⁷ aparecem na cidade, o cônego traz as informações a Gesualdo, com a justificativa de que as pessoas estavam incitando os camponeses contra os que possuíam terras, e o ex-pedreiro, por ter “mãos compridas” e querer agarrar quanta terra visse com os olhos, “para fazer o povo morrer de fome...” (Verga, 2023, p. 177), seria o alvo dos revoltosos. Dessa forma, o cônego convence-o a participar de uma reunião secreta, e por volta das duas horas da madrugada, quando “Gesualdo ia começar a jantar, o cônego, disfarçado de pastor, veio procurá-lo em grande mistério: - Dom Gesualdo estamos

⁷⁶ A Revolução ao qual o romance se refere é a Revolução Siciliana de 1848, contra o domínio da Casa Bourbon.

⁷⁷ Os Carbonari (queimadores de carvão) foram uma rede informal de sociedades revolucionárias secretas ativas na península italiana entre os anos de 1800 a 1831. Eles eram um foco para aqueles descontentes com a situação política repressiva pós 1815, especialmente no sul da Península.

prontos, se você quiser vir; amigos estão esperando por você” (Verga, 2023, p.186). Dentre “estes amigos” encontravam o Barão Zacco, o tabelião Neri e o farmacêutico Bomma, que sempre hostilizaram Gesualdo por conta da sua riqueza e que não o aceitavam como iguais.

Quando cônego quis interferir nas negociações para o casamento de Isabella com o Duque de Leyra, “protestando contra a antiga amizade”, Gesualdo, já cheio das intromissões do religioso, recusa sarcasticamente: “– Obrigado! Muito obrigado, cônego! Só me levou uma vez! Não quero abusar” (Verga, 2023, p. 301). Depois de tantos negócios inconclusos e que só lhe trouxeram prejuízo, o ex-pedreiro decide romper a amizade com o cônego, o que, para os figurões da cidade, não tinha sido uma boa ideia: “Por que você se estragou com o Cônego Lupi? ... Pelo contrato da ponte!... por uma coisa banal ... Isso é um servo de Deus que deve ser mantido amigo ... Agora ele sopra no fogo com seus parentes... Não quero falar mal de ninguém; mas ele lhe dará trabalho, caro Dom Gesualdo!” (Verga, 2023, p.327). Ou seja, o religioso era alguém que não se podia ter como inimigo. No entanto, o

próprio Cônego Lupi teve de meter o rabo entre as pernas e não voltou a ser generoso com os pertences alheios, [...] e, para calar os demais, recuou para sair em procissão, com disciplina e coroa de espinhos; e assim os outros desabafaram em festas e quarenta horas, enquanto ele continuava a pregar a fraternidade e o amor ao próximo. (Verga, 2023, p. 355)

Como se pode perceber, o Cônego Lupi agia com a esperteza que lhe era característica, sempre procurando tirar vantagem em tudo, presente em todas as negociações em que o capital financeiro estivesse presente, imiscuia-se nos assuntos alheios, quer as pessoas lhe chamassem ou não. Ele é a personagem que participa de quase todas as ações no romance: está presente no dia do incêndio no primeiro capítulo e permanece ativo até a transferência de Gesualdo para Palermo, onde fica fora de seu campo de atuação, momento em que sai da história, uma vez que a sua esfera de influência não ultrapassa as fronteiras.

5.3 O padre Amaro Vieira e o pedreiro Gesualdo Motta

“Amaro Vieira nasceu em Lisboa, na casa da Marquesa de Alegros. Seu pai era criado do marquês, enquanto sua mãe, quase uma amiga da senhora marquesa, servia como criada de quarto” (Queirós, 1970, p.250). Desde a infância, envolto em um ambiente dominado por saias e batinas, Amaro desenvolve uma idealização sensual da religião, chegando a idolatrar a imagem de Maria não apenas como figura sagrada, mas também como mulher. Assim, desde cedo, ele se adapta a um meio marcado pela beatice e pelos desvios religiosos. Sob a ótica

naturalista, sua educação prenuncia seu comportamento desviante no futuro, uma vez que nele se fundem, de maneira inextricável, a sensualidade e a devoção religiosa. A senhora Marquesa resolvera fazê-lo padre porque “a sua figura amarelada e magrita pedia aquele destino recolhido” (Queirós, 1971, p. 251). Era chamado de mosquinha morta pelos criados da casa, e apesar de ter crescido, o seu aspecto era o mesmo, pequeno e amarelo. Ao entrar no seminário, o Cônego Dias descrevera-o como “franzino, acanhado e com cara de quem tem lombrigas”, mas ao revê-lo em Leiria, achou-o “mais forte e mais viril”, corroborando o que se dizia na botica do Carlos, “que o padre era uma boa figura de homem” (Queirós, 1970, p.245). No universo do Padre Amaro, a tensão entre a liturgia e o Eros governa as ações e os desejos. Movido por forças instintivas – como a imaginação, a repressão e o medo – e contido pelo celibato clerical, o protagonista vive um conflito permanente entre o sagrado e o erotismo. Essa dualidade não só intensifica o tabu em torno do sexo, mas também expõe as contradições da moral religiosa. Essa dualidade entre o espiritual e o carnal destaca a complexidade do ser humano, dividido entre seus impulsos naturais e as restrições impostas pela moralidade vigente.

O padre, ao ser transferido para a provinciana Leiria, torna-se posteriormente amante de Amélia. Na pequena cidade conta com a beata convivência do meio, além de ser ajudado pela educação distorcida da jovem, pela amoralidade dos outros padres e pelo fanatismo dos demais no entorno dos dois protagonistas. Em Amaro podem ser encontradas facilmente características como a perversão, a maldade e a transgressão, características completamente opostas às desejáveis a um padre ordenado. Para o pároco a regra do celibato clerical é um obstáculo totalmente transponível, uma vez que ele não a segue. Por conseguinte, em seu ser duas forças invencíveis entram em combate: a libido e o medo, e esta última, tem como consequência a covardia da personagem, pois não deseja assumir a responsabilidade de seus atos. O doutor Gouveia afirma que todo sacerdote luta contra “os dois fatos irresistíveis do universo – a força da Matéria e a força da Razão”, uma vez que precisa resistir “as mais justas solicitações da natureza” (Queirós, 1970, p. 539).

O caráter vicioso de Amaro nos foi apresentado no capítulo dedicado à sua infância, à sua adolescência, como seminarista e nos primeiros meses como padre em Feirão. Logo após a defloração de Amélia, o padre relembra do terror supersticioso que sentiu ao quebrar pela primeira vez o voto de castidade:

Ao outro dia Amaro, vendo no relógio que tinha à cabeceira que ia chegando a hora da missa, saltou alegremente da cama. E enfiando o velho paletó que lhe servia de *robe-de-chambre*, pensava nessa outra manhã em Feirão em que acordara aterrado, por ter na véspera, pela primeira vez depois de padre, pecado brutalmente sobre a palha da estrebaria da residência com a Joana Vaqueira. E não se atrevera a dizer

missa com aquele crime na alma, que o abafava com um peso de penedo. Considerara-se contaminado, imundo, maduro para o Inferno, segundo todos os santos padres e o seráfico Concílio de Trento⁷⁸. Três vezes chegara à porta da igreja, três vezes recuara assombrado (Queirós, 1970, P. 427/428- grifo do autor).

Mas esse medo do Inferno, esse terror ficara no passado, pois foram apenas “tempos de inocência, de exagerações piedosas e de terrores noviços” (Queirós, 1970, p. 428). Como Amaro não considera o seu ato um pecado, não luta contra a paixão que sente; ao contrário, passa a alimentá-la, mesmo indo contra o voto de castidade ao qual estava preso. Demonstra ser vicioso, revelando uma degradação moral, uma perversão de caráter, além de ser corrupto e depravado, pois desde à época do Seminário, misturavam-se em seu ser o sacro e o profano, quando libidinosamente, “esquecia a santidade da Virgem e via diante de si apenas uma linda moça loura”, e na sua curiosidade “ousava erguer as pregas castas da túnica azul da imagem e supor formas, redondezas, uma carne branca” (Queirós, 1970, p. 255).

Amaro desejava ardentemente possuir Amélia e na concretização desse projeto o padre colocou todas as suas energias. Além disso, mesmo que o intelecto ordenasse e o raciocínio dissesse que deveria ser evitado, ele não se movia; agia de acordo com o apetite, no caso, seu instinto sexual.

Amaro era um homem irascível, como já fora citado no capítulo anterior, e em várias ocasiões, deixou essa ira vir à tona, principalmente em pensamentos. Quando saiu da casa da Sra. Joaneira por conta do seu atrevimento com a pequena, Amaro só pensava em vingar-se de Amélia, culpando-a por ter perdido as comodidades, pela falta de mobília na casa da Rua dos Sousas, pela despesa que ia ter e pela solidão. Em sua mente,

jurou então não voltar à casa da Sra. Joaneira. E a grandes passadas pelo quarto, pensava no que havia de fazer para humilhar Amélia. O quê? Desprezá-la como uma cadela! Ganhar influência na sociedade devota de Leiria, ser muito do senhor chantre; intrigar com as senhoras da boa roda para que se afastassem dela com secura, no altar-mor; à missa do domingo; dar a entender que a mãe era uma prostituta... Enterrá-la! Cobri-la de lama! (Queirós, 1970, p. 316)

Amaro se achava superior aos outros homens, uma vez que lhe fora conferido “por Deus o poder supremo de distribuir o Céu e o Inferno” e com esse pensamento, enchia o seu “espírito de orgulhos sacerdotais” (Queirós, 1970, p. 317). Os arroubos de raiva viam-lhe sempre que era

⁷⁸ Segundo o Doutor Gouveia, o “Concílio de Trento e a Convenção foram duas das mais prodigiosas assembleias de homens que a Terra tem presenciado”, pois estiveram presentes “os santos autores da doutrina e os assassinos do bom Rei Luís XVI”. (Queirós, 1970, pp. 528/529)

contrariado em seus desejos, mesmo os mais mesquinhos. Amélia era o alvo de sua ira, juntamente com o escrevente. Amaro desejava mesmo ter sido um sacerdote da antiga igreja, queria “o direito de abrir ou fechar a porta das masmorras, necessitava que os escreventes e as Amélias tremessem da sombra da sua batina! [...] gozar as vantagens que dá a denúncia e dos terrores que inspira o carrasco”, além de lamentar “não poder acender as fogueiras da Inquisição” (Queirós, 1970, p. 317). Amaro pecava em atos e principalmente em pensamentos; era um homem violento, de temperamento tempestuoso e facilmente se tornava agressivo, constrangia moralmente Amélia para que esta se submetesse aos seus desejos; não possuía consciência, tampouco se importava com as pessoas que estavam ao seu redor. Apesar de ter gozado das benesses na casa da Sra. Joaneira, ele não hesitou em tentar difamá-la quando o coadjutor veio visitá-lo na Rua dos Sousas, dizendo

ligeiramente mal da Sra. Joaneira, provocando, animando o coadjutor (que era de Leiria) a contar os escândalos da rua da Misericórdia. O coadjutor, por servilismo, tinha sorrisos mudos, repassados de perfídia.

- Ali há podres, heim? – dizia o pároco.

O outro encolhia os ombros, com as mãos muito espalmadas ao pé da orelha, numa expressão de malícia; mas não pronunciava um som... (Queirós, 1970, p. 318)

Quando o desejo não é governado pela razão, ele se manifesta em atos externos, os quais são denominados de ações, que podem ser boas ou más, dependendo de sua motivação ou circunstância. Assim, a maldade não reside no ato em si, mas, essencialmente, na intenção que o origina. Portanto, já age mal aquele que possui uma intenção maliciosa, como eram sempre as intenções de Amaro. O padre não é um homem racional; ao contrário, deixava-se levar pelos impulsos da paixão. Poder-se-ia classificá-lo como um homem vicioso, de acordo com a concepção aristotélica. O filósofo grego assevera que enquanto a virtude moral é produto de um hábito, a virtude intelectual depende do ensinamento recebido. Isso explica o caráter de Amaro: moralmente vicioso, ele não era capaz de refrear seus impulsos sexuais. Mesmo tendo consciência da ilicitude de suas ações, o seu desejo sobrepujava-se à sua vontade, uma vez que agia deliberadamente, pois apesar de ser biológico, o desejo sexual pode ser refreado pela vontade. O padre entrega-se aos seus instintos, mesmo consciente das barreiras sociais e religiosas que o separam de Amélia. Apesar de saber que só podia oferecer-lhe “sensações criminosas, depois os terrores do Pecado”, desejava que ela “fosse como a mãe – ou pior, toda livre, com vestidos garridos, uma cuia impudente, traçando a perna e fitando os homens, uma fêmea fácil como uma porta aberta” (Queirós, 1970, p. 297).

Ainda criança Amaro era mentiroso e enredador e quando adulto não perdera essa característica. Mentia toda vez que precisava enganar alguém, usava de sua “lábria”, criando histórias no intuito de convencer as pessoas de que seus argumentos eram válidos:

Contou-lhe então uma história difusa que ia forjando laboriosamente, segundo as sensações que imaginava ver na face pasmada do sineiro. A rapariga desgostara-se da vida, com as desavenças que tivera com o noivo. Mas a mãe, que estava velha, que a necessitava para o governo da casa, não queria consentir, supondo que era uma veleidade... Mas não era vocação... ele sabia-o... Infelizmente quando havia oposição, a conduta do sacerdote era muito delicada... Todos os dias os jornais ímpios (e infelizmente a maioria!) gritavam contra a influência do clero... As autoridades punham obstáculos... Havia leis terríveis... Se soubessem que ele andava a instruir a menina para professar, ferravam-no na cadeia! (Queirós, 1970, p. 432)

A história criada de improviso para convencer o tio Esguelhas a ceder sua casa para o *rendez-vous* com Amélia evidencia ainda mais a degradação moral de Amaro. Nos raros momentos em que fazia uso da razão, ele “procurava justificar o seu amor com exemplos dos livros divinos”, uma vez “que a Bíblia estava cheia de núpcias”, assim no seu entendimento o desejo que sentia por Amélia era apenas “uma infração canônica, não um pecado da alma; podia desagradar ao senhor chantre, não a Deus; seria legítimo num sacerdócio de regra mais humana” (Queirós, 1970, p. 327). Para atingir seu objetivo, ele não hesitaria em mentir, caluniar e utilizar-se do nome de Deus:

E aquilo, Jesus, não era uma intriga para a arrancar ao noivo; os seus motivos (e dizia-o alto, para se convencer melhor) eram muitos retos, muito puros; aquilo era um trabalho santo para a arrancar ao inferno; ele não a queria para si, queria-a para Deus! “Casualmente”, sim, os seus interesses de amante coincidiam com os seus deveres de sacerdote. Mas, se ela fosse vesga, feia e tola, ele iria igualmente à rua da Misericórdia, em serviço do Céu, desmascarar o Sr. João Eduardo, difamador e ateu. (Queirós, 1970, p. 362/363 - ênfase do autor)

Os argumentos serviam até para o próprio Amaro, pois ele se autoconvencera da sua retidão e da pureza dos seus objetivos. Ele era o amante e o sacerdote, duas faces da mesma moeda. O seu argumento era que o comportamento do padre, logo que não desse “escândalo entre os fiéis, em nada prejudica a eficácia, a utilidade, a grandeza da religião” (Queirós, 1970, p. 434). Quando Amélia descobriu a gravidez, e o plano de casá-la com o escrevente fora por água abaixo, os religiosos – no caso o padre Amaro e o Cônego Dias – partem para o plano B: fazer com que a rapariga acompanhe a irmã do cônego à Ricoça, onde esta deveria restaurar-se da pneumonia que quase lhe tirara a vida. Aqui percebemos que não era apenas Amélia que Amaro manipulava, dada a explicação passo a passo como faria para convencer a implacável D. Josefa Dias a compactuar com a gravidez; assim ele decide criar outra história fantasiosa

para a beata, visto que a velha acreditava piamente nas palavras do senhor pároco. Então ele apresenta ao cônego o seu plano:

primeiro, ia dizer a D. Josefa que o cônego estava na inteira ignorância do desastre da Ameliazinha, e que ele, Amaro, o sabia, não em segredo de confissão (nesse caso não o poderia revelar), mas pelas confidências secretas dos dois — da Amélia e do *homem casado que a seduzira!*... Do homem casado, sim!... Porque enfim era necessário provar à velha que havia a impossibilidade duma reparação legítima... (Queirós, 1970, p. 478- grifo nosso)

O padre Amaro necessitava de um sedutor e este deveria ser casado, para que não fosse possível uma reparação. E “então subitamente, partiu dos lábios de ambos o mesmo nome, — o Fernandes, o Fernandes da loja de panos!” (Queirós, 1970, p. 478). Além de mentir, criando “narrativas” para tentar se livrar da acusação, levanta falso testemunho, imputando o seu crime a uma pessoa inocente.

Amaro gaba-se do seu prestígio devoto e mais uma vez se utiliza do poder que um sacerdote detém sobre o pensamento dos fiéis, ao lembrar à sua interlocutora que ela “está agora com os pés pra cova, que Deus pode chamá-la dum momento a outro, e que se tiver na consciência este peso, não há padre que lhe dê a absolvição!” (Queirós, 1970, p. 479), e como Dona Josefa Dias tem verdadeiro pavor de que sua alma vá para o Inferno, ele a convence facilmente a acatar a sugestão de levar Amélia consigo para a Ricoça, pois se a beata não consentisse “em encobrir a coisa era responsável por uma desgraça...”, visto que “a rapariga estava com a cabeça perdida” e pensava “em se matar” (Queirós, 1970, p. 479). À Amélia ele fala que a madrinha será toda cuidados, “cheia de caridades, desejando até ajudar para o enxoval do pequeno...” (Queirós, 1970, p. 481), e quando Amélia choraminga por perder todo o verão no sinistro casarão da Ricoça, no degredo, Amaro diz-lhe que ela devia dar graças ao Senhor que o inspirara nessa ideia de salvação.

De acordo com Aristóteles, o desejo é o que levaria o homem a desenvolver quatro tipos de disposições de caráter: a continência, a incontinência, a temperança e a intemperança – sendo a continência e a temperança relacionadas à virtude e a incontinência e a intemperança aos vícios. No que se refere ao caráter de Amaro, há uma oscilação entre a intemperança e a incontinência, uma vez que ele é incapaz de abandonar seus apetites a favor do que dita a razão, almejando todas as coisas prazerosas e seguindo em busca dos prazeres sexuais. Em relação à incontinência do padre, o que está em jogo é a moral sexual cristã-católica, uma vez que Amaro é responsável por suas atitudes, visto que age conscientemente. Para Aristóteles, os desvios morais já se encontram enraizados naqueles que os desenvolvem, o que é confirmado pela

história de Amaro que, desde criança, já trazia em si o espírito libidinoso que o acompanharia em sua vida no seminário e depois de ordenado padre. Há uma mistura nas capacidades de julgar e desejar do homem intemperante, posto que, para ele, julga bom aquilo que deseja e a partir desse pensamento, busca os meios para a obtenção de seus objetivos. O que o leva a agir é o pensamento enquanto dirigido para um fim, que é o de possuir Amélia; assim, a faculdade de desejar tornou-se, para Amaro, o combustível para a ação. Para ele não há interditos, tudo lhe é permitido.

O desejo é a busca de possuir o melhor, segundo Aristóteles. Amaro orgulhava-se de ser Amélia a mais bela rapariga de Leiria e de ter escolhido a ele – um padre – para amar. “Também ele agora tinha, toda sua, alma e carne, linda, que o adorava, que usava boas roupas, e trazia no peito um cheirinho de água-de-colônia!” (Queirós, 1970, p. 434). De acordo com Campos Matos (1988), ainda que se explique a corrupção de Amaro como consequência da educação que tivera, esta já é uma característica própria da personagem, pois agir ou não, por escolha e por vontade própria, ter em si o princípio motor das ações, também seria revelador do caráter humano. Amaro tem em vista uma finalidade má e a busca conscientemente, revelando uma má disposição de caráter. O padre tende a buscar os prazeres corporais que são contrários à reta razão: a ocupação total da alma pelos objetos do desejo.

O desejo de possuir o melhor também aparece no romance verghiano. Gesualdo Motta quer ascender socialmente e para isso contrai núpcias com uma nobre da cidade, cujo sobrenome poderá abrir-lhes novas possibilidades, mesmo que para isso ele tenha que renegar a própria família e a felicidade que porventura teria caso tivesse optado por Diodata. Nesse caso ele busca a posse de um prestígio junto aos nobres da cidade, através de uma aliança matrimonial, intermediada pelo Cônego Lupi e pelos parentes da moça.

Gesualdo Motta, nascera numa família pobre, na comuna agrícola de Vizzini, cidade entre Ragusa e Catânia, filho de Mestre Nunzio e de Dona Rosaria. Aprendera o ofício com seu tio Mascalise, que o levava consigo em busca de fortuna e lhe emprestou a primeira espátula para começar a trabalhar como pedreiro. Quando voltou da empreitada com o tio, “conseguiu o primeiro contrato por conta própria... a fábrica de Molinazzo... Cerca de duzentos cadáveres de gesso que saíram da fornalha ao preço que Mestre Nunzio queria... e o dote de Speranza também, porque a moça não podia mais ficar em casa...” (Verga, 2023, p. 102).

Gesualdo aparece no primeiro capítulo para tentar conter o incêndio na casa dos Traos, destacando-se por figurar entre todos os que intervieram no socorro, quase todos ineficientes e ineptos, sendo o mais ativo e corajoso. No entanto essa ação não foi altruísta, uma vez que tendo sua casa adjacente ao palácio, poderia ser tomada pelo fogo, o que resultaria em prejuízo

para ele. Não foi o sentimento de ajuda que o levou a adentrar a casa do seu vizinho, mas a eminência de um prejuízo: “–Vocês estão brincando? – Respondeu Mestre-dom Gesualdo vermelho como um tomate, com os olhos lacrimejando por causa da fumaça. – Eu tenho minha casa ao lado, entendeu? A vizinhança inteira pega em chamas!” (Verga, 2023, p. 39). A ação egoísta do vizinho dos Traos ratifica o pensamento de Kant, segundo o qual os homens deveriam praticar boas ações sem qualquer inclinação, mas unicamente por dever, o que no entendimento do filósofo alemão, constituiria em uma ação com autêntico valor moral. No caso de Gesualdo, o bem fora praticado por obrigação, não por dever.

Gesualdo trabalhava de sol a sol, dormindo pouco, sem domingos ou feriados. Quando ele comprou as primeiras terras na Canziria, o pai mediu-as “com passadas largas, como se tivesse na bengala pernas do agrimensor...”; a mãe não chegou a ver o crescimento financeiro do filho, pois “morreu recomendando a todos Santo, que sempre foi seu favorito” (Verga, 2023, p. 102). Subtende-se que ele não recebera carinho, tampouco apoio, nem dos pais, nem dos irmãos. Gesualdo sempre tivera problemas com a família e também com seus subordinados. Deixava seu irmão Santo cuidando dos seus interesses, mas quando ia ele mesmo fiscalizar o serviço, encontrava-o “gastando seu tempo jogando” e os empregados,

todos deitados de bruços na vala, aqui e ali, com o rosto coberto de moscas e os braços estendidos. Só um velho estava quebrando pedras, sentado no chão sob um guarda-chuva, com o peito nu cor de cobre, salpicado de cabelos brancos, os braços finos, as canelas brancas de poeira, como seu rosto que parecia uma máscara, seus olhos só queimando naquela poeira (Verga, 2023, p.96).

Apesar de todos os seus esforços, não era respeitado pela família, que o explorava e tirava-lhe o sossego. Quando resolve aceitar a sugestão do cônego de casar-se com a caçula dos Traos, Gesualdo desejava ter um pouco de paz e governar sua própria vida, visto que a família o atormentava diariamente:

Todo o fruto do meu suor, o que eu tenho... E quando vejo tudo sendo jogado fora, uns de um lado, outros do outro!... o que você quer, senhor! O sangue se rebela!... Fiquei calado até agora para ter paz na família... para comer um pedaço de pão em paz quando voltar para casa cansado... Mas agora não aguento mais! Até o burro, quando está cansado, deita-se no meio da estrada e não avança... Você não sabe que castigo de Deus é Speranza, minha irmã!...Quero acabar com isso!... Cada um para sua casa. Estou certo, meu cônego? (Verga, 2023, p. 116)

A vida de Gesualdo sempre fora o trabalho e quando o cônego sugere o casamento com Bianca Traos, ele vê a possibilidade de gerir a sua própria casa, onde poderia ter um pouco de

paz, para gozar do que ele conseguira conquistar com tanto esforço. Em uma conversa com Diodata, a mais fiel de seus serviçais, ele fala do seu casamento com Bianca:

- Você sabe? *Eles querem que eu me case.*

A garota não respondeu; ele ignorou, continuou:

- Para ter um apoio... Para fazer uma aliança com os chefões do país... Sem eles nada se faz!... *Eles querem que eu seja parente deles...* Pelo apoio dos parentes, você entendeu? ... Pra não ter todos contra mim, de vez em quando... Eh? O que você acha? (Verga, 2023, p. 104- grifos nossos)

Gesualdo anuncia seu casamento, como se fosse uma “vontade” alheia, e em parte é verdade, porque foram os nobres da vila, intermediados pelo Cônego Lupi, que arranjaram o enlace matrimonial. Gesualdo quer filhos legitimados pelo casamento, por conta de sua nova posição. Cabe aqui um paralelismo entre Gesualdo e a baronesa Rubiera: ambos são muito apegados às suas coisas. A baronesa fica paralítica após o derrame que a atingiu por medo de perder seus bens e o ex-pedreiro, também apegado aos bens, deixa a felicidade escapar de suas mãos ao escolher Bianca ao invés de Diodata, simplesmente por esta ser uma enjeitada, mesmo tendo dois filhos com a ex-amante. Eles são parecidos até nas ações. Quando a baronesa foi procurada por Dom Diego, no intuito de um casamento de reparação, esta nega a união entre os primos porque Bianca não possui um dote, mas tranquiliza Dom Diego dizendo:

- Escute, escute... Vamos resolver essa questão entre nós... Enfim, o que foi?... Nada de errado nisso, tenho certeza. Uma menina com temor a Deus... A coisa vai ficar entre mim e você... Vamos acomodá-la entre nós... Eu vou te ajudar também, Dom Diego... Eu sou uma mãe... *Eu sou uma cristã... Vamos casá-la com um cavalheiro...* (Verga, 2023, p. 60)

O cavalheiro será Gesualdo que, logo após ter aceitado a sugestão do cônego de desposar Bianca, tem a mesma argumentação com Diodata, que se sente magoada porque o patrão diz não possuir filhos, embora ela lhe tenha dado dois. Gesualdo então afirma que não deixará Diodata sem um apoio, que irá encontrar para ela um bom rapaz, já que é “um cristão, um cavalheiro” e por isso pagará o dote da sua ex-amante. Nos mesmos moldes, tanto a baronesa quanto Gesualdo são da opinião que um casamento arranjado resolveria o problema. O sentido de justiça de Gesualdo termina numa simples relação econômica: os serviços prestados devem ser pagos. Portanto, ele acredita que, para uma criança enjeitada como Diodata, já é um bom negócio encontrar um marido (no caso Nanni l’Orbo) disposto a casar-se com ela regularmente. De acordo com a lógica capitalista de Gesualdo, ele não tinha obrigação de ajudar os “pobres inocentes”, filhos seus e de Diodata, pois esta era uma função do Estado, uma vez que ele recolhia mensalmente os impostos:

Pois é o município que pensa nisso!... O município tem que mantê-los às suas custas... Com o dinheiro de todos!... Eu pago também!... Eu sei toda vez que vou à recebedoria!...” (Verga, 2023, p. 105).

[...]

- O que você quer? Você nem sempre pode fazer o que deseja. Não sou mais pedreiro... Como quando era um pobre coitado sem nada... Agora tenho tanta coisa para deixar... Não posso ir em busca de herdeiros aqui e ali, na rua... Ou na roda dos enjeitados. Significa que os filhos que terei mais tarde, se Deus me ajudar, nascerão sob a estrela boa!... (Verga, 2023, p. 106).

O carinho que Gesualdo demonstra por Diodata é semelhante ao que une cão e dono: uma relação de submissão, de dependência, porque não se pode esperar mais do que isso de um coração ressecado pelas “coisas” como o dele. Dessa forma ele se exime da responsabilidade de criar seus filhos bastardos, sob a justificativa de que os impostos que paga seriam utilizados também para esse fim, terceirizando a sua obrigação de pai. No entanto, apesar da sua posição dominante, Gesualdo encontra-se em dificuldades: poucas vezes – como neste caso – é desnudado perante a sua própria consciência. Ele sabe muito bem que abandonar Diodata para se casar com outra mulher é uma má ação, e entende que só ela poderá lhe dar aquele carinho e dedicação que não poderá ter da nobre Bianca Trao. Apesar disso, ele rejeita o amor da jovem: precisa se casar com uma nobre para firmar laços com os figurões do país, pois sem eles nada pode ser feito. Ele pagará amargamente por esta escolha, com a solidão e a incapacidade de se comunicar com sua esposa e filha.

Mas para Gesualdo, o casamento não lhe trouxera nada: “nem o dote, nem o filho, nem a ajuda do parente, nem o que Diodata lhe deu antes, um momento de lazer, uma hora de bom humor, como uma taça de vinho para um pobre que trabalhou de tudo o dia ali! Nem mesmo isso!” (Verga, 2023, p. 245). Bianca, após o nascimento de Isabella, “não prometeu dar-lhe outros herdeiros. Depois do parto, ela nunca se recuperou de saúde; pelo contrário, deteriorava-se cada vez mais dia a dia, [...] e crianças, era certo que não fazia mais”; todavia, ele não ousava “reclamar nem mesmo ao cônego Lupi que o havia proposto”, para não dar motivo de fala aos seus inimigos (Verga, 2023, p.245).

Gesualdo não é necessariamente um homem ganancioso e mesquinho, mas é movido por um forte desejo de afirmação social. A sociedade onde Gesualdo está inserido, finge aceitar, mas rejeita com orgulho, de forma desdenhosa, aqueles que ela não considera dignos. Na busca incessante de ser aceito por uma sociedade que o desprezava, Gesualdo se deixa manipular, e o fato de *nem sempre poder fazer o que deseja* será uma constante na sua vida e irá atormentá-lo até em seu leito de morte, quando será impedido pelo genro de fazer um testamento, “- Enfim... esse tabelião... ele vem, sim ou não? Eu tenho que fazer um testamento... Eu tenho alguns

escrúpulos de consciência... Sim senhor!... Eu sou o mestre, sim ou não?... Ah... ah... você está ouvindo também?...” (Verga, 2023, p. 377).

Em seus momentos finais, o isolamento e a solidão que experimenta na casa da filha e do genro o levam a repensar sua vida. Gesualdo percebe o fracasso de suas intenções, a injustiça cometida contra seus filhos ilegítimos, a inquietação no coração de Isabella, com quem ele inutilmente tenta estabelecer uma comunicação sincera e afetuosa, e chega à conclusão de que ela no fundo, tinha muito mais sangue Traio do que Motta, pois de acordo com ele, a filha só herdara dos pais os defeitos. Gesualdo foi um vencido na vida, um perdedor em todos os níveis: porque não reconheceu os verdadeiros valores, dando prioridade ao acúmulo de coisas em detrimento dos afetos e porque, à beira da morte, as pessoas ao seu redor ainda o reconhecem como o humilde pedreiro: até a vingança social fora incompleta. Gesualdo aceitou sem qualquer reflexão todos os preconceitos que a riqueza e a arrogância dos nobres acarretaram, submetendo-se à lógica absurda da falsa e decadente sociedade feudal. No final, ele agiu com a filha do mesmo modo que a baronesa Rubiera agiu com Dom Ninì; não aceitando o pobre poeta como genro, mas um outro homem, também sem um tostão, que se aproveita do grande dote patrimonial, apenas por possuir um título nobiliárquico de duque. A morte de Gesualdo representa o momento culminante do romance, o ápice de toda a tensão narrativa: a prevalência de dinâmicas econômicas que reduzem a vida humana a um cálculo de dar e receber.

Gesualdo morre sem afeto, vencido e excluído: a desilusão em torno da possibilidade de resgatar valores verdadeiros é acentuada pela adoção do ponto de vista dos criados (o camareiro não presta atenção em Gesualdo, agora enfermo e, portanto, não mais o considera como mestre). Mesmo em momentos de tragédia e luto, prevalece a atenção para a dimensão estreita dos ganhos e da rivalidade social. Emblemático é, nesse sentido, a referência às mãos de Gesualdo que, arruinadas pela argamassa, trazem indelevelmente a marca da origem humilde do pedreiro, mãos essas que também serviram de zombaria para as amigas da filha no internato: “Dá para ver como ele nasceu... observou gravemente o cocheiro-mor. - Olha essas mãos! - Sim, são as mãos que fazem a massa!... Vejam o que é nascer com sorte... Nesse ínterim ele morre na Batista como um príncipe!...” (Verga, 2023, p. 382).

5.4 Amélia Coutinho e Bianca Traio

As protagonistas femininas dos romances *O Crime do Padre Amaro* e *Mastro-don Gesualdo* são duas jovens que possuem entre si algumas similitudes: ambas são órfãs de pai – Amélia vive sob a custódia da mãe viúva e Bianca sob a dos irmãos mais velhos, vivem um

romance proibido, engravidam de seus pares e são desprezados por estes, que se importam apenas com eles mesmos, e por fim têm na morte o destino final: Amélia falece devido a complicações do parto e Bianca de tuberculose, a doença que consumia todos os Traó.

Amélia é uma rapariga de 23 anos, bonita, com um rosto trigueiro, lábios rubros e olhos negros, bem-feita, com sua pitadinha de gênio. Nela concentra-se a tragédia resultante de um meio provinciano e atrasado, fortemente polarizado em torno da Igreja da Sé de Leiria, símbolo do poder e da influência que os eclesiásticos exerciam na cidade. Esses religiosos transformaram a casa de sua mãe em uma espécie de extensão da igreja, frequentada por figuras de uma grosseira amoralidade, que desfrutavam da submissão total do grupo de beatas que as cercava. Órfã de pai ainda na infância, Amélia cresceu em um ambiente dominado por chantres, cônegos e padres, frequentadores assíduos de sua casa e foi esse contexto que moldou sua visão de mundo de forma dogmática e limitada, contribuindo para sua vulnerabilidade e para o desenrolar trágico de sua história. A influência opressiva desse meio religioso e moralmente corrupto é um dos pilares que sustentam a crítica social presente na obra. “Na mestra, em casa, por qualquer bagatela, falavam-lhe sempre dos castigos do Céu; de tal sorte que Deus aparecia-lhe sempre como um ser que só sabe dar o sofrimento e a morte” (Queirós, 1970, p. 277), e que deve ser abrandado com rezas, jejuns e novenas. Dessa forma, a jovem se transforma, assim como a mãe, em uma devota ingênua e submissa, fascinada pelo aparato e pela pompa dos rituais católicos. Nunes (1976) reforça que apesar de o foco do romance ser o padre Amaro, Eça de Queirós dedica capítulos inteiros elaborando os antecedentes que explicam a psicologia da personagem.

Em *Os tipos de Eça de Queirós*, Melo classifica as personagens femininas queirosianas em adúlteras, ardentes, devotas e fáceis. Segundo o autor, enquadra-se na classificação de fácil a Sra. Joaneira⁷⁹, dado que, após enviuvar, inclinou-se para o amor clerical: fora amante do Chantre de Leiria e após a morte deste, passa para os braços do Cônego Dias. Amélia também se encaixaria nessa classificação, visto que se entregara ao padre Amaro mesmo tendo ciência da ilegalidade da relação. A jovem segue para os braços do pároco com naturalidade, concordando em participar da trama rocambolesca do catecismo da filha do sineiro. Mãe e filha também se encaixam no grupo das devotas, “cuja incompreensão dos sagrados princípios religiosos leva a um devotismo feroz” (Melo, 1941, p.118). Acresçam-se a ao grupo das beatas

⁷⁹ O autor assevera que a personagem foi criada a partir de uma pessoa real, a Senhora Jordão, muito conhecida em Leiria, por possuir uma hospedaria Na Rua da Misericórdia. No entanto, Júlio De Sousa e Costa assevera que o papel da Sra. Joaneira foi bastante forçado no romance, pois a personagem em nada se assemelha com Dona Isabel Jordão, que era uma senhora honesta. (cf. COSTA, Júlio de Sousa e. **Eça de Queirós: memórias de sua estada em Leiria – 1870-1871**, p. 47)

as irmãs Gansosos e dona Josefa Dias, que além de devotas, são consideradas assexuadas e intrigantes.

No primeiro serão à casa da Sra. Joaneira, Amélia mostrou-se bastante solícita com o hóspede padre Amaro e na hora do loto⁸⁰, quando ambos quinaram, não escondeu a sua alegria: “Quinamos! – Gritou ela, triunfante; e tomando o cartão do pároco e o seu, mostrava-os, para o conferirem orgulhosa, muito corada.” Ao se despedirem, João Eduardo confidenciou-lhe: “Muitos parabéns por ter quinado com o senhor pároco. Que entusiasmo!” (Queirós, 1970, p. 275). Amaro, por sua vez, com sua sutileza, astúcia e habilidade, vai aos poucos seduzindo Amélia e o romance proibido acontece como consequência natural dessas estratégias de sedução. A partir desse envolvimento, a vida da jovem se transforma radicalmente, e ela se vê completamente absorvida por Amaro, até mergulhar em uma tristeza profunda.

Amélia tivera “flertes” antes de conhecer o padre Amaro. Aos quinze anos, em um passeio à praia, conhecera um quintanista de Direito, o Sr. Agostinho de Brito, e a jovem percebeu que o rapaz não lhe tirava os olhos, ocasiões em que “corava muito, sentia o seio alargar-se-lhe dentro do vestido; e admirava-o, achava-o muito *dengueiro*” (Queirós, 1970, p. 282 – grifo nosso). A jovem incentivava os seus admiradores, e com João Eduardo, não fora diferente:

- Então continua a interessar-se por mim? – disse ela apertando em redor do pescoço as pontas da sua manta de lã.

- O mais possível, creia.

[...]

E João Eduardo, então, falando-lhe junto do rosto, disse-lhe “a sua grande paixão”. Tomou-lhe a mão, repetia todo perturbado:

- Gosto tanto de si! Gosto tanto de si!

Amélia estava nervosa com a música do teatro; a noite quente do verão, com a vasta cintilação de estrelas, tornava-a toda lânguida. Abandonou a mão, suspirou baixinho.

- Gosta de mim, não é verdade?

- Sim – respondeu ela, e *apertou os dedos de João Eduardo, com paixão* (Queirós, 1971, p. 287- grifos nossos).

Quando o escrevente resolve pedi-la em casamento, a mãe aceita de pronto, pois estimava-o pelo seu propósito e pela sua honradez. No entanto ficou acordado esperar até que “ele obtivesse o lugar de amanuense do governo Civil” (Queirós, 1971, p. 288), prometido pelo Dr. Godinho. Portanto, quando Amaro chega a Leiria, a jovem estava comprometida com o João Eduardo. Amélia, que sentia “o coração adormecido”, logo o fez despertar com a chegada de Amaro. Depois do beijo que o padre lhe dera no Morenal, a rapariga deixou-se levar pela

⁸⁰ Assim era chamado o jogo do bingo no século XIX.

paixão que a consumia, pois “estava há muito namorada do padre Amaro” e desesperava-se por imaginar que este “não percebia nos seus olhos a confissão do seu amor” (Queirós, 1970, p. 309). Se observarmos as atitudes de Amélia em presença do padre, percebe-se que as suas ações não parecem inocentes, uma vez que ela já estava apaixonada pelo pároco e procurava chamar-lhe atenção:

Aquelas maneirinhas excitavam o padre – e com os braços erguidos, a voz cálida:
 - Salte, salte!
 Então ela fez voz de mimo:
 - Ai tenho medinho! Tenho medinho! (Queirós, 1970, p. 308).

A voz cálida e de mimo reiteram a afirmativa de Amaro de que Amélia o “entontecera com os seus olhinhos e as suas maneirinhas” (Queirós, 1970, p. 352). A jovem, quando seu namorado lhe reclamara da intimidade com que tratava o hóspede Amaro, ameaça contar a mãe sobre as desconfianças do escrevente, que segundo ela, estaria Consciente do sentimento que o pároco nutria por ela, a jovem despertava assim os ciúmes e a fúria em Amaro, que desejava ardentemente vingar-se dos dois. Amélia, com seu comportamento dúbio, tinha dificuldades em disfarçar a paixão que a consumia e, em dado momento,

Teve ódio ao escrevente: num instante repugnou-lhe a sua voz, os seus modos, a sua figura de pé junto dela: pensou com deleite, como depois de casada (já que tinha de casar) se confessaria toda ao Padre Amaro, e não deixaria de o amar! Não sentia naquele momento escrúpulos; e quase desejava que o escrevente lhe visse no rosto a paixão que a revolvía. (Queirós, 1970, p. 353)

No romance, *Eça de Queirós* desnuda suas personagens, expondo suas naturezas complexas e contraditórias, influenciadas tanto por fatores biológicos quanto sociais, como convém à estética naturalista. Essa perspectiva permite uma análise profunda e crítica do comportamento humano, destacando como o meio e as condições de vida moldam os destinos das personagens, muitas vezes de forma determinista.

O desejo que Amélia sentia por Amaro era tão intenso que impedia a jovem de reagir de forma firme. Ela soltava negativas fracas, que mais pareciam hesitações do que uma recusa verdadeira, e acabou por consentir em entrar na casa do pároco e em seu quarto, plenamente consciente do que poderia ocorrer. Tudo no padre a encantava e o local onde o desejo da jovem mais se intensificava era justamente no ambiente clerical. Essa mistura de fervor religioso e atração física criava-lhe um conflito interno, diluindo ou mesmo eliminado as fronteiras entre a adoração espiritual e a luxúria:

Era então que Amélia o amava mais, pensando que aquelas mãos abençoadoras lhas apertava ela com paixão por baixo da mesa do quino; aquela voz, com que ele lhe chamava filhinha, recitava agora as orações inefáveis, e parecia-lhe melhor que o gemer das rebecas, revolvendo-a mais que os graves do órgão! (Queirós, 1970, p. 420).

O auge do devotamento da jovem para com o padre ocorreu quando este, para satisfazer um fetiche sexual, veste-a com um manto da Virgem Maria, “um presente de uma devota rica de Ourém” (Queirós, 1970, p. 450) e após afirmar que Amélia era mais linda que Nossa Senhora, Amaro

chegou-se por detrás dela, cruzou-lhe os braços sobre o seio, apertou-a toda – e estendendo os lábios por sobre os dela, deu-lhe um beijo mudo, muito longo... Os olhos de Amélia cerravam-se, a cabeça inclinava-se-lhe para trás, pesada de desejo. Os beijos do padre não se desprendiam, ávido, sorvendo-lhe a alma. A respiração dela apressava-se, os joelhos, tremiam-lhe; e com um gemido, desfaleceu sobre o ombro do padre, descorada e morta de gozo (Queirós, 1970, p. 450).

A jovem se deixa levar facilmente pelo ardil de Amaro e como a sua educação religiosa não tinha como objetivo esclarecer ou aliviar a consciência, Amélia, mesmo desejando viver de forma intensa e despreocupada essa paixão, acaba sendo dominada por medos, visões e sonhos que atormentam sua frágil consciência:

Andava agora aterrada: viera-lhe a ideia que Deus estabelecera ali, ao lado do seu amor com o pároco, um demônio implacável para a escarnecer e apupar. Amaro querendo-a tranquilizar, dizia-lhe que o nosso Santo Padre Pio Nono, ultimamente, declara pecado crer em “pessoas possessas” (Queirós, 1970, p. 447).

Como afirma Francisco Dantas (1999), Amélia configura-se como a representação mais complexa desse beatério ao qual pertence, fato que justifica a internalização de uma imagem divina proibitiva e punitiva em seu imaginário. Esse Deus, associado a uma visão repressora da religião, ameaçaria a pecadora com castigos severos, como doenças ou até mesmo a morte, caso ela transgredisse as normas morais. Essa concepção divina, marcada pelo temor e pela culpa, reflete o conflito interno de Amélia, dividida entre seus desejos carnavais e o peso das convenções religiosas e sociais que a cercam, razão pela qual a rapariga se vê cercada por demônios, prontos a arrastá-la pro Inferno:

Desse modo, a beata sempre tem diante de si, como um pesadelo inarredável, a presença arditosa e sub-reptícia do Maligno, desse inimigo que ronda diligentemente a sua alma, pronto para aí se instalar, aproveitando oportunamente o menor descuido. De maneira que só resta à devota penitenciar-se, viver em permanente sobressalto, rezar incansavelmente em busca da salvação (Dantas, 1999, p. 109).

Esse conflito interno reflete a dualidade entre a devoção religiosa e os impulsos humanos, evidenciando como a moralidade imposta pela Igreja moldava não apenas as ações, mas também os pensamentos e emoções de Amélia. A pressão desses valores, aliada ao temor

da condenação eterna e ao peso da reprovação social, cria uma tensão que define sua trajetória e aprofunda sua complexidade como personagem. Assim posto, Amélia teme mais a ira de Amaro do que a ira de Deus:

Cessaria as suas relações com Amaro, se o ousasse: mas receava quase tanto a sua cólera como a de Deus. Que seria dela, se tivesse contra si Nossa Senhora e o senhor pároco? Além disso, amava-o. Nos seus braços, todo o terror do Céu, a mesma ideia do Céu desaparecia; refugiada ali, contra o seu peito, não tinha medo das iras divinas; o desejo, o furor da carne, como um vinho muito alcoólico, davam-lhe uma coragem colérica; era com um brutal desafio ao Céu que se enroscava furiosamente ao seu corpo. - Os terrores vinham depois, só no seu quarto (Queirós, 1970, p. 461).

Amaro conseguira fazer da jovem uma pessoa submissa às suas vontades, que o temia mais do que temia a Deus, pois demonstrara em várias ocasiões a sua fúria quando era contrariado. A rapariga vivia assustada e, após a cena do manto da Virgem Maria, passou a ter pesadelos, ao ponto de sua mãe querer contar ao cônego a aflição que tivera na madrugada, pois:

Amélia acordara de repente aos gritos, que Nossa Senhora lhe estava a pousar o pé no pescoço! Que sufocava! Que a Totó a queimava por detrás! E que as labaredas do Inferno subiam mais alto que as torres da Sé! [...] Viera encontrá-la em camisa a correr pelo quarto, como doida. Daí a pouco caíra para o lado com um ataque de nervos. Toda a casa estivera em alvoroço... (Queirós, 1970, p. 450)

De vez em quando aparecia-lhe um pouco da razão, uma vez que não sentia mais a necessidade de agradar ao senhor pároco. A jovem “acordara quase inteiramente daquele amortecimento estúpido da alma e do corpo [...] vinha-lhe aparecendo distintamente a consciência pungente da sua culpa” (Queirós, 1970, p. 460). Ela sabia que no fim, era apenas “a concubina do senhor pároco”, não lhe importava a perda da sua virgindade, tampouco a sua honra ou o seu bom nome perdido; o que a atormentava eram “as vinganças de Nosso Senhor”, da possível perda do Paraíso. No entanto, como ela mesmo afirmava, “sacrificaria mais ainda por ele, pelos delírios que ele lhe dava” (Queirós, 1970, p. 460). O abade Ferrão ajudava-a na repurificação de sua alma, “com uma solicitude de enfermeiro”; todavia, o religioso sabia que a rapariga “era toda de carne e de desejos” (Queirós, 1970, p. 509), e que retirá-la desse magnetismo seria uma tarefa difícil. Amaro conhecia os pontos fracos de Amélia, e enquanto o abade Ferrão tentava libertá-la desse relacionamento tóxico, o padre sabia exatamente o que fazer para despertar-lhe o desejo adormecido: fingir desinteresse, dar a entender que ela não o interessava mais:

Enquanto na Rua dos Sousas, o padre Amaro esfregava as mãos no regozijo do seu “famoso estratagema”. E todavia não o concebera ele mesmo; tinha-lhe sido sugerido na Vieira, onde fora para desabafar com o padre-mestre e espalhar a mágoa nos ares da praia; fora lá que ele o aprendera, o “famoso estratagema”, numa *soirée*, ouvindo

dissertar sobre o amor e o brilhante Pinheiro, premiado em direito e glória de Alcobaça (Queirós, 1970, p. 513- ênfase do autor).

O poeta, afirmara que “a mulher é igual a sombra, se correis atrás dela, foge-vos; se fugis dela, corre atrás de vós”. E assim Amaro o fez e a jovem “abandonou-se-lhe como outrora” (Queirós, 1970, p. 514/515).

Amélia forjava comportamentos, inventava mentiras e dissimulava atitudes para fugir das consequências ocasionadas por seus atos. Escrava dos desejos carnavais, ela era incapaz de resistir à ideia de entregar seu corpo e sua alma ao padre. Ela, tal qual Amaro, tinha ciência da ilicitude de seus atos, do perigo que essa paixão poderia trazer à sua vida, em uma província pequena como Leiria, onde a maledicência grassava dentro de sua própria casa, pois sabia que as Gansosos e a Dona Josefa Dias produziam mais mexerico na boca do que saliva. Amélia, a princípio, podia sentir “que as amigas da mãe envolviam a sua ‘inclinação’ pelo pároco numa aprovação muda e afável. [...] Das maneirinhas e dos olhares das velhas exalava-se uma admiração por ele que fazia ao desenvolvimento da paixão de Amélia uma atmosfera favorável” (Queirós, 1970, p. 329), assim ela imaginava que as beatas eram condescendentes, e que aprovariam a sua paixão.

A máxima “Quando a cabeça não pensa o corpo padece” é perfeitamente aplicável a Amélia. Seduzida por Amaro, ela se deixou dominar pela paixão pelo padre, mesmo tendo ciência do quão imprudente seria esse amor clandestino. Amélia sabia que deveria afastar-se de Amaro, mas altamente influenciável, deixava-se levar pela argumentação tosca do sacerdote de que o amor de ambos era abençoado por Deus. Ao sair o artigo no *Distrito*, falando de um certo pároco que estava a desencaminhar donzelas inexperientes, Amélia “se via diminuída na sua reputação, sem ser satisfeita no seu amor” (Queirós, 1970, p. 347). Também para ela, não importava o fato de que a relação de ambos fosse um pecado aos olhos de Deus, pois o seu amor pelo pároco se lhe afigurava natural. O que mais a preocupava era ficar falada sem ao menos ter consumado sua paixão, pois um fogo literalmente a consumia:

Amélia desprende-se, ficou diante dele, sufocada, com a *face em brasa*. (p. 308)

[...]

Quando Amaro saía, ia ao quarto dele, beijava a travesseirinha, guardava os cabelos curtos que tinham ficado nos dentes do pente. As faces *abrasavam-se-lhe* quando o ouvia tocar a campainha. (p. 309)

[...]

Sentia ainda no pescoço a pressão cálida dos seus beijos; uma paixão *flamejou como uma chama* por todo o seu ser... (p. 310)

[...]

Ao pé da casa, Amélia parou, fazendo-se *vermelha*... (Queirós, 1970, p. 320, grifos nossos)

Assim como Amaro, Amélia também buscava razões que justificassem seu amor, ratificando a tese de que sua vontade era dominada pelo desejo. Os lampejos de razão voláteis, esvaíam-se no ar, “as suas resoluções honestas ressequiam-se, morriam como débeis florinhas naquele fogo que a percorria” (Queirós, 1970, p. 320), a jovem “acolhia alvoroçadamente todas as razões insensatas que lhe vinham de amar o padre Amaro” (Queirós, 1970, p. 321). Não era de todo inocente, uma vez que tinha ciência do perigo do relacionamento dos dois; mostrava-se ardilosa e dissimulada, pois foi dela a ideia de demonstrarem indiferença diante dos amigos da casa:

Precisamos ter cautela... Não olhe tanto para mim nem esteja tão chegado... Já houve quem reparasse.

[...]

Desde então cessaram as olhadelas doces, os lugares chegadinhos à mesa, os segredos; e sentiam um gozo picante em afetar maneiras frias, tendo a certeza vaidosa da paixão que os inflamava. Era para Amélia delicioso – enquanto o padre Amaro afastado tagarelava com as senhoras – adorar a sua presença, a sua voz, as suas graças, com os olhos castamente aplicados às chinelas de João Eduardo que muito *astutamente* recomeçara a bordar. (Queirós, 1970, pp. 329/330, grifo nosso)

Amélia revela-se irascível, excessiva, instável, imatura, oscilando entre a exaltação e o desânimo num curto espaço de tempo. Ela é, ao lado de Amaro, a protagonista que personifica a decadência moral criticada no romance, representando as contradições e fragilidades de uma formação religiosa opressiva e distorcida. A jovem, mesmo diante da confiança do padre, em afirmar que nem “as velhas, nem os padres, ninguém da sacristia suspeitava os seus *rendez-vous*”, propusera “um dia a Amaro, como muito hábil – dizer as amigas que o senhor pároco às vezes vinha assistir à prática piedosa que ela fazia a Totó...” (Queirós, 1970, p. 443- grifo do autor), pois se alguém o surpreendesse entrando na casa do tio Esguelhas, não levantaria suspeitas. Em momentos de embaraço, ela criava situações e demonstrava sua sagacidade, como esta, diante da ideia do cônego de acompanhá-la em sua “prática piedosa”: “Ora, hoje é o dia de visitas à Totó! O senhor pároco disse-me que talvez aparecesse por lá... Talvez lá esteja até. [...] Amélia, então, contente da sua malícia, tagarelou sobre a Totó...” (Queirós, 1970, p. 454).

Como toda beata, o medo de Amélia era o de sua alma arder no Inferno e após a gravidez, esse temor aumentou ainda mais e quando anoitecia, “sua imaginação desencadeada a torturava com uma incessante fantasmagoria de castigos, deste e do outro mundo, misérias, abandonos desprezos da gente honrada e chamas do Purgatório...” (Queirós, 1970, p. 475).

O imaginário popular associa o mal ao Diabo, visto como o oposto do bem, que é identificado com Deus. Essa concepção é fruto de um dualismo simplista que divide o mundo

em dois princípios: um para o bem e outro para o mal. A Igreja sempre ensinou que os pecados seriam punidos com o fogo do Inferno e que apenas Deus, em sua misericórdia, representado pela figura do sacerdote, teria o poder de conceder a absolvição. Na Ricoça, Amélia era atormentada por vozes que ecoavam da cabeceira de sua cama, reflexo de uma consciência fragilizada e de uma educação religiosa que alimentava medos e culpas:

Não podia adormecer, sentindo ao pé a negrura daquelas antigas salas desabitadas e em redor o tenebroso silêncio dos campos. [...] Uma vez acordara de repente, a uma voz que dizia gemendo, por trás da alta barra da cama: “Amélia, prepara-te, teu fim chegou!” Espavorida, em camisa, atravessou correndo a casa, foi refugiar-se na cama da Gertrudes. Mas na noite seguinte a voz sepulcral voltou quando ela ia adormecer: “Amélia, lembra-te dos teus pecados. Prepara-te Amélia!” (Queirós, 1970, p. 489).

Segundo Schiavo (2000), “a imaginação popular condensa na figura do demônio ou dos espíritos maus tudo o que para ela está na origem do caos, da desordem, da desgraça, do mal, da doença e da morte” (Schiavo, 2000, p.66). O abade Ferrão, como um representante da fé cristã, tinha convicção de que Amélia, sendo uma pessoa fraca, feita “toda de carne e desejos”, não teria condições de lutar contra “a força colossal de Satanás” (Queirós, 1970, p. 509); no entanto, a ideia do castigo celestial foi agravada pelas litografias que D. Josefa comprara de um vendedor ambulante, *A Morte do justo e A Morte do pecador*, “- Que é bom que cada um tenha o exemplo vivo diante dos olhos, disse ela” (Queirós, 1970, p.489), numa alusão direta de quem ia gozar das benesses do Céu e quem ia arder no fogo do Inferno. Em sua fértil imaginação, a rapariga via o espetáculo da sua agonia retratado na litografia:

O seu anjo da guarda fugindo aos soluços; Deus-Padre desviando o rosto dela com repugnância; o esqueleto da morte rindo às gargalhadas; e demônios de cores rutilantes, com todo um arsenal de torturas, apoderando-se dela; uns pelas pernas, outros pelos cabelos, arrastando-a com uivos de júbilo para a caverna chamejante toda abalada da tormenta dos rugidos que solta a Eterna Dor... E ela podia ver ainda, no fundo dos Céus, a grande balança, com um dos pratos muito alto onde as suas orações não pesavam mais que uma pena de canário, e o outro prato caído, de cordas retesadas, sustentado a enxerga da cama do sineiro e as suas toneladas de pecado. (Queirós, 1970, p. 489/490)

Quando a data provável do parto se aproximou, as agonias apareceram-lhe sob a forma de outros temores, e suas noites eram

más, numa turbção de pesadelos. [...] eram outros medos, sonhos em que o parto se lhe representava de modos monstruosos; ora era um ser medonho que lhe saltava das entranhas, metade mulher e metade cabra; ora era uma cobra infundável que lhe saía de dentro, durante horas, como uma fita de léguas, enrolando-se no quarto em roscas

sucessivas que ganhavam a altura do teto; e acordava em tremuras que a deixavam prostrada (Queirós, 1970 p. 520).

Temos aqui duas representações do pecado dentro da simbologia do Cristianismo: a cobra e a cabra. Satanás apareceu à Eva sob a forma de uma serpente e o demônio também era frequentemente associado à figura da cabra, sendo uma de suas encarnações mais conhecidas. Esse animal, símbolo do pecado da luxúria, remetia à entrega desmedida aos prazeres carnavais, reforçando a imagem do maligno como um ser indomável e perverso. Dessa forma, a jovem, tentada pelos prazeres luxuriosos, imaginava o fruto de seu relacionamento com Amaro como um ser monstruoso. A luta entre o bem e o mal transparece principalmente nos pensamentos mais íntimos, dos quais apenas o narrador tem conhecimento. Percebemos que o mal aparece travestido de seres malignos que levam as pessoas a cometerem pecados, a irem contra sua própria vontade; sendo, portanto, uma força colossal, como afirma o abade Ferrão, contra a qual não há como lutar. Durante sua gravidez solitária na Ricoça, Amélia passa por uma mudança psicológica profunda, marcada pelo abandono de Amaro e pela solidão imposta. Esse período poderia ter sido um momento de libertação moral, mas a estrutura opressora em que está inserida a impede de romper definitivamente com o sistema que a oprime:

Caiu então numa melancolia histérica que a envelhecia; passava os dias suja e desarranjada, não querendo dar cuidado ao seu corpo pecador; todo o movimento, todo o esforço lhe repugnava; as mesmas orações lhe custavam, como se as julgasse inúteis; e tinha atirado para o fundo de uma arca o enxoval que andava a costurar para o filho (Queirós, 1970, p. 490).

Seguindo o conselho do Cônego Dias, Amaro se afasta para proteger sua reputação, deixando Amélia entregue à própria sorte. Seu silêncio é mais cruel que qualquer palavra, pois só comprova de que ela nunca foi prioridade. A partir desse abandono, o abade Ferrão começa a reconfortá-la, fazendo-a perceber que “no amor do pároco não havia senão brutalidade e furor bestial” (Queirós, 1970, p. 509). Dessa forma a rapariga

ia-a assim lentamente desgostando do pároco. Mas não a desgostava do amor legítimo, purificado pelo sacramento; conhecia bem que ela era toda de carne e de desejos, e que lançá-la violentamente no misticismo seria apenas torcer-lhe um momento o instinto natural e não criar-lhe uma paz duradoura. Não tentava arrancá-la bruscamente à realidade humana; ele não a queria para freira; só desejava que aquela força amante que sentia nela servisse à alegria de um esposo e à útil harmonia de uma família, e não se gastasse erradamente em concubinagens casuais... (Queirós, 1970, p. 509).

Sendo Amélia feita “toda de carne e desejos”, fazê-la abandonar a ideia de separar-se do padre era uma missão desafiadora, até para um religioso como o abade Ferrão. Logo após o

escândalo do comunicado, Amélia fora pedida em casamento pela segunda vez pelo escrevente. Em seus devaneios, a jovem já se imaginava com um filho, que chamar-se-ia Carlos e “teria os olhos negros do Padre Amaro”, pois “depois de casada, decerto tornaria a encontrar o senhor pároco” (Queirós, 1970, p. 348). O mesmo pensamento voltou-lhe quando já se encontrava grávida do padre, e cujo casamento com o escrevente estava sendo tramado pelo cônego e por Amaro para justificar a gravidez. Amélia, depois de uma manhã de paixão, em que se entregara mais uma vez, dissera-lhe que continuaria a ser a mesma para o pároco, após o casamento:

O pacto, como lhe chamava o padre Amaro, tornou-se entre eles tão irrevogável que já lhe discutiam tranquilamente os detalhes: o casamento com o escrevente consideravam-no como uma dessas necessidades que a sociedade impõe e que sufoca as almas independentes, mas a Natureza se subtrai pela menor fenda, como um gás irredutível. Diante de Nossos Senhor, o verdadeiro marido de Amélia era o senhor pároco, era o marido da alma, para quem seriam guardados os melhores beijos, a obediência íntima, a vontade; o outro teria quanto muito o “cadáver” (Queirós, 1970, p. 473).

Não fora à toa que o doutor Gouveia havia dito que Amélia tinha o sangue vivo e “haveria de ter as paixões fortes” (Queirós, 1970, p. 280). Quando o médico precisou ir até a Ricoça para tratar de Dona Josefa que havia piorado com os dias mais frios do outono, a jovem fechou-se “no seu quarto tremendo à ideia de ver o seu estado descoberto pelo velho Dr. Gouveia, o médico da casa, aquele homem de uma severidade legendaria”. No entanto, fora necessário “aparecer no quarto da velha para receber as instruções de enfermeira sobre as horas dos remédios e as dietas”. Ao vê-la pejada, o médico disse-lhe sorrindo: “Eu bem disse a tua mãe que te casasse!” (Queirós, 1970, p. 507).

No século XIX, foi muito difundido pela literatura médica o diagnóstico de histeria para as mulheres que não se enquadrassem em um determinado padrão de comportamento. Michel Foucault (1984) assevera que a histeria seria um desconhecimento da própria sexualidade. Salvatore Berriot (1991) destaca que, por séculos, a terapêutica feminina fundamentou-se no consenso entre médicos, moralistas e teólogos de que a mulher deveria ser subserviente ao seu próprio sexo. Dessa forma, a associação da histeria exclusivamente às mulheres no século XIX tem raízes históricas, culturais e médicas profundas, influenciadas por teorias científicas ultrapassadas e preconceitos de gênero. O abade Ferrão, em uma conversa com o Cônego Dias compactua com essa tese, pois segundo ele, isso só acontece com as mulheres, visto que “a malícia é tão grande que o próprio Salomão não lhes pode resistir, cujo temperamento é tão nervoso, tão contraditório, que os médicos não as compreendem” (Queirós, 1970, p. 453).

No século XIX, a definição de histeria podia ser resumida em poucas palavras: doença das mulheres sem homens. Jean-Louis Cabanes “prédispose [...] les femmes à la passion et

aussi aux maladies nerveuses”⁸¹ (Cabanes, 1991, p. 347). E isso é tão verdade que a melhor cura oferecida às meninas afetadas por isso era o casamento. Doutor Gouveia fora chamado para ver Amélia porque a rapariga

andava, com efeito, amarela; perdera o apetite. E enfim, uma manhã ficou de cama com febre. A mãe, assustada, chamou o Dr. Gouveia. O velho prático, depois de ver Amélia, veio à sala de jantar sorvendo com satisfação sua pitada:

- Então, senhor doutor – disse a Sra. Joaneira.

- *Case-me esta rapariga*, Sra. Joaneira, *case-me esta rapariga*. Tenho-lho dito tantas vezes, criatura!

- Mas senhor doutor...

- Mas *case-a por vez*, Sra. Joaneira, *case-a por uma vez!* Repetia ele pelas escadas... (Queirós, 1970, p. 321).

Segundo o médico, a Natureza manda conceber, não casar e o casamento seria apenas “uma fórmula administrativa” de ter a sexualidade regulamentada. O Dr. Gouveia questiona a jovem grávida: “Mas pra que diabo não casaste com esse pobre João Eduardo? Fazia-te tão feliz quanto o outro, e já não tinhas de pedir segredo...” (Queirós, 1970, p. 507). O casamento, portanto, era o remédio para as jovens pudessem exercitar sua sexualidade dentro do sagrado sacramento.

Em *Mastro-don Gesualdo*, o Dr. Tavuso fora chamado para socorrer Bianca, que tivera uma crise nervosa após ser flagrada com o primo Ninì Rubiera em seus aposentos. O médico, já certamente suspeitando da gravidez da jovem, sugere também o casamento como remédio para a doença que “agora eles chamam de nervos” (Verga, 2023, p. 42).

Da mesma forma como não fora possível conter Bianca no dia do incêndio na casa Trao, pois ela fora “tomada por convulsões: um ataque terrível” e “não havia mãos suficientes para mantê-la na cama” (Verga, 2023, p.42), nove meses depois, quando Dom Diego agonizava em seu leito de morte, as pessoas presentes na casa lutavam “para conter Bianca, que agia como uma louca, com espuma na boca, os olhos que faiscavam, e não a reconheciam mais” (Verga, 2023, p. 203). A histeria, segundo a medicina do século XIX, era uma manifestação comum entre as mulheres, que transformavam seus sofrimentos em verdadeiros espetáculos. Essa condição pode ser interpretada como uma forma de expressão e expansão feminina na época, já que, além de servir como um meio de chamar atenção para si mesmas, também representava uma maneira de existir – e talvez resistir – nos limites entre o apagamento total e a possibilidade

⁸¹ “predispõe [...] as mulheres à paixão e também às doenças nervosas.” (Tradução nossa)

de encontrar certa liberdade através da loucura. Dessa forma, a histeria emergia como um espaço ambíguo, em que as mulheres podiam, mesmo que de forma distorcida, afirmar sua presença em uma sociedade que as silenciava.

Bianca, ao aceitar casar-se com Gesualdo estava selando seu destino, dado que desejava um lar e uma vida melhor para si e principalmente para o filho que ela esperava, pois o pai da criança, o barão Ninì Rubiera, desembaraçou-se da jovem diante da negativa da mãe em aceitar o casamento entre ambos. Assim como o padre Amaro, Ninì era egoísta e só temia o escândalo caso as pessoas descobrissem que ele havia seduzido a prima. Fora a covardia do primo que selou o destino de Bianca e a empurrara a um casamento sem amor, assim como fora a covardia do padre Amaro que empurrou Amélia para o seu trágico destino, também receoso de um escândalo, caso a sedução da jovem e a consequente gravidez viesse a público.

A trajetória de Bianca é trágica, definida por relacionamentos que a aprisionam em vez de libertá-la. Seu amor não correspondido e a rejeição do primo Ninì a faz aceitar a proposta de um casamento infeliz com Gesualdo, no qual ela é apenas uma peça nas ambições dos homens ao seu redor. Sua história reflete a opressão das mulheres e a decadência da aristocracia siciliana no século XIX. A jovem Trao vivia uma vida que não escolhera e da qual não poderia se livrar. Morava em uma casa confortável, possuía todos os luxos que o dinheiro poderia comprar, mas não era feliz.

A paixão de Bianca por seu primo Ninì Rubiera é ingênua e romântica, todavia este a abandona quando ela mais necessita dela, sob o pretexto de que sua mãe não consentia com o casamento entre os dois. Ao perceber a intimidade entre o primo e Fifi Margarone, Bianca empalidecera, a ponto de seu tio perguntar se ela estava se sentindo bem. A jovem

De vez em quando, pressionava contra a boca o lenço falso de batiste que bordara e tossia devagar, devagar, baixando a cabeça; o vestido de flanela fazia dobras em seus ombros magros. Ela não disse nada, estava olhando para as fogueiras, o rosto magro e pálido, como se estendido para o canto da boca, onde havia duas dobras *doloridas*, os olhos arregalados e brilhantes, quase úmidos. Apenas a mão com que se apoiava nas costas da cadeira tremia um pouco, e a outra, estendida ao lado do corpo, abria e fechava mecanicamente: mãos magras e brancas em *agonia* (Verga, 2023, p. 74).

O primo evitava o confronto direto com Bianca, uma vez que queria eximir-se de sua responsabilidade. Bianca, desesperada provavelmente por conta da gravidez, insiste em conversar com Ninì. Para evitar que ele fugisse do assunto, “pôs a mão no braço do primo, que também ia escapar da varanda, suavemente, como uma carícia, como uma oração; ela tremia toda, com a voz abafada na garganta” (Verga, 2023, p. 78). A jovem mantinha “os seus belos olhos suplicantes fixos nele, com grande *desespero*, um grande *abandono doloroso* em toda a

pessoa, no rosto pálido e desalinhado, na atitude *humilde*, nos braços inertes que se abriam *desolados*” (Verga, 2023, p. 78- grifos nossos). O sofrimento e o desespero de Bianca eram visíveis, só quem não percebia era o primo Niní.

Amélia e Bianca não viveram a paixão com plenitude, foram silenciadas por seus pares, tampouco puderam exercer plenamente o exercício da maternidade. Amélia, por seu filho ser fruto do pecado e à vista da sociedade, teve a maternidade negada ainda no ventre, pois a criança seria sempre conhecida como “filho do padre”, além de ter morrido em decorrência de complicações do parto; Bianca, por conta de sua saúde frágil, não pode acompanhar o crescimento da filha que fora mandada à sua revelia para estudar longe da mãe antes dos cinco anos. Bianca também teve como fim uma morte prematura, decorrente da doença que cometia todos os Traos. As duas jovens foram levadas a uma vida que não escolheram, visto que o desejo de ambas era apenas de serem felizes ao lado de quem amavam e o criar os filhos que carregaram no ventre.

6 CONCLUSÃO

Sendo a arte que se utiliza da palavra escrita, a Literatura consegue ser, ao mesmo tempo, criativa e instrutiva, oferecendo aos que a apreciam diversas possibilidades de compreensão. Ela consegue transformar palavras em experiências profundas, conectando autores, leitores e o mundo, transcendendo limites geográficos, temporais e culturais. O escritor, como produto de seu tempo, inevitavelmente imprime em suas obras traços de sua vivência real. Através de ideais pessoais ou coletivos, sua escrita acaba espelhando, em certa medida, a sociedade em que está inserido, convidando o leitor a diversas camadas de interpretação. Assim, a literatura não só representa o contexto histórico e social, mas também se torna um espaço de reflexão onde as inquietações e os valores da época ecoam, possibilitando uma leitura profunda e plural.

Os romances *O Crime do Padre Amaro* e *Mastro-don Gesualdo* correspondem a retratos de sua época, uma vez que revelam os mecanismos sociais por meio do contexto histórico em que se inserem. Cada autor captura uma configuração social distinta: Eça de Queirós expõe a hipocrisia do clero em Leiria, enquanto Verga retrata a aristocracia em decadência em Vizzini. Apesar da aparente objetividade e da busca pela verdade, suas narrativas carregam um olhar crítico e subjetivo sobre a sociedade – visão esta que, inevitavelmente, reflete as perspectivas dos próprios escritores. Como intelectuais engajados, eles não apenas registram o espírito de seu tempo, mas também dialogam com as questões e ideologias vigentes, usando a literatura como ferramenta de intervenção social. Assim, suas obras ultrapassam a simples representação realista, transformando-se em reflexões agudas que desafiam e reinterpretam a realidade que retratam.

Leiria e Vizzini são cidades distintas, situadas em países diferentes. Nos romances analisados, porém, compartilham singularidades que as aproximam: ambas estão à margem dos grandes centros urbanos europeus e são retratadas com todas as mazelas e hipocrisias de suas estruturas sociais. Na Leiria ficcional de Eça de Queirós, predominam a superficialidade dos rituais e a distorção dos valores cristãos; já na Vizzini de Giovanni Verga, revela-se a futilidade da pequena burguesia, a falsidade da nobreza, a obsessão por ascensão social e o anseio por reconhecimento entre a aristocracia local.

Nos romances analisados, várias foram as facetas do mal encontradas nas personagens, sejam elas pertencentes ao núcleo principal ou ao secundário, cabendo uma atenção especial

aos cônegos Dias e Lupi, bem como os pares Amaro Vieira/Amélia Coutinho e Gesualdo Motta/Bianca Trao. Evidenciamos também um grupo de personagens que se utilizaram de suas posições na sociedade – seja no clero ou na aristocracia, ou mesmo na pequena burguesia – para auferirem vantagens pessoais através do poder e da dominação, que em alguns casos resultaram em violência física, psicológica ou simbólica.

O paralelo traçado entre os dois romances nos mostrou que há similitudes entre as personagens queirosianas e verghianas, no que diz respeito à presença do mal em seus diferentes desdobramentos. Assim a malícia, a maldade, a maledicência se faz presente tanto em *O Crime do Padre Amaro* quanto em *Mastro-don Gesualdo*, através dos mexericos das beatas, dos planos de vingança mesquinha do padre Natário contra o escrevente ou da luxúria do Cônego Dias, fatos que indiretamente contribuíram para o cometimento d'*O Crime do Padre Amaro*: a sedução da jovem Amélia, sua gravidez, a morte de uma mãe e de um nascituro, além do sofrimento causado por todos esses eventos à Sra. Joaneira e ao jovem enamorado João Eduardo. Percebemos que atitudes maldosas também estão presentes em um simples comentário, como o de Fifi Margarone acerca do vestido humilde da amiga Bianca, nas fofocas do Ciolla, nas indiretas dos parentes de Bianca sobre Gesualdo Motta, na ganância do Cônego Lupi – tentado levar vantagem nos negócios, sem contudo “meter” a mão no próprio bolso –, no egoísmo do barão Nini, que abandonou a mulher que dizia amar simplesmente porque a mãe não consentiu no casamento entre os primos, na maldade orquestrada pela aristocracia de Vizzini que tinha como objetivo prejudicar os negócios de Gesualdo, até a dilapidação do patrimônio do ex-pedreiro por seu genro barão, bem como a “astúcia” de Nanni l’Orbo para obter vantagens financeiras às custas do ex-patrão.

Verificamos outrossim que o mal aparece também como consequência da transgressão, do interdito e da intencionalidade, principalmente no caso do Cônego Dias e do padre Amaro, uma vez que ambos quebram seus votos no intuito de gozarem das benesses da vida mundana. As jovens Amélia Coutinho e Bianca Trao, por sua vez, envolvem-se sexualmente ainda solteiras, o que, para a moral vigente à época, era um escândalo, uma vez que caso não houvesse reparação através do casamento, as jovens ficariam desonradas, haja vista que para a mulher a honra aparece intimamente ligada à manutenção da virgindade.

As personagens Amaro Vieira e Gesualdo Motta possuem em comum o fato de desejarem dominar, como forma de autorrealização, uma vez que o padre sempre estivera sob o jugo de seus superiores eclesiásticos e pelos ritos da ordem, dado que fora ordenado padre sem vocação e por conseguinte não conseguia reprimir sua libido, além de se mostrar vaidoso de sua posição como sacerdote. Gesualdo, por sua vez, cansado de ser o burro de carga de sua

família e de ser desprezado por uma aristocracia decadente, decide ser o homem mais rico da região, demonstrando também a sua vaidade ao desejar mudar de classe social e vingar-se daqueles que o hostilizavam.

São também evidenciadas nos romances imagens bem mais realistas do comportamento e do modo de vida das pessoas. Encontramos na Leiria e na Vizzini ficcionais pequenos comércios como a Loja de panos da Arcada, a Botica do Carlos, a Farmácia do Bomma e o Caffè dei Nobili.

Verificamos também quais os mecanismos utilizados por algumas personagens para a obtenção de seus interesses. Dentre os mais importantes podemos destacar os arranjos do Cônego Dias, as manobras do padre Natário, as mentiras do padre Amaro e a dissimulação de Amélia; além desses temos os planos do Cônego Lupi, os arranjos dos parentes de Bianca, a malandragem de Nanni l'Orbo e a trama orquestrada pelos poderosos de Vizzini, todos interessados em prejudicar Gesualdo.

Ambas as obras retratam sociedades opressoras, *O Crime do Padre Amaro* se concentra na corrupção religiosa e na hipocrisia burguesa e *Mastro-don Gesualdo* retrata a luta do indivíduo contra uma ordem social imutável. Enquanto Eça de Queirós satiriza uma sociedade corrompida, Giovanni Verga mergulha na tragédia quase épica de um homem que, mesmo vencendo economicamente, nunca será aceito pela aristocracia feudal.

Esperamos que outros pesquisadores adentrem também no mundo queirosiano e verghiano, buscando nuances entre estes ou outros romances de ambos os autores. Eça de Queirós e Giovanni Verga são autores cujas obras nos oferecem inúmeras possibilidades de estudos.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Revisão da tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ALFIERI, Gabriella. **Verga**. Roma: Salerno Editrice, 2016.

AGOSTINHO, Santo. **O livre-arbítrio**. 2 ed. Tradução, organização, introdução e notas de Nair de Assis Oliveira. São Paulo: Editora Paulus, 1995.

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Tradução do latim e prefácio de Lorenzo Mammi. 2ª edição. São Paulo: Penguin Classics Companhia, 2017.

AGOSTINHO, Santo. **A natureza do Bem**. Introdução, tradução e notas de Mário Santiago de Carvalho. Coimbra: Estudos Filosóficos, 2023.

AQUINO, Santo Tomás de. **Sobre o Mal**. Tradução de Carlos Ancêde Nougé. Campinas: Editora Sétimo Selo, 2005.

AQUINO, Santo Tomás de. **Suma Teológica**: Teologia-Deus-Trindade. Introdução e Notas de Thomas d'Aquin. São Paulo: Edições Loyola, 2009, vol 1.

ARAÚJO, Ana Paula e FRANÇA, Júlio. As artes e as atribuições do mal. In FRANÇA, Júlio et al (orgs). **As artes o mal**: textos seminais. Rio de Janeiro: Acaso, 2024, p. 9 a 18.

ARENDT, Hannah. **Origens do Totalitarismo**. Tradução de Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômano**. Tradução de Leonel Vallandro e Gerd Bornheim da versão inglesa de W. D. Ross. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BADINTER, Elisabeth. **Um é outro**: relações entre homens e mulheres. Tradução de Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.

BALDINI, Alessio. La serie dei Vinti e i Malavoglia come saga familiare. In FORNI, Giorgio. **Verga e il verismo**. Roma: Carocci Editore, 2022.

BASTOS, Teixeira. O primo Basílio – Episódio Doméstico por Eça de Queirós. In **Eça naturalista**: O Crime do Padre Amaro e O primo Basílio na imprensa coeva. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2019, p. 107-111.

BATAILLE, George. **A literatura e o mal**. Tradução de Suely Bastos. Porto Alegre: L & M, 1989.

BAUMAN, Zigmunt e DONSKIS, Leonidas. **Mal líquido**: vivendo num mundo sem alternativas. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2014.

BAUMAN, Zigmunt. **Medo líquido**. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2008.

BERDIAEFF, Nicolas. **De la destination de l'homme**: Essai d'éthique paradoxale. Traduit du Russe par I.P. et H. M. Paris: Les Éditions Je Sers, 1935.

BERRIOT, Salvatore. Il discorso della medicina e della scienza. In DUBY, George; PERROT, Michelle. **Storia delle donne in Occidente**: dal Rinascimento all'Età Moderna. Roma: Laterzi, 1991.

Bíblia Sagrada. Disponível em https://www.bibliaon.com/genesis_2/, acesso em 25 maio 2023.

BOURDIEU, Pierre. **Sociologia**. Tradução de Paula Monteiro e Alice Auzmendi. São Paulo: Ática, 1983.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Tradução de Fernando Tomaz. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel, Bertrand Brasil, 1989.

BOURDIEU, Pierre. **Coisas Ditas**. Tradução de Cássia R. da Silveira e Denise Moreno Pegorim. São Paulo: Editora Brasiliense, 2004.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Küner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

BORNE, Étienne. **O problema do mal**: mito, razão e fé. Tradução de Margarida Maria Garcia Lamelo. São Paulo: Editora É Realizações, 2014.

BOURNEUF, Roland e OULETT, Real. **O universo do romance**. Tradução de José C. S. Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.

BRAGA, Teófilo. Eça de Queirós e o Realismo contemporâneo. In LOURENÇO, Antonio Apolinário. **Eça naturalista**: O Crime do Padre Amaro e O primo Basílio na imprensa coeva. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2019, p. 153 a 160.

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Editora Ática, 2004.

CABANES, Jean-Louis. **Les corps et les maladies dans les récits réalistes**: 1856-1893. Paris: Klincksieck, 1991, vol 1.

CALZARONI, Frank Ignazio. **Il ciclo dei vinti**: da Verga a De Roberto. Prefazione di Paolo Cherchi. Ravenna: Longo Editore, 1992.

CANDIDO, Antonio. Entre o campo e a cidade. In MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. **Prosa de ficção**: de 1870 a 1920 – Presença da literatura brasileira. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988, p.137 a 155.

CANDIDO, Antonio. Personagem de ficção. In CANDIDO, Antonio (Org.) **Personagem do romance**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974, p. 51 a 79.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Editora Ática, 1989.

CANDIDO, Antonio. O mundo-provêrbio. *In O discurso e a cidade*. São Paulo: Livraria Duas Cidades. 1993, p. 95 a 122.

CANDIDO, Antonio. Eça de Queirós: passado e presente. *In Ecos do Brasil: Eça de Queirós – leituras brasileiras e portuguesas*. Organização de Benjamin Abdala Júnior. São Paulo: Editora Senac, 2000, p. 11 a 22.

CANDIDO, Antonio. Literatura e sociedade. Rio de Janeiro: Editora Ouro sobre o azul, 2006.

CARPEAUX, Otto Maria. **História da Literatura Universal**. Brasília: Edições do Senado, 2008, vol III.

CASINI Simone; GASPARI, Gianmarco, MANGANARO, Andrea. **Da Manzoni a Verga**: il romanzo italiano nel contesto europeo *In I cantieri dell’italianistica*. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo. Atti del XVII congresso dell’ADI – Associazione degli Italianisti. Roma Sapienza, p. 18-21, settembre 2013. Disponível em http://www.italianisti.it/Atti-diCongresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=581. Acesso 15 fev 2025.

CASTILHO, Guilherme. **Eça de Queirós: correspondência**. Lisboa: Imprensa Nacional. 1983, vol 1.

CHARTIER, Roger. **Diferenças entre sexos e dominação simbólica**. Tradução de Scheila Schvarzman. Cadernos Pagu, nº 4, p. 37-47, março 1995. Disponível em <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/issue/view/188>. Acesso em 24 junho 2024.

CHARTIER, Roger. **A história cultural**: entre práticas e representações. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difel, 1990.

COLEMAN, J. A. **Dicionário de Mitologia**: um A-Z de temas, lendas e heróis. Tradução de Monica Fleisher Alves. Cotia-SP: Pé de Letra, 2021.

CORBIN, Alain. A relação íntima ou os prazeres da troca. *In PERROT, Michelle (org). História da vida privada 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. Tradução Denise Bortmann e Bernardo Joffiely. Rio de Janeiro: Cia de Bolso, 2009, p. 466 a 524.

CORREIA, Adriano. **O conceito de mal radical**. Disponível em <https://www.scielo.br/j/trans/a/DXnwsTDktw6GZmhFvzKsfht/> . Acesso em 20 de janeiro de 2023.

COSTA, Júlio de Sousa e. **Eça de Queiroz**: memórias da sua estada em Leiria – 1870/1871. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1953.

COUTINHO, Afranio (direção). **Obra completa de Araripe Júnior**. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1958, vol 1.

COUTINHO, Afranio. **A Literatura no Brasil: era realista/ era de transição**. São Paulo: Global Editora, 1997.

DANTAS, Francisco José Costa. **A mulher no romance de Eça de Queiroz**. Sergipe: Editora UFS, 1999.

DEBENEDETTI, Giacomo. **Verga e il naturalismo**. Milano: Garzanti, 1976.

DEBENEDETTI, Giacomo. **Personaggi e destino: la metamorfosi del romanzo contemporaneo**. Milano: Il Saggiatori, 1977.

DELGADO, Luiz. Os temas religiosos em Eça de Queirós. In MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. **O Livro do Centenário de Eça de Queirós**. Portugal- Brasil: Edições Dois Mundos, 1945, p. 227 a 237.

FERREIRA, Juliana Casarotti. Eça de Queirós: um gênio da literatura mundial. In **Saber Acadêmico**. n. 07, jun./2009. Disponível em: <
http://www.uniesp.edu.br/revista/revista7/pdf/10_eca_de_queiroz.pdf>, acesso em 10 de dezembro de 2024.

FERRONI, Giulio. **Profilo Storico della Letteratura Italiana**. Milano: Einaudi, 2011, vol 2.

FIGUEIREDO, Fidelino de. **História da Literatura Realista**. São Paulo: Edições Anchieta, 1946, 3. ed.

FIGUEIREDO, Fidelino de. **História Literária de Portugal: séculos XII- XIX**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura, 1960.

FORNI, Giorgio. **Verga e il verismo**. Roma: Carocci Editore, 2022.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2004, 23. ed.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade II: o uso dos prazeres**. Tradução de Maria Thereza da Costa. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

GIRODON, Jean. Eça de Queiroz et Flaubert: Quelques traces de l'éducation sentimentale. **A Capital**, Bulletin des Études Portugaises e Brésiliens. Paris, 1980, Tomo 41, p. 161-169.

GOLDMANN, Lucien. **A sociologia do romance**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte**. Tradução de Walter H. Geenen. Tomo II. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1972.

HESÍODO. **Os trabalhos e os dias**. Edição, tradução, introdução e notas de Alessandro Rolim de Moura. Curitiba: Sugesta, 2012.

HESÍODO. **Teogonia: a origem dos deuses**. Estudo e tradução Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995.

HICK, John. **O mal e o Deus do amor**. Tradução de Sérgio Miranda. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2018.

HOUAISS, Antonio. **Dicionário Houaiss de Língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.

JEHA, Julio. Monstros como metáfora do mal. In JEHA, Julio (Org.). **Monstros e monstrosidades na literatura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007, p. 9-31.

KANT, Immanuel. **A religião nos limites da simples razão**. Tradução Artur Morão. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2008.

LAWRENCE, David H. Prefazione. In VERGA, Giovanni. **Mastro-don Gesualdo**. Milano: Feltrinelli, 2023, p. 5 a 14.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. **Ensaio de Teodiceia sobre a bondade de Deus, a liberdade do homem e a origem do mal**. Tradução, introdução e notas de William de Siqueira Piauí e Juliana Cecci Silva. São Paulo: Estação Liberdade, 2013.

LUCKÁCS, Georg. **Ensaio sobre literatura**. Tradução de Leandro Konder e Giseh Vianna Konder. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965.

LOURENÇO, Luís Apolinário. Naturalismo português: síntese histórica. In **Eça naturalista: O Crime do Padre Amaro e O primo Basílio na imprensa coeva**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2019.

LUPERINI, Romano. **Simbolo e costruzione alegorica in Verga**. Bologna: Il Mulino, 1975.

LUPERINI, Romano. **Verga**. Roma: Laterza e Figli, 1988.

LUPERINI, Romano. Flaubert, Verga e 1848. In LUPERINI, Romano. **Il Verismo Italiano tra il Naturalismo Francese e Cultura Europea**. Siena: Manni, 2007.

LUPERINI, Romano. **Pessimismo e Verismo in Giovanni Verga**. Milano: Utet Università, 2013.

MANZONI, Guido. **Storia letteraria d'Italia: l'Ottocento**. 3ª edizione. Milano: Casa Editrice Dottor Francesco Vallardi, 1944.

MARZOT, Giulio. **Battaglie veristiche dell'Ottocento**. Milano: Casa Editrice Giuseppe Princiato, 1941.

MATOS, Alfredo Campos (Organização e Coordenação). **Dicionário de Eça de Queirós**. 2. ed. Lisboa: Caminho, 1988.

MEDEIROS, Aldinida. "Amélia". In **Dicionário de Personagens da Ficção Portuguesa**. Disponível em <http://dp.uc.pt/conteudos/entradas-do-dicionario/item/232-amelia>. Acesso em 15 janeiro 2025.

MELO, Jorge de. **Os tipos de Eça de Queirós**. São Paulo: Livraria Brasil, 1941.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. **Prosa de ficção: de 1870 a 1920 – Presença da literatura brasileira**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. **Livro do Centenário de Eça de Queirós**. Portugal- Brasil: Edições Dois Mundos, 1945.

MINOIS, Georges. **As origens do mal: uma história do pecado original**. Tradução Nícia Adan Bonatti. São Paulo: Editora Unesp, 2021.

MÔNICA, Maria Filomena. **Eça: vida e obra de José Maria Eça de Queirós**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2001.

MOISÉS, Massaud. **A Literatura Portuguesa**. 36. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2008.

MOOG, Viana. **Eça de Queirós e o século XIX**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1966.

MORETTI, Franco. **O burguês: entre a história e a literatura**. Tradução Alexandre Morales. São Paulo: Três Estrelas, 2014.

NUNES, Maria Luísa. **As técnicas e a função do desenho de personagens nas três versões de O Crime do Padre Amaro**. Porto: Lello e Irmãos, 1976.

ORTIGÃO, Ramalho. O Crime do Padre Amaro: romance de Eça de Queirós. In LOURENÇO, Antonio Apolinário. **Eça naturalista: O Crime do Padre Amaro e O primo Basílio na imprensa coeva**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2019, p. 67 a 77.

OURIVES, Nílvio. **Eça de Queirós: realidade e realismo português**. Akrópolis – Revista de Ciências Humanas da Unipar. Umuarama, volume 11, nº 1, jan/mar 2003, pp. 19 a 26.

PERRONE-MOYSES, Leila. **Flores na escrivanhina: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PERROT, Michelle. **As mulheres e os silêncios da história**. Tradução de Viviane Ribeiro. Bauru – SP: EDUSC, 2005.

PERROT, Michelle. Figuras e papeis. In PERROT, Michelle (org). **História da vida privada 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra**. Tradução de Denise Bortmann e Bernardo Joffily. São Paulo: companhia das Letras, 2009, p. 107 a 168.

PINTO, Silva. Do Realismo na arte: Eça de Queirós – Bento Moreno. In LOURENÇO, Antonio Apolinário. **Eça naturalista: O Crime do Padre Amaro e O primo Basílio na imprensa coeva**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2019, p. 81 a 89.

PIRANDELLO, Luigi. **Seis personagens à procura de um autor**. Tradução de Elvira Rina Malerbi. São Paulo: Editora Abril, 1977.

QUEIRÓS, Eça de. **Uma campanha alegre de “As Farpas”**. Porto: Lello & Irmão, 1951.

QUEIRÓS, Eça de. O Crime do Padre Amaro *In* QUEIRÓS, José Maria Eça de. **Obra Completa**. Vol.1. Rio de Janeiro: José Aguillar Editora, 1970, p. 239 a 550.

QUEIRÓS, Eça de. **O Crime do Padre Amaro**. São Paulo: Editora Ática, 1988.

QUEIRÓS, Eça de. **A nova literatura**: o Realismo como nova expressão de arte. Disponível em <https://relogiodagua.pt/wp-content/uploads/2016/03/9789727085651.pdf>, acesso em 05 agosto 2024.

QUEIRÓS, Maria Eça de; QUEIRÓS, Antonio Eça de. **Eça de Queirós entre os seus**: cartas íntimas. Apresentado por sua filha. Porto: Lello e Irmãos, 1949.

RAMALHETE, Clóvis. **Eça de Queirós**. São Paulo: Lisa, 1981.

REIS, Batalha. Introdução. *In* QUEIRÓS, Eça de. **Prosas Bárbaras**. Porto: Lello e Irmãos, 1903, p. V a XXXIX.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Maria Cristina M. **Dicionário de Teoria da Narrativa**. São Paulo: Editora Ática, 1988.

REIS, Carlos. **Eça de Queirós**. Lisboa: Edições 70, 2009.

REIS, Carlos. Leitores brasileiros de Eça de Queirós. *In* **Ecos do Brasil**: Eça de Queirós – leituras brasileiras e portuguesas. Organização de Benjamim Abdala Júnior. São Paulo: Editora Senac, 2000, p. 23 a 37.

REIS, Carlos. O Realismo e o Naturalismo: ideologia, temática, estratégias, *In* **História da Literatura Portuguesa-Volume 5**: O Realismo e o Naturalismo. Lisboa: Publicações Alfa, 2001.

REIS, Carlos. **Pessoas de livro**: estudo sobre a personagem. 3ª edição. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2018.

REIS, Carlos. Introdução e notas. *In* QUEIRÓS, José Maria Eça de. **O crime do Padre Amaro**. Lisboa: Imprensa Nacional, 2022.

RICCARDI, Carla. Introduzione. *In* VERGA, Giovanni. **Mastro-don Gesualdo**. Milano: Mondadori, 2022.

RICOUER, Paul. **O conflito das interpretações**: ensaios sobre hermenêutica. Tradução de M. F. Sá Correia. Porto: Rés Editora, 1969.

RICOUER, Paul. **O mal**: um desafio à filosofia e à teologia. Tradução de M^a da Piedade Eça de Almeida. Campinas: Papirus, 1971.

RICOUER, Paul. **Tempo e narrativa**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1991, Tomo II.

RICOUER, Paul. **A simbólica do mal**. Tradução Hugo Barros Coelho e Gonçalo Marcelo. Lisboa: Edições 70, 2013.

ROSA, Alberto Machado da. **Eça, discípulo de Machado?** Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura, 1963.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In CANDIDO, Antonio (Org.). **Personagem do romance**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974, p. 11 a 49.

ROSENFELD, Denis Lerrer. **Do mal**: para introduzir em Filosofia o conceito do mal. Tradução de Marco A. Zingano. Porto Alegre: L &PM Editora, 1988.

ROSENFELD, Denis Lerrer. **Retratos do mal**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2003.

RUSSO, Luigi. **Giovanni Verga**. Napoli: Laterza, 1964.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação**. Tradução, apresentação, notas e índice de Jair Barbosa. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

SCHIAVO, Luigi. **O mal e suas representações simbólicas**. Revista Estudos da Religião, São Bernardo do Campo, n. 19, p. 65-83, 2000.

SILVA, Adriano Correia. **Totalitarismo**: o filho bastardo da modernidade. THU - Revista do Instituto Humanitas Unisinos. Nº 43, ano XVI, pp. 16 a 22. 24/03/2014. Disponível em <https://www.ihuonline.unisinos.br/> . Acesso em 11 set 2024.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. **Teoria da Literatura**. Coimbra: Almedina, 1990.

SIMÕES, João Gaspar. Estudo crítico-biográfico. In Queirós, José Maria Eça de. **Obra Completa**. Vol.1. Rio de Janeiro: José Aguillar Editora, 1970, p. 13 a 42.

SIQUEIRA, Ana Márcia Alves. As faces do mal na 1ª versão de O Crime do Padre Amaro. In **I encontro do Grupo Eça**. Fortaleza: UFC, 2014. Disponível em <https://estudoscomparados.fflch.usp.br/i-encontro-do-grupo-eca-1a-versao-de-o-crime-do-padre-amaro> acesso em 25 agosto de 2024

SPINOZA, Baruch. **Ética**. Tradução Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

VEGLIA, Federica. Il “maestro” e il discepolo: su alcune immagini di Zola nell’epistolario di Verga. In LUPERINI, Romano. **Il Verismo Italiano tra il Naturalismo Francese e Cultura Europea**. Siena: Manni, 2007.

VERGA, Giovanni. **L’amante di Gramigna**. Disponível em https://is.muni.cz/el/phil/podzim2011/IJ0B623/um/L_amante_di_Gramigna.pdf. Acesso em 02 de abril de 2024

VERGA, Giovanni. **Mastro-don Gesualdo**. Prefazione di David H. Laurence. 15 edizione. Milano: Feltrinelli Editore, 2023.

VIANA FILHO, Luís. **A vida de Eça de Queirós**. 3ª edição. São Paulo: Editora UNESP; Salvador: EDUFBA, 2008.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WEBER, Max. **Economia e sociedade**: fundamentos da sociologia compreensiva. Tradução de Regis Barbosa e Karen Elsabe Barbosa. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2009, vol 1.

WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários**. Tradução de Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ZANATTA, Deisi Luzia. **A personagem na literatura portuguesa**: uma leitura de O Crime do Padre Amaro. Odisseia – PPGEL/UFRN. Odisseia, Natal, RN, n. 10, p. 77-90, jan.-jun. 2013. Disponível em <https://periodicos.ufrn.br/odisseia/article/view/10788/7607>. Acesso em 15 janeiro 2025

ZÉRAFFA, Miguel. **Roman et société**. Paris: Presses Universitaires, 1971.

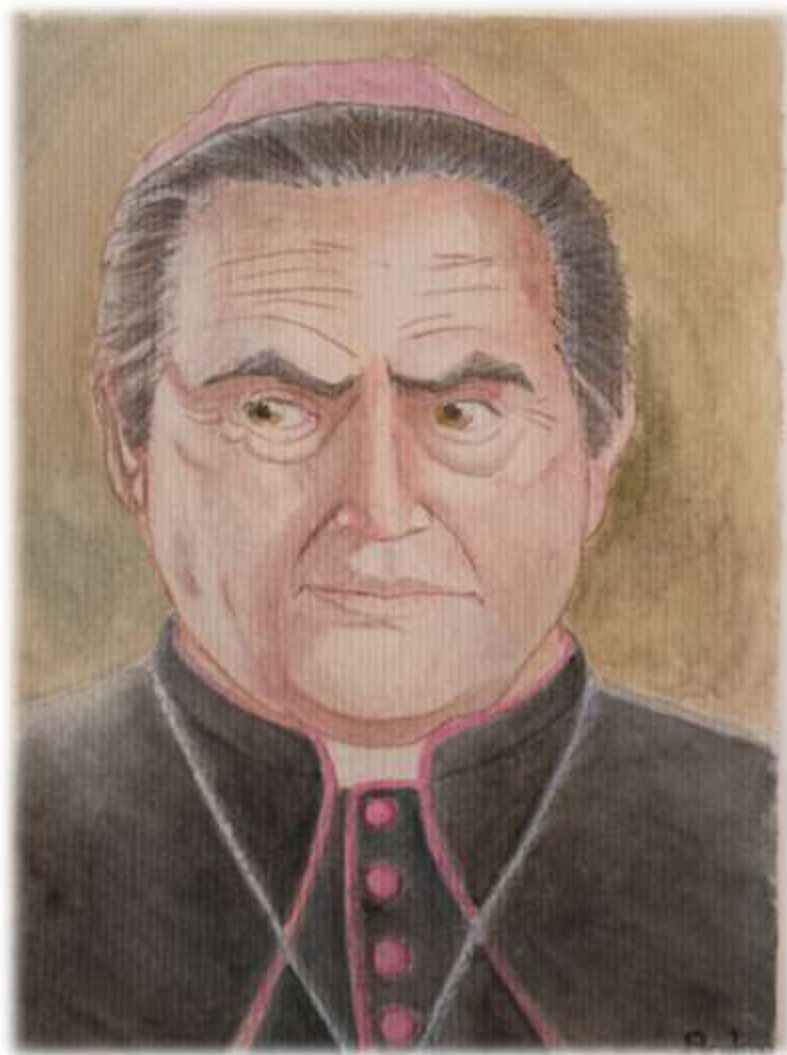
ZOLA, Émile. **Do romance**. Tradução de Plínio Coelho. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

ZOLA, Émile. **Les romanciers naturalistes**. Genève: Éditions Editio-Service, 1969.

ZOLA, Émile. **O romance experimental e o Naturalismo no teatro**. Tradução, introdução e notas de Ítalo Caroni e Célia Barrettini. São Paulo: Editora Perspectiva, 1982.

ANEXOS

1 Galeria de personagens: O Crime do Padre Amaro, de Eça de Queirós



Cónego Dias

“O Cónego dias era muito conhecido em Leiria. Ultimamente engordara, o ventre saliente enchia-lhe a batina; e a sua cabecinha grisalha, as olheiras papudas, o beijo espesso faziam lembrar velhas anedotas de frades lascivos e glutões” (queirós, 1970, p. 240)



Amaro Vieira

Amaro Vieira fora transferido para a pequena cidade de Leiria por conta do apadrinhamento do Conde de Ribamar.



Amélia Coutinho

Amélia é uma rapariga de 23 anos, bonita, com um rosto trigueiro, lábios rubros e olhos negros, bem-feita, com sua pitadinha de gênio.

2 Galeria de personagens: *Mastro-don Gesualdo*, de Giovanni Verga



Cônego Lupi

O cônego é uma das personagens mais emblemáticas do romance verghiano. Com livre trânsito em todos os círculos sociais, ele é capaz de manipular as situações para que estas sempre a beneficiem.



Gesualdo Motta

Personagem principal do romance, era conhecido na cidade como Mestre-dom Gesualdo, apelido que representava as duas classes sociais aos quais ele era associado, como um lembrete do que ele era e ao que ele nunca chegaria a ser.



Bianca Trao

Protagonista feminina do romance, pertencia a uma família nobre decadente. Seria o passaporte para a ascensão social de Gesualdo Motta.



Diodata

Diodata era a serva mais fiel de Gesualdo. Fora sua amante e lhe dera dois filhos, que nunca foram reconhecidos pelo pai.



Os irmãos Traó: Dom Ferdinando e Dom Diego

Dom Diego e Dom Ferdinando eram os irmãos mais velhos de Bianca. São retratados como dois idiotas, que vivem uma realidade paralela. Não aceitam o casamento da irmã com Gesualdo Motta, rompendo os laços de parentesco. Apesar de nobres, viviam da caridade dos parentes ricos e sonhavam com uma indenização do rei.