



Miguilim

revista eletrônica do netli
volume 6, número 2, Maio-Ago. 2017

A PRESENÇA DO GÓTICO E DO GROTESCO EM O CRIME DO PADRE AMARO, DE EÇA DE QUEIRÓS



THE PRESENCE OF THE GOTHIC AND THE GROTESQUE IN O CRIME DO PADRE AMARO, BY EÇA DE QUEIRÓS

Xênia Amaral MATOS
Raquel Trentin OLIVEIRA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA, Brasil

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | AS AUTORAS
RECEBIDO EM 14/07/2017 • APROVADO EM 27/08/2017

Abstract

Despite the influence of Realism, Eça de Queirós' narratives are marked by gothic and grotesque characteristics. In *O crime do Padre Amaro* (1875), both styles are perceived in some actions, characters, and settings, which are related to social taboos and death. In this sense, this paper analyses the Gothic and Grotesque subtle presence in *O crime do Padre Amaro*. In order to

achieve that objective, critics and theoreticians such as Wolfgang Kayser (2013), Mikhail Bakhtin (2003), Byron & Punter (2004), and Maria João Simões (2005) are mentioned.

Resumo

Mesmo sob o influxo do realismo, as narrativas de Eça de Queirós apresentam nuances do gótico e do grotesco. Em *O crime do Padre Amaro* (1875), ambos são percebidos na construção de ações, personagens e cenários que envolvem tabus sociais e mortes. Nesse sentido, o presente artigo analisa a sutil projeção do gótico e do grotesco nesse romance. O estudo aproveita, principalmente, as concepções de grotesco de Wolfgang Kayser (2013) e Mikhail Bakhtin (2003), e de gótico, de Byron e Punter (2004), assim como algumas noções críticas sobre a narrativa queirosiana, propostas por Maria João Simões (2005).

Entradas para indexação

Keywords: Eça de Queirós. Gothic. Grotesque. Realism.

Palavras-chave: Eça de Queirós. Gótico. Grotesco. Realismo.

Texto integral

INTRODUÇÃO

Em primeira instância, o gótico surgiu como um estilo arquitetônico ainda na Idade Média e foi utilizado nas construções de catedrais, como a de *Notre Dame*, na França. O estilo foi assim nomeado, uma vez que era visto como pouco sofisticado e retrógrado, o que remetia às edificações do povo bárbaro dos godos. No século XVIII, mais especificamente no contexto anglófono, o gótico chegou ao domínio literário. Narrativas como *The Castle of Otranto* (1764), de H. Walpole, *The Mysteries of Udolpho* (1794) e *The Italian* (1797) de Ann Radcliffe, são exemplos de uma literatura gótica oitocentista marcada por histórias geralmente ambientadas na época medieval; tramas de suspense; privilégio de cenários como o castelo, o labirinto e a torre; presença de personagens como a bruxa, o monstro e o vampiro e predominância de acontecimentos misteriosos, muitas vezes ligados ao crime.

No século XIX, o gótico continuou a se desenvolver, chegando a outros países como a Alemanha, ao exemplo da escrita de E.T.A Hoffmann, e os Estados Unidos, com Edgar Allan Poe. Na Inglaterra e na Irlanda, Mary Shelley, J. S. LeFanu e Bram Stoker foram exemplos desse segundo momento da literatura gótica. Entretanto, o século XIX também foi marcado pela consolidação do romance realista como expressão literária apreciada pela crítica. Uma vez que os enredos góticos principalmente os do século XVIII eram ambientados no passado e pareciam não apresentar o tom de novidade proposto pelo romance realista, a crítica da época

evitou nomear as narrativas góticas como *novel* (romance - no sentido moderno do gênero - em inglês) e preferiu o termo *romance* (tipo de narrativa anterior ao romance moderno, mais próximo do formato das narrativas de cavalaria medieval). Nesse sentido, E. J. Clery destaca:

The “novel” means literally “the new,” and it marked itself off as a new, more credible and progressive genre of fiction for an enlightened age by denigrating “the old,” the romance. The classical keys tones of this attitude were Aristotle, who in the Poetics insisted on probability in the drama, and Horace, whose dictum “incredulus odi” (“what I can not believe disgusts me”) from the Art of Poetry is a cliché of neoclassical criticism. Only if a fiction is true to life can it become the vehicle of useful instruction or moral improvement (CLERY, 2002, p. 22)¹.

Tal abordagem acabou influenciando na percepção da narrativa gótica como pouco merecedora de prestígio por seu suposto baixo valor artístico, mesmo assim, o gótico revelou-se bem aceito pelo público, perdurando até os dias de hoje, em diferentes mídias, como o cinema e a TV, e em diversos países. Dessa forma, essa expressão artística se tonou um *termo guarda-chuva* (GROOM, 2012 *apud* SENA, 2017, p. 39) para nomear desde manifestações de *lifestyle* – a subcultura gótica – até um segmento da moda. O gótico também influenciou e mesclou-se a outras expressões literárias como o fantástico, a ficção científica, e o grotesco.

Por sua vez, o grotesco possui uma longa tradição datando do Império Romano e é utilizado nas diferentes artes. De forma semelhante ao gótico, o grotesco pode abordar o soturno, o horripilante e o bizarro, ao exemplo da obra de Edgar Allan Poe. A palavra “grotesco” vem do italiano *grotta*, que significa “gruta”, sendo inicialmente um tipo de pintura ornamental que se utilizava de gavinhas e mesclava formas humanas a animais encontradas em afrescos de palácios daquela época (cf. KAYSER, 2013). De acordo com Wolfgang Kayser, em *O grotesco* (2013), a mistura de opostos perduraria como uma das principais características do estilo, juntamente ao estranhamento e ao exagero com que trata seus objetos. Na literatura, Kayser pontua que o grotesco foi redefinido por Poe com a publicação de *Tales of Grotesque and Arabesque* (1840), no qual esse ganha um ar sombrio, monstruoso e mórbido, perdendo as características alegres e cômicas que perduraram desde a Renascença. Para Kayser, Poe estava em diálogo com o que seria um grotesco ligado ao horror e ao medo, uma vertente do estilo também observada na literatura alemã, por exemplo nos contos de Hoffman.

Já Mikhail Bakhtin, em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento* (2003), estuda o grotesco principalmente nas festividades populares da Idade Média e nos escritos de François Rabelais. De acordo com Bakhtin, a linguagem da Idade Média seria rica e capaz de comunicar formas, símbolos carnavalescos e uma percepção de mundo através do grotesco. As expressões populares produziram novos gêneros literários; eliminação de formas linguísticas em desuso; questionaram a organização social da época (o papel da igreja e a estratificação social) e influenciaram diretamente a produção literária de François Rabelais. Esse

foi o escritor que, para Bakhtin, melhor expressou o riso popular em suas obras e foi influenciado por temas que seriam herança da cultura cômica popular e por uma concepção estética que Bakhtin nomeia de *realismo grotesco*:

No realismo grotesco (isto é, no sistema de imagens da cultura popular cômica), o princípio material e corporal aparece sob forma universal, festiva e utópica. O cósmico, o social e o corporal estão ligados indissolivelmente numa totalidade viva e indivisível. É um conjunto alegre e benfazejo.

No realismo grotesco, o elemento material e corporal é um princípio profundamente *positivo* [...]. *O princípio material e corporal é percebido como universal e popular e, como tal, opõe-se a toda separação das raízes materiais e corporais do mundo, a todo isolamento e confinamento em si mesmo, a todo caráter ideal abstrato, a toda pretensão de significação destacada e independente da terra e do corpo* (BAKHTIN, 2003, p. 17 [grifos do autor]).

Nota-se que Bakhtin considera o grotesco como um estilo cômico e ambivalente, ligado de forma essencial à realidade material e corporal. Ao romper com as barreiras da lógica, o grotesco questionaria justamente o modo como a sociedade se estruturava, usando o riso como ferramenta para isso. Portanto, a perspectiva bakhtiniana contrasta com as ideias de Kayser, pois o teórico russo compreende que o grotesco está relacionado ao exagero e ao cômico de caráter alegre. Já para o teórico alemão, o grotesco é um fenômeno estético mais relacionado ao moderno e ao estranho, que pode causar efeitos de horror e de desconforto no receptor. Bakhtin e Kayser analisam objetos distintos e obtêm resultados diferentes em seus estudos, entretanto isso não significa que uma leitura exclua a outra. Pelo contrário, o grotesco configura-se de maneira complexa e comporta diferentes manifestações. Críticos mais recentes, como Dieter Miendl (2005), fazem uma leitura do grotesco que assimila ambas as perspectivas anteriores:

The grotesque emerges as a contradiction between attractive and repulsive elements, of comic and tragic aspects, of ludicrous and horrifying features. Emphasis can be placed on either its bright or its dark side. However, it does not seem to exist without a certain collision between playfulness and seriousness, fun and dread, glee and gloom (MEINDL, 2005, p. 7)².

Como bem conclui o estudioso, assim, o grotesco é marcado por uma *tensão interna de tons*, o que causa uma *estrutura paradoxal* (cf. MEINDL, 2005, p. 7).

Como visto, o contexto anglófono e germânico propiciaram importantes escritores e obras literárias no segmento do gótico e do grotesco. Por sua vez, a literatura portuguesa, em um primeiro olhar, parece não apresentar grandes obras dentro do seguimento do gótico ou do grotesco. De acordo com Maria Leonor Machado de Sousa, em *O "Horror" na literatura portuguesa* (1979) – um dos

primeiros estudos sobre o assunto – Portugal, apesar de um contexto cultural propício, o qual envolve castelos antigos, resquícios da cultura da Idade Média e lendas sobre o macabro, pouco teria expressado o gótico sobrenatural em sua literatura. Os escritores portugueses teriam dado mais atenção a “um *negro* melancólico e suavemente triste do que para os lances arrepiantes da escola alemã, por exemplo” (SOUSA, 1979, p. 12 [grifos da autora]). Ainda, os primeiros contatos dos leitores portugueses com o gótico foram através de traduções “duvidosas” de obras inglesas: “A divulgação do romance gótico fez-se, naturalmente, através das traduções, geralmente péssimas e sem qualquer critério de escolha, que desde o fim do século XVIII foram sendo editadas em Portugal” (Ibidem, p. 15).

Por outro lado, estudos revisionistas, como por exemplo a dissertação *Camilo e Eça: O Apelo do Horror* (2004), de Teresa Manuela Vasques Fadista da Cruz Rosado, defendida na Universidade de Coimbra, demonstram que a literatura portuguesa também apresentaria escritos com o “apelo arrepiante”³ mencionado por Sousa. Na pesquisa, Rosado discute o apelo gótico da obra de Camilo Castelo Branco, na qual o susto seria um elemento de destaque, e o aspecto fantástico Eça de Queirós nas obras *Prosas Bárbaras* (1903)⁴, *O mandarim* (1880) e *O mistério da estrada de Sintra* (1870), mesmo que este autor seja mais reconhecido por suas narrativas realistas.

Outro estudo que se dedica a analisar o fantástico em Eça, é *A dimensão fantástica na obra de Eça de Queirós* (2002), de Maria do Carmo Castelo Branco de Sequeira, que, do mesmo modo, assinala nas obras do autor uma reincidência de aspectos obscuros. Narrativas como *O mandarim*, *Prosas Bárbaras*, *O mistério da estrada de Sintra* e o conto “O defunto” (1902) seriam para Sequeira exemplos de uma vertente assombrosa e lúgubre na obra de Eça. A autora chega a dedicar uma subunidade de seu estudo a essas narrativas, enfatizando *Prosas Bárbaras*, porém não apresenta uma análise aprofundada do tema, pois limita-se a uma definição restrita de gótico. Essa definição implica que o gótico estaria limitado aos escritos ingleses em que as narrativas se ambientam na Idade Média e estabelecem atmosferas sombrias e horripilantes (SEQUEIRA, 2002, p. 243). Sua análise centra-se, então, em textos queirosianos mais diretamente associáveis a essa concepção.

Acreditamos, no entanto, que seja possível reconhecer, mesmo nos romances exemplares da fase realista de Eça de Queirós, nuances do gótico, bem como do grotesco. Maria João Simões (2005) admite o aproveitamento do grotesco nessa fase do autor com fins de crítica social:

Com efeito, defende-se aqui que há uma dimensão do grotesco convocada pelo realismo artístico, mas ela está indubitavelmente ligada e ao serviço da sátira do mundo real. [...] É este entrelaçamento que se pode verificar nas obras realistas de Eça de Queirós, pois, sendo alguns dos procedimentos utilizados pelo autor para “fazer verdadeiro”, a sátira, a caricatura e o cómico, estes elementos não deixam de se mesclar, nas suas voltas e contravoltas [...] com o grotesco [...] (SIMÕES, 2005, p. 44).

Tomando-se uma perspectiva semelhante à de Simões, é plausível dizer que o gótico pode ser convocado, assim como o grotesco, pelo realismo como forma de pensar e problematizar determinados aspectos da vivência humana. O gótico auxiliaria, então, a representar realidades intangíveis e sentimentos indizíveis, como a morte, os medos e os tabus. A partir de uma leitura psicanalítica, Steve Bruhm (2002) argumenta que o gótico, de forma similar a uma catarse, é um meio de expor aquilo que não se compreende e/ou não se aceita socialmente. Nesse sentido, o gótico permite a problematização dos tabus sócio-culturais, uma vez que esse “[is] a narrative of prohibitions, transgressions, and the processes of identity construction that occur within such tensions”⁵ (BRUHM, 2002, p. 263). Nesse sentido, o presente trabalho propõe uma análise das nuances do gótico e do grotesco no romance *O crime do Padre Amaro*, de Eça de Queirós, conforme são acionadas na representação da trajetória amorosa de Amaro e Amélia.

O CRIME DO PADRE AMARO: DEFORMIDADES, JOGOS DE PODER E MORTE

Considerado o romance que consagrou Eça de Queirós entre a crítica, *O crime do Padre Amaro*⁶, apesar de ser relacionado ao realismo-naturalismo⁷, utiliza do gótico e do grotesco para construir acontecimentos, personagens e cenários. *OCP* é uma das narrativas mais conhecidas do escritor e, ambientado em Leiria, narra o relacionamento amoroso do padre Amaro e da beata Amélia, que resulta na gravidez e na decorrente morte da personagem feminina.

No início do romance, a juventude de Amaro é apresentada para o leitor através de uma analepse narrativa na qual a personagem é caracterizada de forma que retoma o grotesco:

No entanto crescia; o seu aspecto era o mesmo, miúdo e amarelado; nunca dava uma boa risada; trazia sempre as mãos nos bolsos. Estava constantemente metido nos quartos das criadas, remexendo as gavetas; bulia nas saias sujas, cheirava os algodões postiços. Era extremamente preguiçoso, e custava de manhã arrancá-lo a uma sonolência doentia em que ficava amolecido, todo embrulhado nos cobertores e abraçado ao travesseiro. Já corcovava um pouco, e os criados chamavam-lhe o padrega (QUEIRÓS, 2004, p.38).

Mikhail Bakhtin (2003) argumenta que o grotesco é marcado pela *hiperbolização* com que trata seus objetos. O corpo e seus atos em especial são representados como disformes, exagerados ou encolhidos. Consequentemente, o grotesco apresenta um *drama satírico* da palavra e do corpo, no qual as fronteiras da lógica são muitas vezes esmaecidas.

No excerto, Amaro é descrito como *extremamente* preguiçoso, com uma sonolência doentia, corpo amolecido e de cor amarelada (cf. QUEIRÓS, 2004, p. 38). Tais características sugerem uma satirização e uma hiperbolização grotesca dos atos corporais, uma vez que a materialidade física é apresentada de forma

distorcida. Apesar da distorção, o cômico, efeito bastante suscitado pelo grotesco, não é convocado de maneira alegre, conforme Bakhtin conclui dos escritos de Rabelais. Ao contrário, na passagem analisada, o efeito grotesco alinha-se com uma proposta de representação *negativa*, uma vez que a preguiça exagerada e a cor amarelada remetem à disfunção do corpo e à doença.

A figuração da personagem Amaro, ao longo do romance, também recorre a outros mecanismos associados ao grotesco como à apresentação de imagens *animalescas*, associação que, no trecho, é suscitada pelo verbo designador da postura da personagem: “corcovar”. Tal verbo refere um tipo de salto que o cavalo executa, ficando com o corpo encurvado⁸. O narrador, ao expressar que Amaro corcovava, relaciona a personagem à imagem do cavalo e ressalta-lhe contornos grotescos. Assim, a associação retoma as considerações de Dieter Meindl (2005) sobre os procedimentos de composição do grotesco, os quais podem, sem impedimentos da lógica, dar ao humano componentes do animal: “The grotesque would both negate and contain the differentiation in question, for a man with antlers is both a human and an animal, and by being either is neither”⁹ (MEINDL, 2005, p. 8). Dessa forma, para o autor, o grotesco seria capaz de romper as fronteiras entre as esferas opostas, ressignificando as imagens.

Entre algumas das imagens animalescas que designam Amaro, evocadas através de metáforas, de comparações e de vocativos, o cão figura como uma das principais. Um exemplo dessa designação é percebido na voz da personagem Totó para se referir ao padre: “Passa fora, cão! Passa fora, cão!” (QUEIRÓS, 2004, p. 312). De acordo com Chevalier e Gheerbrant (1998), o cão, em diferentes culturas como a mexicana, persa, grega e iorquesa, é associado ao ser que conduz a alma humana ao mundo dos mortos, já na cultura hebraico-cristã, o animal está relacionado ao demoníaco. Além disso, o cão é relacionado ao impuro e ao sexual: “[a] voracidade sexual do homem, cuja avidez nesse terreno só tem como equivalente a fome canina” (ZAHAN, s.d., p. 70 apud CHEVALIER; GHEEBRANT, 1998, p. 178).

No caso da representação de Amaro, convoca-se justamente esses aspectos negativos da imagem do cão, tais como ferocidade, irracionalidade e instintividade. Em seu ensaio sobre o grotesco em Eça, Maria João Simões argumenta que as imagens animalescas utilizadas nas narrativas queirosianas revelam o aspecto *primitivo* das personagens, o que abre margem para o abandono das características humanas (cf. SIMÕES, 2005, p. 47-9). Segundo a pesquisadora, a grotesca junção dos domínios pode ser compreendida do seguinte modo:

A junção de elementos díspares, a inflação, o ressequir e a animalidade estão convocados para o discurso e para a estética realista, em nome da moral e da ética que se pretende pedagogicamente inculcar. Estes elementos permitem confrontar o leitor com o tema fundamental da hipocrisia moral e social. [...] De viés, ou pelo entremeio da conjunção contrapontística grotesca, insinua-se a tal “verdade” que os realistas querem fazer ver, por sob as falsas aparências, ganhando o grotesco, deste modo, um poder simbólico inusitado (SIMÕES, 2005, p. 48-9).

Ao longo da narrativa, o animalesco reincide através de diferentes nuances da personagem e um desdobramento dessa imagem é percebido na cena do primeiro beijo de Amaro e Amélia:

Aquelas maneirinhas excitavam o padre - e com os braços erguidos, a voz cálida:

- Salte, salte! Ela então fez voz de mimo:

- Ai, tenho medinho! tenho medinho... - Salte, menina!

- Lá vai! gritou ela bruscamente.

Saltou, foi cair-lhe sobre o peito com um gritinho. Amaro resvalou, firmou-se - e sentindo entre os braços o corpo dela, apertou-a brutalmente e beijou-a com furor no pescoço.

Amélia desprende-se, ficou diante dele, sufocada, com a face em brasa, compondo na cabeça e em roda do pescoço, com as mãos trêmulas, as pregas da manta de lã. Amaro disse-lhe:

- Ameliazinha!

Mas ela de repente apanhou os vestidos, correu ao comprido do valado. Amaro, com grandes passadas, seguiu-a atarantado. (QUEIRÓS, 2004, p. 117-8).

Na cena, a representação animalizada de Amaro é reforçada pelas ações da personagem em relação à Amélia, como quando ele a beija com o furor semelhante ao de um predador que agarra a sua presa. Percebe-se, ainda, que elementos do gótico se encontram diluídos na cena supracitada. O padre corre atrás de Amélia, que foge dele em um descampado, numa ação que alude a uma *perseguição*. Esse elemento nas narrativas góticas, além de suscitar a tensão e o suspense, é geralmente praticado contra as personagens femininas, como por exemplo em *Drácula* (1897) de Bram Stoker, no qual o vampiro persegue a personagem Mina ao longo da história. A perseguição também qualifica o estado psicológico das personagens, pois geralmente envolve a ansiedade, o pânico e/ou o medo (cf. BYRON; PUNTER, 2004). Na cena, observa-se que o estado físico das personagens revela sobre o psicológico delas no momento: tanto Amaro quanto Amélia encontram-se alterados com mãos tremulas e, no caso da personagem feminina, a face está em brasa e ela se sente sufocada.

A organização da perseguição também remete à ideia de *jogo de poder*, como discutido por Byron e Punter (2004):

Gothic could be seen as having proved fertile in adapting its descriptions as the historical representations of power have themselves altered and developed, and as the discourses through which power is transmitted have shifted terrain according to a logic of scientific and economic development, within which the self experiences itself as at the mercy of forces beyond its control (BYRON; PUNTER, 2004, p. 273)¹⁰.

Dessa forma, observa-se um o jogo de poder estabelecido na ação que expõe Amaro em uma posição persuasiva e agente, enquanto Amélia é objeto do desejo. A persuasão de Amaro reside no quanto a beata corresponde positivamente às investidas do padre. Nota-se que, na cena, Amélia avança e recua frente às investidas de Amaro: ao mesmo tempo em que hesita, ela também expressa sutilmente seu desejo através do modo afetivo como fala e de suas “maneirinhas”. Portanto, o jogo desenvolvido na passagem envolve tanto o poder, quanto a sedução: Amaro se insere numa posição agente que investe sobre Amélia, a qual mesmo hesitando, tende a corresponder ou expressa algum indício de desejo. Já a perseguição é sutilmente retomada pelo estado das personagens enquanto correm e pelo suspense/tensão na narrativa ocasionado pelo estado das personagens.

Como visto na cena anteriormente analisada, Amélia é o objeto de desejo de Amaro e é colocada por ele em um persuasivo jogo de poder/sedução, que levam à transgressão. Para Byron e Punter (2004), as narrativas góticas tradicionais, principalmente as de escrita masculina, tendem a mostrar os homens como protagonistas de uma *transgressão*, enquanto as personagens femininas são representadas como *objetos* dessa:

In such texts women characters tend to be objectified victims, their bodies, like the Gothic structures, representations of the barriers between inside and outside that are to be broached by the transgressive male. Like the protagonist himself, the male Gothic text, both in its subject matter and in its narrative conventions, is usually considered to be particularly transgressive: violence, especially sexual violence, is dealt with openly and often in lingering and lascivious detail (BYRON; PUNTER, 2004, p. 278).

Na primeira relação sexual de Amaro e de Amélia, essa transgressiva objetificação fica evidenciada em uma cena que também apresenta o jogo de poder. Na cena, predomina uma atmosfera sombria enquanto os dois abrigam-se na casa de Amaro, por causa de uma forte tempestade. O clima chuvoso e obscuro reforça uma tensão sobre o que irá se desenvolver. Nesse ambiente, Amaro pressiona Amélia para que ela suba ao quarto com ele:

- É que agora cai a cântaros, disse Amaro. Realmente parece-me que o melhor é entrar no pátio de minha casa e esperar um bocado... - Não, não! acudiu Amélia. - Tolices! exclamou ele impaciente. [...]
- Não, não! Mas Amaro parou, abriu rapidamente a porta, empurrando Amélia de leve. - É um instante, vai passar, entre...
E ali ficaram, calados, no pátio escuro, olhando as cordas de água que reluziam à luz do candeeiro defronte. Amélia estava toda atarantada. A negrura do pátio e o silêncio assustavam-na; mas parecia-lhe delicioso estar assim naquela escuridão, ao pé dele, ignorada de todos... Insensivelmente atraída, roçava-se-lhe pelo ombro; e recuava logo, inquieta de ouvir a sua respiração tão agitada, de o sentir tão junto das saias. Percebia por trás, sem a ver,

a escada que levava ao quarto dele; e tinha um desejo imenso de lhe ir ver, acima, os seus móveis, os seus arranjos... [...]

Amaro então começou a bater com os pés no chão, a esfregar as mãos, arrepiado.

- Estamos aqui a apanhar alguma, dizia. As lajes estão regeladas. Realmente era melhor esperar em cima na sala de jantar...

-Não, não! Disse ela.

- Por que não? Que pensas tu? É uma pieguice. É enquanto não passa o aguaceiro. Dize... Ela não respondia, respirando muito forte. Amaro pousou-lhe a mão sobre o ombro, sobre o peito, apertando-lho, acariciando a seda. Toda ela estremeceu. E foi enfim seguindo pela escada, como tonta, com as orelhas a arder, tropeçando a cada degrau na roda do vestido.

-Entra para aí, é o quarto, disse-lhe ao ouvido.

[...] Ele voltou ao quarto com a luz. Amélia lá estava, imóvel, toda pálida. O pároco fechou a porta -e foi para ela, calado, com os dentes cerrados, soprando como um touro (QUEIRÓS, 2004, p.281-2).

Na passagem mencionada, a personagem feminina encontra-se em um estado de tensão e de susto, ainda que fisicamente atraída por Amaro, o que, juntamente com a atmosfera obscura do local, colaboram para a construção de um efeito narrativo que suscita o gótico. Em diversos momentos, Amaro fala para Amélia que ela está sendo “piegas” ou “tola” ao não querer acompanhá-lo, mostra-se invasivo ao tocá-la bem como profere orações imperativas, atitudes que demonstram uma tentativa de controlar a situação. Apesar de ter mostrado um certo interesse no início da cena, Amélia é incisiva em seu não, resposta que comunica hesitação. Consequentemente, o modo com que as personagens agem e dialogam na cena mostram o feminino como um objeto da transgressão masculina, o que também envolve um jogo de poder do qual Amélia pouco conseguiria se defender.

Outro elemento que sutilmente remete ao gótico é o quarto onde ocorre a relação sexual, localizado no andar superior da casa. O gótico enfatiza espaços em posição elevada, como torres, masmorras e quartos no topo das edificações geralmente pouco iluminados, nos quais ocorrem situações profanas e/ou de ocultação de monstruosidades, de perversidades, da loucura, etc. Por exemplo, o laboratório de Victor Frankenstein em *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, é no alto da torre; em *Jane Eyre* (1847), de Charlotte Brontë, narrativa que retoma em diversos momentos o gótico, a personagem considerada louca, Bertha Manson, fica aprisionada em um sótão; enquanto Jane, ao sofrer um “ataque de histeria”, é presa em um quarto vermelho no alto da casa; entre outros exemplos.

No que tange ao grotesco, a impulsividade de Amaro e o furor de suas ações remetem à animalidade, o que é reforçado pela comparação com um touro ao final do excerto mencionado. O touro é relacionado à fúria e à força (cf. CHEVALIER; GHEEBRANDT, 1998, p. 890-1), demonstradas nos dentes cerrados e na respiração soprosa. Antes da comparação ser explicitada na voz do narrador, Amaro já esfregava as mãos uma contra a outra e os pés no chão semelhante a um touro antes do ataque, o que enfatiza o seu comportamento animalesco e raivoso. Assim, tal comparação com o animal reprodutor vem a complementar o motivo da perseguição

sexual, desenvolvida ao longo da cena, bem como expor a impulsividade e a irracionalidade da personagem.

As cenas que se passam no segundo cenário utilizado por Amaro e Amélia para os encontros sexuais, a casa do Sineiro, também suscita elementos do gótico e do grotesco. O local foi escolhido com o pretexto de ensinar a catequese à paralítica e acamada Totó. A personagem “endemoniada” e “histérica” costumava dilacerar o corpo com as próprias unhas e uivava como lobo (cf. QUEIRÓS, 2004, p. 287), ainda, era vista como “endemoniada” e “histérica”. Dessa forma, sua caracterização e comportamento a relacionam com o grotesco pelas atitudes animais (uivar) e pelo comportamento exagerado (histeria e dilacerar-se). Totó causava medo em Amélia devido ao seu corpo disforme e ao seu ódio contra a beata, o qual era demonstrado através de insultos e de gritos. Nesse contexto, Amélia passa a sentir medo de Totó bem como culpa por estar transgredindo. Assim, o espaço é visto por Amélia de forma afetada por tais sentimentos e a sacristia próxima à casa do sineiro, a casa e os caminhos que ela percorre para chegar ao quarto são vistos de forma perturbadora, amedrontadora e sombria, o que gera uma percepção de espaço próxima do gótico. Além disso, o quarto no qual Amaro e Amélia se encontram é na parte alta da casa, assim como o quarto na casa do padre, o que retoma a ideia de um cômodo em posição elevada ocultando a profanação e a transgressão.

Nuances que remetem ao gótico também são percebidas no desfecho de Amélia. A personagem já grávida é mandada para uma casa, o Casarão da Ricoça, longe de Leiria a fim de proteger a reputação do padre. Se na casa do sineiro Amélia foi amedrontada por Totó, em Ricoça, ela é perturbada por Dona Josefa, idosa que exige das mulheres que a cercam “penalidades góticas – as letras marcadas na testa com ferro em brasa, os açoutes nas praças públicas, os *in pace* tenebrosos” (QUEIRÓS, 2004, p. 355 [grifos do autor]). Assim, as atitudes da idosa acentuam o medo da punição divina e o sentimento de culpa em Amélia, que fica em um estado de paranoia. Consequentemente, a percepção do espaço, que mesmo narrado de forma heterodiegética é guiado pela perspectiva de Amélia, ganha contornos sombrios. Para Amélia, o casarão da Ricoça é um espaço obscuro, tenebroso e “lugubrememente decorado” (ibidem, p. 369), uma caracterização que remete ao gótico. Nessa casa, ocorre a morte de Amélia, que sucumbe após o parto. Na cena, a construção de uma atmosfera fúnebre relaciona-se com o gótico:

Mas, meia hora passou, a luz do candeeiro ia esmorecendo, e o doutor não voltou.

Então aquele silêncio da casa, onde só o som dos seus passos sobre o soalho da sala punha uma nota viva, começou a impressionar o velho [abade Ferrão]. Abriu a porta devagarinho, escutou; mas o quarto de Amélia era muito afastado, ao fim da casa, ao pé do terraço; não vinha de lá nem rumor nem luz. Recomeçou o seu passeio solitário na sala, numa tristeza indefinida que o ia invadindo. [...] Outra hora mais longa, mais fúnebre, passou. Então, em pontas de pés, corando na escuridão daquela audácia, foi até ao meio do corredor: agora, aterrado, sentia no quarto de Amélia um ruído confuso e surdo de pés movendo-se vivamente no soalho, como numa luta. Mas nem um ai, nem um grito. [...] Ouviu uma porta

a distância bater. Depois o arrastar no soalho dumha bacia de latão. E enfim o doutor apareceu. A sua figura fez empalidecer o abade: vinha sem gravata, com o colarinho espedaçado; os botões do colete tinham saltado; e os punhos da camisa, voltados para trás, estavam todos manchados de sangue (QUEIRÓS, 2004, p. 429-30).

A cena é permeada por imagens que denotam a morte, tais como o silêncio e a chama da vela que se esmaecia (o que remete ao fim da vida). A ação é narrada de modo que se ressalte a passagem das horas e a angústia do abade Ferrão sem notícias do estado de Amélia, o que é demarcado pelas ações repetidas, como andar por um lado e outro e tentar enxergar algo no corredor, pelo silêncio e pela escuridão. Esse procedimento somado às imagens de morte causam uma tensão e um suspense na narrativa, os quais estão associados às técnicas do gótico. Desse modo, a cena retoma características provindas do *negro melancólico*, observado Sousa (1979) ao estudar o horror na literatura portuguesa, bem como algumas das características que são associadas ao “gótico horripilante”, como o suspense e a tensão.

Na sequência, o cadáver de Amélia é apresentado de um modo que remete à ideia de grotesco:

Quando voltou ao quarto de Amélia, a Dionísia e a Gertrudes, de rojos ao lado da cama, rezavam. O leito, todo o quarto estava revolvido como um campo de batalha. As duas velas consumidas extinguíam-se. Amélia estava imóvel, com os braços hirtos, as mãos crispadas dumha dor de púrpura escura - e a mesma cor mais arroxeadada cobria-lhe a face rígida (QUEIRÓS, 2004, p. 433).

Seu corpo encontra-se disforme, a face está rígida e sua coloração é arroxeadada, elementos que compõem uma caracterização deformada, a qual provoca estranhamento no leitor e que está para um grotesco obscuro e sinistro. Além disso, o tom gótico é evocado pela atmosfera de morte e de morbidez que permeia a cena: além do cadáver, as velas apagadas denotam a vida que se esvaiu. Vale ressaltar que o horror causado pelo estado do cadáver também é um procedimento utilizado no gótico. No conto “The Facts in the Case of M. Valdemar”¹¹ (1845), mesmo que em uma abordagem mais soturna, o estado disforme do cadáver de Ernest Valdemar é um elemento que provoca o estranhamento e o medo no leitor.

Em linhas gerais, a relação de Amaro e de Amélia também poderia ser lida, ainda que metaforicamente, como uma relação vampírica: a personagem masculina aos poucos drena as forças vitais da personagem feminina. A sedução, a ênfase em certos aspectos físicos de Amaro, como a dentição (como quando ele range os dentes ao ser comparado a um touro ou quando beija Amélia com furor), e a imagem do cão (destaca-se que o Conde Drácula pode se transformar em um cão) remetem ao imaginário vampírico. A própria alusão à perseguição e ao jogo de poder estão relacionados com a imagem vampírica, pois envolvem um sujeito que preda e outro que é predado.

Além disso, a morte de Amélia pode ser associada à ideia de punição pelas suas transgressões, um desfecho muito utilizado nas narrativas góticas, que apresentam penalidades proporcionais aos erros, aos crimes e às transgressões cometidas pelos protagonistas. Sobre esse procedimento no gótico, Byron e Punter destacam: “And while male Gothic generally has a tragic plot, with the protagonist punished for his breaking of the taboos, the text in many ways nevertheless resists narrative closure – the supernatural, for example, tends to be left unexplained” (BYRON; PUNTER, 2004, p.278-9)¹². Por outro lado, em *OCP*, apenas a protagonista feminina recebe uma punição para os seus erros, enquanto Amaro sai ileso e retorna a Lisboa. Assim, ao somente Amélia pagar com a morte por sua transgressão, poder-se-ia afirmar que a narrativa é conivente com os crimes de Amaro. Por outro lado, ao punir somente um dos lados – o feminino - e deixar o outro ileso – o masculino - demonstra uma crítica à organização social daquele contexto. A crítica demonstra que somente o menos favorecido arca com as consequências das transgressões praticadas pelo mais forte, que, no caso, é protegido pela sua ocupação e gênero. Assim, a hipocrisia daquele contexto sócio-histórico fica explícita: os que defendem a moral são também aqueles que a transgridem.

Por fim, ao se retomar a ideia de *jogo de poder*, constata-se que a morte de Amélia evidencia a sua posição desfavorável em relação a Amaro. Entretanto, Amaro “preda” Amélia com o consentimento daqueles que o rodeiam: autoridades da igreja, homens respeitáveis, beatas, o que reforça sua posição favorecida. Assim, a hipocrisia social também é expressa através de elementos narrativos provenientes do gótico, bem como do grotesco, o que faz com que tais estilos se insiram na estética realista a fim de enfatizar a crítica social pretendida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo das análises, observa-se que a seleção vocabular e a estilística utilizadas na narrativa para descrever cenários, personagens e ações remetem ao gótico e ao grotesco. O grotesco é principalmente notado na construção das personagens pela descrição de seus corpos. A figura de Amaro, ao ser apresentada de forma disforme e por imagens que remetem ao animalesco, como o cão e o touro, expõe os contornos irracionais, o que contrasta com a ideia de equilíbrio e de sabedoria geralmente associada àquele que deve proclamar a fé e a moral. Já a descrição do cadáver de Amélia também retoma elementos provenientes do grotesco, os quais além de comunicarem o aspecto sinistro do fim da vida, indicam o quão terrível foi seu o sofrimento na hora da morte relacionada à transgressão e à punição.

Por sua vez, o gótico é retomado de forma sutil e diluída na construção dos cenários e no desenrolar das ações. Os quartos em andares superiores e as casas tenebrosas remetem aos cenários característicos das narrativas góticas relacionados a profanações, às transgressões e às mortes associadas a essas. As principais ações que se assemelham aos procedimentos narrativos do gótico são a da perseguição e a morte de Amélia. Ainda, as cenas que remetem à perseguição e ao “vampirismo” colocam a personagem masculina em uma posição análoga a do

predador, o que é reforçado pelas imagens de animais utilizadas para designá-lo – o cão e o touro.

O vampírico em Amaro é sugerido sutilmente, como já mencionado, e é um efeito semântico suscitado através da relação sedutora, do jogo de poder e da imagem do cão. No primeiro contato, Amaro beija Amélia no pescoço em um ato semelhante a um vampiro; no segundo momento, ele range os dentes com furor. Porém, mais expressivo do que isso é a relação que ele desenvolve com ela: uma conexão que aos poucos lhe retira a força, coloca-a em declínio até chegar a sua morte em um jogo persuasivo e sensual do qual Amélia pouco teria como se defender.

Dessa forma, a representação das personagens e a construção das cenas em *O crime do Padre Amaro* suscitam elementos do gótico e evocam um efeito grotesco, os quais assumem efeitos críticos singulares. Como argumentado por Simões, a estética realista se propõe a “fazer verdadeiro” (SIMÕES, 2005, p. 41), ou seja, representar o ser humano em seu comportamento e sua vivência social de forma a abarcar sua complexidade. Ao tentar compreender essa vivência, o realismo adentra a discussão dos vícios sociais, o que para a autora se fez através do entrecruzamento com o grotesco. De maneira semelhante, ao falar sobre transgressões e morte, a narrativa eciana alude ao gótico, o qual tradicionalmente aborda tais assuntos. Assim, ao utilizar tais nuances, *OCP* faz o uso do gótico e do grotesco de uma forma *realista-naturalista*, pois os coloca a favor da defesa de suas teses científicas e críticas morais.

Notas

¹ Em livre tradução nossa: “O romance moderno [*novel*] significa literalmente “a novidade” e é marcou-se pelo novo, gênero mais crível e progressivo de ficção para o século iluminado, deixando de lado “o velho” romance [*romance*]. Os tons das chaves clássicas dessa atitude foram dados por Aristóteles, que na *Poética* insistiu no drama, e Horácio, cujo ditado “*incredulus odi*” (o que eu não posso acreditar, desagradá-me) da *Arte poética* tornou-se um clichê da crítica neoclássica. Apenas se a ficção é verídica para a vida, essa pode se tornar instrumento útil ou de melhoria da moral” (CLERY, 2002, p. 22).

² Em livre tradução nossa: “O grotesco surge como uma contradição entre elementos atrativos e repulsivos, aspectos cômicos e trágicos, características lúdicas e horríveis. A ênfase pode recair tanto no seu aspecto luminoso, como quanto no sombrio. Entretanto, o grotesco não parece existir sem um tipo de colisão entre comicidade e seriedade, alegria e temor, sarcasmo e morbidez” (MEINDL, 2005, p. 7).

³ Mesmo que a autora não dê uma maior explicação sobre o que ela compreende como “apelo arrepiante” pode-se compreender que esse seria a tensão/suspense, o teor obscuro e o macabro, e o sobrenatural tão presente nos escritos góticos alemães, pois ela menciona esse tipo de obra como exemplo para tal tipo de apelo.

⁴ Compilação de diferentes escritos, como ensaios e contos.

⁵ Em livre tradução nossa: “é uma narrativa sobre as proibições, as transgressões e o processo de construção de identidade que ocorre dentro dessas tensões” (BRUHM, 2002, p. 263).

⁶ Ao longo do texto, será utilizada a abreviatura *OCP* para se referir ao título do romance.

⁷ De acordo com Maria Aparecida Ribeiro a associação entre o Realismo-Naturalismo pode ser justificada da seguinte forma: “Os conceitos de Realismo variaram e entrecruzaram-se com os de Naturalismo, decorrentes que são de um movimento com a mesma origem na doutrina positivista, na sociologia nascente, nos métodos científicos com base na orientação para a formulação de leis. Proudhon, Taine, Comte, Saint-Hilaire, Claude Bernard, Pinel, Lombroso, Esquirol, ecoavam na preocupação da literatura produzida por Flaubert e Zola, e junto com eles, ou isoladamente, na dos críticos e romancistas portugueses. Daí, possa dizer que o *Realismo* pressupõe uma atitude científica, que leva a observar os factos e induzir as leis, enquanto o *Naturalismo* surge quando a exacerbação do método faz da obra literária *ilustração das teses científicas* (RIBEIRO, 1994, p. 17).

⁸ A definição pode ser consultada em: <<https://dicionariodoaurelio.com/corcovar>> Acesso em: 26/06/2017.

⁹ Em livre-tradução nossa: “O grotesco negaria e conteria a diferença em questão, uma vez que um homem com chifres é tanto humano quanto animal, e por ser um e nenhum” (MEINDL, 2005, p. 8).

¹⁰ Em livre tradução nossa: “O gótico pode ser visto como fértil em adaptar suas descrições [sobre a perseguição] como representações históricas de poder tendo elas mesmas se alterado e se desenvolvido; e como discursos através dos quais o poder é transmitido mudaram de terreno a partir da lógica científica e do desenvolvimento econômico, o *self*, dentro desses, experimenta como é ficar à mercê de forças além de seu controle” (BYRON, PUNTER, 2004, p.273).

¹¹ No conto de Poe, Valdemar, já perto da morte, é hipnotizado e mantido em um estado de latência, a fim de se tentar um contato com o além. Quando o efeito do procedimento termina, os líquidos da decomposição saem do corpo do homem, o que causa horror naqueles que estão próximos dele. Em português, é geralmente traduzido como “O caso do senhor Valdemar” ou “Os fatos sobre o caso do senhor Valdemar”.

¹² Em livre tradução nossa: “E enquanto o gótico de autoria masculina geralmente tem um enredo trágico com o protagonista punido por quebrar com os tabus, o texto ainda resiste de diferente aos padrões da narrativa - por exemplo, o sobrenatural tende a ficar sem explicação” (BYRON; PUNTER, 2004, p. 278-9).

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 2003. 419p.

BYRON, Glennis; PUNTER, David. **The Gothic**. United Kingdom: Blackwell Publishing, 2004. 336p.

BRONTE, Charlotte. **Jane Eyre**. Londres: Penguin Books, 2006, 624p.

BRUHM, Stven. The Contemporary Gothic: why we need it? In: HOGLE, Jerrold (Ed.). **The Cambridge Companion to Gothic Fiction**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 259-276.

CHEVALIER, Jean; GHEEBRANT, Alan. **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. 996p.

CLERY, E. J. The Genesis of Gothic Fiction. In.: HOGLE, Jerald E. **The Cambridge Companion to Gothic Fiction**. New York: Cambridge University Press, 2002, p. 21-40.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco: configuração na pintura e na literatura**. São Paulo: Perspectiva, 2013.162p.

POE, Edgar Allan. **Tales of Grotesque and Arabesque**. Philadelphia: Lea & Blanchard, 1840, sp. Disponível em domínio público em: <<http://gutenberg.net.au/ebooks06/0603401h.html>>. Acesso em: 05/06/2017.

_____. The Facts in the Case of M. Valdemar. In: **Selected Tales**. Great Britain: Penguin Books, 1994, p. 364-374.

QUEIRÓS, Eça. O defunto. In: **Contos**. Porto: Livraria Chardron de Lelo & Irmão Editores, 1913, sp. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/files/31347/31347-h/31347-h.htm>> Acesso em: 21/06/17.

_____. **O crime do padre Amaro**. Rio de Janeiro: Martin Claret, 2004, 478p.

_____. **O mandarim**. São Paulo: Ed. Ática, 1997, 72p.

_____. **O mistério da estrada de Sintra**. Lisboa: Livraria Clássica, [19--], 312p.

_____. **Prosas Bárbaras**. Porto: Livraria Chardron de Lelo & Irmão Editores, [19-], sp. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/eq000006.pdf>> Acesso em: 21/09/16.

RADCLIFFE, Ann. **The Italian**. Oxford: Oxford University Press, 2008. 464p.

_____. **The Misteries of Udolpho**. Oxford: Oxford University Press, 2008. 763p.

RIBEIRO, Maria Aparecida. Introdução. In: _____. **História crítica da literatura portuguesa**. Lisboa/São Paulo: Verbo, 1994, p. 7-12.

ROSADO, Teresa M. V. F. da Cruz. **Camilo e Eça: O Apelo do Horror**. 2004, 128p. Dissertação (Mestrado em Estudos Românticos) – Universidade de Lisboa, Lisboa, 2004. Disponível em: <<http://repositorio.ul.pt/handle/10451/22956>> Acesso em: 05/07/2017.

SENA, Maria Faria. **O Gótico-Naturalismo na literatura brasileira oitocentista**. 2017, 99p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

Disponível em: <<https://sobreomedo.files.wordpress.com/2017/01/27022017.pdf>> Acesso em: 05/07/2017.

SEQUEIRA, Maria do Carmo Castelo Branco de. **A dimensão fantástica na obra de Eça de Queirós**. Porto: Campo das Letras, 2002. 484p.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein**. Porto Alegre: L&PM, 2015. 235p.

SIMÕES, Maria João. Ligações perigosas: realismo e grotesco. In: REIS, Carlos. **O grotesco**. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2005, p. 39-53.

SOUSA, Maria Leonor Machado de. **O “Horror” na Literatura Portuguesa**. Lisboa: Biblioteca Breve, 1979, 115p.

STOKER, Bram. **Drácula**. Porto Alegre: L&PM, 2013. 564p.

WALPOLE, Horace. **The Castle of Otranto**. Londres: Castle and Company LTDA. 1901. sp. Disponível em domínio público em: < <http://www.gutenberg.org/files/696/696-h/696-h.htm>> Acesso em: 05/07/2017.

Para citar este artigo

MATOS, Xênia Amaral; OLIVEIRA, Raquel Trentin. A presença do gótico e do grotesco em O crime do Padre Amaro, de Eça de Queirós. **Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 6, n. 2, p. 164-180, maio-ago. 2017.

As autoras

Xênia Amaral Matos é doutoranda em Letras pelo Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria. Autora do projeto de tese “A literatura portuguesa sombria: o gótico na obra de Eça de Queirós”.

Raquel Trentin Oliveira possui doutorado em Estudos Literários, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria e é professora do curso de Letras da UFSM.

Apoio/Financiamento: CAPES/DS.