

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
BACHARELADO EM LETRAS – PORTUGUÊS E LITERATURAS

Litiele Oestreich Carvalho

**AS FACES DE UMA PERSONAGEM REALISTA: UM ESTUDO SOBRE
A FIGURAÇÃO DE AMÉLIA EM *O CRIME DO PADRE AMARO***

Santa Maria, RS
2022

Litiele Oestreich Carvalho

**AS FACES DE UMA PERSONAGEM REALISTA: UM ESTUDO SOBRE A
FIGURAÇÃO DE AMÉLIA EM *O CRIME DO PADRE AMARO***

Monografia apresentada ao Curso de Bacharelado em Letras – Português e Literaturas, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Letras.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Raquel Trentin Oliveira

Santa Maria, RS

2022

Litiele Oestreich Carvalho

**AS FACES DE UMA PERSONAGEM REALISTA: UM ESTUDO SOBRE A
FIGURAÇÃO DE AMÉLIA EM *O CRIME DO PADRE AMARO***

Monografia apresentada ao Curso de Bacharelado em Letras – Português e Literaturas, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para a obtenção do título de **Bacharel em Letras**.

Aprovada em 22 de fevereiro de 2022.

Raquel Trentin Oliveira, Dr.^a (UFSM)
(Presidente/Orientadora)

Eni de Paiva Celidonio, Dr.^a (UFSM)
(Presidente/Orientadora)

Santa Maria, RS
2022

RESUMO

AS FACES DE UMA PERSONAGEM REALISTA: UM ESTUDO SOBRE A FIGURAÇÃO DE AMÉLIA EM *O CRIME DO PADRE AMARO*

AUTORA: Litiele Oestreich Carvalho
ORIENTADORA: Raquel Trentin Oliveira

O presente estudo tem por norteamo central uma análise sobre a construção da personagem Amélia Caminha do romance realista-naturalista intitulado *O Crime do Padre Amaro*, de Eça de Queirós, publicado pela primeira vez em 1875. O interesse pela personagem escolhida se deve às especificidades de seu processo de construção no romance, dado o seu protagonismo e complexidade na história. É justamente sobre a *figuração* da personagem que recai nossa atenção. A noção de *figuração* é promulgada pelo teórico português Carlos Reis (2015) como uma forma de representação de personagens, que envolve um processo dinâmico, gradual e complexo. Desse modo, procuramos esboçar uma leitura para a personagem, mais abrangente do que o enfoque na descrição e na caracterização, considerando os diferentes recursos linguísticos projetados no discurso narrativo, cotejando a relação da personagem com outras categorias de análise literária (tempo, espaço, narrador-focalizador) e a perspectiva das demais personagens do romance. As análises indicam que a personagem passa por três momentos expressivos que constituem a sua *figuração*: o primeiro de estabilidade (psicofísica e social) em que ela apresenta uma identidade nominal associada à beleza e à juventude; o segundo momento é de instabilidade, a partir da sua relação amorosa com o padre Amaro, em que a personagem passa por conflitos psicológicos e emocionais, explorados pelo narrador pela focalização interna; e o terceiro momento é o de transformação de sua imagem inicial, marcada pela alteração de suas características, em que os signos linguísticos apontam para a degradação psicofísica e moral. O percurso da personagem é descrito através do campo semântico do fogo que vai ganhando novos matizes de acordo com o seu grau de envolvimento com Amaro.

Palavras-chave: *O crime do padre Amaro*. Personagem. Figuração. Realismo. Literatura Portuguesa.

ABSTRACT

THE FACES OF A REALISTIC CHARACTER: A STUDY OF AMÉLIA'S FIGURATION IN *THE CRIME OF FATHER AMARO*

AUTHOR: Litiele Oestreich Carvalho

ADVISOR: Raquel Trentin Oliveira

This study focuses on the analysis of the construction of the character Amélia Caminha of the realist-naturalist novel *O Crime do Padre Amaro* by Eça de Queirós, first published in 1875. The interest in the chosen character is due to the specifics of their construction process in the novel, given their protagonism and complexity in the story. It is precisely the *figuration* of the character that catches our attention. The notion of *figuration* is promulgated by the Portuguese theorist Carlos Reis (2015) as a form of representation of characters, which involves a dynamic, gradual and complex process. Therefore, we endeavored to sketch a broader reading for the character, beyond the focus on description and characterization, considering the different linguistic resources projected in the narrative discourse, comparing the character's relationship with other categories of literary analysis (time, space, narrator-focusing) and the perspective of the other characters in the novel. The analyses indicate that the character goes through three expressive moments that constitute her *figuration*: the first, being stability (psychophysical and social) in which she presents a nominal identity associated with beauty and youth; the second moment is one of instability, stemming from her affair with Father Amaro, in which the character goes through psychological and emotional conflicts, explored by the narrator through an internal narrative focus on the character's psychology; and the third moment is the transformation of their initial image, marked by the alteration of their characteristics, in which the linguistic signs point to the psychophysical and moral degradation. The character's path is described through the semantic field of "fire", which gains new nuances according to their degree of involvement with Amaro.

Keywords: *O Crime do Padre Amaro*. Character. *Figuration*. Realism. Portuguese Literature.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	6
2	A PERSONAGEM COMO ARTEFATO DO DISCURSO NARRATIVO	10
3	O PERCURSO DE AMÉLIA EM <i>O CRIME DO PADRE AMARO</i>	16
3.1	O CORAR DE AMÉLIA: APRESENTAÇÃO INICIAL DA PERSONAGEM	17
3.2	DA BRASA AO FOGO: DESDOBRAMENTOS DA IMAGEM DA PERSONAGEM..	26
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	38
	REFERÊNCIAS	42

1 INTRODUÇÃO

O realismo inspirou, em solo português, uma geração de escritores empenhados em introduzir mudanças significativas na cultura e na estética literária. A chamada “Geração de 70”, da qual faziam parte, entre outros intelectuais, Antero de Quental, Oliveira Martins e Eça de Queirós, promoveu em Portugal uma série de conferências no ano de 1871. As “Conferências do Cassino Lisbonense”¹ tinham por objetivo implementar em Portugal uma reorganização social e política, colocar a sociedade portuguesa a par dos ideais modernos e lançar à opinião pública reflexões de cunho científico e filosófico que vinham se fazendo no mundo inteiro (SARAIVA, 1996, p. 43; MOISÉS, 2013, p. 223). As Conferências eram adeptas a convicções realistas já atuantes em parte da Europa, especialmente na França, e vinculadas a posturas anticlericais e antimonárquicas; o seu programa² contou com a participação de célebres escritores e intelectuais, mas também com infelizes intervenções da oposição, o que levou à sua suspensão antes do encerramento previsto, sob a prerrogativa de ataque à religião e ao Estado, consagrando seu marco na história do país (MOISÉS, 2013). Em meio a esse cenário da vida real, na ficção, o escritor Eça de Queirós publica pela primeira vez, em 1875, o romance *O Crime do Padre Amaro*, título sobre o qual este estudo se concentra.

Eça de Queirós (1845-1900), formado em Direito pela Universidade de Coimbra e também jornalista, tornou-se um escritor expoente da estética realista, incorporando em suas narrativas destaque especial para a representação da realidade social portuguesa e a crítica, sob diversas formas, do atraso no desenvolvimento do país. Seus romances mais célebres são *O Crime do Padre Amaro* (1875), *O Primo Basílio* (1878) e *Os Maias* (1888). Esses três romances, em especial, evidenciam a filiação do escritor à estética realista, já antecipada em sua fala nas Conferências do Cassino, e teriam em comum a representação de meios, instituições e tipos nacionais (SARAIVA, 1966, p. 243).

Em uma apresentação simplificada do romance que mais diretamente nos interessa aqui, poderíamos dizer que *O Crime do Padre Amaro* narra a história de um padre recém-chegado em Leiria a propósito de ocupar o cargo de pároco da Sé, substituindo seu predecessor (José

¹ As Conferências são o resultado de uma “crise de cultura”, nos termos de Massaud Moisés (2013, p. 222), instalada em Portugal com o surgimento das concepções realistas e já efervescida pela “Questão Coimbrã”, uma série de acontecimentos polêmicos que precederam o ano de 1871, colocando em disputa escritores românticos e aqueles que almejavam uma revolução na estética literária.

² Eça de Queirós ministrou a quarta conferência no dia 6 de junho de 1871, intitulada “A Literatura Nova – O Realismo como Nova Expressão da Arte”, registrando sua filiação a pensadores como Proudhon – arte como Revolução preconizadora de Justiça e Verdade –, e Taine – arte vinculada ao Determinismo Positivista (SARAIVA, 1996, p. 45; MOISÉS, 2013, p. 224).

Miguéis) em razão de sua morte. O novo pároco (Amaro Vieira), sob o arranjo de seu “padre-mestre”, conhecido dos tempos de seminário (cônego Dias), hospeda-se na casa de uma beata (S. Joaneira), que mantinha relações de caráter duvidoso com o cônego Dias, sob o mesmo teto em que morava com a filha, a jovem e bonita Amélia. Introduzido neste meio social, Amaro, cada vez mais distanciando de seu desígnio de padre que o levava a Leiria, acaba entrando em um conflito espiritual provocado pelo início de um forte sentimento de desejo por Amélia. A jovem rapariga, então namorada de João Eduardo, ao longo da história, passa a interessar-se também pelo sacerdote, cede à sedução deste, engravida, e tem como destino final a morte, tal como o filho. O padre Amaro, por sua vez, após o ocorrido, dá seguimento à vida e à carreira.

Ao longo da tradição crítica da obra de Eça de Queirós, alguns estudos sobre o feminino em seus romances receberam destaque. Os títulos *As mulheres na obra de Eça de Queirós* (1943), de Luís Oliveira Guimarães, e *A mulher no romance de Eça de Queirós* (1999), de Francisco J.C. Dantas, tornaram-se obras-referência na investigação do papel das personagens oitocentistas femininas do escritor português, demonstrando, a primeira, que as representações femininas tiveram um caráter moralista a fim de educar a sociedade portuguesa, e a segunda, que as mulheres da ficção eram passivas em razão de estarem sujeitas à condição opressora da sociedade burguesa.

No Brasil, teses e dissertações sobre personagens na obra queirosiana também contribuíram para a crítica literária sobre o tema. A dissertação de Suely do Espírito Santo (1999)³ focaliza três personagens específicas dos romances de Eça: Luísa, Amélia e Maria Eduarda. A análise desta tríade, levando em conta questões pertinentes à moral e à sexualidade feminina, defende que há uma visão de Eça de Queirós sobre as mulheres de seu tempo materializada nas personagens. O trabalho de Santo (1999) constata que as personagens femininas dos romances *O Crime do Padre Amaro*, *O primo Basílio* e *Os Maias* carregam estigmas, como o adultério, a luxúria e o incesto e são, de certa forma, “penalizadas” em seus destinos por conta disso.

Em outro momento, Carolina Silvano (2008) dedicou-se em sua dissertação⁴ às mesmas personagens sob o viés de uma abordagem social, buscando identificar as tendências da época que teriam influenciado Eça de Queirós na construção das personagens femininas mencionadas.

³ SANTO, Suely do Espírito. *O universo feminino em Eça de Queirós: um recorte social de quadros e cenas*. 1999. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.

⁴ SILVANO, Carolina. *O impasse feminino nas personagens de Eça de Queirós: entre o desejo e o dever*. 2008, 74f. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ, Rio de Janeiro, 2008.

A autora explora em seu estudo temas como religião, família e casamento, e o modo como as personagens femininas refletem os estigmas relacionados a cada um desses extratos sociais na época dos romances. Silvano (2008) ainda agrega à sua interpretação questões da psicanálise de Sigmund Freud sobre o comportamento da mulher, que teriam sido retratadas – inconscientemente – por Eça em seus romances. De acordo com ela “[...] o saber produzido pela ficção de Eça de Queirós utiliza tal qual a psicanálise, a argumentação, a retórica e mantém a ambiguidade, o conflito e a contradição” (SILVANO, 2008, p. 30).

Em um estudo mais recente, Daiane Cristina Pereira (2019)⁵ busca investigar representações do feminino sob o prisma masculino nos romances ecianos mais conhecidos⁶. Desse modo, a autora analisa em que medida a representação das mulheres do século XIX está articulada ao olhar masculino – tanto do narrador como das personagens masculinas, demonstrando adicionalmente o quanto a construção de personagens femininas também recebe influência dos espaços – urbano e rural – remontados em cada um dos romances em pauta; assim, como aponta a autora, a construção da personagem terá dimensão expandida ou retraída de acordo com ambientes públicos (espaços de sociabilidade e de poder) ou privados (espaços domésticos, vida íntima).

Como podemos perceber pela breve retomada dessa pequena amostra de um vasto universo crítico dedicado ao romance queirosiano, a personagem feminina eciana recebeu diferentes enfoques na área da literatura portuguesa, os quais priorizaram perspectivas específicas e estabeleceram intertextualidades na tentativa de compreender a mulher oitocentista como retrato de uma época. No contexto deste estudo, pretendemos analisar uma personagem já bastante conhecida no universo da crítica literária de Eça de Queirós, mas a partir de uma abordagem narratológica e discursiva de Amélia Caminha.

A personagem sobre a qual este estudo se concentra possui grande destaque e instiga interesse pelas mudanças (psicológicas e físicas) que vai sofrendo ao longo da narrativa. Dentre o grupo de beatas presentes na história, Amélia é a mais distinta em virtude de sua beleza e seu protagonismo. Desse modo, por ganhar mais ‘espaço’ na narrativa, a jovem romântica vai ganhando cada vez mais complexidade e tem maior exploração de seu conteúdo psicológico, fato que coloca em tensão as recorrentes dicotomias entre personagem “plana” ou “redonda”.

⁵ PEREIRA, Daiane Cristina. *A mulher e o discurso masculino nos romances de Eça de Queirós*. 2019. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo -USP, São Paulo, 2019.

⁶ Pereira (2019) centra seu estudo em *O Crime do Padre Amaro*, *O Primo Basílio*, *Os Maias*, *A ilustre Casa de Ramires* e *A cidade e as serras*.

É justamente sobre a *figuração*⁷ (REIS, 2015) de Amélia que recai nossa atenção neste trabalho, buscando compreender, a partir do universo narrado, que imagem a personagem constitui no contexto representativo da obra. Mais especificamente, procuraremos esboçar o modo como a personagem é construída discursivamente pelo narrador e pelas demais personagens, estabelecer relações da personagem com as demais categorias de análise literária (o tempo, o espaço, o narrador-focalizador), buscando identificar os aspectos de mundo retratados na obra e a consequente projeção temática da personagem, e compreender como aparece a concepção naturalista no romance, elemento extraliterário que elucida, em grande medida, a motivação da personagem.

⁷ Conceito abordado por Carlos Reis (2015) como noção alternativa aos termos “descrição” e caracterização, dada a complexidade do processo de construção de uma personagem.

2 A PERSONAGEM COMO ARTEFATO DO DISCURSO NARRATIVO

Dentre os componentes da ficção literária, a personagem possui grande destaque pelas peculiaridades inerentes ao seu processo constitutivo. Ao longo da tradição histórica dos movimentos literários, ela recebeu diferentes papéis e caracterizações de acordo com estéticas literárias diversas. Em relação às personagens de Eça de Queirós, de modo geral, Saraiva (1966) sintetiza que representam tipos sociais para a época:

As personagens são típicas, com poucas exceções, e médias. Em serem médias diferem das personagens de Balzac, cujas paixões levam à própria destruição, como também acontece, em grau menor, às personagens de Camilo. **O Autor parece comandar sempre as personagens dos seus romances de forma que elas representem exatamente o tipo social que ele pretende retratar.** Essas personagens movem-se passivamente, dentro da teoria segundo a qual: <o homem é resultado, uma conclusão e um produto das circunstâncias que o envolvem – circunstâncias de clima, de alimentação, de ocupação, de religião, de política, de arte, de cultura>. **E também se poderia dizer que são passivas na medida em que desempenham exatamente o papel que o Autor lhes atribui como figuras típicas** (SARAIVA, 1966, p. 246, grifo nosso).

Apesar de rotuladas como tipos, como destaca Saraiva, percebemos que no elenco d’*O Crime*, às personagens são conferidos diferentes graus de importância e complexidade na narrativa. Assim, algumas personagens ganham maior destaque, estão presentes nos principais acontecimentos da trama e vivenciam maiores contradições, como é o caso das protagonistas. Outras personagens – ou grupo de personagens –, diferentemente do que ocorre com as personagens principais, podem ser levadas, através de descrições pormenorizadas, à deformação cômica da caricatura. As personagens secundárias representam os costumes e vícios morais de instituições sociais e atendem a diferentes propósitos: funcionam como expressão do estereótipo romântico criticado pelo realismo, cumprem um papel de contraste em relação a algum aspecto ou a outra personagem, representam a figura do medo ou afirmam o contexto de aparências criticado no romance.

Para compreender o modo como uma personagem é construída em uma narrativa é preciso saber identificar e interpretar os diferentes artifícios que são empregados pelo narrador; dessa forma, o narrador pode revelar – ou velar – determinadas informações sobre as personagens. Em *O Crime do Padre Amaro*, a história é contada por um narrador *heterodiegético onisciente*⁸, que possui uma percepção ampla dos fatos. De acordo com Oliveira e Seeger (2021, p. 31), no tocante à caracterização de personagens, esse tipo de narrador “[...]”

⁸ Termo cunhado por Gérard Genette em *O Discurso da Narrativa* (1995).

pode, naturalmente, graduar a quantidade e a qualidade das informações, investir na transformação das personagens, enfatizando a formação social, moral ou afetiva por que passa a personagem”. Assim, mediante a revelação das psicologias profundas das personagens pelo narrador, o leitor toma consciência da tensão criada entre o desejo (plano carnal) e a religiosidade (plano espiritual) do casal protagonista formado por Amaro Vieira e Amélia Caminha. Tanto um como o outro vivem conflitos internos e são pressionados pelo meio social e pelas concepções morais então vigentes, mas acabam por romper esses padrões quando optam por investir na relação amorosa entre um sacerdote e uma jovem beata.

As características físicas apresentadas de forma direta correspondem a uma das informações mais facilmente apreendidas pelo leitor no processo de construção de uma imagem mental da personagem⁹. Ademais, o narrador – a depender de sua onisciência – pode explicitar qualidades morais, psicológicas, comportamentais, as quais igualmente vão alimentando a imagem inicial da personagem. Assim, a união desses elementos permite que cheguemos a construção de um retrato basilar da personagem, mormente pela via da descrição.

Em contrapartida, há outros modos de se caracterizar a personagem que ultrapassam as informações apresentadas pelo narrador, como os diálogos entre os integrantes da história, as relações, muitas vezes implícitas, de contraste ou semelhança entre uma personagem com as demais, a sua articulação com o tempo e com o espaço, as suas ações individuais, *etc.* No romance de Eça de Queirós, em especial, o narrador costuma fazer uso de diferentes artifícios para caracterizá-las (OLIVEIRA, SEEGER, 2021), principalmente quando falamos de personagens protagonistas.

Os elementos tempo e espaço podem facilmente estabelecer relações com as personagens. *O Crime do Padre Amaro* concentra-se em um grupo e uma sociedade específicos: o clero e a província de Leiria. Desse modo, a ambientação do romance é toda construída para representar o clero, seus vícios, seus costumes e sua hipocrisia. A categoria tempo, por sua vez, é fundamental para compreender a biografia do casal protagonista, pois é através da exploração de diferentes temporalidades que o narrador dá conhecimento ao leitor sobre acontecimentos importantes que contribuíram para a visão de mundo de ambos, e como chegaram a ser como

⁹ Schneider (2001), retomado por Oliveira e Seeger (2021, p. 84) defende que “Na formação da imagem das personagens, contribui, então, toda e qualquer informação textual que a elas se refira, direta ou indiretamente: 1. a descrição e a apresentação de características das personagens, comportamentos verbais e não verbais, fisionomia e linguagem corporal, indicadas pelo narrador, pela própria personagem ou por outras; 2. a representação da consciência e da maneira de pensar (*mind style*) da personagem; 3. características inferidas a partir do mapeamento metonímico do universo ficcional em que a personagem circunda etc”.

são. É também nessa volta ao passado dos fatos que o leitor vai percebendo determinados indícios que preparam o desfecho da história.

Tais artifícios vão sendo identificados pelo leitor e fazem com que a percepção da personagem não se estabeleça estaticamente como uma imagem fixa, mas seja atualizada à medida que suas especificidades são expandidas. O leitor, de posse das informações oriundas de diferentes ângulos e projetadas por diferentes formas discursivas, começa a criar o seu particular modo de ler a história e construir a personagem, sem necessariamente conferir a ela uma definição única ou enquadrá-la definitivamente entre vilões e heróis.

Acreditamos que a partir de um viés analítico do processo de *figuração*, explorando minuciosamente o modo como as personagens vão aparecendo no romance e identificando os mais variados recursos linguísticos empregados chegaremos a uma interpretação pertinente da personagem Amélia de *O Crime do Padre Amaro*. O termo *figuração* é apontado por Carlos Reis (2015) como um modo de representação da personagem:

Em termos gerais, o conceito de *figuração* designa um processo ou um conjunto de processos constitutivos de entidades ficcionais de feição antropomórfica, conduzindo à individualização de personagens em universos específicos, com os quais essas personagens interagem (REIS, 2015, p. 121).

A *figuração* recebe ainda três características-chave em sua definição: é dinâmica, por não se esgotar em um ponto específico do texto; gradual, justamente pelo caráter progressivo; complexa, por tratar-se de um processo que envolve diferentes recursos discursivos (REIS, 2015). A *figuração* de uma personagem é concretizada a partir da identificação de três diferentes dispositivos elencados pelo teórico português, a saber: (i) os *dispositivos discursivos* ou *retórico-discursivos*; (ii) os *dispositivos de ficcionalização* ou *paraficcionais* e (iii) os *dispositivos de conformação acional* ou *comportamental*.

Os *dispositivos retórico-discursivos* são os que mais contribuem para a análise da materialidade linguística das personagens. Estão relacionados aos elementos já sistematizados por Gérard Genette na década de 70, e permitem uma compreensão das personagens a partir do desdobramento de suas diversas camadas. Nesse sentido, para Reis (2015, p. 125), os *dispositivos retórico-discursivos* compreendem “[...] as pausas descritivas em regime omnisciente, que operam caracterizações alargadas, levando, pela já comentada homologação com a pintura, retratos com apreciável potencial mimético [...]” e “movimentos temporais que reiteram traços físicos, culturais e temperamentais, como se vê na chamada personagem-tipo, com feição temática e social [...]”.

Os *dispositivos acionais ou comportamentais* referem-se às ações diretas das personagens e ao efeito dramático produzido por elas (REIS, 2015). A abordagem de Reis vincula-se ao pensamento de Aristóteles na *Poética*, para o qual o caráter e o pensamento da personagem deviam estar diretamente relacionados com a causa de suas ações e seriam as ações que conduziriam ao sucesso ou ao infortúnio das personagens. É válido lembrar que as ações necessariamente precisam atender a uma lógica de *verossimilhança*. As ações também podem entrar em conflito com o que se sabe do mundo psicológico da personagem, conferindo a esta última determinado grau de complexidade por conta das contradições entre o mundo psicológico e as decisões tomadas pela personagem. Reis (2015, p. 133) complementa, ainda, que as ações “indicam ou explicitam de forma dinâmica, a feição psicológica, ideológica ou moral de uma personagem”.

As constatações aqui apresentadas evidenciam a importância de se buscar novos mecanismos capazes de mais bem elucidar o processo de construção da imagem de uma personagem, que não somente a descrição e a caracterização. A descrição pode assumir um caráter demasiado restritivo na construção de personagem, uma vez que se encontra estagnada em um ou mais pontos do texto; assim, de forma isolada, ela não permite uma leitura da personagem em sua totalidade, mas pode ser compreendida como um dos mecanismos que está a serviço da *figuração*; esta última, conforme aponta Reis (2015), requer certo índice de narratividade.

Os *dispositivos de ficcionalização*, por sua vez, embasam a construção da personagem como entidade ficcional propriamente dita. Esses dispositivos operam entre os níveis ficcional e extraficcional e “conduzem à evidenciação dos sentidos axiológicos e ético-morais em causa na *figuração*” (REIS, 2015, p. 122). Estão relacionados com o conceito de *sobrevida*¹⁰ promulgado pelo teórico português. De acordo com ele, as personagens não estão sob o domínio do autor e podem assumir uma dimensão desconhecida: “[...] o autor pouco sabe das suas personagens e reconhece mesmo que elas têm um futuro que ele não controla; sabe ‘pouquíssimo do que virão a ser’, sendo certo que esses que estão nos livros são, ‘em suma, nós’” (REIS, 2015, p. 120). Apesar de reconhecermos a relevância da aplicação deste dispositivo na completude da interpretação de personagens, os conceitos concernentes a ele não serão amplamente difundidos neste estudo por estarem mais diretamente relacionados a questões de intertextualidade e intermedialidade, e não especificamente às bases linguísticas como mecanismos de construção. De qualquer modo, enfatizaremos projeções temáticas e

¹⁰ Processo em que a personagem migra do mundo ficcional para o mundo real (REIS, 2015, p. 134).

críticas que extrapolam o nível interno do texto ficcional e se relacionam com a cosmovisão do autor e mesmo com o conhecimento de mundo do(s) leitor(es).

Embora este estudo se concentre especificamente em uma única personagem do romance de Eça de Queirós, é pertinente realizar uma leitura panorâmica do grupo social que a circunda a fim de melhor compreender a perspectiva de mundo que ela representa. Especialmente em *O Crime do Padre Amaro*, há personagens e grupos de personagens que representam o clero e a província de Leiria e que acabam estabelecendo relações – diretas ou indiretas – com a personagem aqui estudada. Por esse caminho, torna-se imprescindível localizar a personagem Amélia em meio a essa *constelação* de personagens, com o intuito de alinhavar o seu espaço e protagonismo na narrativa. A *constelação*, na abordagem de Eder, Jannidis e Schneider (2010, p. 27), retomada por Oliveira e Seeger (2021, p. 64),

[...] é mais do que a simples soma de todas as personagens; sua estrutura é, antes determinada por todas essas relações entre os seres que habitam o mundo representado: suas relações sociais (conflitos e vínculos), seus valores e normas, suas semelhanças e diferenças diegéticas e estéticas, suas hierarquias de relevância (personagens principais *versus* personagens secundárias) e suas funções dramáticas e temáticas.

O teórico Philippe Hamon (1976)¹¹ também sistematizou categorias de análise para identificar as peculiaridades do herói na ficção literária, que, cotejadas com a personagem Amélia, sugerem vetores para a sua interpretação em *O Crime do Padre Amaro*. Hamon (1976) aponta, como estratégias de distinção, desde a frequência com que a personagem aparece no romance até a exploração das suas motivações psicológicas profundas. Assim, o teórico preconiza os seguintes critérios de identificação do herói: (i) a *Qualificação Diferencial da Personagem* (o modo como a personagem é apresentada no romance a partir de critérios valorativos que implicam descrições física, psicológica e social); (ii) *Distribuição Diferencial da Personagem* (recorrências quantitativas da personagem); (iii) *Autonomia Diferencial da Personagem* (condição em que a personagem aparece – sozinha ou acompanhada por demais personagens) e (iv) *Funcionalidade Diferencial da Personagem* (grau de importância que a personagem assume).

Conforme podemos observar, diferentes correntes teóricas buscam compreender o propósito da personagem na narrativa, bem como a sua motivação ou função na intriga. Assim, os movimentos das pessoas de ficção não são ocasionais, mas participam de uma lógica de

¹¹ HAMON, Philippe. Para um estatuto semiológico da personagem. In: Seixo, Maria Alzira (org.) *Categorias da narrativa*. Lisboa: Arcádia, 1976.

funcionalidade incorporada na trama que é contada. Conforme destacam Oliveira e Seeger (2021, p. 57), compreender as motivações das personagens é compreender a história que é contada. A *motivação*, cunhada por Eder, Jannidis e Schneider (2010, p. 24) diz respeito “a uma parte da psique, à vida interior e aos traços de personalidade: a totalidade dos processos psíquicos que iniciam, mantêm e regulam o comportamento”. Nesta direção, atentando para a orientação do movimento realista, será possível traçar caminhos para uma leitura de Amélia em *O Crime do padre Amaro*.

Nas suas páginas iniciais, a atenção do romance recai na caracterização de José Miguéis, então pároco da Sé antes da vinda de Amaro a Leiria. Assim, a título de exemplificar o comportamento do narrador de *O Crime do Padre Amaro*, José Miguéis é apresentado da seguinte maneira:

O padre era um **homem sanguíneo e nutrido**, que passava entre o clero diocesano pelo “**comilão dos comilões**”. Contavam-se histórias singulares da sua voracidade [...]. Em geral não era estimado. **Era um aldeão, tinha os modos e os pulsos de um cavador, a voz rouca, cabelos nos ouvidos, palavras muito rudes**. Nunca fora querido das devotas; arrotava no confessional, e, tendo vivido sempre em freguesias da aldeia ou da serra, não compreendia certas sensibilidades requintadas da devoção [...] (QUEIRÓS, 2018, p. 15, grifo nosso).

Podemos perceber, na passagem acima, a onisciência do narrador de Eça de Queirós ao caracterizar José Miguéis com base nas impressões gerais do clero e do povoado de Leiria sobre o pároco: “passava entre o clero diocesano pelo ‘comilão dos comilões’” / “em geral não era estimado” / “nunca fora querido das devotas”. No processo de caracterização de Miguéis, há também descrições diretas, como “O padre era um homem sanguíneo e nutrido”/ “tinha os modos e os pulsos de um cavador, a voz rouca, cabelos nos ouvidos, palavras muito rudes”, as quais, de certa forma, vão contribuindo para a construção de um retrato desta personagem na mente do leitor, cujas características residuais definem Miguéis como um ser guloso, grotesco, rústico. Essa impressão final da personagem apreendida na curta estadia de José Miguéis na história d’*O Crime* será cotejada, posteriormente, com as primeiras impressões de Amaro Vieira, que irá suceder o falecido pároco.

Já quando direcionamos o olhar sobre a personagem Amélia, alvo de análise deste trabalho, podemos dizer que ela apresenta uma caracterização mais heterogênea, se comparada à de José Miguéis. Isso se deve, em parte, ao seu protagonismo na história, isto é, sua aparição não se restringe a um único capítulo, ela está presente em grande parte dos principais acontecimentos da história. Assim, sua construção faz ainda mais justiça ao preceito de Reis (2015) de que a *figuração* é um processo dinâmico, gradual e complexo, como veremos a seguir.

3 O PERCURSO DE AMÉLIA EM *O CRIME DO PADRE AMARO*

Podemos dizer que Amélia atravessa três momentos expressivos que constituem seu processo de *figuração*, sendo o primeiro de estabilidade (psicofísica e social). Desse modo, através de descrições superficiais (diretas e indiretas) temos a construção de uma personagem uniforme (Amélia é jovem, bela, viril, tem sua imagem associada a cores claras – branco e rosa – e à natureza). O ambiente clerical que a circunda também fornece indícios de compatibilidade de uma visão de mundo da personagem associada à religião e que não apresenta inconformidades com suas ações: Amélia cresce conhecendo e respeitando os preceitos religiosos, sendo suas ações condicionadas a esses valores. De certo modo, a previsão de um casamento com João Eduardo também já projeta um futuro de estabilidade para ela. Todos esses elementos, associados ao desconhecimento de sua dimensão psicológica, permitem-nos afirmar que Amélia dispunha de algumas programações possíveis na história, mas acaba por percorrer caminhos diversos.

O segundo momento é o de instabilidade, e data do início do seu envolvimento com Amaro a partir do primeiro beijo, em que passivamente Amélia contrai-se aos desejos sutis do pároco e se vê encurralada pela ilegitimidade de seu desejo íntimo. Nesta etapa do romance, percebemos que a densidade psicológica da personagem é mais explorada e a focalização interna mais evidente: é um momento marcado por sonhos eróticos e conflitos entre desejo proibido e devoção, tanto de Amélia, como de Amaro. Os pensamentos e as ações apresentam certa inconstância na medida em que a personagem, tomada pelo desejo, começa a ter uma visão falseada da realidade a partir da idealização de Amaro como uma espécie de orientador celestial particular, acatando a ideia de encontrar-se com ele às escondidas. A *figuração* de Amélia vai ganhando uma curvatura em razão do espaço que o narrador dá à representação dos pensamentos internos da personagem e isso permite que o leitor enriqueça a imagem inicial de Amélia com outros dados. Tem-se adicionalmente a transposição da fisiologia manifestada fisicamente: a personagem é constantemente descrita com a face ardente/abrasada, o que revela o sentimento de desejo recíproco pelo pároco.

Já o terceiro momento alinha-se às mudanças físicas e psicológicas de Amélia após a gravidez que culminam para o seu destino final, marcado por uma alteração flagrante das características iniciais da personagem; agora, a *figuração* da personagem perpassa a degradação física, a depressão psicológica, a melancolia, o isolamento social e o desamparo de Amaro, além da impossibilidade de casar-se novamente em virtude do filho ilegítimo. A forma como o espaço físico do casarão da Ricoça, onde Amélia se isola por conta da gravidez ilegítima, é

percebido pela personagem revela seu estágio mental agonizado em sua fase final. Neste momento, pesa sobre a personagem a educação religiosa punitiva que recebeu desde a infância, que a impede de enxergar alternativas para a remissão do seu pecado. A visão restritiva da fé cultivada por Amélia é reconstruída pelo abade Ferrão, mas o alento do sacerdote não chega a tempo para a jovem beata.

3.1 O CORAR DE AMÉLIA: APRESENTAÇÃO INICIAL DA PERSONAGEM

Nos primeiros capítulos do romance, Amélia é mencionada pela primeira vez, por extensão, no momento em que outra personagem, a S. Joaneira (mãe de Amélia), é apresentada pelo narrador. Notamos que o narrador utiliza do mesmo artifício empregado com José Miguéis para caracterizar Amélia, levando em conta a imagem que a personagem transparecia em Leiria: “A S. Joaneira morava na Rua da Misericórdia, e recebia hóspedes. Tinha uma filha, a Ameliuzinha, rapariga de vinte e três anos, **bonita, forte, muito desejada** (QUEIRÓS, 2018, p. 18, grifo nosso). Nessa passagem, é possível perceber uma progressão nas características diretas atribuídas à Amélia em sua primeira menção, que passa inicialmente por uma abordagem mais “neutra” (sua idade), chegando a uma caracterização mais qualitativamente diferenciada, de cunho sexual. Primeiro é demarcado seu ponto de referência (filha) em relação à personagem que está sendo apresentada. Depois, acrescenta-se nome e idade, e duas qualidades físicas (“bonita” e “forte”), seguidas de “muito desejada”, característica elementar de Amélia, que reforça a onisciência do narrador, ou seja, o conhecimento total sobre o cenário de Leiria e a visão que os moradores tinham sobre Amélia. Essas três últimas características parecem definir sumariamente a personagem, pois projetam o desdobramento de suas camadas: o qualificador “bonita” está associado à reputação de Amélia e refere-se à caracterização externa que é várias vezes reiterada pelo discurso do narrador e das demais personagens, o qual compõe um retrato da superficialidade da personagem; a expressão “forte” pode estar relacionada à caracterização interior e refere-se à personalidade de Amélia ou mesmo ao seu vigor físico: no contexto da história do romance, ela atravessa momentos que colocam à prova sua capacidade física e emocional, como a iniciativa de assumir seu desejo e vivenciá-lo através de uma experiência concreta – apesar da condição restrita do celibato de Amaro – e também o momento do parto, sofrido, que demanda da personagem uma força física e emocional; quanto à expressão “muito desejada”, podemos dizer que é aquela que ganha maior ênfase em sua caracterização, pois é esta condição que conduzirá a personagem a um desfecho infeliz ocasionado pela manipulação e pelo domínio de Amaro.

Na sequência da história, Amélia é mencionada pelo coadjutor Mendes, ao avaliar e dar sua opinião sobre o plano do cônego Dias de hospedar o padre Amaro na casa de S. Joaneira: “– 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” (QUEIRÓS, 2018, p. 20, grifo nosso). Aqui, reitera-se a jovialidade de Amélia apresentada pelo narrador, que agora é fortalecida pela perspectiva de outra personagem, o coadjutor Mendes, ao chamá-la de “uma rapariga nova” e também de “Ameliazinha”. O ponto principal que justifica a objeção de Mendes acerca da hospedagem de Amaro na casa da mãe de Amélia não é apenas o motivo de esta ser jovem, mas justamente o fato de o novo pároco (Amaro) ser igualmente novo de idade. A preocupação de Mendes, contudo, não recai sobre um possível envolvimento amoroso entre ambos os jovens (ainda que possa criar essa expectativa no leitor), mas no que a população de Leiria pensaria sobre isso.

Em outros momentos, o foco narrativo sobre a personagem Amélia é transferido para uma personagem específica, como por exemplo quando Amélia entra em cena pela primeira vez, e é vista pelos olhos de Amaro, protagonista da narrativa:

Uma voz disse adeusinho! adeusinho! E apareceu, subindo quase a correr, com os vestidos um pouco apanhados adiante, **uma bela rapariga, forte, alta, bem-feita**, com uma manta branca pela cabeça e na mão um ramo de alecrim [...] Amélia tinha parado um pouco embaraçada, olhando para os degraus de cima, onde o pároco ficara, encostado ao corrimão. Respirava fortemente de ter corrido; vinha **corada**; os seus **olhos vivos e negros luziam**; e saía dela uma **sensação de frescura e de prados atravessados** (QUEIRÓS, 2018, p. 30, grifo nosso).

Nessa passagem, ocorre a repetição de adjetivos atribuídos à Amélia que já são conhecidos pelo leitor (bela e forte). A perspectiva de Amaro ressalta a beleza de Amélia, fortalecendo uma caracterização que remete a frescor, vivacidade, vigor, juventude.

De acordo com Hamon (1976)¹², as personagens são definidas por um *significante* e por uma *significação*. O *significante* engloba diversos processos de substituição, tais como sinônimos, *leitmotivs* (motivo condutor), paráfrases, citações, alusões, pronomes, entre outros (HAMON, 1976, p. 90). Essas substituições correspondem a uma proposta alternativa à recorrência da personagem que é dada somente pelo seu nome (Amélia). Além de contribuírem para a coesão do texto, as substituições do nome próprio asseguram a permanência de marcas específicas da personagem, pois, conforme Hamon (1976, p. 90), “um texto onde as

¹² HAMON, Philippe. Para um estatuto semiológico da personagem. In: Seixo, Maria Alzira (org.) *Categorias da narrativa*. Lisboa: Arcádia, 1976.

personagens mudariam em cada sequência, não constituiria uma narrativa”. A significação de uma personagem, por sua vez, de acordo com Hamon (1976):

não se constitui tanto por *repetição* (recorrência de marcas) ou *acumulação* (de um menos determinado a um mais determinado) como por *diferença* perante signos do mesmo nível, do mesmo sistema e pela sua inserção no sistema global da obra. É, pois diferencialmente, diante das outras personagens do enunciado que antes de tudo se definirá uma personagem (HAMON, 1976, p. 91, grifos do autor).

Em *O Crime do padre Amaro*, a *significação* da personagem Amélia é construída por personagens comuns do romance e também pelo narrador, fazendo com que o “branco” semântico seja preenchido (se vai construindo a imagem de Amélia na mente do leitor). No romance em questão, o narrador é o que faz a primeira apresentação de Amélia, compondo seu retrato na medida em que a define como “rapariga de vinte e três anos, bonita, forte, muito desejada” (QUEIRÓS, 2018, p. 18). Na sequência, a categoria de “nova” é afirmada por uma personagem do romance, o coadjutor Mendes: “Uma rapariga nova” (QUEIRÓS, 2018, p. 20). Depois, as qualidades de “jovem” e “bonita” são asseguradas pelo cônego Dias ao falar de Amélia para Amaro: “Rapariga de vinte e dois anos. Bonita. Sua pontinha de gênio, mas bom fundo...” (QUEIRÓS, 2018, p. 25). Quando Amélia entra em cena pela primeira vez e é vista sob a perspectiva de Amaro, reitera-se e confirma-se novamente sua beleza: “uma bela rapariga, forte, alta, bem-feita, com uma manta branca pela cabeça e na mão um ramo de alecrim” (QUEIRÓS, 2018, p. 29). Desse modo, a ordem de aparecimento dos signos no texto, em um momento inicial, parece cumprir o objetivo de apresentar uma personagem que se destaca puramente pela sua beleza e jovialidade (rapariga nova, bonita, forte, alta, bem-feita). A distribuição desses signos, portanto, não é díspar, visto que todos que falam de Amélia entram em um consenso acerca de sua beleza. Nesse sentido, a personagem Amélia tem uma qualificação reiterada no decorrer da narrativa e vai ganhando maior complexidade e importância com o avanço da história.

A tensão principal de *O crime do Padre Amaro* centra-se na relação entre Amélia e Amaro, assim, as implicações do envolvimento amoroso do casal protagonista são o fio condutor da trama. Desse modo, a análise de Amélia demanda uma comparação pertinente entre ela e Amaro. Por esse caminho, são recuperados os eixos sexo (masc. vs fem.), de idade (ambos são jovens), de hierarquia social (Amaro ocupa uma posição superior por fazer parte do clero), origem social (Amélia cresce em meio às convenções religiosas e Amaro é condicionado à carreira de padre, apesar da vocação duvidosa).

Temos uma volta ao passado – tanto de Amaro quanto de Amélia – que resgata e dá

conhecimento ao leitor sobre aspectos de sua infância e juventude, através de um recurso da ficção literária denominado analepse. Essas mudanças no plano temporal da história contribuem para a revelação de características basilares das personagens. Assim, a retrospectiva na vida de Amaro e Amélia evidencia a inserção de ambos no ambiente religioso, que os condicionará a, posteriormente, desenvolver uma visão distorcida da fé. No capítulo terceiro do romance, em que temos a analepse relativa à Amaro, podemos dizer que a singular atenção dele pelas saias das beatas (um espaço “quente e úmido”) é uma metonímia para falar do interesse constante e genuíno do padre pelo sexo feminino e da falta de inclinação ao celibato. Essa revelação se prolongará no decorrer da história, onde episodicamente Amaro fará referências às saias brancas de Amélia, como se fosse um fetiche ligado ao seu desejo por ela. Percebemos, a partir da analepse, que a profissão de Amaro fora-lhe imposta: a origem humilde e o falecimento precoce de seus pais concorreram para a formação eclesiástica, subsidiada pela Marquesa de Alegros (mulher pertencente à alta sociedade portuguesa, de quem os pais de Amaro eram criados) e acatada pelo padre Liset, incumbido pela Marquesa de conduzir Amaro ao seminário quando completasse quinze anos. Em um primeiro momento, o jovem Amaro encara o seminário como uma possibilidade de libertação da sofrida estadia na casa de seus tios, mas depois vai tomando gosto pelo poder e o status que a batina poderia lhe trazer. Quando se muda para Leiria e a beleza de Amélia começa a lhe interessar, volta a questionar sua condição de padre, a comparar-se com os demais perfis masculinos, livres, e a lamentar seu infortúnio pela impossibilidade de consumação do seu desejo diante da instituição religiosa.

Com o avanço da história, a admiração e o encanto de Amaro por Amélia revertem-se em franco desejo, marcado por uma forte atração física pela beata. É no quarto capítulo do romance que Amaro passa a observar Amélia com mais atenção, contemplando detalhadamente suas características físicas e suas vestes:

Amaro olhou para ela, então, pela primeira vez. Tinha um vestido azul muito justo ao **seio bonito**; o **pESCOÇO branco** e cheio saía dum colarinho voltado; entre os **beijos vermelhos e frescos** e o **esmalte dos dentes brilhava**; e pareceu ao pároco que um buçozinho lhe punha aos cantos da boca uma **sombra sutil e doce** (QUEIRÓS, 2018, p. 60, grifo nosso).

Na passagem a seguir, notamos a manifestação do desejo carnal do pároco distanciado do plano espiritual:

Eles ficavam sós; não falavam, mas os seus olhos tinham um longo diálogo mudo, que os ia penetrando da mesma languidez dormente [...] Amaro achava aquelas unhas admiráveis, porque **tudo que era ela ou vinha dela lhe parecia perfeito**: gostava da

cor dos seus vestidos, do seu andar, do modo de passar os dedos pelos cabelos, e olhava até com ternura para as saias brancas que ela punha a secar à janela do seu quarto, enfiadas numa cana. **Nunca estivera assim na intimidade de uma mulher.** Quando percebia a porta do quarto dela entreaberta, ia resvalar para dentro **olhares gulosos**, como para perspectivas de um paraíso: um saio pendurado, uma meia estendida, uma liga que ficara sobre o baú, **eram como revelações de sua nudez, que lhe faziam cerrar os dentes, todo pálido.** E não se saciava de a ver falar, rir, andar com as saias muito engomadas, que batiam as ombreiras das portas estreitas. Ao pé dela, **muito fraco, muito langoroso, não lhe lembrava que era padre;** o sacerdócio, Deus a Sé, o Pecado ficavam embaixo, longe; via-os muito esbatidos do alto do seu enlevo, como de um monte se veem as casas desaparecer no nevoeiro dos vales. E só pensava então na doçura infinita de lhe dar um beijo na brancura do pescoço, ou morder-lhe a orelhinha (QUEIRÓS, 2018, p. 93, grifo nosso).

Pela passagem acima, notamos que o ambiente em casa de S. Joaneira possibilita a Amaro uma aproximação estreita do universo de Amélia (“Nunca estivera assim na intimidade de uma mulher”) e a satisfação de contemplação do perfil feminino com “olhares gulosos”. Os estímulos de Amélia sobre o pároco fazem-no esquecer do celibato, dada a força do seu “apetite” por ela (“eram como revelações de sua nudez, que lhe faziam cerrar os dentes, todo pálido”) / (“muito fraco, muito langoroso, não lhe lembrava que era padre”). É importante notar também que, nesse momento da história, Amaro guarda de Amélia uma imagem de perfeição e distinção (“tudo o que era ela ou vinha dela lhe parecia perfeito [...]”).

O perfil diferenciado de Amélia é implementado no romance não apenas pela percepção de Amaro. Em vários momentos do romance e através de diferentes artifícios a beata tem uma imagem destacada. Ao analisarmos a *constelação* de personagens que circundam Amélia, identificamos que as características descritas diferem das demais beatas, assíduas frequentadoras da casa de S. Joaneira. Esse recurso contribui para reforçar, por contraste, que dentre os tipos femininos solteiros do romance, Amélia se sobressai pela beleza e pela juventude, qualidades escassas no restante do elenco. Em uma confraternização de boas-vindas ao novo pároco da Sé em casa de S. Joaneira, a D. Maria da Assunção, por exemplo, é apresentada pelo narrador da seguinte maneira:

A Sra. D. Maria da Assunção vestira-se, como nos domingos, **de seda preta;** o seu chinó, de um louro-avermelhado, estava coberto com as rendas de um **enfeite negro;** as **mãos descarnadas,** calçadas de mitenes, solenemente pousadas no regaço, **reluziam de anéis;** do broche sobre o pescoço até o cinto, um grosso grilhão de ouro caía com passadores lavrados. Conservava-se direita e cerimoniosa, com a cabeça um pouco de lado, os óculos de ouro assentes sobre o **nariz acavalado; tinha no queixo um grande sinal cabeludo;** e quando se falava de devoções ou de milagres, dava um jeito ao pescoço e abria um sorriso mudo que descobria os seus **dentes esverdeados,** cravados nas gengivas como cunhas. Era viúva e rica, e **sofria de um catarro crônico** (QUEIRÓS, 2018, p. 59, grifo nosso).

Notamos que as vestes escuras predominam em seu figurino (“seda preta” / “enfeite

negro”). A descrição de sua aparência física evoca o grotesco (“nariz acavalado”) e o mórbido (“dentes esverdeados” / “sofria de um catarro crônico”). Além disso, a velhice tenta ser encobrida pelo uso de ornamentos e objetos valiosos, como o fato de a mão “descarnada” estar escondida por uma luva e enfeitada de anéis reluzentes. Na sequência do episódio, as descrições das senhoras Gansosos seguem o mesmo parâmetro:

Eram duas irmãs. Passavam por ter algum dinheiro, mas costumavam receber hóspedes. A mais velha, a Sra D. Joaquina Gansoso, **era uma pessoa seca, com uma testa enorme e larga**, dois olhinhos vivos, o nariz arrebicado, a **boca muito espremida. Embrulhada no seu xale**, direita, com os braços cruzados, falava perpetuamente, numa voz dominante e aguda, cheia de opiniões. Dizia mal dos homens e dava-se toda à Igreja.

A irmã, a Sra. D. Ana, era **extremamente surda**. Nunca falava, e com os dedos cruzados sobre o regaço, os **olhos baixos**, fazia girar tranquilamente os dois polegares. Nutrida, com o seu **perpétuo vestido preto** de riscas amarelas, um rolo de arminho ao pescoço, dormitava toda a noite, e só acentuava a sua presença de vez em quando por suspiros agudos. Dizia-se que tinha uma paixão funesta pelo recebedor do correio. Todos a lastimavam, e admirava-se a sua habilidade em recortar papéis para caixas de doce (QUEIRÓS, 2018, p. 59-60, grifo nosso).

As beatas acima apresentadas também não exalam muitos atrativos. A descrição direta de Joaquina Gansoso, como “seca, com uma testa enorme e larga” além de uma “boca muito espremida” apontam para o estereótipo do feio. A mais nova das irmãs, apesar de “nutrida”, é apresentada como surda e cabisbaixa. Ambas se escondem sob as vestes (“Embrulhada no seu xale” / “perpétuo vestido preto”).

As três mulheres devotas que aqui vimos como exemplos contrastantes ao perfil de Amélia não possuem companheiros: D. Maria da Assunção é viúva, D. Joaquina Gansoso fala mal de homens, e D. Ana é apaixonada pelo recebedor dos correios. As vestes escuras que encobrem/escondem seus corpos disfarçam o efeito do tempo sobre eles. Nesse sentido, em meio às demais beatas, a presença de Amélia se destaca pelas vestes brancas e azuis, a juventude expressa através da face corada, a nudez do seu peito que nada esconde e nada disfarça.

Nos capítulos iniciais do romance, ainda não há uma aproximação da psicologia, uma revelação dos sentimentos de Amélia em relação a Amaro, isto é, ela apenas é notada por ele. A partir das caracterizações apresentadas até o momento, podemos dizer que Amélia aproxima-se do estereótipo romântico pelo fato de configurar um ser angelical, belo, e de certa forma inatingível pelo desejo ainda tímido de Amaro. Outros aspectos da obra também apontam para a estética romântica. Exemplo disso é a predileção de Amélia por ouvir as modinhas de amor e sofrimento do poeta romântico Artur Couceiro e a presença de marcas impressionistas na ambientação retratada em uma confraternização para acolher Amaro em casa de S. Joaneira:

Artur cantava enternecido, o olhar vago; mas nos intervalos durante o acompanhamento, sorria em redor – e na **sua boca cheia de sombra** viam-se os **restos de dentes podres**. O padre Amaro, ao pé da janela, fumando, contemplava Amélia, enlevado naquela melodia sentimental e mórbida: o **seu perfil fino**, de encontro à luz, tinha uma linha luminosa; destacava harmoniosamente **a curva do seu peito**; e ele seguia as suas **pálpebras de grandes pestanas**, que do teclado para a música se erguiam e se abaixavam com um **movimento doce** (QUEIRÓS, 2018, p. 65, grifo nosso).

Na passagem acima, a figura doentia e a melodia mórbida do tocador de modinhas Artur Couceiro (“boca cheia de sombra” / “restos de dentes podres”), em algum grau, contaminam a imagem de Amélia (“beijos vermelhos e frescos” / “o esmalte dos dentes brilhava”) sob o olhar de Amaro.

Ao capítulo quinto do romance cabe uma seção especial, uma vez que ele se concentra na analepse da personagem aqui estudada, o que evidencia sua *Autonomia Diferencial* na história (HAMON, 1976). Como já mencionamos, a forma como o tempo narrativo é manipulado é pertinente na análise da construção da personagem. No caso de Amélia, a sumarização dos fatos através da analepse é um *dispositivo retórico-discursivo* que reitera traços culturais e temperamentais. É através desse recorte temporal que podemos apreciar aspectos da infância e da juventude dela, como o crescimento em meio ao conjunto de padres e beatas, as histórias de amor trágico que alimentaram o seu imaginário, sua primeira experiência amorosa com Agostinho Brito e sua relação inicial com João Eduardo. Assim, cotejando os eixos sociais dos protagonistas da história, tal como Amaro gostava de estar em meio às saias das beatas, passamos a ter conhecimento de que Amélia apreciava estar em meio às convivências dos santos e festas da igreja. O entendimento da condição existencial de Amélia antes da consumação do seu romance com Amaro é fundamental para percebermos as mudanças que a personagem vai sofrendo.

Ao enfatizarmos algumas passagens do romance, notamos que a ambientação em torno da qual Amélia se encontra desde a infância fortifica o envolvimento com os preceitos da religião em sua vida pública, além de demarcar a sociabilidade da personagem através da participação ativa em ritos católicos, como é demonstrado a seguir:

Amélia ouvia aquelas histórias, **encantada**. Gostava então tanto de festas de igreja da convivência dos santos, que **desejava ser uma ‘freirinha, muito bonita, com um veuzinho muito branco’** [...]. **Foi assim crescendo entre padres**. Mas alguns eram-lhe antipáticos; sobretudo o padre Valente, **tão gordo, tão suado**, com umas **mãos papudas e moles, de unhas pequenas**. Gostava de a ter entre os joelhos, torcer-lhe devagarinho a orelha, e ela sentia o seu hálito impregnado de cebola e de cigarro [...]. Já então sabia o catecismo e a doutrina. Na mestra, em casa, por qualquer bagatela, falavam-lhe sempre dos castigos do Céu, de tal sorte que **Deus aparecia-lhe como um ser que só sabe dar o sofrimento e a morte, e que é necessário abrandar,**

rezando e jejuando, ouvindo novenas, animando os padres. Por isso, se às vezes ao deitar lhe esquecia uma salve-rainha, **fazia penitência** no outro dia, porque temia Deus lhe mandasse sezões ou a fizesse cair na escada (QUEIRÓS, 2018, p. 71-72, grifo nosso).

Na passagem acima, percebemos como a menina Amélia é colocada como uma espécie de “acessório” de apreciação e bajulação dos padres, uma vez que o padre Valente “Gostava de a ter entre os joelhos, torcer-lhe devagarinho a orelha [...]”. A imagem idealizada e romântica de Amélia sobre si mesma como uma “freirinha, muito bonita, com um veuzinho muito branco”, colocada no plano do imaginário infantojuvenil, entra em desacordo com as descrições diretas do padre Valente, “tão gordo, tão suado” e de “mãos papudas e moles, de unhas pequenas”, o que evidencia um contraste com a aparência grotesca do padre Valente. Também percebemos na passagem resgatada do romance, desde cedo, uma autopunição de Amélia quando suas ações se distanciavam de sua crença religiosa: ela é educada pela ameaça e pelo medo e isso acaba refletindo posteriormente quando começa a desenvolver sentimentos de culpa pelo relacionamento com Amaro. Essa visão restritiva da fé, majoritariamente marcada pela punição divina, será reconstruída pelo abade Ferrão ao final da história, ao transmitir à Amélia uma educação religiosa mais distanciada do limitado castigo. Podemos dizer que o envolvimento da personagem com a religião possui feições de caráter romântico (“Amélia ouvia aquelas histórias, encantada”). Os rituais da igreja são amplamente apreciados por Amélia. Assim, a narração inicial deste capítulo aponta Amélia como um ser cândido, prestativo e temente às punições divinas, dado o contexto restrito em que fora criada.

A relação de amizade de Amélia com o Tio Cegonha, seu instrutor de piano, afirma o caráter prestativo e benevolente desta. Através da descrição pitoresca do Tio Cegonha, também percebemos novamente uma associação da personagem Amélia com o romantismo, pois ele próprio – seu grande amigo – incorpora um estereótipo do poeta romântico:

Era uma **figura triste** de romance picaresco. Muito **magro, alto** como um pinheiro, deixava crescer até os ombros os seus cabelos brancos e finos; os olhos, cansados, lacrimejavam-lhe sempre; mas o seu sorriso resignado e bom enternecia: e parecia muito transido, no seu capote cor de vinho que só lhe chegava à cintura e que tinha uma gola de astracã. Chamavam-lhe o Tio Cegonha, pela sua **alta magreza e o seu ar solitário** (QUEIRÓS, 2018, p. 72, grifo nosso).

Quando a atenção do mesmo capítulo volta-se para a exploração da juventude de Amélia, tem-se movimentos direcionados à fisiologia da personagem. As descrições ganham uma intensidade e agregam um teor sensualista à *figuração* da personagem. A exemplo, tem-se a sua resposta corporal aos constantes olhares de Agostinho Brito, revelando ser ele o seu

primeiro amor: “Logo nos primeiros dias Amélia reparou que os olhos do senhor Agostinho Brito se fitavam constantemente nela, ‘pra namoro’. Amélia **corava muito**, sentia o **seio alargar-se-lhe dentro do vestido**; e admirava-o, achava-o muito ‘dengueiro’” (QUEIRÓS, 2018, p. 78). Quando do seu primeiro beijo com Agostinho, a narração segue o mesmo parâmetro: “Agostinho agarrou-a pelos ombros e machucou-lhe a boca de beijos vorazes. – Deixe-me! Deixe-me! – dizia ela **sufocada**. De repente teve um **gemido doce como um arrulho de ave [...]**” (QUEIRÓS, 2018, p. 81). Identificamos, portanto, que a seleção lexical sugere o despertar do desejo físico de Amélia na juventude.

A reação de Amélia ao perceber que foi iludida por Agostinho Brito é revelada em um dos primeiros momentos de focalização interna na personagem. Na passagem a seguir, percebemos o quanto a visão de mundo dogmático-clerical da personagem influencia seus anseios e o modo como as histórias de amor que ouvia na infância sempre a acompanham como ensinamentos de vida. Também percebemos, no trecho grifado, a ironia do narrador de Eça ao explicitar as relações entre a formação/educação de Amélia e as suas inclinações psicológicas/comportamentais.

Amava Agostinho; e não podia esquecer aqueles beijos de noite no pinheiral cerrado. Pareceu-lhe então que não voltaria a ter alegria! Ainda lembrava daquele moço da história do Tio Cegonha, que por amor escondera-se na solidão de um convento, começou a pensar em ser freira: deu-se a uma forte devoção, **manifestação exagerada das tendências que desde pequenina as convivências dos padres tinham lentamente criado na sua natureza sensível**; lia todo o dia livros de rezas; encheu as paredes do quarto de litografias coloridas de santos; passava longas horas na igreja, acumulando salve-rainhas à Senhora da Encarnação. Ouvia todos os dias missa, quis comungar todas as semanas – e as amigas da mãe achavam-na “um modelo, de dar virtude a incrédulos”! (QUEIRÓS, 2018, p. 82, grifo nosso).

Desse modo, a partir da análise dos *dispositivos acionais* – ou *comportamentais* – (REIS, 2015) da personagem, é possível inferir que suas ações são compatíveis com sua crença. Percebemos, então, a religião como “rota de fuga” da personagem para remediar a desilusão amorosa com Agostinho Brito (“começou a pensar em ser freira: deu-se a uma forte devoção”), além da já mencionada autopunição da personagem ao esquecer de praticar rezas à noite, que se transformam em penitências no dia seguinte.

A religião vai sempre acompanhando o seu desenvolvimento desde a infância, passando pela adolescência e chegando à juventude, sendo a igreja e as relações em torno dela o seu principal ambiente de socialização; mudam-se apenas as qualidades do mundo clerical apreciadas por ela, como mostra a passagem a seguir:

Amélia mudara muito; crescera; fizera-se **uma bela moça de vinte e dois anos, de**

olhar aveludado, beijos muito frescos – e achava a sua paixão por Agostinho uma “tontice de criança”. **A sua devoção subsistia, mas alterada**: o que amava agora na religião e na Igreja era o aparato, a festa – as belas missas cantadas ao órgão, as capas recamadas de ouro, reluzindo entre os tocheiros, o altar-mor na glória das flores cheirosas, o roçar das correntes dos incensadores de prata, os uníssonos que rompem briosamente no coro das aleluias. Tomava a Sé como a sua Ópera: Deus era o seu luxo. **Nos domingos de missa gostava de se vestir, de se perfumar com água-de-colônia, de se ir aninhar sobre o tapete do altar-mor**, sorrindo ao padre Brito ou ao cônego Saldanha. Mas em certos dias, como dizia a mãe, “murchava”; voltavam então os abatimentos de outrora, que a amarelavam, lhe punham duas rugas velhas ao canto dos lábios: tinha nessas ocasiões horas de uma vaga saudade parva e mórbida, em que só a consolava cantar pela casa o Santíssimo ou as notas lúgrubas do toque da Agonia. Com a alegria voltava-lhe o rosto do culto alegre – **e lamentava então que a Sé fosse uma ampla estrutura de pedra de um estilo frio e jesuítico: queria uma igreja pequena, muito dourada, tapetada, forrada de papel, iluminada a gás; e padres bonitos oficiando um altar ornado como uma *étagère*** (QUEIRÓS, 2018, p. 84, grifo nosso).

A narração do excerto acima aponta Amélia como uma mulher vaidosa (“Nos domingos de missa gostava de se vestir, de se perfumar com água-de-colônia”) e que, de certo modo, também enxerga o ambiente da igreja com determinada luxúria (“Tomava a Sé como a sua Ópera: Deus era o seu luxo”), o que sugere que a qualidade de sua fé está associada, em grande medida, aos eventos de sociabilidade do mundo religioso. Também identificamos que a inclinação religiosa de Amélia na juventude continua acompanhada por uma idealização romântica (“– queria uma igreja pequena, muito dourada, tapetada, forrada de papel, iluminada a gás; e padres bonitos oficiando um altar ornado com uma *étagère*”). Percebemos que, ao longo do romance, tal como consta no trecho acima, busca-se constantemente retratar Amélia como um ser pertencente ao seu meio social, como se estivesse aprisionada em um campo fechado sem a possibilidade de ter uma vivência e um futuro desassociados da religião. Por esse caminho, não parece estranho ao leitor que seja (também) na igreja que ela descubra o seu grande amor, apesar da interdição.

3.2 DA BRASA AO FOGO: DESDOBRAMENTOS DA IMAGEM DA PERSONAGEM

No enredo da história d’*O Crime*, a relação de Amaro e Amélia se dá através de um jogo de aproximação e distanciamento provocado por diferentes motivações, como o primeiro beijo entre ambos, o “Comunicado” de João Eduardo, a – falsa – educação religiosa de uma paralítica, o isolamento provocado pela gravidez de Amélia, entre outras. Um ponto-chave da narrativa é a descoberta de Amaro sobre o caso entre o cônego Dias e a S. Joaneira, pois é a partir desse momento que é despertada em Amaro uma visão diferente sobre Amélia, um olhar ciumento e depreciativo, como se a filha, tal como a mãe, fosse capaz de cometer vícios. Esse conflito de sentimentos de Amaro é apresentado através de uma focalização interna do narrador sobre os

pensamentos de Amaro, como mostram as passagens a seguir.

As duas **mulherinhas**, que diabo, não eram honestas! Recebiam hóspedes, viviam da concubinação. Amélia ia sozinha à igreja, às compras, à fazenda; e com aqueles **olhos tão negros, talvez já tivesse tido um amante** [...]. E já não sentia por ela o mesmo amor sentimental, quase doloroso: agora a ideia muito magana dos dois padres e as duas concubinas, de panelinha, dava àquele homem amarrado pelos votos uma satisfação depravada! Ia aos pulinhos pela rua. – Que pechincha de casa! (QUEIRÓS, 2018, p. 98-99, grifo nosso).

Logo, o ser antes inatingível como um anjo representado por Amélia, na concepção inicial de Amaro, cai por terra a partir da descoberta concreta do romance proibido da mãe com o cônego. Essa alteração de perspectiva transparece os conflitos mentais e espirituais do pároco, que vive o seu amor de forma isolada, e se vê despertado por um desejo, de certa forma, animalizado por Amélia, marca bastante comum da estética naturalista. Assim, o amor antes idealizado e marcado pela admiração da aparência física ganha teor francamente erótico e vulgar:

Odiou-a então, e o seu vestido afogado, e a sua honestidade! A **estúpida**, que não percebia que ao pé dela, sob uma negra batina, uma paixão devota a espreitava, a seguia, tremia e morria de impaciência! Desejou 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, 2018, p. 101, grifo nosso).

O desejo solitário de Amaro culmina no primeiro beijo entre os dois. A partir de então, o leitor tem conhecimento de que Amélia também tinha sentimentos especiais pelo padre Amaro. As descrições de Amélia que dão seguimento ao primeiro beijo de Amaro também apontam para o elemento erótico que está associado à estética realista-naturalista na qual o romance está inserido: “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” (QUEIRÓS, 2018, p. 117, grifo nosso).

Esse sentimento de sufocação e a exteriorização fisiológica do desejo acompanham a personagem em vários momentos da narrativa que sucedem o primeiro beijo de Amaro: “ – Vim a correr – disse ela **toda vermelha, sufocada**” (QUEIRÓS, 2018, p. 118, grifo nosso) / “**As faces abrasavam-se-lhe** quando o ouvia tocar a campainha” (QUEIRÓS, 2018, p. 120, grifo nosso) / “[...] uma **paixão flamejou como uma chama** por todo o seu ser;” (QUEIRÓS, 2018, p. 120, grifo nosso) / “Amélia não falava, com **as faces abrasadas**, os olhos úmidos pasmados para o padre Amaro [...]” (QUEIRÓS, 2018, p. 139, grifo nosso) / “[...] Como **ela se fazia vermelha**, mal ele entrava!” (QUEIRÓS, 2018, p. 174, grifo nosso). Assim, o campo

semântico relacionado ao frescor e à natureza conferido a Amélia em sua caracterização inicial é substituído por elementos associados ao fogo e ao aprisionamento, que vão ‘contaminando’ a imagem da personagem, especialmente nos momentos em que se distancia fisicamente e mentalmente de Amaro e de suas orientações espirituais falseadas. A passagem a seguir revela o estado emocional de Amélia nessa condição:

Todas as noites Amélia, ao ouvir tocar a campainha, tinha uma palpitação tão forte no coração que ficava como **sufocada** um momento. [...] Tinha constantemente o seu rosto presente, ele entrara sempre nos seus sonhos. E com a separação **o seu amor ardia mais forte e mais alto como uma fogueira que se isola**. [...] De dia, de noite, costurando e rezando, a ideia do padre Amaro, os seus olhos, a sua voz **apareciam-lhe, tentações teimosas!**, como um encanto crescente. Que faria ele? Por que não vinha? Gostava de outra? Tinha ciúmes indefinidos, mas mordentes, **que a queimavam**. E aquela paixão ia-a envolvendo como uma atmosfera donde não podia sair, que a seguia se ele fugia, e que a fazia viver! As suas resoluções honestas ressequiam-se, morriam como débeis florinhas **naquele fogo que a percorria** (QUEIRÓS, 2018, p. 134-136, grifo nosso).

Uma das personagens que possui significativa relevância na história, pela notória relação que estabelece com a protagonista em análise, é João Eduardo, pretendente de Amélia. O escrevente também assume certo protagonismo por ser ele o autor responsável por redigir e divulgar um *Comunicado* no jornal *A Voz do Distrito*, denunciando a imoralidade de certos sacerdotes, o que causa um verdadeiro “reboiço” em Leiria, além de representar um grande impacto para o enredo d’*O Crime*. Podemos dizer que João Eduardo ajuda o narrador, tanto a denunciar a corrupção moral imperante na província, quanto a reforçar o contexto de aparências predominante na história, uma vez que a possibilidade de casamento com ele é encarada por Amélia como uma possível forma de estabilizar, valorizar sua imagem social, fragilizada após os escândalos revelados no *Comunicado*. Na seguinte passagem, o acesso aos pensamentos de Amélia, filtrados pelo narrador, permite observarmos as expectativas dela em relação ao escrevente.

Amélia então pousava a costura, e com o cotovelo sobre a mesa, fazendo girar o abajur verde do candeeiro, **pensava no seu casamento: o João Eduardo era bom rapaz, coitado; realizava o tipo de marido tão estimado na pequena burguesia – não era feio e tinha um emprego**; decerto o oferecimento da sua mão, apesar das infâmias do jornal, não lhe parecia, como a mãe dissera, “um rasgo de mão-cheia”; mas **a sua dedicação lisonjeava-a, depois do abandono tão covarde de Amaro**: e havia dois anos que o pobre João gostava dela... **Começou então laboriosamente a lembrar tudo o que nele lhe agradava – o seu ar sério, os seus dentes muito brancos, a sua roupa asseada**” (QUEIRÓS, 2018, p. 176, grifo nosso).

A partir da descrição acima apresentada notamos que as qualidades de João Eduardo apreciadas por Amélia remetem, sobretudo, aos benefícios de uma aparência social da união

matrimonial (“era um bom rapaz” / “realizava o tipo de marido tão estimado” / “não era feio e tinha um emprego”). Essas características funcionam como justificativas para ceder ao casamento tão requisitado por ele, como se Amélia forçosamente tivesse de seguir um caminho e construir um destino com João Eduardo. Percebemos, no entanto, que Amélia não ignora totalmente o seu principal pretendente – agradava-lhe “o seu ar sério, os seus dentes muito brancos, a sua roupa asseada”, mas também sabemos que sua atração por ele é distinta da nutrida por Amaro, como mostra a continuação da passagem anterior:

Fora ventava forte, e a chuva, fustigando friamente as vidraças, dava-lhe **apetites de confortos, um bom lume**, o marido ao lado, o pequerrucho a dormir no berço – porque seria um rapaz, **chamar-se-ia Carlos e teria os olhos negros do padre Amaro**. O padre Amaro... **Depois de casada, decerto, tornaria a encontrar o senhor padre Amaro...** E então uma ideia atravessou todo o seu ser, fê-la erguer bruscamente, **ir por instinto procurar a escuridão da janela para ocultar a vermelhidão do rosto**. Oh, Isso não, isso não! Era horrível... Mas a ideia implacavelmente apoderara-se dela como um braço muito forte que a sufocava e lhe dava uma agonia deliciosa (QUEIRÓS, 2018, p. 176-177, grifo nosso).

Ambas passagens resgatadas evidenciam o dilema vivido intimamente por Amélia: de um lado a necessidade de resgatar uma posição social através de um casamento seguro com João Eduardo, a fim de apaziguar as difamações de sua imagem sugeridas no *Comunicado*, e do outro, o desejo de viver um romance com o padre Amaro, o que configuraria uma impossibilidade diante da sociedade e da instituição religiosa. Mesmo após aceitar o pedido de casamento do escrevente, Amélia não cogita a possibilidade de distanciar-se de Amaro: “Depois de casada, decerto, tornaria a encontrar o senhor padre Amaro...” (QUEIRÓS, 2018, p. 176) / “Depois de casada, podia bem ver o senhor padre Amaro...” (QUEIRÓS, 2018, p. 178), e as projeções que faz de seu futuro com João Eduardo mesclam-se com o desejo de continuar ao lado de Amaro, tal como demonstra a passagem acima, em que o suposto filho de Amélia e de João Eduardo “teria os olhos negros do padre Amaro”. Percebemos que Amélia subitamente reage aos seus próprios desejos inapropriados, o que a faz “ir por instinto procurar a escuridão da janela para ocultar a vermelhidão do rosto”, como se estivesse tentando se esconder de uma punição consciente. Também constatamos que essas oscilações nos pensamentos de Amélia são cada vez mais frequentes de acordo com o seu grau de envolvimento com o padre Amaro, como se a personagem estivesse dividida entre a necessidade de estar ao lado do sacerdote e a impossibilidade de consumação do seu amor, revelada por sonhos e pressentimentos ruins sempre a trazem de volta à realidade pela imprudência de seu romance.

Podemos dizer que a tentativa de denunciar as corrupções do clero da província Leiria faz de João Eduardo a personagem que representaria a racionalidade no romance, juntamente

com o Dr. Gouveia, como mostraremos a seguir, por não partilharem de uma concepção de mundo insistentemente ligada à religião, mas a bravura do escrevente o direciona à miséria na história, pelo menos por um certo período de tempo: após ser desmascarado, seu casamento com Amélia é cancelado, ele perde seu emprego e distancia-se da Rua da Misericórdia. Em diálogo com João Eduardo, na busca de consolá-lo, Dr. Gouveia apresenta sua visão racional sobre a condição existencial de Amélia e projeta também um pensamento crítico sobre o clero em um contexto geral¹³:

Escuta. E a rapariga, descartando-se de ti em obediências às instruções do senhor padre fulano ou sicrano, **comporta-se como uma boa católica**. É o que te digo. Toda a vida do bom católico, os seus pensamentos, as suas ideias, os seus sentimentos, as suas palavras, o emprego dos seus dias e das suas noites, as suas relações de família e de vizinhança, os pratos do seu jantar, o seu vestuário e os seus divertimentos – tudo isto é regulado pela autoridade eclesiástica (abade, bispo ou cônego), aprovado ou censurado pelo confessor, aconselhado e ordenado pelo Diretor da Consciência. **O bom católico, como a tua pequena, não se pertence; não tem razão, nem vontade, nem arbítrio, nem sentir próprio; o seu cura pensa, quer, determina, sente por ela**. O seu único trabalho neste mundo, que é ao mesmo tempo o seu único direito e o seu único dever, é aceitar esta direção; aceitá-la sem a discutir; obedecer-lhe, dê por onde der; se ela contraria as suas ideias, deve pensar que as suas ideias são falsas; se ela fere as suas afeições, deve pensar que as suas afeições são culpadas. Dado isto, se o padre disse à pequena que não devia nem casar, nem sequer falar contigo, a criatura prova, obedecendo-lhe, que é uma boa católica, uma devota consequente, e que segue na vida, logicamente, a regra moral que escolheu (QUEIRÓS, 2018, p. 234-235, grifo nosso).

Embora não faça parte do círculo social de Amélia, a condição de distanciamento do Dr. Gouveia permite uma visão bastante objetiva/realista dela. Sob a perspectiva do médico, temos um olhar panorâmico da posição de Amélia, que está sob a dominação de Amaro na constelação de personagens. Notamos que o discurso do Dr. Gouveia tem como base a teoria cientificista em voga na época, ao explicar que Amélia está aprisionada ao seu meio social e sujeita aos mandamentos do padre Amaro, sem a possibilidade de arbítrio. No caso da jovem beata, este é o meio clerical, pautado em valores morais que regulam o seu comportamento. Numa leitura muito objetiva, poderíamos afirmar que, no âmbito da história do romance, Amélia é um produto típico de seu meio pelo tipo de visão de mundo que cultiva e pela influência que recebe de diferentes fatores sociais.

Com a intenção de não prejudicar o seu prestígio social e a posição de poder que ostentava dentro da igreja, Amaro arranja um espaço para encontrar-se clandestinamente com Amélia na casa do Tio Esguelhas, o sineiro da igreja, com o pretexto de Amélia educar sua

¹³ A fala do Dr. Gouveia pode ser interpretada, em parte, como uma crítica ao atraso da província de Leiria – e de Portugal, por extensão – que estava sob o domínio do poder eclesiástico e da instituição religiosa.

filha, a parálitica Totó, com os ensinamentos religiosos:

Foi então, [...] que se decidiu que Amélia, todas as semanas, uma ou duas vezes segundo fosse a sua devoção, **iria em segredo, para que a ação fosse mais valiosa aos olhos de Deus**, passar uma hora à cabeceira da parálitica, ler-lhe a Vida dos Santos, ensinar-lhe as rezas e insuflar-lhe a virtude (QUEIRÓS, 2018, p. 307, grifo nosso).

Notamos que a distorção da fé pelo casal protagonista é acentuada quando a união amorosa entre ambos efetivamente acontece: “iria em segredo, para que a ação fosse mais valiosa aos olhos de Deus”. Esse é um artifício bastante comum empregado pelo narrador d’*O Crime*: associar ações das personagens protagonistas – Amélia e Amaro –, que resultam unicamente em benefícios próprios, a propósitos divinos, que falsamente agradariam a Deus, o que denuncia uma das várias formas de corrupção do clero materializadas no romance. Assim, sob falsos pretextos religiosos, Amélia é constantemente manipulada por Amaro, por representar uma autoridade celestial na concepção da jovem e ingênua beata. A passagem a seguir evidencia o grau de dominação de Amaro sobre Amélia:

Aquela possessão de todo o seu ser não a invadira gradualmente; fora completa, no momento em que os seus fortes braços se tinham fechado sobre ela; parecia que os beijos dele lhe tinham sorvido, esgotado a alma: agora era como uma dependência inerte da sua pessoa. E não lho ocultava: gozava em se humilhar, oferecer-se sempre, sentir-se toda dele, toda escrava, **queria que ele pensasse por ela e vivesse por ela**; descarregara-se nele, com satisfação, daquele fardo da responsabilidade que sempre lhe pesara na vida: **os seus juízos agora vinham-lhe formados do cérebro do pároco**, tão naturalmente como se saísse do coração dele o sangue que lhe corria nas veias. ‘O senhor pároco queria ou o senhor pároco dizia’ era para ela uma razão toda suficiente e toda poderosa. Vivia com os olhos nele, **numa obediência animal**: tinha só a curvar-se quando ele falava, e quando vinha o momento a desapertar o vestido (QUEIRÓS, 2018, p. 314, grifo nosso).

A revelação dos sentimentos de Amélia em relação ao sacerdote apresentadas acima confirmam a teoria desenvolvida pelo Dr. Gouveia de que Amaro, por sua posição no clero, tinha o poder de decisão sobre Amélia. Isso é comprovado através da onisciência do narrador a respeito dos desejos da filha de S. Joaneira (“queria que ele pensasse por ela e vivesse por ela” / “os seus juízos agora vinham-lhe formados do cérebro do pároco” / “numa obediência animal”). Identificamos, portanto, que o padre Amaro passa a ser o principal condutor da vida de Amélia, não apenas espiritualmente. A personagem tem suas ações moldadas pelos ensinamentos do jovem pároco que, por sua vez, subverte os preceitos religiosos em próprio benefício, a exemplo de seu mestre de moral, o cônego Dias, que também mantinha relações com a S. Joaneira, mãe de Amélia. Assim, as personagens religiosas d’*O Crime* entram

constantemente num jogo de disfarce da satisfação de seus desejos considerados imorais, acobertados por um consenso de proteção da imagem social, uma vez que todos recebem a influência do mesmo meio social.

No ponto da história que sucede o rompimento do noivado com João Eduardo, em que o padre Amaro se faz cada vez mais presente em sua rotina, a psicologia de Amélia começa a entrar em conflito e há vários elementos externos que demonstram a angústia vivida por ela e que impactam a sua saúde física e mental. Nesse sentido, a própria parálitica é uma personagem que instiga o medo em Amélia pelas feições “demoníacas” que a beata percebe nela:

Tinha agora por Amélia uma aversão desabrida. Apenas ela se aproximava da cama, atirava a cabeça para debaixo dos cobertores, **torcendo-se com frenesi** se lhe sentia a mão ou a voz. **Amélia fugia, impressionada de que o Diabo que habitava a Totó**, recebendo o cheiro que ela trazia da igreja nos vestidos, impregnados de incenso e salpicados de água benta, **se espolinhava de terror dentro do corpo da rapariga...** (QUEIRÓS, 2018, p. 319, grifo nosso).

Por esse caminho, Amélia começa a ter pressentimentos ruins que a fazem duvidar de suas escolhas, não fossem regidas pelo seu fiel mentor: “Mas em casa, quando se ia aproximando o dia do rendez-vous, começava a temer à ideia daquela voz que lhe atroava sempre nos ouvidos e que sentia em sonhos. [...] Interrogava-se agora: não andaria cometendo um pecado irremissível?” (QUEIRÓS, 2018, p. 321).

Se, de um lado, a vida íntima de Amélia sofre uma espécie de evolução por meio da satisfação oriunda dos encontros com Amaro, a vida social ganha outros sentidos para ela. A igreja, seu principal ambiente de sociabilidade anteriormente, passa a ser vista com receio, como se fosse um lugar repressor neste ponto da história: “Mas a nudez da igreja, deserta e adormecida numa luz fosca, amedrontava-a; parecia-lhe sentir, na taciturnidade dos santos e das cruzes, uma repreensão ao seu pecado” (QUEIRÓS, 2018, p. 308). Tomada pelo medo e pela angústia, suas ações também sofrem alterações: o seu cuidadoso hábito de rezar é abolido por ela: “Ao entrar na igreja não rezava, com medo dos santos. Corria para a sacristia para se refugiar em Amaro, abrigar-se à autoridade sagrada da sua batina” (QUEIRÓS, 2018, p. 322). O conforto que o ambiente clerical lhe transmitia não é mais uma característica apreciada por ela: “E Amélia atravessou rapidamente a igreja, de cabeça baixa e os olhos nas lajes, como se passasse entre as ameaças cruzadas dos santos indignados” (QUEIRÓS, 2018, p. 324). O fatídico episódio em que veste o manto de Nossa Senhora, a pedido de Amaro, também denuncia o estado emocional debilitado de Amélia pela inconsciente contradição entre seus valores morais religiosos e suas ações, cujo principal pecado consistiria em envolver-se amorosamente com aquele que fez voto de castidade; assim, a seda que a queima é percebida

por ela como uma represália do inferno:

- Oh! Amaro, que horror, que pecado!...
 - Tolice! – disse ele.
 - Mas ela desprendia-se do manto, toda aflita:
 - Tira-mo, tira-mo! – gritava, **como se a seda a queimasse**.
 Então Amaro fez-se muito sério. Realmente não se devia brincar com coisas sagradas...
 - Mas não está benzida... Não tenha dúvida...
 Dobrou o manto cuidadosamente, envolveu-o no lençol branco, colocou-o no gavetão, sem uma palavra. Amélia olhava-o petrificada; e só os seus lábios pálidos se moviam numa oração (QUEIRÓS, 2018, p. 324, grifo nosso).

Se antes as brasas efervesciam o seu rosto apenas com a presença física de Amaro, no momento em que o envolvimento sexual se concretiza, percebemos uma intensificação desse sintoma. Por esse caminho, as brasas dão lugar a chamas do inferno, como evidencia o trecho a seguir, em que a mistura de todos os elementos que passam a despertar o medo em Amélia concentra-se em seus sonhos, como pressentimentos de algo ruim:

A 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!**... Enfim um horror!... Viera encontrá-la em camisa a correr pelo quarto, como doída. Daí a pouco caíra para o lado com um ataque de nervos (QUEIRÓS, 2018, p. 325, grifo nosso).

Ao final do romance, a organização narrativa confere à Amélia uma caracterização diversa de sua apresentação inicial. Não apenas sua saúde mental é debilitada por sonhos macabros e pressentimentos perturbadores, mas as descrições físicas apontam para uma mudança efetiva de sua aparência. Assim, o campo semântico inicialmente estável que destacava o vigor, a juventude e a beleza dá lugar, então, à velhice e ao descuido de sua aparência, como mostra o trecho a seguir.

Caiu então numa melancolia histórica que a **envelhecia**; passava os dias **suja e desarranjada**, não querendo dar cuidados ao seu corpo pecador; 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 – porque o odiava, aquele ser que ela sentia mexer-se-lhe nas entranhas e que era a causa da sua perdição (QUEIRÓS, 2018, p. 383, grifo nosso).

Nesse ponto da história, a percepção de Amaro sobre ela, transmitida pelo narrador *heterodiegético*, também revela as mudanças percebidas na jovem beata: “Amaro achava-a mudada, um pouco inchada das faces, com uma ruga de velhice aos cantos da boca” (QUEIRÓS, 2018, p. 394).

No seu isolamento na Ricoça, para esconder a gravidez, o espaço que a circunda pode ser compreendido como elemento caracterizador da personagem em sua versão final do romance. A ambientação do casarão em que Amélia é levada para, em isolamento, dar a luz ao seu filho com Amaro desperta maus pressentimentos e medo na personagem: “Ir enterrar-se todo um verão naquele **sinistro casarão** da Ricoça! A única vez que lá fora, já ao fim da tarde, **ficara estarecida de medo. Tudo tão escuro, de um eco tão côncavo...** Tinha a certeza que ia lá morrer, **naquele degredo**” (QUEIRÓS, 2018, p. 369, grifo nosso). Notamos que a descrição do casarão, ambiente decadente e perturbador, aponta para o elemento gótico (“Tudo tão escuro, de um eco tão côncavo”). Esse estilo, incorporado à narrativa realista-naturalista, marcada sobretudo pela racionalidade discursiva, associa-se ao aspecto sobrenatural e permite que as sensações das personagens sejam transpostas no discurso. No excerto seguinte, podemos perceber a constante tensão da personagem em sua estadia no casarão da Ricoça:

Antes de se deitarem, iam trancar todas as portas, num medo constante de ladrões; e então começava para Amélia a hora dos terrores supersticiosos. Não podia adormecer, sentindo ao pé a **negrura daquelas antigas salas desabitadas e em redor o tenebroso silêncio dos campos. Ouvia ruídos inexplicáveis: era o soalho do corredor que estalava, sob passadas multiplicadas; era a luz da vela que de repente se dobrava como sob um hálito invisível ou a distância, para os lados da cozinha, o baque surdo de um corpo.** Acumulava então as orações, encolhida debaixo da roupa; mas, se adormecia, as visões do pesadelo, continuavam-lhe os terrores da vigília. Uma vez acordara de repente, a uma voz que dizia, gemendo, por trás da alta barra da cama: - “Amélia, prepara-te, o teu fim chegou!” Espavorida, em camisa, atravessou correndo a casa, foi refugiar-se na cama de Gertrudes (QUEIRÓS, 2018, p. 382, grifo nosso).

A personagem Abade Ferrão apresenta-se como uma importante figura nos encaminhamentos finais do enredo, revelando-se o fiel conselheiro de Amélia. O surgimento desta personagem possibilita que o leitor crie novas expectativas para o desfecho de Amélia: o seu trabalho de orientação espiritual provoca efeitos benéficos na mente da jovem beata. Ao contrário do padre Amaro, que colocava em posição submissa a jovem pecadora e a estimulava a ser cúmplice de sua transgressão, abade Ferrão sempre a enxergou como forte. Abaixo, temos a exposição da natureza da fé praticada e ensinada pelo abade ao encontro da angústia existencial de Amélia:

– Que infeliz que sou!... – murmurou ela aos soluços.
Ele então **muito paternal**:
– Não tem razão para o ser... Sejam quais forem as aflições, as inquietações, **uma alma cristã tem sempre a consolação à mão...** Não há pecado que Deus não perdoe, nem dor que não calme, lembre-se disso... O que não deve é guardar em si o seu desgosto... É isso que sufoca, que a faz chorar... Se eu lhe posso valer, sossegá-la, é procurar-me... (QUEIRÓS, 2018, p. 390, grifo nosso).

Com uma personalidade distinta dos demais eclesiásticos (“muito paternal”), corrompidos por seus próprios vícios, desvios morais e pela luxúria da posição social que ocupam, abade Ferrão preconiza uma visão de fé menos extremista e mais humanizada. Ele apresenta a Amélia uma fé que traz alento, conforto (“uma alma cristã tem sempre a consolação à mão”). Desse modo, tenta instaurar na mente da beata uma perspectiva de vida e de fé religiosa desassociadas da constante (auto) punição que ela aprendeu desde cedo. Apesar do investimento do abade na reabilitação de Amélia, à jovem beata não é dada a oportunidade de cultivar uma nova perspectiva existencial e espiritual, fato que eleva ao extremo a significância da pressão social e do julgamento moral. A conduta dos sacerdotes no romance é uma influência prejudicial para a província de Leiria, uma vez que alude a uma religião condenatória que não é capaz de abrigar fiéis que cometem vícios, além de representar a ignorância e o atraso mental/intelectual do país pelo poder concentrado nos grupos religiosos.

O trecho a seguir, que antecede o episódio do falecimento de Amélia, demonstra as condições de seu último estágio mental e espiritual antes de cair em profunda melancolia ocasionada pelo distanciamento do filho logo após o parto.

Ela, com efeito, já não pensava no senhor pároco com a comoção de outrora: o terror do pecado, **a influência penetrante do abade**, aquela brusca separação do meio devoto em que o seu amor se desenvolvera, o gozo que sentia numa serenidade maior, sem sustos noturnos e sem a inimizade de Nossa Senhora, **tudo concorrera para que o fogo ruidoso daquele sentimento se fosse reduzindo a alguma brasa que ainda rebrilhava surdamente**. O pároco estivera ao princípio na sua alma com o prestígio de um **ídolo coberto de ouro**; mas tantas vezes, desde a sua gravidez, sacudira, nas horas de terror religioso ou de arrependimento histérico, aquele ídolo, que todo o dourado lhe ficara nas mãos, e a forma trivial e escura que aparecia por baixo já a não deslumbrava; viu por isso o abade derrubar-lho inteiramente, sem chorar e sem lutar. Se ainda pensava em Amaro, é porque não podia deixar de pensar na casa do sineiro; mas o que a tentava ainda era o prazer e não o pároco (QUEIRÓS, 2018, p. 411, grifo nosso).

Percebemos, a partir do excerto anterior, que o fogo que acompanhava a personagem desde o início do seu envolvimento com Amaro – sob diferentes intensidades de acordo com a necessidade do enredo – vai apagando-se quando a personagem decide, seguindo os conselhos do abade Ferrão, não mais investir na relação transgressora (“tudo concorrera para que o **fogo ruidoso** daquele sentimento se fosse reduzindo a **alguma brasa** que ainda rebrilhava surdamente”). A personagem toma conhecimento da ilegitimidade de sua paixão, de que via Amaro como um “ídolo coberto de ouro” unicamente por conta de um desejo carnal, não a pretexto de um plano espiritual. Ansiava por ter o filho, cuja gestação provocava alucinações e

sonhos estranhos:

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 nervosas que a deixavam prostrada” (QUEIRÓS, 2018, p. 426-427).

Nos fins da gestação, Amélia passa a desenvolver uma postura maternal e a criar uma expectativa diferente para o filho: se antes a criatura que carregava no ventre, de aspecto demoníaco, era encarada com perturbação por ela, em virtude do medo exacerbado da punição divina, agora, a preocupação recai sobre o destino e o futuro do filho, que seria um enjeitado. A futura mãe assume, então, uma face protetora e cogita a possibilidade de casar-se com João Eduardo e adotar a criança: “[...] ela casaria já com João Eduardo, mas o rapaz devia por uma escritura adotar o Carlinhos! Que para que o anjinho não fosse um enjeitado, casava até com um calceteiro da estrada! E apertava as mãos do abade, numa suplicação loquaz” (QUEIRÓS, 2018, p. 428).

Apesar de adquirir uma nova consciência para a sua relação com Amaro e uma nova expectativa para com o filho, a personagem não ganha espaço na história para vivenciar outra realidade que não o infeliz destino. Sob o arranjo de Amaro, a criança, imediatamente ao nascer, é entregue a uma “tecedeira de anjos” para morrer, o que configura o verdadeiro crime do sacerdote. Quando o padre Amaro se encaminha para a Ricoça para o nascimento da criança, temos um clima que prenuncia o desfecho trágico que está por vir: “Felizmente a noite estava tenebrosa e quente, anunciando a chuva” (QUEIRÓS, 2018, p. 436). A descrição da ambientação da casa da Ricoça que Amaro passa a rondar, cria no leitor tensas expectativas: “**Estava apagada e muda**, com um empastamento mais denso de sombra naquela **lúgubre noite** de dezembro. **Nem uma fenda de luz** saía das janelas do quarto de Amélia. No ar pesado nenhuma folhagem ramalhava” (QUEIRÓS, 2018, p. 436, grifo nosso).

As descrições do entorno do leito de morte, no momento posterior ao parto de Amélia, seguem a mesma lógica de composição e criam uma atmosfera de constante tensão e suspense como mostra a passagem a seguir.

Tudo dormia na Ricoça, D. Josefa, os caseiros, a quinta, os campos em redor. Na sala, um relógio de parede, enorme e sinistro, que tinha no mostrador a carranca do sol e em cima sobre o caixilho a figura esculpida em pau de uma coruja pensativa, um móvel de castelo antigo, **bateu meia-noite, depois de uma hora**. O abade a cada momento ia até ao meio do corredor: era **o mesmo rumor de pés numa luta; outras vezes um silêncio tenebroso**. Voltava então para o seu Breviário. Meditava naquela

pobre rapariga que, além no quarto, estava talvez no momento que ia decidir da sua eternidade: **não tinha ao pé nem a mãe**, nem as amigas: na memória apavorada devia passar-lhe a visão do pecado: diante dos olhos turvos aparecia-lhe a face triste do Senhor ofendido: as dores contorciam o seu corpo miserável: e na **escuridão em que ia penetrando**, sentia já o hálito ardente da aproximação de Satanás. Temeroso fim do tempo da carne! – Então rezava fervorosamente por ela (QUEIRÓS, 2018, p. 444-445, grifo nosso).

Como podemos perceber no excerto acima, as descrições do espaço ampliam os sentidos para a condição existencial de Amélia no leito de morte. O silêncio da Ricoça inteira e em especial da casa (“Tudo dormia na Ricoça” / “Estava apagada e muda” / “nem uma fenda de luz [...]”), também percebido por Amaro na ronda, fortifica a sensação de temor e faz com que toda a atenção esteja voltada à luta de Amélia por sua sobrevivência, em que apenas os passos do doutor Gouveia são ouvidos em intervalos intercalados de tempo (“era o mesmo rumor de pés numa luta; outras vezes um silêncio tenebroso”). Às vésperas da morte, o relógio faz correr o tempo (“bateu meia noite, depois de uma hora”), a coruja contemplativa simboliza a tragédia que se aproxima, o distanciamento da mãe e dos conhecidos agrava a situação juntamente com a escuridão, até chegarmos ao momento da morte, em que as marcas fúnebres da ambientação se refletem na descrição moribunda de Amélia: “O leito, todo o quarto estava revolvido como um campo de batalha. Amélia estava **imóvel**, com os **braços hirtos**, as mãos crispadas de uma cor púrpura-escura – e a mesma cor mais arroxeadada cobria-lhe a **face rígida**” (QUEIRÓS, 2018, p. 447, grifo nosso). O corpo de Amélia é caracterizado de modo grotesco; ironicamente, tal como a descrição da aparência física da parálitica Totó, que despertava medo na beata.

Enfim, quando do velório de Amélia, a narrativa acomoda ainda uma paisagem lúgubre, o clima sombrio confere uma atmosfera grave para o momento: “Era uma manhã áspera: o céu e os campos estavam afogados numa névoa pardacenta; e caía muito miúda, uma chuva regelada” (QUEIRÓS, 2018, p. 460); contudo, a ambientação muda de tom quando o padre Amaro entra em cena no capítulo final, em que se encontra pelas ruas de Lisboa meses depois do ocorrido, “[...] por aquele dia já quente do começo de verão [...]” (QUEIRÓS, 2018, p. 462), em que o clima solar ofusca os rastros de um tempo sombrio.

Assim, a ambientação é mais um dispositivo de figuração da personagem, que ganha contornos elucidativos especialmente nessa fase final da história, contrapondo os diferentes destinos dos amantes, a partir da projeção de um espaço escuro e sombrio para falar de Amélia, e luminoso para falar de Amaro.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao direcionarmos o olhar para os estudos críticos que tiveram como norte representações do feminino na obra de Eça de Queirós, percebemos que, para atingir uma leitura das mulheres oitocentistas através da ficção, esses estudos concentraram-se, entre outros pontos, no impacto da corrente realista nos romances, na influência das condições sociais das mulheres da época, nas falhas da sociedade burguesa e na concepção machista e patriarcal que constitui a percepção das personagens masculinas sobre as femininas. O fato é que, através da criação de tipos comuns, como é o caso de Amélia em *O Crime do Padre Amaro*, Eça de Queirós lançou um olhar crítico para as relações sociais de sua época e de seu país, com seus vícios e seu atraso social, provocado, sobretudo, pelo conservadorismo religioso. Nesse sentido, entendemos que as personagens do romance incorporam esses comportamentos e valores condenados pelo autor e são direcionadas, na condição de tipos sociais, a adquirirem certas motivações e progredirem em direção a desfechos determinados, como resumiu Saraiva (1966) em trecho destacado no início deste trabalho.

Mediante o exame do desenvolvimento de Amélia na história e do desdobramento de suas “camadas”, pudemos identificar a imagem que a personagem constitui no contexto representativo da obra. Os *dispositivos retórico-discursivos*, um dos três modos de *figuração* da personagem conforme Carlos Reis (2015) e sobre o qual mais atentamos, resultam tanto em descrições pontuais e diretas da – e sobre – a personagem como também na exploração de seu conteúdo psicológico, informações estas que são filtradas por um narrador *heterodieético onisciente*. Assim, constatamos que a *figuração* da personagem aqui estudada é, como aponta Carlos Reis (2015), dinâmica, gradual e complexa, em razão das progressivas alterações que ela sofre e das diferentes formas de figurá-la que igualmente variam.

Nos princípios do enredo, temos uma série de descrições diretas que ressaltam majoritariamente as características físicas de Amélia, como “jovem” e “bela” e a presença de um campo semântico positivo em torno da personagem associado ao vigor, à natureza, à jovialidade e ao romantismo. Outro artifício de caracterização da personagem nos capítulos iniciais é a analepse, que permite a compreensão do seu meio social e da formação dos seus valores morais associados à religião. Com esse retorno no tempo de Amélia, Eça de Queirós evidencia que o comportamento dela, como de outros integrantes da história, é regulado pela instituição religiosa e pelo meio social. Com a exploração do aspecto psicológico ainda ausente nas primeiras aparições de Amélia, temos uma caracterização estável e positiva até o momento que antecede o início da relação transgressora com o sacerdote Amaro.

Quando do seu envolvimento com o pároco, percebemos uma mudança nos artifícios de construção de Amélia: passamos a ter acesso aos seus pensamentos internos que evidenciam uma psicologia fragilizada pelo dilema existente entre devoção e paixão, cuja tensão é manifestada através de sonhos aterrorizantes. Também temos a presença de algumas personagens que trazem na história uma leitura sintética de Amélia, como o Dr. Gouveia, que reforça a teoria naturalista aplicada à personagem, e a parálitica Totó, que materializa, fisicamente, o imaginário do medo da punição na mente da jovem beata. Quanto ao aspecto religioso inerente à personagem, nesse ponto da história, identificamos uma dissimulação da fé e dos preceitos morais da igreja católica, alimentada pela manipulação do padre Amaro, por quem Amélia nutria uma paixão idolatrada pela posição de autoridade ocupada por ele.

Ao final do romance, as descrições de Amélia apontam para características totalmente distantes de sua apresentação inicial: temos uma degradação de sua aparência e o espaço escuro e assombrado do casarão da Ricoça, visto da perspectiva da personagem, funciona como representação do seu estado interior de terror e melancolia provocado pelo abandono de Amaro e pela imposição de uma condição de marginalização e de apagamento do erro. O estágio de decadência de Amélia ao final de seu percurso na história sugere que a ingenuidade e o romantismo sobressalientes na personalidade dela são características que a fragilizam no romance, e que só podem levá-la à ruína. A personagem, que antes vivia em um ambiente de muita sociabilidade e conforto, que era a casa da mãe, é condicionada ao isolamento tal qual uma criminoso, vive escondida para defender-se do olhar julgador da sociedade provinciana portuguesa, cujos valores morais eram sustentados pela igreja, ao passo que o padre Amaro mantém uma vida social ativa quando da gravidez de sua amante, zelando para que o feito não fosse descoberto e convertido em um verdadeiro escândalo capaz de prejudicar sua própria dignidade. Percebemos, então, como as consequências negativas da união dos amantes pesam muito mais para o lado de Amélia e não para o sacerdote, que está protegido pelo sistema e pela própria igreja. O alento que traz a personagem abade Ferrão, ao apresentar uma nova perspectiva de fé, menos punitiva e mais humanizada, não chega a surtir efeitos suficientemente positivos na mente da jovem beata a ponto de ela conseguir recobrar forças e lutar contra seu destino. Assim, a personagem sofre as consequências do domínio de Amaro e a falta de possibilidade de reversão deste quadro evidencia uma inclinação para o império do poder masculino no romance.

Através da materialidade do discurso, identificamos que a *figuração* de Amélia perpassa um campo semântico associado à gradação do fogo, a qual está atrelada ao grau de envolvimento amoroso dos amantes no percurso narrativo. Assim, temos inicialmente o vigor

físico associado à juventude e à saúde da personagem, materializado pela expressão “vinha corada”; posteriormente, temos a descrição das “faces abrasadas” de Amélia, que transformam o vigor físico em energia sexual, quando aumenta a proximidade entre ela e Amaro; enfim, temos o fogo mais intenso (“o fogo que queima”), que conota o desejo consumado, provocador da “queima” da culpa e do pecado, representando também a ameaça do inferno.

Também constatamos que as ações da personagem são moldadas pela influência do meio marcadamente religioso e isso vale, em especial, para o seu par, que passa a ser condutor de sua vida – não apenas espiritualmente. Amaro é condicionado, contra à vontade, ao celibato, fato que faz com que o leitor desperte certa simpatia por ele no início da história, pois conhecemos desde então a sua falta de inclinação natural ao sacerdócio e o desejo pelo “sexo oposto”, que é obrigado a recalcar. Com o progresso da história, Amaro acaba revelando uma face inescrupulosa, seu tratamento manipulador e acedioso em relação a Amélia e sua violência em relação ao filho anulam a simpatia do leitor. Nesse processo, a exploração dos tormentos psicológicos de Amaro pode ser entendida como uma crítica de Eça de Queirós ao celibato, que impede que ambos os jovens vivenciem uma vida amorosa “normal”, fazendo com que o padre Amaro atue num jogo de aparências entre sua vida privada e sua vida pública. Esse pressuposto se estende para grande parte dos sacerdotes do romance, revelando a hipocrisia deste grupo social que detinha o poder moral sobre os demais, ditava os preceitos religiosos, mas agia contrariamente em sua vida particular.

A obsessão de Amélia aos valores católicos desencadeia uma visão falsa da fé. A personagem apega-se a um subterfúgio psicológico para justificar a consumação de seu desejo, deixando-se guiar pela figura de um sacerdote que admirava com luxúria. Apesar de ter sido educada pelos preceitos ético-morais religiosos e ter consciência do celibato do padre, a sua vontade é de entregar-se para Amaro, o que ela concretiza, de fato. Convém destacar que o meio em que ela vive apresenta-se amplamente corrompido, uma vez que a própria mãe mantém um relacionamento afetivo com o cônego Dias. Desse modo, há uma naturalização de um “flerte” entre padres e beatas que acaba acomodando a personagem nessa rede de corrupções hereditárias. Assim, não ocorre uma ruptura do viés naturalista mesmo porque Amélia morre quando tenta “fugir” – através do trabalho espiritual de abade Ferrão – do meio e dos valores enraizados no seu entorno. A narrativa mostra que quando o desejo puro e carnal entra em desacordo com o conservadorismo católico – este último, em crítica no romance –, o lado patológico e degradante da personagem aflora em substituição à figura romântica e sonhadora.

Notamos que as consequências negativas da influência do meio são agravadas quando falamos em tipos femininos, uma vez que Amaro aparentemente dá sequência normal à carreira,

seguindo o exemplo aprendido com seus colegas eclesiásticos mais velhos, ao passo que Amélia tem como destino o aprisionamento e depois a morte. O infortúnio de Amélia no enredo d’*O Crime* pode ser entendido como uma crítica de Eça ao sistema patriarcal em que as mulheres estão inseridas, a partir de uma construção linguística marcada pela ironia, sobre o atraso no desenvolvimento do país pelo predomínio do conservadorismo moral ligado ao catolicismo e pela hipocrisia associada a esse grupo social, uma vez que a visão de mundo da personagem é restrita aos dogmas a ela impostos. Em outras obras do escritor português, como em *O Primo Basílio* (1878) e *Os Maias* (1888), respectivamente, Luísa e Maria Eduarda também foram condenadas socialmente, seja pelo adultério ou pelo incesto, enquanto Basílio e Carlos, respectivamente, mantiveram seus status, ainda que não aos olhos críticos do leitor.

Acreditamos que somente a atenção ao universo discursivo de construção linguística é capaz de revelar Amélia como uma personagem protagonista na ficção de seu tempo pelo grau de importância que o narrador confere ao seu processo constitutivo. Assim, temos conhecimento não apenas do seu ângulo externo capaz de projetar características superficiais, mas também do fisiologismo, da psicologia, da articulação com o tempo e com o espaço, que permitem a sua *figuração* na história. Nesse sentido, reconhecemos Amélia Caminha como um retrato típico de uma época e de uma estética literária, mas que ganha contornos complexos, ambíguos. A leitura do seu destino também pode ser ambivalente conforme os diferentes modos de figurá-la. A imagem dela representa a mulher provinciana, do interior, sem grandes expectativas que não o casamento como promoção social, requisito que poderia ter sido facilmente atendido através da união matrimonial com João Eduardo, que dispunha de um perfil masculino bem aceito socialmente, apesar da suposta “falha” em sua religiosidade. Quanto à vida pública de Amélia, percebemos que ela privilegia a religião e os rituais do seu entorno; ironicamente é através dela que encontra o seu amor. Quanto à vida íntima de Amélia, esta sofre grandes conturbações, pois o desejo proibido entra em confronto direto com as normas morais que Leiria pregava e esperava que ela atendesse. Desse modo, a complexidade das condições impostas à sua existência a faz romper padrões restritivos da época, adquirindo uma vontade própria e assumindo certa individualidade, apesar das condições opressoras da mulher oitocentista – representada na obra –, sobretudo oriundas da religião, que a conduzem a um desfecho infeliz no romance.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. Porto Alegre: Globo, 1966.

DANTAS, Francisco J.C. **A mulher no romance de Eça de Queiroz**. São Cristóvão: Editora UFS, Fundação Oviêdo Teixeira, 1999.

EDER, J.; JANNIDIS, F.; SCHNEIDER, R. **Characters in fictional worlds: undersanting imaginay beings in literature, film, and other media**. Berlin: De Gruyter, 2010.

GENETTE, Gérard. **Discurso da Narrativa**. 3 ed. Lisboa: Vega, 1995.

GUIMARÃES, Luís de Oliveira. **As mulheres na obra de Eça de Queirós**. Lisboa: Clássica, 1943.

HAMON, Philippe. Para um estatuto semiológico da personagem. In: Seixo, Maria Alzira (org.) **Categorias da narrativa**. Lisboa: Arcádia, 1976.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa**. 37.ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

MORAIS, Sandra Cristina Fernandes. **A visão da Mulher na Obra Romanesca de Eça de Queirós e de Machado de Assis**. 2016. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade da Beira Interior, Covilhã, 2016.

OLIVEIRA, Raquel Trentin; SEEGER, Gisele. **A personagem na narrativa literária**. Santa Maria: Editora UFSM, 2021.

PEREIRA, Daiane Cristina. **A mulher e o discurso masculino nos romances de Eça de Queirós**. 2019. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras, Ciências Humanas, Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, 2019. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/T.8.2019.tde-03092019-145251>>. Acesso em: 11 nov. 2021.

QUEIRÓS, Eça de. **A cidade e as serras**. São Paulo: Babel, 2012.

QUEIRÓS, Eça de. **A ilustre Casa de Ramires**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1999.

QUEIRÓS, Eça de. **O crime do padre Amaro**. 1 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

QUEIRÓS, Eça de. **O Primo Basílio**: episódio doméstico. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

QUEIRÓS, Eça de. **Os Maias**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2017.

REIS, Carlos. **Pessoas de livro**: estudos sobre a personagem. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015.

SANTO, Suely do Espírito. **O universo feminino em Eça de Queirós: um recorte social de quadros e cenas**. 1999. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica

do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.

SARAIVA, António José. **A Tertúlia Ocidental** – Estudos sobre Antero de Quental, Oliveira Martins, Eça de Queiroz e Outros. Lisboa: Gradiva, 2. ed., 1996.

SARAIVA, António José. **História da Literatura Portuguesa I** – Das Origens ao Romantismo. Lisboa: Editorial Estúdios Cor, 1966.

Schneider, Ralf. Toward a cognitive theory of literary character. The dynamics of mental-model construction. **Style**, [s.l.], v. 35, n. 4, p. 607-640, 2001.

SILVANO, Carolina. **O impasse feminino nas personagens de Eça de Queirós: entre o desejo e o dever**. 2008, 74f. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <<https://www.bdt.d.uerj.br:8443/handle/1/6470>>. Acesso em: 12 nov. 2021.