

O CRIME DO PADRE AMARO: O SENTIDO POLÍTICO DA ARTE

Adriano Portela¹

O escritor ‘engajado’ sabe que a palavra é ação: sabe que desvendar é mudar e que não se pode desvendar senão tencionando mudar.²

Em *Estética da Multidão*, logo no primeiro capítulo, intitulado *Espaço social, tempo político e tom: concepção e forma do poder na representação clássica e na estética popular*, Barbara Szaniecki procura traçar “a forma como o poder, concebido social e politicamente, é representado esteticamente”.³ Tem-se, portanto, o pressuposto da representabilidade estética da política, isto é, da interseção entre arte e política.

Para realizar seu empreendimento, a autora retoma a análise que Michel Foucault faz do quadro *Las meninas*, de Diego Velázquez, em *As palavras e as coisas*. Foucault serve-se da análise do quadro para “versar sobre a representação e abordar três campos das ciências humanas – gramática geral, história natural e economia política”, mas Szaniecki serve-se do mesmo para tratar da representação estética do poder, uma vez que a seu ver “haveria uma correspondência entre estética clássica e a concepção do poder transcendental dos monarcas absolutos europeus, nos séculos XVII e XVIII”.⁴

O quadro traz a representação clássica do poder monárquico, quando ausenta o casal real da cena retratada, mas o reflete no espelho ao fundo da cena. Segundo Szaniecki

O quadro de Velázquez é [...] uma metáfora da representação: o que o espelho nos revela é a relação com o “fora”, seja esta espacial ou temporal, social ou política. Os soberanos estão fora do quadro, assim como estão fora das relações entre os comuns. Estão

¹ Mestre em Literatura e Cultura (UFBA). Professor da UCSal.

² Jean-Paul Sartre, *Que é literatura?*, São Paulo, Ática, 1989, p. 20.

³ Barbara Szaniecki, *Espaço social, tempo político e tom: concepção e forma do poder na representação clássica e na estética popular*, In: *Estética da Multidão*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2007, p. 21-22.

⁴ Szaniecki, *Espaço social, tempo político e tom*, p. 22.

ao mesmo tempo visíveis e invisíveis, presentes e ausentes do espaço pictórico, assim como do campo social e político.⁵



Las meninas, Diego Velázquez (1656)⁶

Ao trazer essa tese de Szaniecki, intentamos reforçar o pressuposto de que a arte pode ser uma expressão política, porquanto pode representar o poder, absorvê-lo e transmiti-lo. Coisa que a autora fez com maestria. Daqui, desse ponto, prosseguimos para mostrar a relação paradoxal entre arte e

⁵ Szaniecki, Espaço social, tempo político e tom, p. 23.

⁶ Disponível em:

<[http://de.wikipedia.org/wiki/Las_Meninas#/media/File:Las_Meninas_\(1656\),_by_Velazquez.jpg](http://de.wikipedia.org/wiki/Las_Meninas#/media/File:Las_Meninas_(1656),_by_Velazquez.jpg)>. Acesso em: 01 mai. 2015.

política, na qual ora a arte está cooptada pela política, ora a política é rechaçada pela arte, como mostraremos a partir da reflexão de Michel Chaia.

Nesse último caso, a arte entra numa perspectiva de engajamento, colocando suas potencialidades à disposição de causas sociais, em oposição aos sistemas vigentes e mentalidades dominantes, como aprofundará Marcos Napolitano. Procuraremos mostrar como exemplar disso *O Crime do Padre Amaro*, do escritor português Eça de Queirós, trazendo à tona o que está sendo combatido de modo subjacente pelo romancista.

RELAÇÃO PARADOXAL ENTRE “ARTE E POLÍTICA”

É indubitável que arte e política sejam dois campos distintos e autônomos. A arte está ligada à estética, ao ordenamento das coisas para o belo; a política, por sua vez, está ligada ao poder, ao ordenamento das coisas para o bem comum. Ambas podem estar ligadas a outros campos (como ciência, religião, filosofia), inclusive entre si mesmas, mas não necessariamente estão.

Há uma tendência atual da crítica artística – e aqui digo particularmente da crítica literária – em trazer a lume, desmantelar minunciosamente, as raízes políticas que se escodem por trás das produções artísticas, as quais nem sempre foram expostas nas abordagens clássicas das obras literárias, por exemplo. Trata-se da linha investigativa chamada de Estudos Culturais, que possui um caráter interdisciplinar – porquanto transita entre a economia, política, cinema, crítica literária, sociologia – e objetiva revelar as ideologias subjacentes nas produções artísticas, deslocando os discursos dominantes.

Pensando especificamente na crítica literária, uma abordagem como essa só poderia sofrer duras rejeições por parte dos que advogam em favor do famoso cânone literário, sob a acusação de deixar no esquecimento, menosprezar, o aspecto estético do texto, em prol de uma tarefa que é mais plausível a disciplinas como a Sociologia ou a Antropologia, mas não à Crítica Literária. Esse é o caso do crítico literário estadunidense Harold Bloom, que levanta suspeita em relação a esse modo de realizar crítica literária, ao qual ele chamou de Escola do Ressentimento,⁷ porque hipervaloriza a política em detrimento da literatura.

⁷ Harold Bloom, *O cânone Ocidental: Os Livros e a Escola do Tempo*, Tradução: Marcos Santarrita, Rio de Janeiro: Objetiva, 1994.

O fato é que estudiosos de campos diversos apontam que a arte pode se relacionar com a política pelo menos de duas maneiras: sendo instrumentalizada, isto é, a serviço de uma ordem política estabelecida; ou sendo denunciadora, criticando a ordem política estabelecida.⁸ Pensando nessa relação Arte/Política, Miguel Chaia indica um paradoxo: “a arte aponta numa direção, que é a direção da criatividade, da liberdade, da pesquisa e da revolução de linguagem, e a política aponta para outro lado, que é a esfera das relações de poder, do conflito aguçado, da luta por pequenos poderes”.

Dado o paradoxo, pode-se colocar a pergunta se a dimensão estética da arte pode ser suprimida pela força da política, que está na ordem da preocupação de Harold Bloom enquanto crítico, mas que vai além da mesma. Se Bloom se preocupa com o esquecimento da estética pela crítica, a nossa pergunta se preocupa com o esquecimento da estética no próprio fazer poético, se é que ele é possível. Miguel Chaia é da opinião de que sim, mas “só e quando não há preocupação com o desenvolvimento da linguagem, com a discussão da linguagem, com a revolução da linguagem. Quando não existe liberdade para a formulação de uma poética própria”. O que quer dizer que há “casos em que uma dimensão política forte pode conviver com uma experiência de linguagem”⁹.

Daí, manifesta-se que a relação entre arte e política não possui constância, havendo momentos de maior e de menor tensionamento. Basta pensarmos na arte produzida durante a Ditadura Militar (1964-1985), período de conflito político no país, e os demais momentos históricos do século XX vividos no Brasil. Não é a mesma relação que se estabelece entre a Arte e a Política. Obviamente, o cenário em que a política está no centro dos debates, por razões diversas, ocasiona uma arte denunciadora. As canções da época da Ditadura são uma prova dessa realidade.

Por um lado, não obstante a inconstância da relação Arte/Política, podemos assegurar a presença do aspecto político na arte, posto que a produção artística não transcende o seu contexto de produção, mas, ao contrário, abarca-o, seja pela negação, seja pela afirmação, seja direta ou indiretamente. Por outro lado, podemos assegurar igualmente a presença do

⁸Miguel Chaia (Org.), *Arte e Política*, Rio de Janeiro: Azougue, 2007; Marcos Napolitano. A Relação entre Arte e Política: Uma Introdução Teórico-Metodológica, *Temáticas*, Campinas, 19, 37-38 (jan./dez. 2011), p. 25-56.

⁹ Miguel Chaia, “No Fio da Navalha: Entrevista com Miguel Chaia por Fernanda Albuquerque”, *Revista Tatuí*. Disponível em: <http://www.pucsp.br/neamp/eventos/entrevista_43.html>. Acesso em: 28 abr. 2015.

aspecto estético na arte, amparados na reflexão feita por Immanuel Kant, para quem a dimensão estética se origina no fato de a comunidade humana e os indivíduos desejarem compartilhar seu sentimento estético com os demais¹⁰. Por uma garantia, ou por outra, parece-nos que os temores de Harold Bloom e companhia ilimitada são infundados.

A ARTE COMO ENGAJAMENTO

Tendo considerado a possível interseção entre arte e política, inclusive salientando a dupla possibilidade de relação entre os dois campos, podemos inserir a ideia da arte como engajamento, que é quando o artista coloca sua arte numa perspectiva de denúncia das atrocidades políticas.

Partindo do contexto francês, Marcos Napolitano¹¹ afirma que o conceito de artista (entendendo o artista como um intelectual) esteve tradicionalmente ligado ao clero e aos burocratas neutros politicamente. O autor sustenta, contudo, que houve uma reviravolta no conceito, associando-o ao engajamento social, em prol de questões humanitárias. O marco histórico dessa mudança teria sido o famoso caso Dreyfus, ocorrido na França no final do séc. XIX. Alfred Dreyfus foi um oficial do exército francês acusado injustamente de realizar espionagem na França a mando da Alemanha, em 1894. Mesmo depois de ter sido descoberto o verdadeiro espião, o major Charles-Ferdinand Walsin Esterhazy, Dryfus foi a um segundo julgamento que manteve a sua condenação à prisão perpétua na Ilha do Diabo, na costa da Guiana Francesa.

Vários artistas (intelectuais) da época se manifestaram contra a decisão do governo francês, denunciando o antissemitismo vigente na decisão da França, uma vez que Dryfus era judeu e a Europa vivia, então, uma forte onda de antissemitismo. Entre os artistas que se pronunciaram estavam os literatos Émile Zola e Anatole France. O primeiro escreveu, em 13 de janeiro de 1898, a famosa carta-aberta *J'accuse!* (Eu acuso!) ao Presidente da França, no jornal literário *L'Aurore*, criticando a postura francesa; o segundo escreveu o livro *O Anel de Ametista*, no qual são relatadas as manifestações populares de protesto e a perseguição aos que se puseram a criticar a postura adotada pela França. A partir daí, começava a se consolidar o conceito de

¹⁰ Pedro Duarte, O Sentido Político da Arte Hoje, *O que nos faz pensar*, nº 29 (maio de 2011), p. 123-136.

¹¹ Marcos Napolitano, A Relação entre Arte e Política: Uma Introdução Teórico-Metodológica, *Temáticas*, 19, 37 - 38 (jan./dez. 2011), p. 27.

artista engajado, isto é, do artista que coloca sua arte a favor das questões da sociedade.

Estávamos, então, nos tempos do Realismo e do Naturalismo, do qual Émile Zola é considerado pai do Naturalismo. E esses movimentos literários representam a consolidação do engajamento da arte nas questões sociais, muito embora os românticos já tenham dado mostras desse engajamento, como é o caso de Vitor Hugo (1802-1886), na França, e Castro Alves (1847-1871), no Brasil.

A palavra “engajamento” vem de *engagé* (termo francês que significa comprometido), que passou a ser sinônimo de todo envolvimento de luta política em defesa de direitos, não só nas artes, mas em todos os campos. Dizer que algo ou alguém é engajado, significa dizer que é comprometido, alguém que luta por causas sociais. Napolitano faz uma distinção entre *arte militante* e *arte engajada*:

A primeira procura mobilizar as consciências e paixões, incitando a ação dentro de lutas políticas específicas, com suas facções ideológicas bem delimitadas, veiculando um conjunto de críticas à ordem estabelecida, em todas as suas dimensões; a segunda – a arte engajada – de caráter mais amplo e difuso, define-se a partir do empenho do artista em prol de uma causa ampla, coletiva e ancorada em “imperativo moral e ético” que acaba desembocando na política, mas não parte dela.¹²

Essas duas vertentes da arte de contestação não são excludentes, mas complementares, de modo que num mesmo autor e até numa mesma obra, podemos encontrá-las na produção de sentidos perpetrada pelo artista.

Foquemo-nos no caso de *O Crime do Padre Amaro*, como um exemplar da arte de contestação, procurando demonstrar as marcas da mesma na tessitura do romance.

¹² Napolitano, A relação entre arte e política, p. 29.

O CASO DE *O CRIME DO PADRE AMARO*

Publicado em 1875, *O Crime do Padre Amaro* é o primeiro dos romances de Eça de Queirós (1845-1900), escritor português do Realismo, estética literária com forte tendência morigeradora, embora denunciadora das mazelas sociais de Portugal. Relata o caso amoroso entre Padre Amaro, pároco da Sé de Leiria, e Amélia, filha da beata São-Joaneira, que vive um relacionamento estável com o Cônego Dias, antigo professor de Moral de Amaro no Seminário. O desencadeamento da relação entre Padre Amaro e Amélia é uma gravidez indesejada, seguida da morte de Amélia no parto e do infanticídio. Padre Amaro e Cônego Dias são apenas dois exemplares do “virtuoso” presbitério da Diocese de Leiria retratado pelo romancista.

Eça de Queirós pertence à Geração de 70, grupo de intelectuais (artistas) que realizou as *Conferências Democráticas do Cassino Lisboense* de 22 de maio a 26 de junho de 1871. Segundo o *Manifesto* publicado pelo grupo no jornal *A Revolução de Setembro*, em 18 de maio de 1871, anunciando a realização das *Conferências*, as mesmas têm como finalidade, entre outras coisas, “estudar as condições da transformação política, económica e religiosa da sociedade portuguesa”; “preocupar a opinião com o estudo das ideias que devem presidir a uma revolução, de modo que para ela a consciência pública se prepare e ilumine”.¹³

Deveriam ser realizadas dez conferências, mas apenas cinco se aconteceram, porque o Estado proibiu a realização das demais, sob a alegação de que as conferências atacariam a religião e as instituições do Estado.¹⁴ Na segunda conferência, intitulada *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares nos Últimos Três Séculos*, proferida por Antero de Quental em 27 de maio de 1871, o autor indica explicitamente a Reforma de Trento como uma das três causas responsáveis – a principal, inclusive – pela decadência de Portugal. Desse modo, o Catolicismo, portanto, era um dos alvos a serem

¹³ *Manifesto*. Disponível em:

<http://www.citi.pt/cultura/literatura/romance/eca_queiroz/manifesto.html>. Acesso em: 01 mai. 2015.

¹⁴ Conferências realizadas: “O Espírito das Conferências”, por Antero de Quental; “Causas da Decadência dos Povos Peninsulares”, por Antero de Quental; “Literatura Portuguesa”, por Augusto Soromenho; “A Literatura Nova” ou “O Realismo como nova expressão da arte”, por Eça de Queiroz; e “A Questão do Ensino”, por Adolfo Coelho. Conferências interdidas: “Os historiadores críticos de Jesus”, por Salomão Saragga; “O socialismo”, por Jaime Batalha Reis; “A república”, por Antero de Quental; “A instrução primária”, por Adolfo Coelho; e “A dedução positiva da ideia democrática”, por Augusto Fuschini.

atacados na produção artística de então, a fim de que o país se liberasse para o progresso futuro.

O Catolicismo fornecia a legitimação ideológica e moral para o Monarquismo, num tempo em que a Europa andava tomada de ideais republicanos. Só isso já era razão mais que suficiente – ao ver da Geração de 70 – para colocar-se na contramão da Igreja Católica Apostólica Romana, mas na verdade havia outros aspectos, tais como o ensino que emperrava o cientificismo e a concentração de bens que prejudicava o desenvolvimento econômico do país.

Mais adiante, na conferência *A Literatura Nova ou o Realismo como Nova Expressão de Arte*, Eça de Queirós declara-se partidário do engajamento da arte nas questões sociais, influenciado pelo texto de Proudhon, intitulado *Do princípio da Arte e de sua Destinação Social*, em que é colocado em evidência o papel social do artista e a utilidade da arte.

É desse modo que *O Crime do Padre Amaro* pode ser visto como um exemplar de arte como engajamento. Ao engendrar um enredo da maneira que resumimos acima, Eça tinha uma finalidade bem clara na mente: desbancar, desautorizar, minar o poder de influência do Catolicismo dentro de Portugal.

Para alcançar seus propósitos, o autor português centrou sua atenção nas personagens clericais, utilizando, entre outras estratégias, a técnica de caracterização das personagens chamada *caricaturização*. De acordo com a crítica literária portuguesa, Maria Luísa Nunes, “caricatura define-se como um exagero grotesco ou ridículo, uma distorção, por exagero, de partes ou características”.¹⁵ No caso dos personagens padres, que são classificados como *personagens tipo*, isto é, personagens caracterizados a partir de traços comuns da profissão ou grupo social, a característica que sofreu distorção ou exagero foi a das falhas da moralidade.

O Padre José Miguéis, falecido pároco da Sé... passava entre o clero diocesano pelo *comilão dos comilões*” (QUEIRÓS, 1997, p. 101); o Padre Gusmão é descrito como polido e tão cheio de *lábria (ibidem)*. Já “O Cônego Dias passava por ser rico; trazia ao pé de Leiria propriedades

¹⁵ Maria Luísa Nunes, *As Técnicas e a Função do Desenho de Personagens nas Três Versões de O Crime do Padre Amaro*, Porto, Lello & Irmão, 1976, p. 41.

arredondadas, dava jantares com peru, e tinha reputação o seu vinho duque de 1815” (*ibid.*, p. 103). Todavia, o que mais é ressaltado nele era o seu relacionamento com a S. Joaneira (cf. *ibid.*, p. 103).

Do Coadjutor da Sé, se diz que é uma “criatura servil e calada” (*ibid.*, p. 103); enquanto que do Padre Natário... se diz que “é uma língua de víbora!” (*ibid.*, 1997, p. 165). Em relação ao Padre Brito, é dito que “era o padre mais estúpido e mais forte da diocese” (*ibid.*, p. 165) e é sugerido, pelos lábios de Padre Natário, que ele tem um caso com a mulher do regedor (cf. *ibid.*, p. 165). Por fim, o Abade de Cortegaça, cozinheiro de mão cheia, é retratado como alguém um tanto quanto fútil, o qual “Vivia tão absolvido pela sua ‘arte’ [de cozinhar] que lhe acontecia, nos sermões de domingo, dar aos fiéis ajoelhados para receberem a palavra de Deus, conselhos sobre o bacalhau guisado ou sobre os condimentos do sarrabulho” (*ibid.*, p. 166).¹⁶

Padre Amaro, que é a personagem principal do romance, possui uma série de falhas morais: era mentiroso, posto que mentiu para justificar as razões de seus encontros íntimos com Amélia; dissimulado, posto que fingiu perdoar João Eduardo da agressão física que lhe desferiu, só para ser visto como santo e culpar ainda mais o agressor; lascivo, posto que alimentava seu desejo sexual pelas mulheres: Joana Vaqueira, Amélia e Teresa.

Com Joana Vaqueira, manteve relações “brutalmente sobre a palha da estrebaria da residência”.¹⁷ Em relação à Amélia,

Quando [Amaro] percebia a porta do quarto dela entreaberta, ia resvalar para dentro **olhares gulosos**, como para perspectivas do paraíso: um saioite pendurado, uma meia estendida, uma liga que ficara

¹⁶ Adriano Portela, *Padre, Celibato e Literatura: Entre Eurico e Amaro*, Monografia de Pós-graduação Lato Sensu, UFBA, Salvador, 2011, p. 32.

¹⁷ Eça de Queirós, O crime do padre Amaro, In: _____. *Obras completas*, v.1, Org. Beatriz Berrini, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1997, 172.

sobre o baú, eram revelações da sua nudez, **que lhe faziam cerrar os dentes**, todo pálido.¹⁸

Diante da bela Teresa, “latejavam-lhe as fontes à idéia de que um dia poderia confessar aquela mulher divina, e sentir o seu vestido de seda preta roçar pela sua batina de lustrina velha, na escura intimidade do confessionário”.¹⁹

Essa composição caricaturizada das personagens clericais, sobretudo Padre Amaro, deve-se ao anticlericalismo vigente no romance e que se espalha na caracterização das personagens secundárias: o principal é João Eduardo, ex-noivo de Amélia, que:

Sempre fora inimigo de padres: achava-os um “perigo para a civilização e para a liberdade”, supunha-os intrigantes, com hábitos de luxúria, e conspirando sempre para restabelecer “as trevas da Meia-Idade”; odiava a confissão que julgava uma arma terrível contra a paz do lar.²⁰

Mas além dele, há Agostinho Pinheiro, funcionário do jornal que incentivou João Eduardo a publicar o artigo sobre o farisaísmo do clero de Leiria; Gustavo, o tipógrafo revolucionário que tem uma concepção de Jesus distinta da tradicional; os burocratas Domingos, que detestava os padres, e Borges, “que detestava sotainas”.²¹

Mas o que explicita de uma vez por todas a tensão entre Igreja Católica Apostólica Romana e anticlericalismo subjacente ao texto é a cena final do romance, na qual o Cônego Dias e Padre Amaro se reencontram em Lisboa, no Chiado, durante as efervescências da Comuna de Paris, que estabeleceu novo republicano na França.

No encontro, um fragmento do diálogo entre os dois clérigos é emblemático da representação estética da política da qual o romancista é partidário:

¹⁸ Queirós, *O crime do padre Amaro*, p. 56.

¹⁹ Queirós, *O crime do padre Amaro*, p. 35.

²⁰ Queirós, *O crime do padre Amaro*, p. 197.

²¹ Maria Luísa Nunes, *As Técnicas e a Função do Desenho de Personagens nas Três Versões de O Crime do Padre Amaro*, Porto, Lello & Irmão, 1976, p. 46.

— E que me diz você a estas coisas da França, Amaro? — exclamou de repente o cônego.

— Um horror, padre-mestre... O arcebispo, uma súcia de padres fuzilados!... Que brincadeira!

— Má brincadeira, rosnou o cônego.

E o padre Amaro:

— E cá pelo nosso canto parece que começam também essas idéias...

O cônego assim o ouvira. Então indignaram-se contra essa turba de mações, de republicanos, de socialistas, gente que quer a destruição de tudo o que é respeitável — o clero, a instrução religiosa, a família, o exército e a riqueza... Ah! A sociedade estava ameaçada por monstros desencadeados! Eram necessárias as antigas repressões, a masmorra e a forca. Sobretudo inspirar aos homens a fé e o respeito pelo sacerdote.

— Aí é que está o mal, disse Amaro, é que nos não respeitam! Não fazem senão desacreditar-nos... Destroem no povo a veneração pelo sacerdócio...

— Caluniam-nos infamemente, disse num tom profundo o cônego.²²

A escolha de Eça de Queirós pelas personagens clericais e pela caricaturização destas não foi gratuita. Ela insere-se numa ampla tradição literária de representação do padre, quase sempre na condição de um contraventor da disciplina do celibato eclesiástico. Gil Vicente (c. 1465 – c. 1536), por Portugal, e Gregório de Matos (1636-1696), pelo Brasil, foram dos primeiros a retratarem o padre como personagem e já neles está presente a denúncia dos relacionamentos clericais. Todavia, foi no século XIX, com o Romantismo, que o padre ganhou relevo como personagem, precisamente por causa do embate ocorrido ao longo de todo o Dezenove contra a influência política da Igreja.

Vale lembrar *Eurico, o presbítero*, de Alexandre Herculano; *Viagens de Minha Terra*, de Almeida Garret; *Mistérios de Lisboa*, de Camilo Castelo Branco, que tem nada mais nada menos que 28 romances com personagens padres, muitos deles protagonistas, segundo Maria de Fátima Marinho²³. Todos esses autores representantes da literatura portuguesa, sem mencionarmos Eça de Queirós. Representando a literatura brasileira, temos *O Seminarista*, de Bernardo Guimarães; *O Mulato*, de Aluísio de Azevedo, e *O*

²² Queirós, 2004, p. 276.

²³ Maria de Fátima Marinho, *Padres e Frades: de malditos a corruptos*, *Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas*, II Série, vol. XXII (2005), p. 221-234.

Missionário, de Inglês de Sousa. Distingue-se no modo de representar o padre a literatura de Machado de Assis, já que não investe na deterioração moral do clero, embora toque na temática do conflito com o celibato. Emblemático do posicionamento de Machado de Assis sobre o tema é *Dom Casmurro*, no qual a personagem homônima deixa o seminário movido pelo amor à Capitu, antes de ser ordenado padre.

As charges e ilustrações de Angelo Agostini, artista do séc. XIX, são a tradução iconográfica do embate político entre os anticlericais e a Igreja Católica Apostólica Romana. Cada crise política com a Igreja era por ele ilustrada, mormente na Revista Ilustrada, fundada por ele em 1º de janeiro de 1876. Também a temática do padre concubinado foi por ele registrada na gravura que segue abaixo, traduzindo visualmente aquilo sobre o que insistiram várias produções literárias.



Sem título, Angelo Agostini.



Com todo esse lastro de produção artística dos romancistas, críticos literários, como Oliveira,²⁴ Trindade,²⁵ Nunes²⁶ e Santos,²⁷ identificaram o anticlericalismo como princípio organizador dos romances oitocentistas luso-brasileiros que dedicaram atenção à personagem Padre. Desse modo, percebemos o sentido político da arte, uma vez que tais romances expressam os ideais políticos, liberais e republicanos insuflados em Portugal e no Brasil. Percebemos ainda as características de arte militante em *O Crime do Padre Amaro*, já que sua estética corresponde a um programa político do qual o autor participa como ativista, o da Geração de 70.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo visto a possibilidade da representação estética da política (poder) e as intercessões entre arte e política, damo-nos conta da necessidade de perscrutarmos com acuidade a militância política envolvida nos processos estéticos – tarefa importante para realizarmos o deslocamento dos discursos dominantes.

A análise do sentido político d'*O Crime do Padre Amaro*, como exemplar da arte como engajamento, tipo militante, abre-nos caminho para a realização da tarefa acima mencionada e aguça-nos para, no futuro, procedermos a pesquisa acerca do embate entre a crítica literária tradicional e a crítica impetrada pelos estudos culturais. Desaparecerá realmente o aspecto estético do texto literário (ou mesmo a própria literatura), por função de uma crítica que não a considere por ela mesma, mas pelo que contém da vida social? Essa é uma pergunta a ser respondida mais adiante.

Recebido em 7/02/2015 – Aprovado em 19/04/2015

²⁴ Zacarias de Oliveira, *O Padre no Romance Português*, Lisboa, União Gráfica, 1960.

²⁵ Manuel Trindade, *O Padre em Herculano*, Lisboa, Editorial Verbo, 1965.

²⁶ Maria Luísa Nunes, *As Técnicas e a Função do Desenho de Personagem nas Três Versões de O Crime do Padre Amaro*, Porto, Lello & Irmão, 1976.

²⁷ Cristian José Oliveira Santos, *Padres, Beatos e Devotos: Figuras do Anticlericalismo na Literatura Naturalista Brasileira*, Tese de Doutorado, UnB, Brasília, 2010.

Perspectiva
Histórica

E
N
T
R
E
V
I
S
T
A

E
N
T
R
E
V
I
S
T
A

E
N
T
R
E
V
I
S
T
A

