

# “UM CRIME NA CHARNECA”, DO ESCRITOR NATURALISTA PORTUGUÊS JÚLIO LOURENÇO PINTO

Claudia BARBIERI\*

- **RESUMO:** Júlio Lourenço Pinto (1842-1907) é considerado um dos principais teóricos da estética naturalista em Portugal. A partir de 1879, empreendeu seriamente a carreira literária, lançando a série “Cenas da vida contemporânea”, uma pequena coleção de cinco romances publicados com intervalos irregulares ao longo dos dez anos seguintes: *Margarida* (1879); *Vida atribulada* (1880); *O senhor deputado* (1882); *O homem indispensável* (1883) e *O Bastardo* (1889). Enquanto trabalhava nas “Cenas”, dedicou-se à redação de uma sequência de artigos sobre o naturalismo, publicados na *Revista de Estudos Livres* em 1882, textos ampliados e reunidos no volume *Estética Naturalista*, de 1884. Além dos romances, Júlio Lourenço Pinto escreveu alguns contos, publicados no volume *Esboços do Natural*, de 1883, reeditado em 2006, pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda. “Um crime na charneca”, *corpus* escolhido para análise, é um dos cinco textos presentes na obra. O objetivo do artigo é discorrer sobre o escritor, lançando novos olhares para a teoria por ele produzida, demonstrando que em “Um crime na charneca” o autor explorou outra vertente naturalista considerada menor pela crítica ulterior.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Júlio Lourenço Pinto. Naturalismo português. *Esboços do natural*. “Um crime na charneca”. Conto naturalista português.

## Introdução

A expressiva produção literária, teórica e crítica do escritor português Júlio Lourenço Pinto está balizada, essencialmente, entre 1879 e 1889. Optamos por criar um percurso ao longo do artigo que enseja fornecer ao leitor maior conhecimento sobre o autor, seu posicionamento estético e sua obra, antes de adentrarmos na análise pretendida do conto “Um crime na charneca”. Para isso e com o intuito de instigarmos outras perspectivas e abordagens acerca da obra *Estética naturalista*

---

\* UFRRJ – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Instituto de Ciências Humanas e Sociais. Departamento de Letras e Comunicação. Seropédica – RJ – Brasil. 23897-000 – cbarbieri@ufrj.br

(1884) que avançam sobre a leitura corrente do naturalismo puramente científico, faz-se necessária uma breve recuperação de algumas discussões basilares da década de 1870, em Portugal.

Didaticamente, é lugar-comum atribuir à conferência de Eça de Queiroz, proferida no Casino Lisboense a 12 de junho de 1871, o marco inicial do realismo-naturalismo (aqui ainda usado indistintamente) no país. Em “A nova literatura – o realismo como nova expressão de arte”, Eça fundamentou o seu discurso em um autor principal: o filósofo político Pierre-Joseph Proudhon, de quem extraiu o princípio da implicação social e histórica da arte, além do novo ideal estético, pautado na “lei moral e científica a que deve preceder e ser recebida como única aspiração do belo” (SALGADO JÚNIOR, 1930, p. 55).

Antero de Quental, principal idealizador das Conferências do Casino, prenunciava que a “literatura partilharia com a crítica social, a moral, a política e a ciência um espaço legítimo de reflexão, num vasto processo de reforma das mentalidades” (SANTANA, 2007, p. 92). Para os autores que publicaram ao longo da década de 1870, imbuídos da nova estética, a recepção crítica não poderia ser mais discordante.

Os artigos espalhados pela imprensa buscavam, sobretudo, estabelecer as aproximações, influências e as filiações dos autores à literatura estrangeira, com destaque para a França. Eça seria acusado, por exemplo, de plagiar *La faute de l'Abbé Mouret*, de Zola, em *O crime do padre Amaro*, ambos romances de 1875. Já *O primo Basílio*, de 1878, seria, por sua vez, considerado tributário direto de *Madame Bovary*, de Flaubert, promovendo polêmicas quanto à imoralidade da narrativa:

O realismo como estética só se torna problemático quando a referência deixa de ser o modelo balzaquiano para passar a ser Flaubert, ou, mais ainda, Zola, cuja recepção se torna relevante em função dos romances da “nova escola”, como frequentemente aparece designada. Ou seja, o que divide a crítica é a vertente científica do realismo, criticada por uns, como Silva Pinto e Guerra Junqueiro, defendida por outros, como Alexandre da Conceição e Teófilo Braga. (SANTANA, 2007, p. 100)

Para Silva Pinto (1848-1911), era possível distinguir duas “escolas” no chamado romance social moderno: a psicológica (de Balzac e Stendhal) e a fisiológica (de Flaubert e Zola). Defendia, entretanto, que a conciliação entre as tendências deveria ser alcançada e enaltecia o escritor Eça de Queiroz por estar nesta terceira via. No opúsculo “Do realismo na arte”, publicado em duas partes entre 1877 e 1878, Silva Pinto desenvolveu a concepção de que as duas escolas estariam representadas por Eça e Teixeira de Queirós, escritor que utilizava o pseudônimo Bento Moreno e que vinha publicando a série narrativa *Comédia do Campo* desde 1876. Alertava, contudo, sobre os excessos já existentes:

As ciências positivas abriram à literatura contemporânea uma vereda nova, muito para sedução de espíritos brilhantes e por alguns deles trilhada com um ardor que tem o seu tanto de desvairamento. [...] Reproduziu-se o **vivo**, o **real**: mas a observação encerrou-se no estreito círculo da animalidade: pretendeu-se evitar o **herói** e suprimiu-se o **homem**. (SILVA PINTO, 1882, p. 21-22)

Silva Pinto, autor que será evocado por Júlio Lourenço posteriormente, receava que a invasão do discurso científico utilizada como dispositivo analítico de caracterização das personagens, esvaziasse a profundidade e a individualidade das criações. Não exatamente do lado oposto, mas pautando-se na formação positivista, encontravam-se Teófilo Braga, Alexandre da Conceição, Reis Dâmaso e Teixeira Bastos que em artigos e ensaios defendiam o naturalismo (termo que irá prevalecer a partir de então), encorajando os escritores ao enaltecimento do seu comprometimento com a verdade social.

Os jornais e as revistas se alimentavam dos debates literários, dando espaço para os artigos doutrinários e para as resenhas críticas dos livros. Publicavam folhetins dos autores nacionais e estrangeiros, anunciavam os livros à venda, divulgavam os próximos lançamentos. Escreveu Maria Helena Jacinto Santana:

Para a sua consolidação [do naturalismo] muito contribuíram várias revistas, criadas entre 1876 e 1879 em Lisboa, Porto e Coimbra – algumas de índole declaradamente positivista, como *O Século* (1876) e *O Positivismo* (1879), outras mais ecléticas, como *A evolução* (1876), o *Museu Ilustrado* (1877), *A Renascença* (1878). Todas elas, mas em particular estas últimas, de orientação mais especificamente literária, assumem, nos seus textos programáticos, o propósito de divulgar os trabalhos da moderna geração de escritores, em sintonia com o que chamam a corrente de renovação filosófico-científica do século. Outras se seguiriam, como a *Revista Científica e Literária* (1880), a *Era Nova* (1881) e a *Revista de Estudos Livres* (1882), que seria o principal órgão de difusão do naturalismo. (SANTANA, 2007, p. 109)

É oportuno ressaltar que a cidade do Porto foi um importante centro difusor do naturalismo, que se estende, como é sabido, para além dos nomes ligados à Geração de 70, em sua maioria, figuras atuantes na capital portuguesa. Júlio Diniz, considerado por Reis Dâmaso um precursor do naturalismo (DÂMASO, 1883, p. 511), era egresso da Escola Médico-Cirúrgica do Porto. Por esta faculdade ou pela Politécnica foram formados Rodrigues de Freitas, Sampaio Bruno, José Augusto Vieira, Alexandre da Conceição e Custódio José Duarte (LIMA; CRUZ, 1991, p. 143). E se o Porto está estreitamente vinculado ao nome de Camilo Castelo Branco, normalmente associado ao romantismo, também será este autor que

irá escrever *Eusébio Macário* (1879) e *A corja* (1880), paródia do naturalismo queiroziano<sup>1</sup>. Aliás, será a Livraria Internacional, posterior Chardron, que irá publicar quase todos os romances do autor d’*Os Maias*. *O Primo Basílio*, lançado em fevereiro de 1878, será um completo sucesso editorial, tendo a primeira edição esgotado rapidamente. No ano de 1879, outras duas obras naturalistas viriam a lume, publicadas por editores portuenses: *Margarida*, de Júlio Lourenço Pinto, romance de estreia do escritor e primeiro título da série “Cenas da vida contemporânea” e *Fototipias do Minho* de José Augusto Vieira. É nesse horizonte favorável que Júlio Lourenço Pinto dá início, portanto, aos seus projetos ficcionais e teóricos.

### Breve esboço biográfico

Antes de discorrermos sobre a carreira literária do escritor (desconhecido pela maioria do público leitor), achamos conveniente apresentar, em traços ligeiros, sua atuação profissional que foi, sobretudo, de caráter político-administrativa.

Nascido no Porto, a 24 de maio de 1842, filho de Júlio Lourenço Pinto e Anna Júlio Pinto, o escritor formou-se pela Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra em junho de 1864. Integrou, à época, a chamada Sociedade do Raio, grupo liderado por Antero de Quental que combateu as ações do reitor Basílio Alberto de Sousa Pinto (PEREIRA, 2017, p. 58). No ano seguinte, em janeiro, foi nomeado administrador do concelho de Póvoa de Varzim, sendo transferido para o concelho de Vila Nova de Gaia em agosto. Casou-se com Leopoldina Amélia da Silva Maia Pinto em maio de 1867, com quem teve três filhos (Maria e Fernando que faleceram precocemente e Jaime). Tem início, em meados de 1860, uma rotina de muitas mudanças, em intervalos curtos de tempo:

Assumiu primeiro postos de administrador de concelho, entre 1865 e inícios de 1868, tendo depois sido secretário-geral de três governos civis. Desempenhou o cargo de Procurador da Junta Geral do Distrito do Porto em 1878. Ascendeu a governador civil de Santarém (entre junho de 1879 e março de 1881), exerceu iguais funções em Coimbra (de março de 1886 a agosto de 1888), em Castelo Branco (entre agosto e outubro de 1888) e em Faro (de maio de 1892 a julho do ano seguinte) (PEREIRA, 2017, p. 58).

Politicamente, Júlio Lourenço defendia a matriz monárquico-constitucional que seria abertamente criticada a partir de 1876, com a fundação do Partido

---

<sup>1</sup> Tal como ocorreu no Brasil, quando muitos escritores adotaram o estilo, o processo e a linguagem de Machado de Assis na concepção de suas obras, produzindo o que Leonardo Mendes nomeia como naturalismo “machadizado” (2019, p. 84), em Portugal, o autor que irá guiar certos títulos é Eça de Queiroz. O primeiro romance de Júlio Lourenço Pinto, *Margarida* (1879), será considerado pela crítica coeva fruto direto de *O Primo Basílio*, publicado no ano anterior.

Republicano Português. Tal fato é curioso, se observarmos as tendências republicanas ou socialistas da maioria dos escritores naturalistas ou mesmo das revistas e dos periódicos. As relações de Lourenço Pinto com os pares do Reino não poderiam ser melhores, tendo recebido, em 1880, o título de Conselheiro de Sua Majestade: “Tão considerável era o prestígio e tão reconhecida a popularidade do ilustre secretário geral que nas circunstâncias mais difíceis o Ministério do Reino o nomeava governador civil, quase como um elemento de pacificação” (1886, p. 50). Neste cargo, em Santarém, tomou atitudes efetivas para promover a educação, destinando verbas especiais para isso, criando subsídios para os mais pobres e bibliotecas populares. Suas opiniões políticas eram expressas com regularidade no *Comércio do Porto*, jornal onde colaborou desde meados da década de 1870. Chegou a manter uma coluna intitulada “Revistas Semanais”, espaço que reivindicou para tratar de diferentes assuntos, desde política à música, de literatura à pintura. A sua atuação no campo das Letras, que será tratada na sequência, fez com que fosse nomeado presidente da Associação de Jornalistas e Homens de Letras do Porto, em 1884.

Para finalizarmos este sucinto esboço biográfico é importante mencionar que Júlio Lourenço Pinto foi ainda provedor da Santa Casa da Misericórdia do Porto<sup>2</sup> durante o mandato de 1890-1891 e que, nos seus últimos anos de vida, trabalhou com grande reconhecimento como gestor bancário: o autor integrou a direção do Banco Portuense, fundado em junho de 1893 e tornou-se presidente da direção do Banco Comercial do Porto no ano seguinte. O escritor faleceu em 6 de maio de 1907, aos 65 anos, de neurastenia.

### **A carreira literária e a *Estética naturalista***

Na introdução à *Estética Naturalista*, reeditada em 1996, Guilherme de Castilho tece alguns juízos críticos sobre o romancista:

Júlio Lourenço Pinto, dentro do quadro da nossa história literária da segunda metade do século XIX, é hoje, pode dizer-se, uma figura pouco mais que apagada. E se tal esquecimento se poderá justificar relativamente a uma parte da sua obra – a obra de criação romanesca –, quanto à outra – a do teórico da literatura –, tal esquecimento é inteiramente injustificado.

Hoje, apenas um reduzido número de críticos lhe lembrará o nome para uma análise sumária das suas obras de ficção, e só alguns raros curiosos da coisa literária terão lido um ou outro dos seus romances.

[...] Não obstante ter sido um teórico esclarecido e um lúcido expositor das novas doutrinas naturalistas, no que respeita à realização pessoal, em termos de

---

<sup>2</sup> Outras informações sobre a atuação de Júlio Lourenço Pinto à frente da Santa Casa podem ser encontradas no artigo de Conceição Meireles Pereira, citado algumas vezes e referenciado ao final.

concretização das ideias que com tanto acerto defendeu e pretendeu propagar, ficou muito aquém daquilo que seria de desejar de um artista criador. Faltou-lhe, para tudo dizer numa só palavra, o talento de ficcionista [...] (CASTILHO, 1996, p. 5-6).

Igual opinião manifestou Joel Serrão quando escreveu “lê-lo, hoje, só por dever de ofício. Dir-se-ia tratar-se de um sociólogo positivista que se enganou no caminho que melhor lhe quadraria” (SERRÃO, 1962, p. 123). Estas críticas assentam-se numa premissa importante e que parece ter servido de chave de leitura para muitos romances naturalistas como um todo: a relação causal entre teoria e ficção. Assim, partindo das concepções genéricas acerca das interfaces entre ciência e literatura, método e criação, os críticos parecem buscar nas obras o romance naturalista ideal, como se isso sequer existisse. Esta perspectiva será sempre imprópria, uma vez que o texto em si pouco é analisado por sua constituição, mas sempre em relação a algo que o antecedeu. Eram observados, por exemplo, se o autor havia seguido os preceitos científicistas, se o narrador era objetivo e se as personagens eram verossímeis.

No caso específico de Júlio Lourenço Pinto, a teoria que desenvolveu para a estética naturalista transformou-se numa espécie de referência recuperada pelos críticos da sua obra<sup>3</sup>, lida, também, em justaposição à produção queiroziana. A pergunta feita, de modo recorrente, é: O autor aplicou a própria teoria na elaboração artística de seus romances? Para Castilho, como ficou evidente no excerto citado, o escritor teria ficado “muito aquém”, expressão que Fidelino de Figueiredo utilizou na mesma acepção cinquenta anos antes. Para o crítico, o romancista não possuía a “envergadura artística de Eça de Queirós”, tendo ficado na prática “muito aquém dos seus propósitos, porque os não cumpriu integralmente” (FIGUEIREDO, 1946, p. 208).

Maria Alzira Seixo, em um brevíssimo texto publicado no *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, intitulado “O medo, a fragilidade”, escreveu algumas palavras oportunas que gostaríamos de recuperar:

Espanta-me como se põe de lado a obra de Júlio Lourenço Pinto a pretexto de que a sua importância se resume à do teórico, entre nós, do Naturalismo, e a de sua ficção não alcançar o mesmo nível. Alguns “grandes” o fazem (Óscar Lopes, Guilherme de Castilho) e eu prezo-os entre os maiores. Mas fico a pensar se não será o Naturalismo ele-mesmo que, hoje como desde há um século, é

---

<sup>3</sup> Situação semelhante se passou com a obra de Zola (guardadas as devidas reservas), uma vez que seus romances são perspectivados pelo conjunto de textos publicado em **O romance experimental e o Naturalismo no Teatro** de 1880. Assim, ou os seus livros são aplicações práticas do método experimental (com maior ou menor rigor) ou se afastam dele, argumento utilizado para justificar um possível esgotamento da estética, fato este inverídico.

bode expiatório em rejeições teórico-práticas de Literatura, dele só se salvando o “gênio” (Eça – mais algum, cá?), termo axiomático para resolver questões irresolutas (SEIXO, 2013, p. 17).

Seixo não poderia ter sido mais exata em sua colocação, uma vez que quase que a totalidade da historiografia da literatura portuguesa, produzida desde então, repete as mesmas críticas e aborda o naturalismo pelos vieses positivista, cientificista e determinista – unicamente (SANTANA, 2007; LOURENÇO, 2005; RIBEIRO, 2000). Tomada como uma literatura datada, muitas vezes, é considerada válida apenas como documento ou registro de uma época. Maria das Graças Moreira de Sá, no prefácio da reedição de *Esboços do Natural*, recai na mesma argumentação problemática. Após afirmar que a obra “quase desconhecida” de Júlio Lourenço Pinto é a aplicação prática dos postulados da doutrina naturalista, o que por si só justificaria o estudo do seu conjunto, diz “que muitas das falências literárias que lhe são apontadas [...] são o resultado das limitações do próprio Naturalismo enquanto princípio científico aplicado à realização estética” (SÁ, 2006, p. 7). Escreveu ainda:

Como vários críticos têm, porém, notado, é grande a distância entre o valor de Júlio Lourenço Pinto enquanto teórico do Naturalismo e o alcance literário da sua criação romanesca, apesar de, como afirmámos antes, esta se constituir como um documento vivo das virtudes e falências da corrente estética que representa no seu aspecto mais científico e objetivo (SÁ, 2006, p. 8-9).

Dentro desta concepção limitadora, a obra ficcional de Júlio Lourenço Pinto serviria apenas como documento, exemplos sucessivos de suas intenções enquanto escritor naturalista, inserido numa estética fadada ao fracasso e circunscrita no terceto final do século XIX. Esta é a crítica que perdura atualmente e que gostaríamos de problematizar.

Vinculados ao subtítulo “Cenas da vida contemporânea” foram publicados cinco romances: *Margarida* (1879); *Vida atribulada* (1880); *O senhor deputado* (1882); *O homem indispensável* (1883) e *O Bastardo* (1889). Júlio Lourenço Pinto publicou, ainda, o volume de contos *Esboços do Natural* (1883) e *O Algarve* (1894), obra que recebeu o subtítulo “notas impressionistas”.

Para Sampaio Bruno, o romance de estreia revelou um novo aspecto do talentoso escritor (conhecido por suas colunas n’*O Comércio do Porto*), “modalidade de tal ordem que um crítico pôde exceder-se, afirmando que o livro não era uma estreia prometedora mas um trabalho completo” (1886, p. 207). Comparado inicialmente ao *Primo Basílio*, por tematizar o adultério, logo Bruno estabelece diferenças importantes:



Via-se que o romancista vinha pela mão do seu mestre; mas, forte, a marcha era sólida. A breve trecho, libertar-se-ia do arrimo que lhe guiara os primeiros passos. Já anunciava isto, no corte de personagens, profundamente humanos [...]. É notável a aptidão do romancista em encontrar o carácter. (BRUNO, 1886, p. 208-209).

Fidelino Figueiredo, tal como Sampaio Bruno, também exaltou esta capacidade no romancista ao afirmar que duas qualidades superiores patenteavam este romance de estreia. Uma seria o poder de descrever aspectos melancólicos da natureza para casá-la com os estados de alma das personagens (recurso narrativo utilizado no conto “Um crime na charneca”, como veremos). A outra qualidade seria:

[...] a rara penetração desses estados d’alma, indefníveis, em que sob a forma de devaneio, de tendências, de vagas aspirações e desejos, de sentimentos tão obscuros que estão na linha fronteira das sensações, esses estados d’alma, em que a vontade se abate e nos subordina o subconsciente. Pintar o sub-consciente é a fórmula, destriçar o conteúdo desse mundo imenso, estranho à nossa observação, as mais íntimas disposições d’ânimo, misto de tendências morais e estados do corpo, é uma vocação especial de Lourenço Pinto (FIGUEIREDO, 1946, p. 211).

Para alguns críticos, tais aspectos afastariam o escritor da estética naturalista, pois entendiam que as personagens deveriam sentir, pensar e agir apenas conforme as necessidades da tese a ser desenvolvida. Fatores como a educação, criação, hereditariedade e meio social, por exemplo, moldariam as personagens que seriam o produto direto destas especificidades.

No Prólogo que antecede a segunda edição do romance, Lourenço Pinto procurou defender-se de algumas críticas recebidas e disse que *Margarida* era “uma tentativa da interpretação da escola naturalista” (PINTO, 1880, p. V). A nosso ver, pouca atenção foi dada ao entendimento de interpretação, uma vez que tal ação recaí, necessariamente, no sujeito. Ao afirmar que o romance era uma tentativa de interpretação, Lourenço Pinto disse, nas entrelinhas, que não havia um modelo pronto a ser seguido e que a obra que escrevera também não tinha pretensões de sê-lo. Como romancista, lhe cabia ser um agente na construção artística do naturalismo.

António Machado Pires, no artigo “Teoria e prática do romance naturalista português”, fez um levantamento amplo sobre os prefácios, prólogos, notas, introduções que antecedem as edições publicadas e afirmou que o “prefácio doutrinário” ocupava um papel importante no período de afirmação e vigência do Realismo e do Naturalismo. Para Machado, os prefácios escritos por Júlio Lourenço Pinto eram “manifestamente, uma preceituação, uma codificação da arte ao serviço da análise do comportamento individual e da reconstrução social” (PIRES, 1976,



p. 64). Nas linhas de apresentação das obras, “os problemas envolvidos” eram “os da função da literatura”, sendo o tom predominante o da apologia ao movimento. Os autores buscavam apresentar a natureza e a definição do naturalismo, por vezes, aproveitando a ocasião para se defender de críticas ou acusações consideradas injustas e infundadas. Além do Prólogo de *Margarida*, há o prefácio de *O Senhor Deputado* e do *Esboços do Natural*.

Contudo, estes textos parecem não ter sido suficientes para o escritor refletir sobre o assunto. Desde 1882, na *Revista de Estudos Livres*, Júlio Lourenço Pinto escreveu uma série de artigos que seriam reunidos em 1884, na obra *Estética Naturalista*. No prefácio, o escritor, agora no papel de teorizador do movimento, escreveu que o século XIX era essencialmente científico e que a ciência renovava e orientava o homem moderno para novos ideais. Tal processo impactava também, de modo invariável, a arte e era importante precisar até que ponto esta influência atuava sobre ela, determinando o modo como a arte se conciliava com a ciência, permanecendo sempre independente. Por este entendimento, temos a ciência revelando um novo mundo (mais verdadeiro) aos homens, ampliando a compreensão sobre os fenômenos e lançando luz sobre o conhecimento das mais variadas áreas. A arte se beneficiaria da verdade científica, mas não deveria ficar sujeita ou submissa a ela:

Mas aceitar esta orientação não é fazer a arte tributária da filosofia e da ciência; é simplesmente dirigi-la para o rumo das suas genuínas fontes de inspiração, identificando-a com os métodos mais exatos e adequados à investigação do verdadeiro, remontando-se da análise para a síntese, do objetivo para o subjetivo. E, em ciência, partir da análise para a síntese, do objetivo para o subjetivo, corresponde na arte a caminhar da realidade para a interpretação, da observação para a imaginação criadora (PINTO, 1996, p. 18).

Eis, de forma resumida, o entendimento de Júlio Lourenço Pinto sobre a relação arte/literatura e ciência. Não há intenções de objetividade exacerbada, ao contrário, o subjetivo, a interpretação seriam o resultado de um processo que deveria permanecer no âmbito da imaginação e da criação. Partir da objetividade evitaria que a inspiração degenerasse na falsidade, nas abstrações do idealismo. Em diversos momentos os nomes de Zola, Taine, Proudhon, Comte são evocados e a correlação com *O romance experimental* é inquestionável. Contudo, nos cinco ensaios que compõem o volume, o escritor se posicionou de forma particular e em nenhum momento pretendeu discutir o naturalismo em Portugal, uma vez que o alcance do movimento era entendido por ele como internacional.

Ao longo dos artigos “Do método a seguir na aplicação do realismo à arte”, “Teorias da arte”, “Poesia filosófica e científica”, “Naturalismo no teatro” e “A tese no romance”, o escritor manteve a indistinção entre realismo e naturalismo,

embora subordinasse sistematicamente os componentes realistas à força do novo movimento:

Este movimento de renovação naturalista há-de alcançar todos os elementos constitutivos da obra de arte, o estilo, a linguagem dos personagens, a pintura dos caracteres, o movimento das paixões, a acção principal e os acessórios. Compendimos mais uma vez o pensamento de alevantar a compreensão do naturalismo a um ponto de vista mais largo, definindo-o como um resultado sintético de uma observação sobre a realidade, vasado em moldes estéticos à luz da ciência positiva.

O naturalismo deve ser isto na sua acepção mais lata, e em sentido mais estrito não é nem a exploração sistemática da nudez torpe, das gangrenas sociais, nem a estreita preocupação em evitar, atenuar ou encobrir as asperezas da vida real (PINTO, 1996, p. 85).

Abordou, com ironia explícita, que a acusação suprema contra a estética incidia na linguagem, na obscenidade e no pessimismo, críticas fáceis que tinham por objetivo atingir os espíritos impressionáveis e lembrava o leitor que o obsceno não era uma invenção naturalista. Segundo o autor, o romancista moderno tendo de ser verdadeiro, não poderia deixar de ser pessimista, porque o meio que o cercava era invariavelmente contristador e lembrava que ser pessimista não era sinónimo de “perverso ou um pervertido” (PINTO, 1996, p. 44).

Explicou que a observação positiva e a experimentação, “simbolizadas em Comte e Claude Bernard”, eram “os grandes utensílios do século”, somente cumpria “não as levar ao extremo exclusivista e conseqüentemente ao absurdo”, afinal, a literatura era matéria muito diferente de um relatório científico (PINTO, 1996, p. 36). O movimento de construção literária deveria partir do exterior para o interior, não porque o interior fosse determinado pelo externo:

Em todas as coisas que se oferecem à nossa observação há duas partes distintas, uma exterior que é logo apreciável pelos sentidos, outra interior que constitui o fundo do objecto, a sua essência, espírito, vida ou força, e para se chegar a este conhecimento íntimo, exacto do objecto na sua natureza intrínseca é preciso encará-lo primeiramente nos aspectos exteriores.

A natureza intrínseca das coisas está intimamente ligada às manifestações sensoriais, e na sensação que nos dá a coisa observada objectivamente há sempre um *quid* revelador que nos conduz à subjectividade. Um certo aspecto do rosto, uma certa expressão fisionómica revela-nos um certo estado de alma, que não poderíamos conhecer sem aquela impressão (PINTO, 1996, p. 35).

O verdadeiro olhar artístico do realismo seria capaz de perceber o potencial das coisas aparentemente banais, dos fenômenos e acontecimentos da vida comum, considerados como fontes indignas de inspiração pelos idealistas românticos. Júlio Lourenço Pinto entendia que o naturalismo não era, em sua essência, opositor do romantismo, onde o realismo já estava presente. A diferença principal residia na mudança das abordagens dos temas, uma vez que as situações eram tomadas por aquilo que efetivamente eram, sem eufemismos ou exageros: “A arte é a expressão da vida, e a vida não é só a luz inebriante e gloriosa, [...] é também todos os contrastes, todos os conflitos e todas as exuberâncias monstruosas” (p. 43). Ao escrever que o romance moderno pretendia ser “educador e fator de um estado melhor”, esclarece que não era responsabilidade da literatura ser um “compêndio de moral”, uma vez que não era a lei moral que deveria reger a obra de arte e dirigir a imaginação, além do fato da missão do artista ser muito diversa da tarefa do moralista<sup>4</sup>:

Distinguir entre a lei moral e a lei estética, reconhecer que as paixões, elemento capital do romance e do teatro, devem ser tratadas com liberdade e franqueza; emancipar a obra de arte de pequenices de moral na sua aceção mais restrita, não é dar livre curso à licenciosidade e à brutalidade, às mais torpes cruezas, às febres da obscenidade gangrenosa, às emanações capitosas da mais acre lascívia. Pode-se ser franco sem ser impudente. O abuso, o excesso, a hipertrofia não é cânon que se fixe indeclinavelmente para qualquer fórmula artístico-literária; desadoramos os monstros patológicos do realismo, como condenamos os monstros de virtude do idealismo romântico (PINTO, 1996, p. 57).

Neste entendimento, o equilíbrio e o compromisso com a verdade eram premissas indispensáveis ao naturalismo: “o triunfo constante do bem, da virtude e dos bons sentimentos, e o castigo invariável do mal e do vício seriam a mais completa das mentiras” (p. 54). A moderação deveria se manifestar em outras partes do processo de escrita, não restringindo-se à franqueza. Para Lourenço Pinto, alguns romancistas naturalistas abusavam do descritivo, elemento que era essencial para criar a realidade na narrativa e acabavam “convertendo em principal o detalhe, enquanto que a perspectiva de conjunto se reduz[ia] às proporções de acessório” (p. 59). As descrições extensas e abundantes poderiam promover a quebra excessiva da narrativa e desinteressar o leitor. Uma vez que o meio e o tempo histórico exerciam influências diversas sobre os caracteres, tais informações precisavam estar

---

<sup>4</sup> No artigo “A tese no romance” esta concepção é mais largamente desenvolvida: “O artista não é um argumentador forense, um doutrinário ex-cátedra ou um moralista pedagógico; não impõe a sua opinião e pelo contrário o seu maior cuidado deve alvejar a que na obra de arte, espelho luminoso da verdade, não incida, como uma mácula, a sombra que se projecta da sua individualidade declamadora”. (PINTO, 1996, p. 167)

presentes nos textos, mas sem prolixidade. Outro cuidado que Júlio Lourenço Pinto recomendava aos escritores recaía no entendimento da diferença entre fantasia e imaginação:

A imaginação é atributo capital do romancista, [...] e em uma rigorosa acepção científica, não é antinômica com a observação. O romance positivo e experimental banuiu a fantasia; mas a imaginação, considerada como faculdade de deslocar as ideias do campo da abstração, de tornar sensíveis e vivas todas as coisas da vida real, não pode ser repudiada pelo romancista (PINTO, 1996, p. 77).

A fantasia ultrapassava os limites da realidade, podendo aproximar-se da ilusão ou mesmo da alucinação, afastando-se da verdade, mas não a imaginação:

Reproduza a imaginação criadora do artista, como um espelho, as coisas da realidade. Nem todos os espelhos reflectem as imagens do mesmo modo, mas nenhum espelho nos dá a representação de um pinheiro em vez de um carvalho. A diversidade na interpretação artística é equivalente no espelho às variantes na representação das imagens sem alteração de essência e da verdade fundamental (PINTO, 1996, p. 88).

Assim, para Lourenço Pinto, a observação do real dependia sempre de um temperamento individual, nisso consistindo a interpretação artística. A liberdade criativa do escritor, perante a própria obra, deveria manifestar-se no estilo pessoal, podendo este variar conforme o assunto tratado.

Justamente a maior força do naturalismo é emancipar a arte de processos que se reduzem à observância de regras convencionais e à imitação de modelos eternos e imutáveis; é desafrontar a inspiração artística de convenções rotineiras e estafadas que já não logram despertar emoção; é consolidar a liberdade de pensamento, emancipando de fórmulas preconcebidas, de processos estereotipados, desvendando um horizonte após outro horizonte no espaço livre, dentro do âmbito da natureza conhecida, onde podem desferir o voo das largas inspirações todos os talentos, na diversidade das suas tendências e aptidões (PINTO, 1996, p. 87).

Por esta perspectiva, o autor da *Estética naturalista* respondia a diversas acusações feitas aos chamados romancistas modernos: “fórmula preconcebida increpam uns; uniformidade monótona, resultante de uma observação exclusiva limitada a determinados aspectos da realidade, arguem outros” (p. 88). Ao leitor, fazia uma importante indagação: “Em que se confundem Balzac, Flaubert, Zola,

Daudet, Ivan Turguêniev, Goncourt, Edmund Texier e Camille Le Senne, a não ser no acordo de todos em respeitarem a verdade natural?” (idem).

A própria teoria exposta por Júlio Lourenço Pinto libertava os escritores naturalistas de regras rígidas, pois não havia e não deveria existir jamais modelos específicos de romances para serem seguidos. A literatura não precisaria ser a prova de algo, pois em seu entendimento, “as obras de arte com tese argumentam, mas não vivem” (PINTO, 1996, p. 170). A crítica ulterior procurou as provas da teoria estética naturalista na obra literária de Júlio Lourenço Pinto e não encontrou completa equivalência entre elas. Tal argumento prepondera nas justificativas apresentadas pelo esquecimento paulatino do escritor desde a sua morte.

A reedição de *Estética Naturalista* em 1996 e do volume de contos *Esboços do natural* em 2006 possibilita que tais livros ganhem circulação e tenham novos leitores, constituindo um passo importante para a revisão do cânone naturalista português.

### “Um crime na charneca” de *Esboços do natural*

O volume *Esboços do natural*, publicado em 1883, reúne cinco contos bem diversos entre si: “A história da «Lavandisca»”; “Uma vocação”; “A Andorinha”; “Um crime na charneca” e “Últimas memórias de um romântico”. Há pouca fortuna crítica sobre este livro que conta com comentários breves de alguns autores. Para Fidelino Figueiredo, os “*Esboços do natural* são uma série de contos em que a par de muita inverossimilhança alguma observação há” (FIGUEIREDO, 1946, p. 213). De forma oposta, para Maria das Graças Moreira de Sá, responsável pela reedição do volume em 2006, “o conjunto de contos [...] permite a percepção mais clara de um punhado de temas imposto pelos postulados naturalistas” (SÁ, 2006, p. 18). Igual percepção é a de António Apolinário Lourenço (2005) que diz que a temática típica dos textos é “a luta pela sobrevivência, a injustiça social, as paixões violentas que dominam os homens, a prostituição, o castigo da ingenuidade” (p. 156):

As intrigas de “A história da «Lavandisca»” e “A Andorinha” coincidem na existência de uma sedução fraudulenta, que arrastará as protagonistas femininas para situações extremas, a que responderão de forma diversa: enquanto a hiperactiva Joaquina da Quintela saberá reagir ao abandono do amante (que fuge na véspera do prometido casamento), a mimada Etelvina encontrará na prostituição e na morte a única saída (LOURENÇO, 2005, p. 156).

Nesses dois contos, o escritor faz aproximações das personagens aos comportamentos das aves. Se a lavandisca é a “ave que se movimenta em dois sentidos opostos, o da terra e o do mar” (SÁ, 2006, p. 19), atribuindo à Joaquina comportamentos discrepantes, sendo “alternadamente boa e má”, a andorinha, por sua vez,

é a “ave frágil conhecida pela rapidez do seu voo, [...] e simboliza a imaturidade, a futilidade e a irresponsabilidade de Etelvina” (p. 23).

Escreveu Maria Alzira Seixo sobre o livro, quando da sua reedição:

Emocionei-me deveras com “A Andorinha”, dos textos mais belos a que já acedi. Se o leitor não leu, abeire-se desta Etelvina, a menina forte, e gárrula, e mentirosa, ladina, pobre menina rica de discurso e riso desencontrados, à beira do fim, sem medo. E tão frágil... E de outros contos do livro: “A história da «Lavandisca””, um dos melhores, ou “Um crime na charneca”, medonha visão cruenta em terra alentejana. Fazem-nos reencontrar a ficção de Oitocentos num plano cujo desmerecimento é afinal nosso, não o dos seus autores (SEIXO, 2013, p. 17).

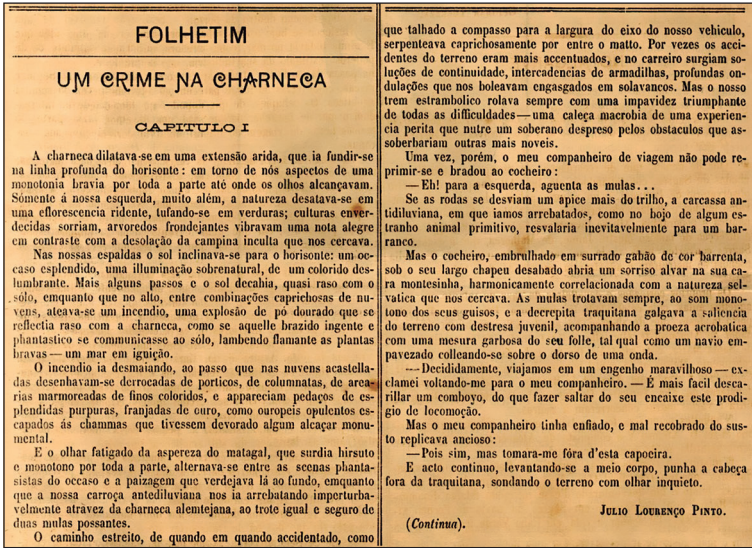
Há nestas narrativas breves a preponderância de personagens femininas com personalidades muito distintas entre si. Os protagonistas, quando existem, possuem tendências românticas e ilusórias, sendo detentores de saúdes frágeis, facilmente atingidas pelas frustrações amorosas. Em “Uma vocação”, o padre João, jovem que é levado ao sacerdócio por seus pais julgarem que esta era a sua missão de vida, acaba por desenvolver uma paixão tempestuosa pela jovem Ermelinda, de 16 anos, moça recolhida no Colégio do Sagrado Coração de Maria. Contudo, a moça foge e o denuncia pelas tentativas de assédio. Ao saber que ela se casaria com outro, o padre não resiste aos ataques repetidos e falece de uma “febre cerebral”.

No único conto urbano do volume, “Últimas memórias de um romântico”, além da sátira à estética, temos Duarte da Silveira, jovem provinciano que irá se apaixonar pela atriz de teatro Alonsa Paqueta. A desilusão amorosa será tão violenta ao ingênuo rapaz que este será dominado por uma congestão cerebral. Após muitos cuidados do amigo Câmara e igualmente narrador homodiegético do texto, Silveira se recupera, deixa Lisboa e se casa. A experiência desoladora funciona, assim, pedagogicamente.

Detenhamo-nos, contudo, em “Um crime na charneca”. Para Lourenço, “o melhor conto do livro [...] é, porventura, o menos naturalista do ponto de vista formal” (2005, p. 156). A narrativa também é tida pela “mais interessante” por Maria das Graças Moreira de Sá (2006, p. 24). Sobre o texto, faz-se necessário o acréscimo de algumas informações que não constam no prefácio da reedição do volume. Das cinco narrativas, “Um crime na charneca” é a única que havia sido publicada parcialmente antes, no formato de folhetim (imagem 1), na revista semanal *Ribaltas e Gambiarras*, folha cuja redatora era a escritora Guiomar Torreão (1844-1898).



Imagem 1: Folhetim “Um crime na charneca” de Júlio Lourenço Pinto



FONTE: Revista *Ribaltas e Gambiarras*, nº 42, 24/9/1881, p. 330.

Ao todo, foram quatro folhetins publicados nos números 42, 43, 44 e 45 (de 24 de setembro, 8, 16 e 30 de outubro de 1881, respectivamente). A não continuidade da publicação deveu-se à extinção da revista que possuiu, em sua breve circulação, apenas quarenta e cinco números impressos entre janeiro e outubro de 1881. Ou seja, o conto já estava concebido cerca de dois anos antes de ser incluído no volume de 1883 e é anterior aos artigos publicados na *Revista de Estudos Livres* de 1882 e reunidos na *Estética Naturalista* em 1884. O conto é escrito nesse período fundamental de reflexões, ainda no início do projeto literário de Júlio Lourenço Pinto. Dividido em cinco seções ou capítulos, no folhetim foi publicado apenas parte do capítulo I. Cotejando os textos de 1881 e 1883, há algumas diferenças como o rearranjo de parágrafos que mudam de posição, a reescritura de passagens e o desenvolvimento de entretchos completamente novos<sup>5</sup>.

Ao longo de quase quarenta páginas, lemos a história de José da Castela, homem bruto e bestial, alcóolatra violento que vive em uma região erma da charneca alentejana. Após o casamento com Joaquina da Portela, motivado única e exclusivamente para beneficiar-se da companhia de uma “fêmea”, a quem trata sempre com palavras rudes e espancamentos, tem uma filha, Josefa. Ao contrário do pai bruto e da mãe submissa, a rapariga de 18 anos é descrita com atributos

<sup>5</sup> O texto compreendido nos quatro folhetins corresponde, na reedição, do início “A charneca dilatava-se [...]” (PINTO, 2006, p. 157) até o final do terceiro parágrafo “E uma vez que o José da Castela [...]” (p. 166).



saudáveis e viris. É forte, trabalhadora, íntegra. Sonha em conseguir deixar o lar e viver longe da figura monstruosa do pai. Na romaria da Senhora da Saúde, acaba por conhecer um jovem, Manuel da Raposeira, com quem inicia um namoro às escondidas. Com o objetivo de ficar mais próximo de Josefa, Manuel emprega-se na pequena propriedade rural de José, contudo, não consegue conter o ímpeto ao vê-lo bêbado, agredindo Joaquina. O jovem intervém, derruba José ao chão e o imobiliza quando este tenta sacar uma navalha contra ele.

Sentindo-se humilhado por outro homem, muito superior a ele, José trata de vingar-se poucos dias depois. Numa noite, adentra ao recinto onde Manuel dormia e, de forma traiçoeira e vil, acerta-lhe com a pá na cabeça, abrindo uma ferida profunda em seu crânio. Não contente, exige que a filha cave uma cova para enterrar o moço. Josefa, decidida a fazer justiça contra o pai, foge na primeira oportunidade e procura na sede do distrito pelo Comissário de Polícia. Volta à charneca com um grupo de policiais, contudo, o corpo de Manuel havia sido removido do lugar inicial. Convicta de provar o crime hodierno do progenitor, vasculha o terreno e aos poucos vai percebendo mudanças sutis na terra. José, logo após a fuga de Josefa, havia espartilhado o cadáver de Manuel e espalhado as partes do corpo pela charneca, contando não ser descoberto assim. Apesar disso, acaba preso. Sua mulher, Joaquina, decide ficar com o marido na prisão, mantendo a extrema submissão a ele. Josefa, igualmente vítima de todo este infortúnio, passa a trabalhar em uma outra propriedade, mas a experiência traumática faz com que a jovem permaneça desesperançada com a vida.

Há diferentes elementos presentes no conto que poderiam aproximá-lo da vertente do gótico-naturalismo, como tão bem definiu Marina Faria Sena (2017) em sua dissertação: a exploração do horror artístico; a construção da atmosfera de suspense em progressão; o detalhismo na constituição da personagem monstruosa; a recorrência do espaço opressor (*locus horribilis*); a descrição do medo sentido pelas personagens como efeito estético; a utilização contínua de campos semânticos relacionados à morte, à morbidez; a estratégia narrativa da “moldura” (SENA, 2017, p. 37). Segundo Sena, para a crítica e a historiografia, tais características formais ou conteudísticas são identificadas como “desviantes do ideal literário” naturalista, “embora nunca as chamem de góticas” (p. 31). Vejamos como esses aspectos se apresentam em “Um crime na charneca”, ressaltando, entretanto, que um texto artístico não se reduz à rótulos.

De maneira próxima à estratégia utilizada por Almeida Garrett para introduzir em *Viagens na minha terra* a história da Joaninha, a menina dos rouxinóis, Lourenço Pinto inicia o conto na forma de um relato homodiegético. Dois amigos viajam de carroça pela charneca alentejana, na companhia apenas do cocheiro. Um deles mostra-se aflito por cruzar tais sítios, uma vez que eram muitos os “casos tétricos” ocorridos por aquelas redondezas. O mais recente, não tinha ainda um ano completo. O outro amigo pede, então, para que o colega narre a história para o

distrair na longa jornada. Após esta “moldura”, que propicia a ideia de veracidade do caso, tem início o relato propriamente dito, não mais na primeira pessoa do plural, mas na terceira pessoa do singular.

É assim que conhecemos a figura-monstro de José da Castela, tipo vulgar, que não se destacaria pelas suas qualidades meritórias, mas pelo oposto, “um genuíno produto do meio em que se criara” (PINTO, 2006, p. 160). Sabemos pouco da sua vida pregressa: não havia frequentado a escola, tendo aparecido na região ainda pequeno, sem pais, criando-se pelas charnecas como “os animais bravios” (p. 162). Ganhava o sustento, inicialmente, como guardador de gados e depois como trabalhador no campo. Com o passar do tempo desenvolveu grande perícia no manejar da espingarda e na caça, sendo esta a sua ocupação predileta. Era assíduo frequentador da taberna, tornando-se um alcóolatra inconveniente e muito violento, temática bastante explorada pelo naturalismo:

Que houvesse um espírito na cavidade craniana de José da Castela seria arrojo contestar-se, mas o que seguramente lhe negaria um fisiologista do espírito era – a consciência. [...] Ele vegetava como um produto daninho da natureza áspera e inculca que era o seu meio, rude e montesinho como os espinheiros e as estevas em que, trabalhador ou caçador, se roçava quotidianamente (PINTO, 2006, p. 160).

A figura de José da Castela, que cria contornos animais e monstruosos à medida que a narrativa avança, está em completa correlação com a natureza:

Ao observar-se-lhe o olhar vago e sombrio, que lhe iluminava sinistramente a fisionomia repelente, ocorria que aquele homem era porventura um produto monstruoso, gerado na hora influenciadora em que se perpetrou alguma obra criminosa e proterva.

Era avaro até à sordidez, e, habituado à contínua convivência com a natureza livre e bravia, pululavam-lhe no temperamento indómitos impulsos de independência de qualquer lei social (PINTO, 2006, p. 162-163).

As descrições, sucintas e sem excessos, buscam ressaltar o caráter selvagem do homem, desprovido de qualquer polidez, movido pelos instintos mais variados e sombrios, capaz de qualquer coisa, uma vez que desconhecia travas sociais ou limites. Aqui, a máxima de Rousseau “o homem nasce bom, mas a sociedade o corrompe” não se aplica, pois Castela é, em essência, um homem frio, desprovido de emoções, incapaz de qualquer gentileza ou empatia. Se não há detalhamento específico sobre aspectos hereditários, fica clara a insinuação de que ele poderia ter sido concebido em um ato violento, possivelmente um estupro, tendo sido enfeitado depois. A construção da personagem parte de observações exteriores,

aproximando-o da paisagem rural da charneca, para conformar o seu interior, ou seja, o seu caráter e o seu temperamento. Tal processo de criação é descrito na *Estética Naturalista* e foi brevemente comentado na outra seção do artigo.

A única mulher que não tem aversão por José é a Joaquina da Portela, “uma magrita trigueira, de uma palidez anémica, testa curta e olhos negros, ramalhudos, que se fitavam no vácuo embaciados e inexpressivos”, com fisionomia que revelava “bonomia muito simplória que quase tocava o ponto onde começa a imbecilidade” (p. 161). Joaquina funciona como um contraponto necessário à elaboração da figura de José, uma vez que todo o ímpeto, violência e instinto são manifestações dele e a submissa mulher, alvo constante destas ações, aceita tudo resignadamente.

A certa altura, para dar apenas um exemplo, a filha tenta defende-la das agressões do pai, mas fracassa. Surpresa, escuta a seguinte repreensão da mãe: “Quem te manda meter onde não és chamada? Ele pode fazer o que quiser, sabes? É o meu homem, bate no que é seu, não é da conta de ninguém” (p. 166-167). Joaquina carrega e reproduz a mentalidade oitocentista de que, após o casamento, a mulher passava a ser propriedade do marido e lhe devia prestar obediência, como, aliás, apregoava o Artigo 1.185 do Código Civil Português de 1867. Em outra passagem do conto, esta concepção é rerepresentada:

José da Castela reclamava tudo isto com um egoísmo brutal e reclamaria o sangue da mulher, se lhe fora necessário à existência, com a soberana serenidade de quem apresentasse uma pretensão indisputavelmente legítima. Para isto se casara, a mulher era uma propriedade, de que ele gozava com sofreguidão, extraindo-lhe tudo o que podia dar. E o Castela ia explorando, mas rosnando sempre descontentamentos; um demônio interior impelia-o para a violência e para um mal-estar constante (PINTO, 2006, p. 164).

A concepção de que o personagem carregava um demônio interior que o incitava à violência pode ter duas acepções principais na narrativa: a primeira, seria uma possível herança hereditária, como se Castela carregasse em si propensões ancestrais para a manifestação da violência; a segunda, seria que suas ações refletiriam consequências de psicopatologias, tema ainda em vias de conceituação na segunda metade do século XIX. De qualquer modo, na relação estabelecida por José e Joaquina há o opressor que explora e domina e a figura oprimida, explorada até a exaustão, submissa. A cada novo aspecto de sua personalidade e de seu ser, José da Castela tem subtraídos os valores humanizadores de sua constituição, aproximando-se mais dos animais movidos por instintos biológicos. Interessante notar o uso do verbo “rosnar” para expressar o modo como expunha as suas insatisfações, uma vez que o uso dos termos emprestados da zoologia acentuam o processo de animalização da figura humana. O personagem estabelece com as

peças de sua convivência relações de exploração, sobretudo exploração da força de trabalho e sexual. Como exposto, não foi qualquer sentimento louvável que fez com que José decidisse se casar, mas interesses puramente fisiológicos e práticos:

Na fêmea só pensava o Castela com toda a grosseria do instinto bestial, acrescido de uma aspiração egoísta a comodidades caseiras. Seduzia-o a perspectiva de alijar sobre a mulher a carga enfadonha dos serviços domésticos; de resto o único estímulo conjugal era o amor físico sem irradiações nos centros superiores da ideação, tanto mais intensas quanto maior é a cultura intelectual (PINTO, 2006, p. 161).

Sexo livre e alguém para cuidar da casa, da comida, da roupa, da horta e dos animais domésticos. Isso bastava para atender às necessidades físicas de José, uma vez que sentimentos mais brandos, não os possuía. O narrador associa o amor à cultura intelectual, algo completamente ausente na formação da personagem. Diametralmente oposta é a apresentação da filha no romance:

Aos quinze anos a Josefa já era uma mocetona de braços roliços, masculinamente endurecidos nas asperezas dos trabalhos mais rudes.

Efervescia-lhe no corpo ágil a saúde e a seiva da mocidade, o sangue opulento espirrava-lhe na carnação quente das faces penujadas [...]. O cabelo negro como azeviche, em uma fartura crespa e inculta, emaranhava-se-lhe sobre a testa, como um ornato bárbaro [...].

E esta fisionomia de uma beleza desusada e impressiva contraía-se por vezes na severidade de uma melancolia (PINTO, 2006, p. 165).

O escritor não buscou caracterizar a personagem a partir de valores hereditários ou deterministas. Ela não carrega qualquer aspecto dos pais, sejam físicos ou de caráter, ao contrário, está em constante conflito de personalidade com eles. Se a charneca deixava a mãe com a aparência anêmica, desgastada, fatigada e o pai com atitudes animais, Josefa extrai do ambiente a sua força de trabalho, a sua saúde e desenvolve aspectos físicos que denotam a sua capacidade para a insubmissão, marcada nos vocábulos que evocam o calor e a fervura. Com a pele queimada pelo sol, os cabelos fartos e revoltos, o corpo moldado pelo trabalho pesado, a beleza de Josefa apresentava-se desprovida de quaisquer artificios típicos a uma jovem de vida urbana. A melancolia que a atravessava era fruto do horror que sentia pelo pai: “Enquanto pequenita o José da Castela infundia-lhe um terror invencível”, entretanto, com o passar dos anos, “aquela emoção de pavor volvia-se em uma repugnância rancorosa. Ah! Como ela odiava aquela monstruosidade de homem” (p. 166).

Apesar da pouca experiência, a jovem tem a consciência de que só seria verdadeiramente livre, com alguma possibilidade de vida feliz, longe do pai. É assim que surge a personagem de Manuel da Raposeira, que, ao fitar a jovem, não lhe tira mais o olhar de cima na romaria. Ao ser observada assim, tão prolongadamente por uma figura masculina que lhe desperta na mesma proporção o interesse, Josefa passa por algumas mudanças:

Na sua mocidade, fortemente vitalizada em imediato e constante contacto com as rústicas energias da natureza, despertavam-se-lhe recônditas actividades; os órgãos inactivos da puberdade abriam-se como corolas das flores que se desatam em aromas perturbadores, e era sobretudo em sonhos que a sua agitação interior mal compreendida se explicava à luz de íntimas e misteriosas revelações (PINTO, 2006, p. 167).

A imagem construída pelo escritor para descrever o despertar do desejo e da sexualidade é muito interessante, pois desloca, ainda que temporariamente, a verdadeira causa desse despertar. Sabemos que foi Manuel, o “rapaz de olhar doce e amorável” que lhe causou todas estas sensações, contudo, na forma como se apresenta, parece ser a natureza a grande promotora. Ao contrário do pai, cuja personalidade se aproxima da natureza pelo aspecto bestial, Josefa emerge do meio natural iniciando uma nova estação em sua vida. Júlio Lourenço Pinto, em sua obra como um todo, é bastante contido ao abordar a temática da sexualidade e da vivência sexual, aspecto já comentado na *Estética Naturalista*.

Os encontros entre Manuel e Josefa são furtivos, uma vez que José não poderia ficar sabendo da aproximação dos dois. Mesmo quando ele passa a residir na mesma rústica propriedade, trabalhando para o pai dela, ambos fingem desgostar um do outro para não levantar suspeitas. Aos olhos de José, o rapaz era mais um animal que seria atrelado “à máquina que trabalhava para ele”, interessando, em princípio, apenas na força física do moço que seria muito bem empregada nos serviços pesados e necessários no rancho: “que soberbo animal que era o Manuel da Raposeira! Um mocetão alentado, vinte anos muito bem empregados, um granadeiro de largas espáduas e, quanto a comportamento, uma folha corrida, muito limpa” (p. 171-172).

De Manuel sabemos que era enjeitado, que morava antes em outro concelho e que fora criado em casa de pais adotivos. Aqui, reside uma diferença importante entre os dois homens, ambos enjeitados. Manuel teve acolhida, enquanto José cresceu sem a ajuda de ninguém. Apesar do narrador não tecer comparações nesse sentido com relação às personagens, a falta de apoio pode ter endurecido José que passou a contar apenas consigo mesmo para sobreviver.

Em diversos momentos no conto, a personalidade monstruosa de José é ressaltada. Josefa tenta deixar Manuel avisado: “verás que alma ruim está metida

naquele corpo. Que aquilo não tem alma; é um castigo para ele e para os outros” (p. 173). Os comentários expostos marcam o texto consolidando o aspecto ruim de José e preparam o leitor para os desdobramentos cada vez mais violentos, uma vez que a convivência com o jovem passa a incomodar Castela, que se sente cada vez mais ameaçado pela masculinidade de Manuel, acreditando que perdia o domínio sobre o seu território:

Tinha visto aquele arganaz de vinte anos mover facilmente pesos, que o derreavam a ele, ainda quando sentia no sangue a pólvora das suas libações alcoólicas. Mas esta impressão de respeito por aquele rapazola começava a molestá-lo, sentia-se deprimido, apeado da sua despótica realeza doméstica, despeitava-o aquela superioridade que mau grado reconhecia no íntimo do seu espírito; aquilo era uma tirania, uma coacção na liberdade ordinária dos seus movimentos; esta peia irritava-o, e uma preocupação entrava com ele roedora, espicaçante. E o José da Castela, repisando nestes azedumes, como que ia recalçando em uma mina uma acumulação enorme de matérias explosivas (PINTO, 2006, p. 174).

Há, decerto, a desconfiança de que Manuel e Josefa estavam envolvidos emocionalmente, entretanto, o mote para o crime futuro é o fato de José sentir-se um homem inferior, tendo a sua masculinidade rebaixada pela simples presença do jovem. As insatisfações iam se acumulando e em algum momento a raiva e o ódio iriam sobressair. Como relatado, Manuel irá intervir em defesa de Joaquina, sendo esta atitude o estopim que faltava:

O Castela levantou-se atordoado, saindo cambaleante e, depois de dar algumas passadas como um homem ébrio, parou levando à cabeça os punhos cerrados num paroxismo de desespero; os dentes ringiram e, convulso de raiva, levou a mão direita ao peito, cravando as unhas até ao sangue. Em seguida levou um punho à boca e mordida-o, ao mesmo tempo que rouquejava um som inarticulado, selvático como um grito surdo, colérico, de animal bravio (PINTO, 2006, p. 175-176).

A configuração monstruosa de José não está tanto na descrição da sua aparência, mas, sobretudo, na narrativa de suas ações e em seu comportamento. Josefa presente a fatalidade que estava por vir e os presságios manifestam-se fisicamente, dando-lhe sensação de aperto no coração. A natureza da charneca exerce um papel importante na construção desta atmosfera de expectativas angustiantes e coaduna com o estado de espírito da jovem. Assim, na hora do crepúsculo, enquanto aconselha Manuel a tomar cuidado com o pai, morcegos volteiam acima das cabeças do casal, construindo uma imagem assustadora.

O conto encaminha-se, finalmente, para o clímax da história: o crime e o desfecho. Numa noite quente de verão, José entra sorrateiramente no curral onde dormia Manuel. Após observar por uns instantes o jovem adormecido a sono solto, Castela age:

Mas de chofre, na arrancada de uma decisão violenta, desdobrou o corpo retraído, retesando-se em todo o aprumo de uma agressão furiosa; lampejaram-se os olhos torvamente, ao mesmo tempo que num movimento rápido a enxada refulgiu ao luar.

Joaquina sentiu um baque seco e cavo, e seguidamente um rumor estranho, um escabujar de animal que se estorce em convulsão suprema, uns gemidos estrangulados, e depois um estertor de morte que a arrepiou até à medula dos ossos (PINTO, 2006, p. 177-178).

Josefa acorda sobressaltada, como de um pesadelo e olha pelas frestas das tábuas:

O corpo inânime do Manuel, num estrebuchamento horripilante, automático, fora cair atravessado em frente da porta, banhado de luar, e viu-o, horrendo naquela luz espectral, com o crânio esmigalhado, informe, em um corrimento encefálico e sanguíneo a desfigurar-lhe o rosto, os olhos vítreos, revirados em um paroxismo de suprema agonia. (PINTO, 2006, p. 178)

Depois de recolher o corpo e recoloca-lo no curral, cobrindo-o com uma manta, José dorme com “bestial tranquilidade”. Na manhã seguinte, o horror continua, pois exige que a filha cave a cova para o morto e ajude a carrega-lo:

O cadáver arremessado à cova caiu com um baque cavo. A escavação era insuficiente; mas o Castela às pernadas e com a enxada, em uma trituração das carnes moidas e dos ossos fracturados, forçava a rigidez daquela corporatura possante para o fundo do buraco (p. 180).

Nestes fragmentos do conto é possível perceber o detalhamento com que o narrador descreve as ações de perversidade, enfatizando a brutalidade da cena. José da Castela, enquanto transgressor moral, apresenta características de um psicopata, pois não possui qualquer tipo de remorso com o crime monstruoso perpetrado. Ao contrário, tem uma noite de sono reparador logo após, como se ao exterminar a vida de Manuel, recuperasse a vitalidade da sua.

O tratamento que dá ao corpo do jovem, com novos e repetitivos atos de violência atroz, parece que lhe restitui a paz de espírito. De forma consciente e sádica, sabe que não inflige dor ao corpo morto, mas pune a filha por meio de



absurda violência emocional. Josefa não sucumbe ao pai, ao contrário, é tomada pelo pensamento fixo de promover a justiça. Depois de sua fuga, ao retornar à charneca com o destacamento policial, a descrição espacial aproxima a paisagem do *locus horribilis*: “Era no princípio de Setembro, e um dos nevoeiros densos que são frequentes nestas paragens desenrolava-se sobre a charneca, como um imenso sudário pardacento. O covil de celerado podia estar a poucos passos de distância sem ser enxergado” (p. 184).

A atmosfera é própria para acentuar o suspense na narrativa e tudo corrobora para a ambiência que evoca aspectos do gótico: a noite, o nevoeiro denso, a busca por um monstro numa paisagem familiar, a falta de visibilidade e, por consequência, de controle. É importante observar que José é tido como um facínora, capaz de qualquer coisa e sua casa é tomada por um espaço onde animais ferozes se entocam. Ao mesmo tempo, a charneca e o nevoeiro, como um todo, funcionam como uma mortalha final para o corpo de Manuel, que não terá uma cerimônia fúnebre apropriada.

Ao chegarem, constatam que José não está na casa e permanecia escondido em algum lugar da charneca. Na manhã seguinte, descobrem que o corpo havia sido removido:

Entretanto a Josefa, calada, relanceava olhares penetrantes de redor, movia-se muito frenética em todas as direções, e, em uma concentração pertinaz dos sentidos, farejava por toda a parte, como um rafeiro que lida irrequieto pela pista.

E começou a caminhar silenciosa, cravando no chão olhos perspicazes, como impulsionada por instinto selvático, enquanto que os outros iam-lhe todos no encaço, ansiosos, confiados na sagacidade daquela rapariga, que parecia obedecer a uma força sobrenatural, a uma interior revelação (PINTO, 2006, p. 186).

Conectada com o meio, com a natureza e com o lugar onde residiu por toda vida, Josefa acede às experiências pessoais para encontrar quaisquer vestígios que restituam o corpo do seu amado. É oportuno destacar que quase todas as personagens do conto são comparadas, em algum momento, aos animais, sendo José mais do que todos os outros. Manuel, ao morrer, se estorce como um animal em agonia profunda; Josefa, para encontra-lo, vasculha e parece farejar os campos tal qual um cão de caça. Entretanto, novo horror estava ainda por ser revelado:

Cavou-se fundo, muito fundo; a terra foi remexida cautelosamente, e os dedos mutilados de uma mão surdiram. Uma mão, o braço e mais nada.

Era pouco. Necessitavam-se mais materiais para o corpo de delito. As pesquisas foram prosseguidas pacientemente, perseverantemente; mas então não foi difícil

ir encontrando o corpo putrefacto e fétido do assassinado, disperso aos pedaços em uma mutilação horrenda, entre um zumbido revolteante de moscardos e uma tábida exalação que nauseava (PINTO, 2006, p. 187).

A descrição hedionda dá conta da ação final de José da Castela, a personagem-monstro de “Um crime na charneca”. O comissário irá atear fogo no casebre, como se pela transmutação dos elementos fosse possível purificar o lugar e extirpar de vez a presença maligna do sujeito. O assassino será preso e Josefa seguirá trabalhando em outra propriedade, marcada profundamente pelo trauma vivenciado em sua vida.

### Considerações finais

Ao longo do artigo, buscamos apresentar a produção literária e teórica de Júlio Lourenço Pinto, detendo-nos, ao final, na análise do conto “Um crime na charneca” do volume *Esboços do Natural*. Para a crítica literária portuguesa, o escritor possui maior relevância pela contribuição teórica que legou, sendo a sua obra ficcional considerada inferior, uma vez que, no julgamento do conjunto, o autor não teria conseguido equiparar a ficção aos postulados naturalistas explanados por ele, mantendo-se aquém da teoria. Procuramos expressar como este tipo de leitura - que busca na obra literária um modelo de ficção naturalista que deveria apenas comprovar as propostas do movimento estético - é redutora e excludente. Os prefácios, artigos e livros que teorizavam o naturalismo tinham por objetivo, sobretudo, explanar as principais concepções artísticas que eram importantes, como o modo de tratar a realidade, a valorização da observação e da verdade no processo criativo e imaginativo e o estudo mais detido da psicologia das personagens. Entretanto, além de apresentar o movimento, os textos teóricos possuíam igualmente o tom de defesa do naturalismo e muitas vezes eram escritos pelos autores com o objetivo de responder às críticas consideradas infundadas e injustas, como a questão da imoralidade e do pessimismo.

Em “Um crime na charneca”, conto de 1881, publicado parcialmente como folhetim na revista *Ribaltas e Gambiarras* e incluído no volume *Esboços do natural* de 1883, temos uma vertente naturalista pouco privilegiada pela crítica, a narrativa criminal que apresenta uma personagem monstruosa, capaz de atos de brutal violência e que se mostra completamente indiferente perante às atrocidades que comete. Aproximamos esta vertente da proposta feita por Marina Faria Sena que, em sua dissertação, a nomeia como gótico-naturalista.

O conto, com ambiência na charneca alentejana, não busca traçar uma leitura sociológica dos trabalhadores rurais e camponeses e não promove generalizações de qualquer tipo. Apesar de especificar que José da Castela era “um genuíno produto do meio em que se criara” (PINTO, 2006, p. 160), este meio não é puramente o campo, mas uma associação de fatores que iam desde a sua concepção violenta

e abandono na tenra infância, até a busca diária pela sobrevivência na extenuante realidade rural.

Júlio Lourenço Pinto traz para o conto diferentes temáticas típicas do naturalismo: o alcoolismo, a bastardia, a exploração da força de trabalho, a violência doméstica, a esposa como propriedade adquirida pelo matrimônio, a personagem feminina que almeja sair do ambiente doméstico restritivo e abusivo, o comportamento dominador masculino. José da Castela é um psicopata e apesar deste termo não figurar no conto, outros personagens assim surgiram na literatura finissecular naturalista, basta recordarmos Jacques Lantier, assassino do romance *A besta humana* (1890) de Zola.

Afinal, como o teórico e ficcionista tão bem registrou na *Estética Naturalista*, “a arte é a expressão da vida, e a vida não é só a luz inebriante e gloriosa, [...] é também todos os contrastes, todos os conflitos e todas as exuberâncias monstruosas” (PINTO, 1996, p. 43). Tomara que a obra de Júlio Lourenço Pinto siga sendo reeditada pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda para que mais leitores possam atribuir novos juízos sobre o seu legado literário.

BARBIERI, C. “A crime on the moorland”, by the portuguese naturalist writer Júlio Lourenço Pinto. **Itinerários**, Araraquara, n. 56, p. 133-159, jan./jun. 2023.

■ **ABSTRACT:** *Júlio Lourenço Pinto (1842-1907) is considered one of the main theorists of naturalist aesthetics in Portugal. From 1879, he seriously embarked on a literary career, launching the series “Cenas da vida contemporânea”, a small collection of five novels published at irregular intervals over the next ten years: Margarida (1879); Vida atribulada (1880); O senhor deputado (1882); O homem indispensável (1883) and O bastardo (1889). While working on “Cenas”, he devoted himself to writing a sequence of articles theorizing naturalism, published in “Revista Estudos Livres” in 1882, a periodical directed by Teixeira Bastos and Teófilo Braga. The articles were expanded and gathered in the volume Estética Naturalista, from 1884. In addition to the novels, Júlio Lourenço Pinto wrote some short stories, published in the volume Esboços do Natural, from 1883, republished in 2006, by Imprensa Nacional-Casa da Moeda. “Um crime na charneca”, corpus chosen for analysis, is one of the five texts present in the work. The purpose of the article is to discuss the writer, casting new eyes on the theory produced by him, demonstrating that in “Um crime na charneca” the author explored other naturalistic aspects considered minor by later criticism.*

■ **KEYWORDS:** *Júlio Lourenço Pinto. Portuguese naturalism. Esboços do natural. “Um crime na charneca”. Portuguese naturalist short story.*

## REFERÊNCIAS

- BRUNO, Sampaio. **A Geração Nova**: os novelistas. Porto: Magalhães & Moniz, 1886.
- CASTILHO, Guilherme de. Introdução. In: PINTO, Júlio Lourenço. **Estética naturalista**: estudos críticos. Lisboa: INCM, 1996.
- DÂMASO, Reis. Júlio Diniz: Naturalismo. **Revista de estudos livres**, Porto, vol. I, n. 11, p. 511-519, 1883.
- \_\_\_\_\_. Romancistas naturalistas: Júlio Lourenço Pinto. **Revista de estudos livres**, Porto, vol. II, n. 12, p. 598-606, 1884.
- FIGUEIREDO, Fidelino de. **História da literatura realista (1871-1900)**. 3ed. São Paulo: Editora Anchieta, 1946.
- LIMA, Isabel Pires de; CRUZ, Valdemar. O combate naturalista no Porto. **Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 121-122, p. 142-154, 1991.
- LOURENÇO, António Apolinário. **Eça de Queirós e o naturalismo na Península Ibérica**. Coimbra: Mar da Palavra, 2005.
- MENDES, Leonardo. O naturalismo na livraria do século XIX. **Revista Letras**, Curitiba, UFPR n. 100, p. 71-90, jul./ dez. 2019.
- PEREIRA, Conceição Meireles. O provedor Júlio Lourenço Pinto – anatomia de um pensamento cientificista em prol da educação feminina. **População e Sociedade (CEPESE)**. Porto, vol. 28, dez./2017, p. 54-69.
- PINTO, Júlio Lourenço. **Margarida** (Cenas da Vida Contemporânea). 2 ed. Porto: Livraria Chardron, 1880.
- \_\_\_\_\_. **Estética naturalista**: estudos críticos. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1996.
- \_\_\_\_\_. Um crime na charneca. In: PINTO, Júlio Lourenço. **Esboços do natural**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006, p. 155-189.
- \_\_\_\_\_. Um crime na charneca. In: **Ribaltas e Gambiarras**. Lisboa, 2ª série, n.ºs 42, 43, 44 e 45, set./out./1881, p. 330, p. 238, p. 246-247, p. 256-257.
- PIRES, António Machado. Teoria e prática do romance naturalista português. **Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 31, p. 59-70, 1976.
- RIBEIRO, Maria Aparecida. **História Crítica da Literatura Portuguesa (Realismo e Naturalismo)**. Coordenação de Carlos Reis. 2ed. Lisboa: Verbo, 2000, vol. VI.
- SÁ, Maria das Graças Moreira de. Prefácio. In: PINTO, Júlio Lourenço. **Esboços do natural**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006, p. 7-28.

SALGADO JÚNIOR, António. **História das conferências do Casino**. Lisboa: Tipografia da Cooperativa Militar, 1930.

SANTANA, Maria Helena. **Literatura e ciência na ficção do século XIX**: a narrativa naturalista e pós-naturalista portuguesa. Lisboa: INCM, 2007. (Temas portugueses)

SEIXO, Maria Alzira. O medo, a fragilidade. **JL - Jornal de Letras, Artes e Ideias**, Oeiras, 6 a 19 de fev., p. 17, 2013.

SENA, Marina Faria. **O gótico-naturalismo na literatura brasileira oitocentista**. Orientador: Júlio César França Pereira. 2017. 99f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

SERRÃO, Joel. **Temas oitocentistas II**. Para a história de Portugal no século passado. Lisboa: Portugália Editora, 1962.

SILVA PINTO, António. Do realismo na arte. *In*: SILVA PINTO, António. **Combates e críticas (1875-1881)**. Porto: Tipografia de A. J. Silva Teixeira, 1882, p. 3-48.

