UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

PROGRAMA DE ESTUDOS COMPARADOS DE LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

DAIANE CRISTINA PEREIRA

A MULHER E O DISCURSO MASCULINO NOS ROMANCES DE EÇA DE QUEIRÓS

(versão corrigida)

São Paulo

2019

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

PROGRAMA DE ESTUDOS COMPARADOS DE LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

DAIANE CRISTINA PEREIRA

A MULHER E O DISCURSO MASCULINO NOS ROMANCES DE EÇA DE QUEIRÓS

(versão corrigida)

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade de São Paulo. Área de concentração: Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, para obtenção do título de Doutor.

Orientador: Prof. Dr. Hélder Garmes

São Paulo

2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

P436m

Pereira, Daiane Cristina
A mulher e o discurso masculino nos romances de Eça de Queirós / Daiane Cristina Pereira ; orientador Helder Garmes. - São Paulo, 2019.
218 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.

1. Romance. 2. Literatura Portuguesa. 3. Eça de Queirós. 4. Feminino. 5. Personagem. I. Garmes, Helder, orient. II. Título.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

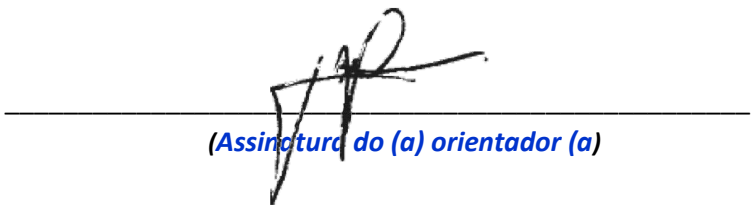
Nome do (a) aluno (a): Daiane Cristina Pereira

Data da defesa: 28/06/2019

Nome do Prof. (a) orientador (a): Helder Garmes

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 26/08/2019



(Assinatura do (a) orientador (a)

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

Ao meu orientador Hélder Garmes, primeiramente pela orientação, por sempre estar disponível quando precisei, mas especialmente pela paciência infinita que tem comigo e com minhas inquietações.

Aos professores Paulo Fernando Motta de Oliveira e Aparecida de Fátima Bueno, pela leitura detidas e pelas críticas que fizeram em minha qualificação.

À minha mãe e minha irmã por serem mulheres fortes e inspirarem esse trabalho.

Aos amigos do Facebook Ronaldo Porto, Rosemary Bentivoglio, Melissa Stefani de Almeida e Alana Freitas Eh Fahal por me ajudarem com as dúvidas que tive sobre novela.

Ao Márcio Jean por ter sido um amigo para todas as horas. E aos amigos do Grupo Eça pelas contribuições com este trabalho

E por último, entretanto, ao mais importante, ao meu marido Giuliano, por ele ter me apoiado em todos os momentos, por nunca ter desistido de mim, nem do meu trabalho, por aguentar os meus choros e minhas noites mal dormidas. Enfim, por aguentar as pontas. Saiba que me senti acolhida e nunca vou esquecer o que você foi e é para mim.

RESUMO

Pretende-se fazer uma análise comparativa dos principais romances de Eça de Queirós (*O crime do padre Amaro*, *O Primo Basílio, Os Maias*, *A ilustre casa de Ramires* e *A cidade e as serras*), tentando observar como a representação do feminino acontece e como ela é guiada pelo olhar masculino idealizado e socialmente conformado, tanto dos narradores quanto das personagens masculinas. Deseja-se mostrar como esta visão sobre as mulheres se modifica em cada um dos romances representados realisticamente pelo escritor português, resultando em diferentes opiniões, idealizações e conceitos sobre elas. Dessa maneira, desejamos mostrar que Eça, de alguma forma, denuncia a opressão sofrida pelas mulheres no século XIX.

Palavras-Chaves: Romance, Eça de Queirós, Narrador, Feminino, Personagem

ABSTRACT

The main purpose of this research is to make a comparative analysis of the main novels of Eça de Queiroz (*The Crime of Father Amaro, The Cousin Basilio, The Maias, The Illustrious Ramires' House and The City and the Mountains*), and try to observe how the representation of the feminine happens and how it is guided by the idealized and socially conformed masculine conceptin of both the narrator and the male characters. We want to introduce how this women's conception is modified in each novel represented realistically by the Portuguese writer, it results in different opinions, idealizations and concepts about them. In this way, we want to demonstrate that Eça de Queirós denounces the women's oppression in the nineteenth century somehow.

Keywords: Novel, Eça de Queiroz, Narrator, Female, Character

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS 4

RESUMO 5

ABSTRACT 6

1. INTRODUÇÃO 9

1.1. A MULHER COMO CONSTRUCTO SOCIAL EM *AS FARPAS* 14

2. O CRIME DO PADRE AMARO E A MULHER DOMINADA 18

2.1 A LUXÚRIA DOS PADRES EM DIÁLOGO E A LIMITAÇÃO DO UNIVERSO FEMININO 22

2.2. A SOLTEIRONA E O ANTIFEMININO – O GRUPO DAS BEATAS .32

2.3. S. JOANEIRA – ENTRE A DONA-DE-CASA E A CORTESÃ 44

2.4. O OLHAR DE AMARO 51

2.5. AS IMPOSSIBILIDADES DE AMÉLIA 56

3. A REPRESENTAÇÃO DA VIVÊNCIA FEMININA: *O PRIMO BASÍLIO* ..75

3.1 QUEM CASA QUER CASA 80

3.2. O QUE QUEREM AS MULHERES? 92

3.3. O ADULTÉRIO: EXPOSIÇÃO DA NARRATIVA AMOROSA 101

3.4. JULIANA E O JOGO SOCIAL 112

3. 5. LUÍSA E O EFEITO DA NORMA NOS DESTINOS FEMININOS ... 122

4. OS DIVERSOS DISCURSOS SOBRE A MULHER: *OS MAIAS* 130

4.1. MARIA MONFORTE: SOB O SIGNO DA MULHER FATAL 134

4.2. RAQUEL COHEN E A CONDESSA DE GOUVARINHO: A IDENTIDADE DADA PELOS HOMENS 140

4.3. SOB O OLHAR DO OUTRO: MARIA EDUARDA E O PERCURSO DA MULHER NO SÉCULO XIX 150

5. A MULHER NO ESPAÇO PÚBLICO: *A ILUSTRE CASA DE RAMIRES* E *A CIDADE E AS SERRAS* 168

5. 1. *A ILUSTRE CASA DE RAMIRES*: A CENTRALIDADE DO HOMEM NO DISCURSO POLÍTICO-HISTÓRICO 168

5.1.1. ANA LUCENA E A REIFICAÇÃO DA MULHER: GONÇALO ENTRE A HONRA E O DINHEIRO.....171

5.1.2. GRACINHA RAMIRES E A MULHER SOB SUBMISSÃO.....178

5.1.3. A VOZ DAS MULHERES EM *A ILUSTRE CASA DE RAMIRES* 186

5.2. *A CIDADE E AS SERRAS* E A MULHER COMO PANO DE FUNDO PARA AS IDEIAS MASCULINAS 193

5.2.1. AS MULHERES DA CIDADE.....195

5.2.2. AS MULHERES DAS SERRAS.....203

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS 207

7. BIBLIOGRAFIA 211

7.1. BIBLIOGRAFIA DOS LIVROS DE EÇA DE QUEIRÓS 211

7.2. BIBLIOGRAFIA CRÍTICA SOBRE EÇA DE QUEIRÓS 211

7.3. BIBLIOGRAFIA TEÓRICA 215

7.4. BIBLIOGRAFIA DE APOIO 218

1. INTRODUÇÃO

Este trabalho se apresenta como resposta a duas questões iniciais que se colocam na leitura tanto da obra de Eça de Queirós, quanto da crítica sobre ela, e que aqui pretendemos aprofundar. A primeira aparece ao percebermos que parte da crítica toma o narrador queirosiano como essencialmente masculino e acaba por conceber suas personagens femininas como mulheres passivas, ociosas, lascivas, entre outras características negativas, que não revelaria um entendimento mais aprofundado da parte do autor da condição das mulheres no século XIX na sociedade ocidental e, em especial, na sociedade portuguesa, ou seja, não se dá conta de como Eça de Queirós, tentando descrever realisticamente a sociedade portuguesa, acaba por reproduzir de forma crítica a representação estereotipada e petrificada que lhes é impingida pela dominação masculina, promovendo a denúncia dessa dominação.

Não pretendemos detalhar exaustivamente as diversas opiniões dos críticos queirosianos sobre as personagens femininas, sejam elas negativas ou positivas, julgando que, para a dinâmica deste trabalho, seja melhor utilizá-las integradas à nossa análise literária, mas acreditamos que seja necessário dar dois exemplos que entendemos como paradigmáticos de duas vertentes dominantes desse arcabouço crítico. Próximo às comemorações dos cem anos de nascimento do autor, temos o trabalho de Luís de Oliveira Guimarães, *As mulheres na obra de Eça de Queirós* (1943), no qual lemos, de forma resumida, que o autor português deu um tratamento moral às suas personagens femininas e que o percurso delas foi usado no sentido de educar a sociedade portuguesa. Mesmo sabendo que essa monografia foi escrita nos idos dos anos 40 do século XX, e que, em grande medida, encontra-se marcada por uma visão machista, vigente, frequentemente, mesmo entre a intelectualidade que se concebia mais na vanguarda, acreditamos que ela representa determinada posição que marcará a crítica aos livros de Eça de Queirós por muito tempo.

Na década de 1980, sob a voga da sociologia da literatura, e já depois da virada feminista da década de 1970, Francisco J. C. Dantas escreve *A mulher no romance de Eça de Queiroz* (1999), onde discorre sobre como Eça ataca as bases das instituições burguesas, seus *habitus*s e suas convenções, além de tentar provar que as personagens femininas seriam passivas e produtos desse meio. Mesmo que a proposta do autor seja interessante, já que considera que a denúncia da hipocrisia burguesa é um dos reais

objetivos de Eça de Queirós quando da construção das personagens femininas, acreditamos que aposta na questão do lugar social e deixa de lado a dominação masculina exercida no século XIX, e ainda hoje, o que, a nosso ver, seria o que de fato impossibilitaria que as mulheres fossem representadas diferentemente do que foram, já que o que está no centro de tudo é sempre o discurso masculino. Apesar de nos mostrar que as personagens femininas são frutos do seu meio, as características que possuem são oriundas da injustiça social como um todo, impossibilitando que tenhamos clareza acerca do papel que aí cumpre a opressão do discurso masculino.

Neste trabalho pretendemos demonstrar como as mulheres são representadas na obra queirosiana por meio do olhar idealizado e socialmente conformado dos narradores, dos personagens masculinos e mesmo das personagens femininas que, por questões que serão examinadas mais adiante, acabam por reproduzir o discurso de dominação dos homens. Dessa maneira, pretendemos demonstrar como Eça de Queirós, ao representar realisticamente as relações entre homens e mulheres no século XIX, joga luz sobre a opressão sofrida por elas discursivamente, de forma a tornar evidente a impossibilidade de uma representação que envolva imagens e idealizações positivas.

A segunda pergunta diz respeito a uma questão estrutural da obra queirosiana. Quando lemos cronologicamente os romances, principalmente aqueles de maior recepção entre o público leitor, percebemos que as personagens femininas "somem" dos últimos livros. Enquanto em *O crime do Padre Amaro*, em *O Primo Basílio* e em *Os Maias*, temos mulheres como personagens principais, fazendo par com os protagonistas masculinos, nos dois últimos livros de Eça de Queirós, *A Ilustre Casa de Ramires* e *A cidade e as serras*, as mulheres aparecem como personagens acessórias. Percebemos inclusive que nesse último romance as mulheres aparecem coisificadas, animalizadas e idealizadas, diferindo em muito dos primeiros livros, onde a representação mais humanizada provoca a simpatia ou a antipatia do leitor. Tal hipótese já foi levantada por Beatriz Berrini em *O Portugal de Eça de Queiroz* (1984), cuja solução não nos convence inteiramente, já que a autora acredita que Eça de Queirós diminui a participação das personagens femininas em seus livros por considerar que apenas uma mulher pode representar a si mesma. Acreditamos que, apesar de estar conectada a uma concepção do projeto literário do escritor, é impossível confirmar tal hipótese, visto que ela recorre àquilo que o autor pensaria ou deixaria de pensar.

Para responder a tal questão, nossa primeira conjectura é que à medida em que

o espaço se amplifica na obra queirosiana, da província para a metrópole portuguesa e da metrópole portuguesa para a capital mundial da cultura na época (Paris), a representação da mulher se modifica, saindo da representação mais individualizada para uma despersonalização estereotipada.

Pelo seu viés realista, que tentava dar conta de todos os extratos da sociedade portuguesa, os livros de Eça de Queirós estão estritamente ligados à representação do espaço. Sendo o urbano ou o rural, o burguês ou o aristocrático, este elemento impera nas obras a serem aqui estudadas. Em seu famoso trabalho "Entre campo e cidade", o renomado crítico Antonio Candido diz:

> Observada no conjunto, mesmo de maneira superficial, a obra de Eça de Queirós se apresenta em grande parte como diálogo entre campo e cidade – ora predominando a nota urbana, ora fazendo-se ouvir mais forte a nota rural. Numa sociedade europeia do século XIX, como a portuguesa, cidade deveria significar vida moderna, intercâmbios sociais intensos, participação na civilização capitalista do Ocidente. Campo significaria tradicionalismo, economia agrária, sentido paternal nas relações entre classes. De um lado, o banqueiro, o cientista, o técnico, o pelintra: Cohen, Julião, Jorge, Basílio. De outro, o senhor, o morgado, o agricultor, o apaniguado, o caseiro: Gonçalo Ramires, Zé Fernandes, o Pereira "Brasileiro", José Casco, Melchior. (Candido, 2002, p. 31)

Como podemos ler no trecho citado, Antonio Candido valoriza o espaço, dividindo a obra de Eça entre "campo" e "cidade", ligando a esses lugares modos de produção e valores que considera próprio deles. Além disso, liga cada elemento às personagens que, poderíamos dizer, são típicas destes lugares. Candido dá relevo apenas às personagens masculinas, como se isto também fosse uma característica ligada ao espaço. A emblemática crítica de Antonio Candido, mesmo deixando a desejar quando, ainda que de forma mediada pela obra, reputa as mudanças literárias do autor português à sua vida pessoal, mostra como Eça de Queirós vai construir personagens e narrativas diferentes, conforme o espaço que deseja representar.

No mesmo caminho, ou seja, o de tentar entender a obra de Eça de Queirós em sua totalidade, Cleonice Berardinelli, em seu texto "Para uma análise estrutural da obra de Eça de Queirós" (1985), deixa transparecer que aquilo que está em jogo é a representação das personagens que tipificariam cada camada da sociedade portuguesa, ligadas à questão do espaço. Na tabela presente à página 111 do texto, a autora irá explicitar o que ela chama de pontos cardinais ou núcleo da obra, mostrando que cada

extrato social – a alta burguesia (fidalguia, aristocracia), a média e a pequena burguesia – está ligado ao seu lugar de representação em cada livro. Ainda em um trecho anterior, falando do plano que Eça tinha para sua obra como um todo, destaca a "amplitude da zona crescente" em cada livro, o que pode ser entendido como "amplitude espacial crescente". Vejamos:

> O plano, tal como elaborara o autor, felizmente falhou e a sua obra pôde prosseguir, não como um conjunto de pequenas peças unívocas – cada uma a enfocar um problema social, cuja pluralidade só apareceria na montagem do todo –, mas como uma estrutura de obras plurívocas, em que a amplitude da zona apresentada é crescente e em que o autor passa da pura agressão à sociedade à busca pela solução, ou, pelo menos, de uma interpretação em que a sátira permaneça, contrabalançada por uma certa compreensão – aceitação, seria melhor – que lhe chega com os anos. (BERARDINELLI, 1985, p. 110).

Como podemos ver, Cleonice Berardinelli, diferentemente de Antonio Candido, que vê a obra de Eça de Queirós através de antíteses espaciais, toma-a como diversa, mas com forte unidade temática, pois pretende representar toda a sociedade portuguesa na diversidade de espaços que a constitui. Dessa maneira, entendemos que "zona de amplitude crescente" diz respeito ao espaço. No quadro em que apresenta, a autora demonstra que quanto mais alta a classe focalizada por Eça de Queirós, maior é o lugar em que ela aparece. Enquanto a pequena burguesia vive em Leiria, a média burguesia em Lisboa, a alta burguesia, a fidalguia e a aristocracia circulam entre Lisboa, Paris e suas respectivas herdades. Assim, o espaço de ação das classes mais abastadas é bem maior do que o das classes mais humildes.

A partir do ponto de vista de Berardinelli, entendemos que a situação do alargamento espacial também se repete no que concerne às personagens femininas. Eça de Queirós, tentando representar realisticamente a totalidade da sociedade portuguesa, mostraria as mulheres da forma correspondente ao espaço em que transitam. No entanto, acreditamos que, diferente das personagens masculinas, as personagens femininas se inserem em uma lógica peculiar e estão condicionadas àquilo que poderíamos chamar de "espaços de poder". Ou seja, quando a mulher está num espaço mais privado, onde a questão doméstica e as normas relacionadas ao *habitus* prevalecem, ela é representada de forma mais individual; quando o espaço é mais público, onde as questões políticas, de sociabilidade e de poder são mais proeminentes, ela é representada como de maneira acessória, pois no século XIX, apesar da luta das primeiras feministas, as

mulheres não eram bem aceitas em espaços públicos e, se tinham acesso a ele, era para colocar-se na posição de antagonistas dos homens, o que quase não acontece entre as mulheres em Eça de Queirós (talvez com exceção de figuras como Leopoldina ou Maria Monforte), ou como objetos de pertencimento destes mesmos homens. Dessa maneira, Eça de Queirós estaria denunciando o que reforçam Michele Perrot e Geneviève Fraisse como uma das principais características do século XIX para as mulheres:

> Digamos mais simplesmente que a separação entre o espaço público e o espaço privado se consolida, e esta é também uma das consequências da revolução: distingue-se escrupulosamente a vida privada da vida pública, separa-se a sociedade civil da sociedade política. Desse modo, finalmente as mulheres são colocadas à distância do político e mantidas em dependência no interior da sociedade civil. (PERROT, p. 19, 1990)

Dessa forma, conjugando a observação do olhar masculino dos narradores e das personagens, desejamos observar como Eça de Queirós denuncia a opressão sofrida pelas mulheres no século XIX. Não faremos uma análise exaustiva de todas as personagens femininas queirosianas, mas nos ateremos àquelas de seus romances mais representativos. A partir delas, tentaremos demonstrar que a imobilidade, a passividade, a falta de possibilidade e mesmo a tragicidade de seus destinos é engendrada pelo olhar masculino e pelas ideias socialmente institucionalizadas pela Igreja, pela educação, pela família e também pela literatura, como formas de perpetuação de uma mentalidade e dominação patriarcal.

Por fim, tentaremos observar como a obra queirosiana, passando pela representação do público e do privado, da domesticidade feminina para a sociabilidade masculina, do *habitus* para o poder, nos ajuda a entender como as personagens femininas passam de centrais a marginais, de mulheres que sofrem, amam e morrem a meros objetos sem vida, utilizadas para o prazer, mando e desmando de seus opressores. Mesmo que a denúncia da opressão masculina ou da submissão da mulher a um sistema que a relega à vida privada, retirando-a da vida pública, não seja o foco central da obra de Eça de Queirós, o autor, ao desenhar realisticamente a sociedade portuguesa, acaba por nos deixar clara essa situação da mulher no século XIX, revelando ainda o papel que aí cumpre o discurso masculino.

1.1. A MULHER COMO CONSTRUCTO SOCIAL EM *AS FARPAS*

Entre os anos de 1871 e 1873, Eça de Queirós, em conjunto com Ramalho Ortigão, publica um conjunto de textos intitulado *As farpas*, que serão compilados em livro pelo autor nos anos de 1890 e 1891 e intitulados *Uma campanha alegre – As farpas.* São consideradas por muitos críticos, tal como Antonio José Saraiva já aponta em 1945, textos embrionários dos romances queirosianos ou que introduzem determinadas ideias que serão desenvolvidas nesses romances. O crítico Álvaro Lins nos mostra que, talvez com um viés mais sarcástico e crítico, toda a sociedade portuguesa que transita em *O crime do Padre Amaro*, em *O primo Basílio*, entre outros romances, já aparece em *As farpas:*

> A sociedade que iria levantar mais tarde, nos *Maias*, com mão de artista, já está descrita nas *Farpas* com a mão do panfletário. Outros dos seus romances estão também esboçados nestas páginas da mocidade. A análise que faz do adultério contém um ponto de partida para *O Primo Basílio*, e do capítulo sobre o abuso da venda de relíquias extrairá muitos dos elementos para a história de Teodorico e da tia Patrocínio. (LINS, 1959, p. 35)

Neste momento, ensejando introduzir a análise dos dois primeiros romances do autor, ou seja, *O crime do Padre Amaro* e *O primo Basílio*, utilizaremos o já clássico artigo de *As farpas* em que o autor executa um desenho crítico da educação das mulheres em Portugal. Escolhemos esse texto pela data em que foi publicado, que coincide com o possível período de escrita dos romances, e evidentemente por seu conteúdo, visto que neles Eça esboça aquilo que pensa sobre as mulheres e principalmente o tratamento que entende que deveria ser dado a elas na sociedade portuguesa.

A farpa de março de 1872 parte das ideias de Michelet de que, sendo a família patrilinear o centro da sociedade, a educação dos filhos deveria ser deixada às mulheres e, em consequência disso, elas deveriam ser educadas e muito bem orientadas. Partindo desse princípio, o autor faz uma descrição e uma crítica ferrenha daquilo que considera a educação das mulheres em Portugal. No entanto, consideramos que mais do que falar de educação, esse texto nos mostra como as mulheres portuguesas estão submetidas a condicionamentos de diversas instituições que as relegam à casa, à domesticidade, à inatividade, que conformam seus corpos através da moda e acomodam suas mentes para uma sentimentalidade fútil e a uma religiosidade exacerbada e sem sentido, tolhendo

suas possibilidades e decidindo compulsoriamente seus destinos. Longe de considerar que essas características sejam naturais às mulheres, como frequentemente vemos em escritos do século XIX, como em Comte e em Michelet, por exemplo, Eça as encara como inculcadas pela sociedade e passíveis de serem transformadas. Mesmo que ele não sugira uma solução, o que fica é que, se tratadas de modo diferente, as mulheres poderiam ser "menos fúteis", menos inativas, menos doentes, mais produtivas e sujeitos de seu destino.

Fazendo uma crítica sobre a situação d'*"a menina solteira"*, Eça de Queirós nos mostra o efeito deletério das mulheres serem relegadas ao espaço doméstico e praticamente excluídas do espaço público, ao mesmo tempo em que nos mostra como as instituições familiares e sociais as preparam para isso. Já no início do texto, quando fala da má saúde da moça lisboeta, refere-se ao espaço interno, ao espaço da casa, que estimularia a inação (a preguiça, a lassidão, a falta de exercícios), como a causa de tal condição:

> Em primeiro lugar, não respiram. Os seus dias são passados na preguiça de um sofá, com as janelas fechadas; - ou percorrendo num passinho derreado a Baixa e a sua poeira. Portanto falta de ar puro, são, restaurador. O ar da Baixa corrompe o sangue; e o ar das salas, resguardadas por cortinas e alumiadas a gás, não tem oxigênio e portanto não alimenta. (QUEIRÓS, 2000, p. 849)

Como já se vê, Eça acredita que o ambiente fechado embota a saúde da mulher, e, como veremos no trecho abaixo, compromete outras faculdades físicas, como o jeito de andar: "As nossas raparigas, constantemente sentadas e aninhadas, quando têm de se pôr a pé e de marchar, gingam e rolam. Além disso, o hábito do sofá, do recosto e da almofada – acostuma-se a posições lânguidas; cabeça errante, braços amolecidos, corpo abandonado" (Queirós, 2000, p. 850).

É interessante ainda notar como, além do espaço doméstico fechado e da má alimentação (que também critica), o autor nos mostra como a moda é utilizada para forçar as mulheres a caberem em padrões pré-estabelecidos, vindos de fora, e que enfermam seu corpo, tornando cada vez mais palpável o perfil da "boneca desconjuntada", que pode ser manipulada do modo como se quer, que podemos constatar no trecho acima. Dessa maneira, algo que seria natural, o corpo, "obra do seu bom Deus", é deformado pelo condicionamento social, aqui representado pelo "mal jornal". Vejamos:

> *É a moda*, dizem – Cruel razão! A moda começa por ter sido absurda, não é ela que é feita para o corpo – mas o corpo que tem de ser modificado para se ajeitar nela. A moda vem de fora, do figurino, feito pela fantasia burguesa de um desenhador de armazém; e aqui depois a pobre mulher precisa de reformar o corpo, obra do seu bom Deus – para o acomodar ao figurino, obra do seu mal jornal. (QUEIRÓS, 2000, p. 851)

Assim como as faculdades físicas, as capacidades mentais são afetadas pela reclusão, pelo controle das características corporais, resultando também em degenerescência mental. Passando pela *preguiça*, já que a mulher fica restrita a comer, a pentear-se, a costurar, entre outras coisas feitas dentro de casa, pelo *medo*, principalmente daquilo que lhe é exterior, como ladrões, fantasmas, a morte, pela *passividade*, já que está sempre "aninhada", "inclusa", pela *mentira*, que apesar de ser, segundo o autor, característica de todas as crianças, é perdoada à mulher, devido não ter acesso à vida pública, pela *curiosidade*, na qual a mulher se diverte por não ter outros interesses que a intriga e os "namoros", Eça de Queirós vai mostrando como esses atributos, que ele e toda sociedade ocidental acreditam ser inerentes às mulheres, são inculcados por *habitus,* conceito cunhado por Pierre Bourdieu em sua obra,[1] estimulados por essa sociedade, o que relegaria a mulher à passividade e inação doméstica, ao invés de promover o pensamento e o trabalho, características próprias da vida pública, que naquele momento histórico eram majoritariamente pertencentes aos homens.

É interessante observar nesse artigo como Eça de Queirós trata a questão moral, por meio da religião, e a educação formal, dada pelos colégios. A primeira por não estimular o pensamento moral e ético, a segunda por instigar sonhos impossíveis às mulheres, acabam por desarmá-las perante os "perigos" que a sociedade lhes impõe. No primeiro caso, o autor considera que a menina aprende os aspectos rituais e superficiais da religião, através da repetição da doutrina, sem entendê-la, porque ninguém a explica a ela, não possibilitando que obtenha, dessa maneira, um estofo moral e ético que lhe

[1] Assim, *habitus* seria "sistemas de *disposições* duráveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes, isto é, como princípio gerador e estruturador das práticas e das representações que podem ser objetivamente 'reguladas' e 'regulares' sem ser o produto da obediência a regras, objetivamente adaptadas a seu fim sem supor a intenção consciente dos fins e o domínio expresso das operações necessárias para atingí-los e coletivamente orquestradas sem ser o produto da ação organizada de um regente ". (BORDIEU, 1983, p.60-61)

permitiria viver sem medo e de forma mais digna e produtiva, ainda que dentro do mundo conservador conotados nessas palavras. O que o autor nos mostra é que a falta de sentido da doutrina religiosa acaba por esvaziar moralmente a mulher, não a educando para a reflexão, mas sim relegando-a o instinto, o que acaba por colocá-la em perigo, como é o caso de Amélia em *O crime do padre Amaro.*

Quando trata da educação formal, Eça de Queirós, compartilhando, nesse sentido, das opiniões algo preconceituosas da época, acredita que as mulheres não possuam inteligência para os estudos e para as ciências, e que, por este motivo, devem ter acesso às ciências mais "amenas", como as histórias naturais feitas por Michelet. Num dos raros momentos em que utiliza-se de características que considera naturais às mulheres, isto é, a impaciência e a curiosidade, ainda que mais acima tenha dito que essas elas são próprias de todas as crianças, independente do gênero, Eça diz que estas, conjugadas ao tédio que os colégios proporcionam com seus métodos fatigantes, levam as mulheres a desejar um mundo fora dali, ou seja, as salas, os bailes, os teatros etc. Além disso, experimentam pequenas tentativas amorosas, fazendo-as imaginar mais sobre as relações entre os sexos do que aquilo que deveria saber. Novamente, reclusa a um lugar que a relega a falta de conhecimento, de produtividade, de vivência do público, a mulher, almejando tudo isto, luta com o que tem, e usando a imaginação acaba por desejar aquilo que não tem e, que pelos *habitus* e leis sociais, não pode ter. Claramente temos aqui o caso de Luísa.

O autor chega a referir-se claramente, em determinado momento, que o problema da ociosidade feminina está na falta de acesso das mulheres ao espaço público e tudo que diz respeito a ele, principalmente nas atividades práticas e de trabalho. Relegadas ao espaço da casa, as mulheres portuguesas, "ficam apenas de posse de um pequeno mundo", ou seja, "a família" e "a toilette" (QUEIRÓS, 2000, p. 857).

Nesse sentido, acreditamos que essa mesma leitura do lugar da mulher na sociedade portuguesa possa valer para as personagens femininas de *O crime do padre Amaro* e de *O primo Basílio*. Vivendo aprisionadas em sua própria casa, emparedadas pelo ambiente e pela fala do outro, acreditamos que essas personagens femininas, além de estarem fadadas aos defeitos e características negativas que lhes são atribuídas, estão impossibilitadas de construir um destino diferente de tudo aquilo que a sociedade lhes impetra.

Dessa maneira, fosse ou não a intenção do autor, esses livros, além de mostrar

que as mulheres têm corpos e desejos, denunciam a condição de subalternidade das mulheres portuguesas no século XIX e também suas tentativas de enfrentar essa situação. A inabilidade das mulheres de encararem o mundo, nos primeiros romances de Eça de Queirós, não se deve a características que lhe são imputadas como inerentes, mas às condições que lhe são impostas por uma sociedade dominada pelos homens. Ler a trajetória dessas personagens como denúncia do lugar subalternizado da mulher portuguesa permite ver em Amélia, Luísa, Juliana o resultado trágico dessa subordinação. Essa denúncia, paradoxalmente, é muitas vezes feita a partir de uma perspectiva masculina, ganhando em alguns casos um caráter aparentemente moralista. Vejamos caso a caso como essa denúncia se dá e como é manipulado o discurso masculino na obra queirosiana.

2. O CRIME DO PADRE AMARO E A MULHER DOMINADA

Publicado em forma de folhetim na *Revista Ocidental*, no ano de 1875, mas sem a devida revisão do autor, *O crime do padre Amaro* foi reformulado no ano de 1876 e finalmente relançado em sua versão definitiva em 1880. Influenciado pelas ideias radicais de intervenção na sociedade portuguesa, gestadas durante as famosas Conferências do Casino, o livro é tido como um contundente ataque do autor ao clero português, seguindo o espírito de desbaratar uma sociedade em crise moral, política e econômica, como consideravam os intelectuais que participaram de tais conferências.

Se a edição definitiva do livro é posterior à de *O primo Basílio* (1878), texto que também trataremos neste trabalho, a nossa escolha em focar nossa primeira análise em *O crime do padre Amaro* se deve ao fato de que a primeira versão do livro já apresenta o espírito problematizador da versão final. Outro motivo para o escolhermos para a primeira leitura se refere ao projeto literário do autor, já aqui mencionado quando a partir do trabalho crítico de Berardinelli. Em cartas enviadas a Ernesto Chardon nos anos de 1877 e 1878, Eça de Queirós anuncia a elaboração de uma série de livros que poderiam ser intitulados *Cenas da vida portuguesa* (ainda que no trecho abaixo proponha *Cenas da vida real*) e que, segundo o autor, pintariam o retrato social de Portugal:

> Eu tenho a ideia, que penso, daria excelente resultados. É uma coleção de pequenos romances não excedendo a 180, 200 páginas, que fosse a pintura da vida contemporânea em Portugal: Lisboa, Porto, as

> províncias, políticos, negociantes, fidalgos, jogadores, advogados, médicos, todas as classes e todos os costumes, entrariam nesta galeria. A coisa poderia chamar-se *Cenas da vida real*, ou outro título genérico mais pitoresco. (QUEIRÓS, 2000, p. 824)

Ainda que exclua *O crime do padre Amaro* e *O primo Basílio* do plano, como podemos ver em outra carta, em que coloca os títulos dos livros que fariam parte das *Cenas*, podemos observar, como bem aponta Berardinelli, que, incluindo esses livros, é possível ver a obra do autor como "uma grande narrativa, cujo tema seria [...] a biopsia da sociedade portuguesa" (1985, p. 110). Acreditamos, dessa maneira, que ao pintar as diversas classes sociais portuguesas, Eça de Queirós estaria dando espaço também para a representação das mulheres portuguesas e, no caso do livro focalizado neste momento, as mulheres dominadas e submetidas à religião e ao clero. Dessa maneira, o autor de *Os Maias* não ignora, ou ainda, põe em relevo a condição desta grande parte da humanidade no século XIX.

Como muito bem tem demonstrado tanto os estudos literários, quanto os estudos de histórias das mulheres, no mundo europeu a importância social do papel feminino se adensa nas mais diversas áreas da sociedade ocidental nos séculos XVIII, XIX e XX. Na literatura, como personagem de ficção, sua representação torna-se essencial no século XIX, devido ao aumento do individualismo, o crescimento da propriedade privada e, decorrente disto, o foco social na família nuclear, isto é, pai, mãe e filhos, como demonstra Ian Watt, no capítulo cinco de *A ascensão do romance* (1990). Pela questão da escolha do parceiro e da consequente atuação do desejo sexual e amoroso na vida das pessoas, o protagonismo feminino no romance, no século XIX, aumenta, pois é necessário representar de alguma maneira este processo, seja positiva ou negativamente. No âmbito do casamento, entretanto, socialmente falando, apesar da condição da mulher no século XIX europeu ser diferente do que em outras épocas ou lugares, não há mudanças muito significativas. Ainda que a Revolução Francesa tenha incentivado o feminismo e a luta das mulheres por direitos civis, que a necessidade de mão-de-obra nas indústrias tenham colocado mais mulheres no mercado de trabalho e a instrução formal crescente tenha colaborado para uma maior adesão de mulheres às ciências e à literatura (principalmente como leitoras e jornalistas), é impossível ignorar que a necessidade do casamento, e o adensamento da propriedade privada, que forçam a domesticidade da mulher, a afastam do espaço público, ou seja, do espaço político, restringindo-as ao espaço privado, como já nos

referimos anteriormente.

Decorrente desse afastamento que sofrem ainda acentuadamente no século XIX, elas também são alijadas do discurso sobre si mesmas, já que seu acesso à produção escrita, principal meio de comunicação do século XIX, é restrito, como sempre fora, aliás. Some-se a isso o crescente interesse da biologia e das ciências sociais com relação às diferenças sexuais e veremos um quadro crescente de discursos sobre o que se considerava ser mulher.

Vista como o outro, misterioso e inessencial, como mostra Simone de Beauvoir (1970, p. 11), o discurso, criado quase exclusivamente por homens, idealiza as mulheres, baseando-se em uma ideia de natureza feminina. Por implicações religiosas, biológicas, sociais, morais, entre outras várias designações, esse discurso surge para indicar aquilo o que se pretendia que a mulher fosse. Três concepções são as mais recorrentes: a mulher como anjo, como demônio ou como mãe. Tais caracterizações se confundem, de alguma maneira, nas personagens femininas queirosianas e, é claro, naquelas de *O crime do padre Amaro*.

Dessa forma, o principal papel que a mulher deve exercer é o de Anjo do Lar, tendo em vista que o casamento se tornou a última possibilidade de sobrevivência de praticamente todas as mulheres que, por sua posição desfavorável, devem garantir o seu sucesso. No entanto, para esse papel seja bem executado, é necessária a intervenção masculina. Os discursos dessa época, e principalmente o legislativo, deixa isso bem patente (haja visto o exemplo do Código Napoleônico de 1807, que influenciou os demais códigos europeus), posto que considerava a mulher uma criança, uma incapaz e para que se constituísse como uma boa esposa era essencial que fosse guiada por um homem, seja ele o pai, o irmão ou o marido. Assim, sem a condução de uma força masculina, a mulher estaria naturalmente fadada ao desamparo.

Vários homens ilustres do século XVIII e XIX discorreram sobre a questão do "desamparo feminino", entretanto, o mais importante e prolixo deles foi certamente Michelet. O historiador francês escreveu diversos textos e livros em que constrói a figura da mulher ideal. Para ele, a mulher, elemento natural e, portanto, livre de malícias, é nascida, essencialmente, para o casamento e para o papel de mãe. Sem habilidades morais, sociais ou racionais ou sem predisposição para atividades que não sejam o cuidado da família ou da casa, ela deve ser amparada pelo homem para que possa manter aquilo que ele considera o pilar de uma nação republicana, ou seja, a família.

Sem a ajuda do homem, a mulher não recebe formação educacional, social, moral, ou religiosa adequadas e fica suscetível a "quedas", configuradas na prostituição e no adultério.

Em seu livro *Le prête, la femme et la famille* (1861), Michelet disserta sobre os perigos da religião, dos padres e do jesuitismo para a mulher e para a estrutura familiar. Sem educação, maliciosos, gananciosos, libidinosos, tendentes ao quietismo e à inação, os padres seriam um risco à virtude das mulheres, já que sendo seus guias morais, poderiam incutir tais vícios nelas. Além disso, representantes do poder divino na terra e representantes da instituição religiosa, a Igreja, acabam usando seu poder para dominar e subjugar as mulheres. Diz o historiador:

> Quem tem esse direito hoje? O marido não conservou: o padre o tem, ele o usa; ele tem sobre a mulher o cajado da autoridade. Ele lhe bate com varas espirituais. Quem pode punir, pode perdoar: somente sendo severo, somente ele tem, perto de uma pessoa medrosa, a graça suprema, a clemência. Uma palavra de perdão vale mais para ela num momento, neste pobre coração assustado, do que eu iria querer nos mais dignos anos de perseverança; A gentileza age, exatamente proporcional às severidades, dos terrores que precederam. Não há sedução comparável. Como lutar com um homem que dispondo do paraíso, tem ainda o inferno para se fazer amar?[2] (MICHELET, 1861, p. 261-262, tradução nossa)

Era necessário tirar as mulheres das mãos dos padres para não as deixar cair em tentação. Acreditamos que, assim como as ideias expressas no texto de *As farpas*, anteriormente tratado, *O crime do padre Amaro* também esteja baseado nas ideias de Michelet. Desse modo, mais do que um anticlericalismo gratuito, o livro nos mostra a vitimização e a vida das mulheres sob o domínio dos padres, que, utilizando-se da Igreja e de Deus, exercem um poder sem medidas sobre elas.

Além disso, *O crime do padre Amaro* irá demonstrar como essas mulheres, estupidificadas pela restrição ao lar, marginalizadas pela falta do casamento ou pela viuvez, têm por opção devotar-se à religião para manter alguma existência social. Nesse

---

[2] "Qui a ce droit ajourd'hui? Le mari ne l'a pas gardé; le prête l'a, il en use; il a toujours sur la femme le bâton de l'autorité; il la bat, soumise et docile, des verges spirituelles. Qui peut punir, peut gracier: seul pouvant être sévère, il a seul aussi ce qui est, près d'une personne craintive, la grâce suprême, la clémence. Un mot de pardon lui vaut plus, en un moment, dans ce pauvre coeur effrayé, que me voudraient au plus digne des années de persévérance. La douceur agit, juste en proportion des sévérités, des terreurs qui ont précédé. Nulle séduction comparable. Comment lutter contre un homme qui disposant du paradis, a encore, par-dessus l'enfer pour se faire aimer ?" ?[2] (MICHELET, 1861, p. 261-262)

sentido, elas abrem espaço para serem subjugadas pelos padres, representantes da dimensão pública da religião. Dessa maneira, é como se Eça de Queirós explicitamente avisasse aos homens e às mulheres que constituíam uma família ou pretendiam constituir, quais os perigos de uma religião mal orientada. Implicitamente, é como se ele mostrasse às mulheres como podem ser emparedadas pelas instituições religiosas e pelas instituições masculinas, restando quase nenhuma opção a elas.

2.1 A LUXÚRIA DOS PADRES EM DIÁLOGO E A LIMITAÇÃO DO UNIVERSO FEMININO

Beatriz Berrini, em seu livro *O Portugal de Eça de Queiroz*, salienta que as mulheres nos livros do autor são focalizadas pelo olhar masculino, sendo que Amélia, Luísa e Juliana é permitido demonstrar um pouco mais de vida interior que às outras (1984, p. 131). Decorrente disso, as personagens femininas que aparecem nos romances queirosianos são enformadas naquilo que se configura num ideal, tanto positivo quanto negativo, do que se acredita ser mulher, advindo dos discursos masculinos tanto das personagens quanto do narrador.

No caso de *O crime do padre Amaro*, ainda que o narrador seja de vital importância, pois descreve o ambiente em que vivem e circulam as mulheres, bem como sua aparência e o clima de hipocrisia geral que ronda Leiria, investindo nisso juízo de valor, as personagens masculinas apresentam de forma mais representativa a visão das mulheres que vigora no livro.

O narrador como uma câmera, dividindo sua perspectiva com Amaro, como veremos mais para frente, foca nos detalhes e nos mostra o ambiente e as personagens masculinas do livro, em sua maioria pertencentes ao clero de Leiria, revelando tudo aquilo que pensam sobre a Igreja, sobre a sociedade e principalmente sobre as mulheres. Já que em sua maioria as observações sobre as mulheres são relativas a aspectos físicos ou psicológicos superficiais, deixam transparecer como, utilizando-se da sua força e poder concedidos pela Igreja e pelo Estado, manipulam as instituições e as mulheres para satisfazerem seus desejos, principalmente o desejo carnal.

Para revelar tal jogo de influências e a corrupção do clero, Eça de Queirós utiliza principalmente o diálogo. Apelando a uma espécie de corporativismo ou de compadrio, eles entretecem uma rede que prende as mulheres e outros agregados, como é o caso de Libaninho. Fazem aquilo que querem, tomando-as como amantes, como é o caso de

Amélia e S. Joaneira, envolvendo-as em suas falcatruas, como é o caso de D. Josefa, ou explorando-as financeiramente, como Amaro faz com D. Maria da Assunção. É importante salientar, nesse momento, que o autor nos mostra que os padres são plenamente conscientes dessa rede e de que a utilizam em benefício próprio. Dessa maneira, não só as características físicas e psicológicas definem as mulheres em *O crime do padre Amaro*, mas também a atitude dos homens que as rodeiam.

Logo no começo do romance, temos a primeira expressão da estratégia que os padres de Leiria tecem para que as coisas se realizem do modo como os homens querem. Após anunciar a morte do pároco José Miguéis e a chegada de Amaro, o narrador dá a palavra ao cônego Dias e ao coadjutor, que conversam sobre onde devem alojar o pároco novo. Nesse momento, o autor nos mostra toda a maquinação do cônego para, além de alojar o pároco novo, conseguir alguma vantagem, ou seja, diminuir a quantidade de dinheiro que dá à sua amante S. Joaneira.

Nesse trecho, encontramos a primeira apresentação física que temos de S. Joaneira, a par da apresentação das qualidades de sua casa. No entanto, para além das descrições físicas e psicológicas da mãe de Amélia, a cena denuncia a relação que o cônego gostaria de esconder. Por ser extremamente sensual, a descrição das qualidades físicas de S. Joaneira, se não explicitam logo de cara o tipo de relação que o cônego tem com ela, evidencia o seu desejo sexual:

> — E bonita mulher, disse o coadjutor respeitosamente.
> —Lá isso! exclamou o cónego parando outra vez. Lá isso! Bem conservada até ali! Pois olhe que já não é criança! Mas nem um cabelo branco, nem um só! E então que cor de pele! – E mais baixo, com um sorriso guloso: – E isto aqui! Ó Mendes, e isto aqui! – Indicava o lado do pescoço debaixo do queixo, passando-lhe devagar a sua mão papuda: - É uma perfeição! (QUEIRÓS, 2000, p. 109-111)

O Cônego exalta as qualidades físicas de S. Joaneira, falando de sua idade e da falta de cabelo branco, ou seja, ela não demonstraria a idade que tem e, quando fala especificamente de sua beleza, o personagem revela mais do que deveria. Ao indicar o que admira debaixo do pescoço, age como quem já viu tudo. "– É uma perfeição!" é uma frase que parece discreta, mas além de indicar admiração, expressa também a insistência do olhar de quem muito observou e tem muita intimidade com aquele corpo.

Não só nesse trecho, mas em outros, o narrador caracteriza essa intimidade que o cônego Dias tinha com S. Joaneira. Em alguns momentos, diz o narrador sobre o

cônego: “E dizia com uma entonação terna, risonha e paternal” (p. 109), ou ainda “Falava com os olhos luzidios, uma satisfação babosa” (p. 109), ou como no trecho citado “E mais baixo com um sorriso guloso” (p. 111). Em todas estas frases podemos sentir certa necessidade de manter a discrição, mas também substantivos, adjetivos e advérbios aludem não só ao carinho que o cônego devotava a S. Joaneira, mas à afirmação de um desejo sexual e a expressão dele frente a outro homem, o que remete ao compadrio e coleguismo referido mais acima. Além disso, a atitude do coadjutor que fala “baixando a voz” (p. 109) ou escuta“com a taciturnidade da inveja” (p. 111), agindo com intimidade e discrição, acabam por confirmar a cumplicidade entre homens (visto que o cônego é um legítimo membro do clero, mas o coadjutor ocupa um cargo civil dentro da Igreja Católica) e a clandestinidade da relação entre o cônego Dias e S. Joaneira.

S. Joaneira também é caracterizada quando o cônego fala dos cuidados que ela dispensa a ele. Nos trechos em que se refere a isso, mostra uma mulher completamente ligada ao serviço doméstico, principalmente à cozinha, mas que os transforma, na visão do padre, em uma total devoção e submissão a ele. Bem veremos, posteriormente, que S. Joaneira é mestre em receber, portanto, essa submissão é apenas a perspectiva do eclesiástico sobre ela, ainda que ela cumpra com a expectativa de servilismo dos homens em relação às mulheres. Citemos ainda a continuação da fala do cônego Dias, a fim de observar como isto ocorre.

> E depois mulher de asseio, muitíssimo asseio! E que lembrançazinhas! Não há dia que me não mande o seu presente! É o seu covilhete de geleia, é o pratinho de arroz-doce, é a bela morcela de Arouca! Ontem me mandou ela uma torta de maçã. Ora havia de você ver aquilo! A maçã parecia um creme! Até a mana Josefa disse: “Está tão boa que parece que foi cozida em água benta!” – E pondo a mão espalmada sobre o peito: – São coisas que tocam cá por dentro, Mendes! Não, não é lá por dizer, mas não há outra. (QUEIRÓS, 2000, p. 111)

Além da grande gula do cônego, que aparecerá em outros capítulos como característica sua, nesse trecho e em outros no mesmo diálogo podemos perceber os cuidados que realmente S. Joaneira tem para com ele, o que só uma esposa, ou uma mulher muito devotada poderia dispensar, o que reforçaria a situação ambígua entre os dois. Elencando uma série de coisas referentes à cozinha, onde ela produz “o seu presente”, além de mostrar a domesticidade da mulher no século XIX, o personagem

novamente reafirma a vida marital entre ambos em que a própria dependência financeira entre em jogo. A conversa na íntegra revela que ele pretende diminuir a ajuda financeira que dá a ela, utilizando a estratégia de alojar Amaro na casa dela e assim propiciar-lhe algum rendimento.

Nos excertos analisados, S. Joaneira é tomada como uma mulher sexualizada, objetificada, domesticada, cujo corpo é votado a ser objeto dos desejos do cônego. S. Joaneira se submete a tal situação não só porque ama o padre, mas porque precisa de condições para se manter tanto financeira, como socialmente. Da perspectiva do cônego, S. Joaneira também é uma mulher cuidadosa, carinhosa e preocupada, totalmente dedicada a ele. Isso não é bem verdade. Veremos mais adiante no romance que S. Joaneira também é uma boa mãe e boa anfitriã e que trata a todos com atenção e cuidado.

Da perspectiva do cônego, o que prevalece é o interesse sexual e a tentativa de naturalizar seu poder sobre S. Joaneira e suas relações ilícitas, visto que a relação amorosa entre um padre e uma mulher fere as leis da Igreja e de uma sociedade que as avaliza. Essa busca de legitimar seu lugar de poder se acentua quando o coadjutor considera perigosa a situação de colocar Amélia e Amaro em uma mesma casa. Argumenta que um padre, representante de uma instituição pública, poderia ficar mal falado, assim como a mulher solteira que vive naquela casa. A isso responde muito hipocritamente o Cônego, dando o exemplo da convivência entre outros padres e outras mulheres:

> — Ora histórias! Então o padre Joaquim não vive debaixo das mesmas telhas com a afilhada da mãe? E o cónego Pedroso não vive com a cunhada, e uma irmã da cunhada, que é uma rapariga de dezanove anos? Ora essa! (QUEIRÓS, 2000, p. 109)

Ignorando ou mesmo dissimulando o fato de que as relações entre os eclesiásticos e as mulheres eram de caráter conjugal ou sexual, ao invés de dizer que não haveria perigo de ocorrer relações desse tipo entre Amaro e Amélia, a fala do pároco deixa transparecer que elas são praticamente inevitáveis, já que "viver", verbo que aparece três vezes nesse trecho de diálogo, associados todos eles a um substantivo feminino, significa não só morar debaixo do mesmo teto, na mesma casa, mas também, conviver maritalmente, mantendo relações amorosas e conjugais. Logo, Amélia e Amaro, convivendo no mesmo lugar, poderiam incidir no mesmo tipo de relação.

Fatalmente, como a mãe, Amélia está fadada, conforme a perspectiva do cônego, a ser amante de um padre.

O final do capítulo só confirma essa opção de leitura. Termina muito ironicamente, insinuando o enredo e o desfecho do livro, trazendo-nos a sensação de que o cônego praticamente joga Amélia nos braços de Amaro:

> Quando daí a pouco, iam subindo as escadarias da Sé, o cónego parou, e voltando-se para o coadjutor:
> – Pois está decidido, amigo Mendes, ferro o Amaro na casa da S. Joaneira! É uma pechincha para todos.
> — É uma grande pechincha! disse respeitosamente o coadjutor. Uma grande pechincha!
> E entraram na igreja, persignando-se. (QUEIRÓS, 2000, p. 113)

Afora a ironia final, ou seja, entram na Igreja persignando-se, após uma conversa hipócrita e uma decisão imoral, tendo em vista os valores por eles supostamente defendidos, recamada de ditos e não ditos, que num jogo de explícitos e implícitos demonstra a gula, a avareza e principalmente a luxúria de um padre, o capítulo finaliza demonstrando o lucro dessa rede. O bom negócio será de todos: S. Joaneira receberá por ter o pároco em casa, o cônego Dias continuará com a mulher e diminuirá o dinheiro que dá para ela; o padre Amaro terá a casa, a virgindade de Amélia e a satisfação de seus prazeres. O verdadeiro preço será pago por Amélia, que sofrerá toda forma de abuso por parte de Amaro, encontrando finalmente a morte em consequência desse relacionamento. O destino de Amélia é traçado pelo cônego Dias, que já traçara o destino de S. Joaneira. Assim, o poder não só da religião, mas dos homens sobre as mulheres, constrói a tragédia final deste romance.

Uma cena importante de se observar no que concerne à caracterização das mulheres, mas principalmente, ao modo como os padres as tratam é aquela do jantar na casa do abade. Como mostra Alana Freitas El Fahl e Antônio Augusto Nery, em textos que ainda estão no prelo,[3] e que analisam tanto a primeira quanto a terceira versão de *O crime do padre Amaro*, a cena é repleta de hipocrisia e situações imorais, da perspectiva de valor dos próprios padres, que revelam a crítica de Eça de Queirós a um clero

[3] O texto de Alana Freitas El Fahl é "Entre Santos: A profanação do ágape em *O Crime do Padre Amaro***"** e o de Antônio Augusto Nery é "Padres e padres: características do (anti) clericalismo em duas versões de *O crime do padre Amaro* (Eça de Queirós)". A edição desse livro está sob os meus cuidados, de Danilo Silvério, José Roberto Andrade.

decadente e corrupto.

Num primeiro momento, os padres comentam o que entendem ser imoral da vida de Leiria, tendo como alvo as mulheres de suas respectivas paróquias. Falam como se só elas fossem imorais, como se só elas exercessem a sua sexualidade, lembrando que para a Igreja Católica, ainda hoje, exercer sua sexualidade é sinal de imoralidade. Dessa forma, o abade fala "com desgosto" da gravidez de doze moças que riem quando repreendidas (p. 307), o padre Brito se refere à "promiscuidade" de mulheres e homens que fazem sexo no período em que trabalham na colheita, todos se referem às mulheres casadas que "tinham perdido todo o escrúpulo" (p. 309). Todas as palavras ou expressões destacadas revelam ao modo negativo com que os padres veem a questão da sexualidade, ligando-as principalmente às mulheres, tendo sua expressão máxima no dito do padre Natário, que animaliza as mulheres dizendo: "— Piores que cabras!" (p. 309). Ao associá-las às cabras, ele liga o desejo feminino ao instinto animal, portanto irrefreável e selvagem, logo perigoso. Além disso, associa a sexualidade feminina ao demoníaco, tendo em vista que a cabra é um dos símbolos do diabo. Dessa maneira, a mulher animal e demoníaca, portanto, perigosa, é quem provoca o desejo sexual masculino. Assim, proferindo todo o discurso sobre aquilo que eles pensam ser o desejo feminino, agem como se se desculpassem por antecipação de sua própria sexualidade, que é o que acontece a seguir.

A partir dessa conversa inicial sobre as mulheres, passam a falar do possível caso do padre Brito com uma mulher casada. Apesar de ele negar veementemente, os outros padres dão mostras de que aquilo era tudo verdade. Enquanto alguns demonstram benevolência e cumplicidade, repreendendo-o "com bondade" (p. 309), o cônego Dias, explicita toda malícia e luxúria que recobre aqueles padres: "—E aqui para nós, meus ricos, disse o cónego Dias baixando a voz, com o olhinho acesso numa malícia confidencial, sempre lhes digo que é uma mulher de mão-cheia!" (p. 309). A situação, portanto, se inverte e ironicamente agora são os padres "piores que cabras". O olhar malicioso do padre e seu jeito algo despudorado de falar de uma mulher casada expõe a lubricidade e a imoralidade que antes delegavam às mulheres. Além disso, a cumplicidade expressa por "E aqui entre nós, meus ricos", chamando os padres a concordarem com aquilo que iria explanar, os agrega a todos em um pacto de masculinidade sexualmente ativa. Amaro, agora conhecedor dos "segredos de cama" dos padres, sentir-se-á no direito de satisfazer seu desejo por Amélia.

Outro ponto apresentado nesta cena e que achamos muito importante para configurar o poder dos padres sobre as mulheres e que permite que Amaro exerça o seu domínio sobre Amélia e sobre as outras beatas, é a discussão que engendram ainda nesse almoço sobre o papel da confissão. Natário, partindo de uma discussão sobre como a religião pode influenciar as eleições, fala com sinceridade e sem escrúpulos de como a confissão pode ser usada para manipular e conseguir os objetivos eleitorais, principalmente por meio das mulheres. O padre diz que para se ganhar uma eleição é necessário usar a confissão das mulheres. Com o falso horror de muitos e a indignação de Amaro, o padre bom de lábia, característica que aparece muitas vezes em sua descrição, entra em uma discussão com o pároco novo, onde tenta desarmá-lo, dizendo que a confissão pode ser usada para a persuasão:

> O padre Natário exaltado queira explicar, atenuar:
> Escutem, criaturas de Deus! Eu não quero que a confissão seja uma brincadeira! Irra! Eu não sou pedreiro-livre! O que eu quero dizer é que é um meio de persuasão, de saber o que se passa, de dirigir o rebanho para aqui ou para ali... E quando é para o serviço de Deus, é uma arma. Aí esta o que é – a absolvição é uma arma! (QUEIRÓS, 2000, p. 313)

Num gesto de convencimento, Natário se mostra arrependido e humilde, mas o argumento é convincente e mostra as nuances do uso político que podem fazer da confissão. A confissão como arma, portanto, instrumento de violência e dominação, serve para levar o rebanho, isto é, os dominados, mais especificamente as dominadas, para aquele lugar que se quer, ou melhor, para eleger quem se deseja. Como sabemos, nesse romance de Eça, o rebanho dos padres de Leiria, como indica o todo da fala de Natário, é quase exclusivamente feminino.

O absurdo da situação aumenta quando Natário, num argumento final bastante óbvio, o que demonstra a ignorância destes padres, mostra que é o "homem" que está ali, na hora da confissão, não o ser divino, o que parece convencer Amaro e os outros de suas opiniões:

> — Oh, senhores! Berrou Natário furioso com a contradição, o que eu quero é que me respondam a isto. E voltando-se para Amaro: – O senhor, por exemplo, acaba de almoçar, que comeu o seu pão torrado, tomou o seu café, fumou o seu cigarro, e depois se vai sentar no confessionário, às vezes preocupado com negócios de família ou com faltas de dinheiro, ou com dores de cabeça ou com dores de barriga,

> imagina o senhor que está ali como um Deus para absolver? (QUEIRÓS, 2000, p. 313-314)

Elencando aspectos da vida cotidiana, assim como os problemas de que podem padecer, chegando ao ridículo de citar a dor de barriga, mostrando situações que os padres compartilham com todos os homens comuns, Natário deixa claro que quem está presente na hora da absolvição não é um padre, erigido à divindade pela luz de um sacramento, mas tão somente um homem comum, assoberbado por problemas mundanos. Dessa maneira, Natário realiza dois processos no aprendizado de Amaro: mostra-lhe que não há nada de divino em ser padre e, portanto, eles podem cometer erros como outro qualquer; ensina-lhe que a confissão não é um ato sagrado e, por conseguinte, pode ser usada como objeto de convencimento, persuasão e, no caso das mulheres do romance, dominação.

Nesse debate, parece que Eça de Queirós utiliza-se das ideias de Michelet. Em vários momentos de seu texto, o historiador argumenta que as mulheres são persuadidas a fazerem o que os padres querem a partir de diversas habilidades, mas sobretudo pela confissão. Diz ele, por exemplo:

> Là, personne ne pouvait servir plus activement que les femmes. Quand elles n'agirent pas avec les jésuites et pour eux, elles ne leur furent pas moins utiles, indirectement, comme intrument et moyen, comme objet de transactions et de compromis journaliers entre le pénitent et le confesseur.
> La tactique du confesseur ne différait pas beaucoup de celle de la maîtresse. Son adresse, à lui comme à elle, c'était de refuser parfois, d'ajourner et de faire languir, de sévir mais mollement, puis enfin de s'attendrir, par trop grande bonté de coeur... (MICHELET, 1861, p. 18)

Falando de como a mulher pode ser usada como arma de convencimento, Michelet ressalta que o padre, para fazer com que a penitente faça o que ele quer e aja por ele, acaba agindo como "um amante", usando tácticas de sedução amorosas para conseguir seu objetivo. Num jogo de afastamento e aproximação, o padre acaba por seduzir a mulher, a amolecendo, como se o que ele fizesse por ela fosse um ato de bondade e não de obrigação da sua função.

Dessa maneira, toda a conversa entre os padres prepara Amaro para a entrada nesse clube de privilegiados, capazes de dominar as mulheres, não só por suas prerrogativas de homem, mas também porque elas acreditam que eles tenham a benção

divina. Lembremos que é após esse almoço que o pároco irá investir sobre Amélia e roubar-lhe o primeiro beijo. Assim, tendo conhecimento de que a relação entre os padres e as mulheres, apesar de ilícitas, parecem aceitas, de que os padres exercem sua sexualidade e se entregam ao pecado da luxúria, de que se encobrem, mas mesmo assim, mantêm o apoio da Igreja, torna-se natural para Amaro usar também a confissão para persuadir e dominar Amélia.

Mais do que a convivência com as mulheres que teve na infância, mais do que o período de advertência contra as mulheres que teve no seminário, essa experiência, que revela o hábito e costumes dos padres mais velhos, incentiva Amaro a ceder aos impulsos sexuais e a investir sobre Amélia. A certeza da impunidade que eles lhe transmitem e a camaradagem e imoralidade em que vivem abrem caminho para que Amaro exerça seu desejo e submeta totalmente Amélia.

O aprendizado da dominação por que passa Amaro se desenvolve a ponto de ele se integrar completamente na rede que os padres constituíram e nas representações em que atuam para conquistar seus privilégios. Como muitos críticos apontam,[4] a máscara social, muito recorrente na ficção queirosiana, é inteiramente vestida pelos habitantes, mas, principalmente, pelos padres de Leiria. No entanto, é interessante observar que, enquanto para alguns essas máscaras significam sobrevivência, num lugar onde os *habitus* e costumes são sempre vigiados, para outros servem de instrumento para dominar e oprimir. Ainda que seja também um instrumento de sobrevivência, as máscaras que vestem os padres e a rede de proteção que formam para si são cruéis, porque submetem os mais fracos, nesse caso, as mulheres. Desse modo, quando o cônego Dias vai confrontar Amaro sobre as suas relações com Amélia, o pároco já se encontra completamente estabelecido no grupo dos padres e já consegue utilizar as suas prerrogativas de padre e de homem com maestria.

Ainda que o cônego, agindo paternalmente, já que mantém relações com a mãe dela, dê cobertura às relações de Amaro e Amélia, chega a censurá-lo por esse envolvimento. O padre mais novo o desarma e mostra-lhe que, na situação em que ambos se encontram, é vantajoso manter-se as aparências. Novamente o narrador dá voz às personagens e apresenta uma cena dialogada entre os padres, o que nos permite

[4] Isabel Pires de Lima (1987), Francisco J. C. Dantas (1999), Érica Carvalho Arruda (2007), Fernando Miguel de Matos Gonçalves (2014), por exemplo, apontam a importância da máscara social na ficção queirosiana.

perceber um Amaro completamente ciente de seus poderes e capaz de dominar qualquer um. Com relação ao cônego, nesta cena, Amaro tenta manipulá-lo de todas as formas, começando pelo fingimento e pela mentira, negando o relacionamento com Amélia, passa a acusação, revelando ao padre-mestre que vira ele e S. Joaneira juntos, até forçar a aproximação, a cooperação entre ambos:

> — Traste porquê? Diga-me lá! Traste porquê? Temos ambos culpas no cartório, eis aí está. E olhe que eu não fui perguntar, nem peitar a Totó... Foi muito naturalmente ao entrar em casa. E se me vem agora com coisas de moral, isso faz-me rir. A moral é para a escola e para o sermão. Cá na vida eu faço isto, o senhor faz aquilo, os outros fazem o que podem. O padre-mestre que já tem idade agarra-se à velha, eu que sou novo arranjo-me com a pequena. É triste, mas que quer? É a natureza que manda. Somos homens. E como sacerdotes, para a honra da classe, o que temos é fazer costas! (QUEIRÓS, 2000, p. 773-775)

Amaro sai da posição de defesa e vai ao ataque, acusando o cônego de imoralidade e, após aproximar a condição de ambos pela frase "Temos ambos culpa no cartório", censura-o por ter se enxerido quando fora procurar Totó, constatando que cada um deve cuidar de si e que tão imoral quanto ele é o padre-mestre, que, já idoso, tem um relacionamento com a mãe de Amélia. Dessa maneira Amaro vai desconstruindo os argumentos do cônego e mostrando que nenhum dos dois pode falar de moral. Vê-se que nele está incutida a consciência da dominação de homem e de padre, quando argumenta que o sexo sendo natural, ele, como homem, tem direitos e como padre deve manter a hipocrisia.

Nesse trecho, Amaro força cônego Dias ao compadrio e fecha o acordo que sempre sonhara desde que constatara a relação entre o Cônego e S. Joaneira: o velho com a mãe e ele com a filha, vivendo todos num feliz concubinato. A cena termina com um acordo de cavalheiros e com a intimidade de dois companheiros que trocam impressões e histórias sobre suas experiências amorosas. O sonho de Amaro se concretiza e ele finalmente se integra inteiramente à rede formada pelos padres de Leiria.

É importante ressaltar que Eça de Queirós identifica e reproduz em seu romance essa rede constituída pelos padres, sendo uma de suas principais características a de ser composta apenas por homens. Evidencia que os padres têm plena consciência dessa rede que formam e a utilizam para vantagens pessoais e, principalmente, para encobrirem seus "crimes". Homens que se estabelecem em uma função religiosa, que eticamente

exigiria decoro e respeito à vida pública e privada, acabam por promover uma confusão entre público e privado em função dos seus interesses. Assim, como já afirmamos, mais do que a vida em presença das mulheres na casa da Marquesa de Alegros, mais do que as advertências contra as mulheres e a exortação da Virgem Maria que aprendeu no seminário, a convivência com os padres mais velhos constitui para Amaro o maior aprendizado para se tornar um membro ativo dessa rede elitista e machista.

Como eles, Amaro aprende a controlar as prerrogativas da profissão, a invadir a vida daqueles, ou melhor, daquelas cuja única opção de sobrevivência social é a religião. Não esqueçamos, e pretendemos tratar disso na próxima parte de nosso trabalho, que as mulheres que aparecem em contato com os padres de Leiria são quase todas solteiras e mais velhas, ou seja, sem possibilidades de casar-se, ou viúvas, o que consiste praticamente em uma indigência social. Dessa maneira, aproveitando-se da fraqueza dessas mulheres, de seu emparedamento social, imbuído de um poder quase divino, porque homem, porque padre, e protegido por seus pares, Amaro pode conquistar tudo, inclusive o amor e a admiração de Amélia.

2.2. A SOLTEIRONA E O ANTIFEMININO – O GRUPO DAS BEATAS

Incialmente, desejamos ressaltar que, naquilo que concerne às mulheres nos romances de Eça de Queirós, nós não pretendemos fazer um trabalho descritivo. Em primeiro lugar, porque este trabalho já foi devidamente realizado por Francisco J. C. Dantas, em seu *A mulher no romance de Eça de Queiroz.* Em segundo lugar, porque não responderia aos objetivos iniciais que colocamos para este trabalho, ou seja, tentar não realizar uma visão muito colada à figura do narrador e às personagens masculinas, ou achar que são naturalmente negativas, ao invés de questionar porque Eça de Queirós assim as coloca e, também, delinear o porquê das mulheres serem mais focadas num primeiro momento da ficção queirosiana e serem relegadas a personagens secundárias nos romances da fase final do autor.

Como dissemos, tentaremos ter uma visão diferente das mulheres de Leiria e, para isso, pretendemos entender porque existe uma visão bastante negativa sobre elas. No caso que agora pretendemos analisar, isto é, o grupo das beatas (ainda que não gostemos dessa denominação, a usaremos algumas vezes, inclusive no título desta parte, visto que é assim que o narrador as chama, bem como parte da crítica mais tradicional de Eça de Queirós assim as denomina), claro está que o narrador tem uma visão bastante

contrária a elas. Na primeira impressão que nos traz, no capítulo IV, o próprio narrador diz "o grupo de velhas" (p. 191), o que é evidentemente bastante pejorativo.

Além de outras questões, que pretendemos desenvolver mais a frente, acreditamos que na superfície textual, aliando as características e atitudes das mulheres àquelas dos padres, a intenção do narrador seja criticar a atmosfera moral que envolve Leiria. Dizemos Leiria, pois não se trata de criticar apenas o clero ou as mulheres que o cerca, mas também outros seguimentos da sociedade, haja visto o doutor Godinho, que publica em seu jornal aquilo que lhe convém, ou ainda a indigência intelectual em que vive o Carlos da Botica, associada à indigência moral de sua esposa Amparo. Talvez os únicos que se salvem no romance e com quem o narrador tenha alguma aproximação sejam João Eduardo, o Dr. Gouveia e, como indica Carlos Reis, o abade Ferrão que "superlativa, por contraste, os defeitos dos colegas de Leiria" (1975, p. 148).

Afora esta questão, devemos levar outras em consideração para chegarmos a alguma conclusão útil sobre esse grupo de mulheres. Como já dissemos anteriormente, com o individualismo e o estímulo à propriedade privada, cabe somente às mulheres o papel de esposa e de mãe. Preparada para a domesticidade, para o cuidado do marido e dos filhos, a mulher deve consubstanciar-se em anjo do lar. Como apontado por Anne Higonnet, no volume quatro da *História das mulheres no Ocidente,* as mulheres que não tinham uma feminilidade considerada normal, ou seja, não se dedicavam com afinco ao seu papel de mães e esposas, "eram representadas como ridículas, depravadas, miseráveis ou castigadas", visto que para a sociedade apresentavam uma "feminilidade desviante" (1991, p. 299). Adiantamos, desde já, que, apesar de, como as outras, aparentar ter uma feminidade desviante, pretendemos analisar a figura de S. Joaneira em outro lugar deste trabalho, por motivos que adiante explicaremos. As outras mulheres do romance que circulam em torno dos padres não são nem mães, nem esposas, são, portanto, desviantes, solteiras e, em geral, mais velhas, e o nosso foco neste momento.

Lembremos que o século XIX inventou o estereótipo da "velha solteirona", haja visto o romance *La vieille fille* (1837) de Honoré de Balzac. Nesse século, com as mudanças sociais em pleno vapor, o casamento passa a ser bastante controlado. Passa a acontecer mais tarde ou não acontece, quer porque as pessoas querem trabalhar antes para terem condições suficientes para se casarem posteriormente, quer porque é melhor casar apenas um filho por família para que a fortuna fique concentrada e os bens não se dispersem. Lembramos que o dote era comum na Europa do século XIX e muitas

famílias tinham dinheiro para pagar apenas o dote de uma filha. Dessa maneira, muitas mulheres ficam sem se casar e surge então a figura da mulher só, a "velha solteirona", como nos mostra Cécile Dauphin:

> Desproporção de número, revelador de turbulências económicas e sóciais, antimodelo da mulher ideal, assim as mulheres sós têm acesso à visibilidade. Mas, aprisionadas no espectro da "velha solteirona", que podem elas oferecer da sua existência aos observadores, a não ser a sua máscara trágica de mulheres sem homem? A nossa sociedade moderna banalizou a expressão. Etiqueta fácil, sobreutilizada e sem simetria masculina, ela aplica-se às mulheres sem marido, viúvas ou celibatárias, com ou sem filhos. (*apud* DUBY & PERROT, 1991, p. 477)

Sem homens, numa sociedade baseada no poderio do *pater familias*, a mulher se vê marginalizada, mais a par da sociedade do que aquelas casadas. Sem trabalho, preparada para a domesticidade, quando não é pobre, visto que esta é obrigada a trabalhar, a mulher se liga ao homem mais próximo que possa auxiliá-la em sua vida social ou guiá-la. O casamento como meio de manutenção da propriedade privada aumenta ainda mais a prisão das mulheres sob os domínios dos homens, pois as afasta da vida pública, não permite que trabalhem, nem que se dediquem a nada que não seja a casa. Sem um homem que lhes garanta proteção, elas não são nada. Uma das opções para uma mulher desamparada é buscar a religião, seja ela na forma de conventos ou na figura dos próprios padres, ou seja, uma figura masculina, para se socorrer. Acreditamos que esse seja o caso das mulheres de *O crime do padre Amaro*.

Como já dissemos anteriormente, os padres de Leiria, em conjunto, formam uma rede, uma espécie de clube, que manipula as suas prerrogativas sociais e profissionais para obter vantagens e proteger-se. As beatas, como suas seguidoras e submissas, também fazem parte dessa rede. No entanto, nos lembremos que, como mulheres sozinhas, portanto, marginalizadas, mantêm-se servas e obedientes aos padres, estando aí na condição total de subalternas. Dominadas e orientadas por eles, as beatas de Leiria tendem a seguir um padrão de subordinação, que repete o discurso do dominador, sem qualquer reflexão, como identifica Pierre Bourdieu:

> E as próprias mulheres aplicam a toda a realidade e, particularmente, às relações de poder em que se vêem envolvidas esquemas de pensamento que são produto da incorporação dessas relações de poder que se expressam nas oposições fundantes da ordem simbólica. Por conseguinte, seus atos de conhecimento são, exatamente por isso, atos

> de reconhecimento prático, de adesão dóxica, crença que não tem que se pensar e se afirmar como tal e que "faz", de certo modo, a violência simbólica que ela sofre. BORDIEU, 2002, p. 45)

As beatas de *O crime do padre Amaro* aparecem como um grupo algo ridículo, cuja religiosidade se faz de maneira superficial, supersticiosa, repleta de rituais e fetichista. Ainda que não fosse a intenção principal de Eça de Queirós, ele assim as representa, não porque isso seja uma condição natural das mulheres, mas porque relegadas a casa, sem família, sem educação formal, acabam por reproduzir ideias e comportamentos que os dominadores esperam delas, nesse caso, a obediência total ao clero. Isso lhes possibilita vantagens dos diversos tipos: domésticas, sociais, financeiras, sexuais, entre outras. Se formos compará-las a outras personagens, como a Juliana de *O primo Basílio*, por exemplo, diríamos que mulher que se guia sozinha é mulher que se rebela. E isso não acontece com elas.

Francisco J. C. Dantas, analisando o comportamento do grupo de beatas de Leiria, irá destacar que ele se deve à hipocrisia dessas mulheres, que pretendem dissimular na religião seus comportamentos reprováveis:

> Daí podermos dizer que, na sociedade burguesa em geral, as mulheres que têm algo a esconder do convívio mundano procuram preservar a reputação que estão em vias de perder através da rotina religiosa. A Igreja atua aí como sombra protetora que camufla os desvios daquela que recorrem a seu aval, receosas de que o crédito pessoal seja desautorizado. Além disso, a prática devota comparece então como a forma eficaz de garantia de salvação da alma que, nessa situação, a senhora burguesa está sempre na iminência de perder, assim que, desça os degraus de saída do templo santo. (DANTAS, 1999, p. 144)

Não acreditamos que isso seja suficiente para explicar a condição dessas personagens. Pensamos que, por serem marginalizadas socialmente por sua posição de solteiras, buscam apoio naquilo que conhecem e acreditam, ainda que possa parecer que essas elas estejam junto aos padres somente para se desculparem de sua imoralidade. Como nos mostra Eça de Queirós, no texto anteriormente citado de *As farpas*, modelo que ele continua seguindo nesse romance, à mulher relegada a casa, com uma religião e educação que não provocam uma reflexão e que não as prepara para a vida social, pouca coisa resta. Além disso, num século XIX, em que a divisão entre público e privado se torna mais complexa, é necessário para essas mulheres terem um esteio social, algo que as legitime como parte da sociedade e não é

nada absurdo que seja a religião.

Quando lemos o livro superficialmente, é comum vermos essas mulheres como um grupo coeso, que age e pensa da mesma maneira e, assim, fica fácil de encarar como natural a negatividade que o encobre. Acreditamos que podemos encarar essas personagens de duas maneiras distintas que se completam e ajudam a aprofundar nossa visão sobre D. Joaquina, Ana Gansoso, D. Maria da Assunção e D. Josefa.

Em primeiro lugar, se as olharmos como personagens isoladas, entenderemos seus problemas e seus defeitos, além de observar como Eça de Queirós trabalha com esse estereótipo da mulher só, da solteirona. Em segundo lugar, poderemos ver que muitas de suas características e atitudes advêm do discurso do dominador e que acabam por embotar a visão que temos delas.

Apesar de parecerem um grupo coeso, essas mulheres são descritas de formas diferentes e tem funções específicas dentro do grupo que ocupam. As irmãs Gansosos, por exemplo, pouco falam na casa da S. Joaneira e podemos mesmo dizer que a sua presença é muito tímida no livro. A descrição das duas, além de indicações físicas, como é próprio dos narradores naturalistas, apresenta aspectos de suas vidas, acabando por desenhar a figura de duas "solteironas", de duas mulheres sós. D. Joaquina Gansoso, com uma aparência física pouco atraente, também revela uma característica psicológica ruim para o mundo machista em que Eça escrevia: "falava perpetuamente numa voz dominante, cheia de opiniões. Dizia mal dos homens e dava-se toda à Igreja" (QUEIRÓS, 2000, p. 199). Como podemos ver, logo de início ela apresenta características que recusam o ideal de feminilidade esperada para o século XIX. Ela é uma mulher que dá opinião, apesar de poucas vezes o autor a colocar falando. Além disso, fala mal dos homens, ou seja, tenta se insubordinar, o que é ainda mais grave. É engraçado observar que na primeira versão do romance, surgida na *Revista Ocidental*, D. Joaquina Gansoso lia versos, discutia com os padres, lia teologia, era casuística, isto é, discutia casos de consciência. Se observarmos, na terceira versão, Eça desaparece com essas características, possivelmente para mostrar uma mulher mais ignorante, mais calada e, provavelmente, mais susceptível ao controle dos padres.

Já D. Ana Gansoso, apesar de ter uma aparência um pouco melhor que a irmã, é surda, quase não fala e dorme durante os encontros na casa de S. Joaneira, portanto, é quase uma estátua, quase uma boneca, como aquela que Eça descreve no referido texto de *As farpas*. Sem voz, sua única reação parece ser ligada, no romance, às dores

de sua solteirice. A mulher solta *"suspiros agudos"*, que revelam uma *"paixão funesta pelo recebedor do correio"* (QUEIRÓS, 2000, p. 199) e que nunca fora correspondida, fazendo-a ficar solteira. A qualidade de D. Ana é puramente doméstica: corta papéis para forrar caixas de doce.

Com pouca ou nenhuma voz, uma sem falar, a outra sem ser ouvida, são marginalizadas pela sociedade, tanto porque recebem hóspedes (e não é nada digno fazê-lo, como mostra o romance), quanto por serem solteiras. Quando aparecem em cena é apenas para celebrar algo que os padres afirmam ou realizam.

Já D. Maria da Assunção é diferente em alguns aspectos e sua função no grupo é mais proeminente. Assim como S. Joaneira, D. Maria da Assunção é viúva, no entanto, rica e assim não tem que se submeter às mesmas condições da outra para subsistir. Afora os seus dentes esverdeados, todas as descrições físicas e de seu vestuário demonstram que ela é muito cerimoniosa. Além disso, ela aparenta ser crédula e devota, porque possui em sua casa uma sala cheia de santos e relíquias, para os quais sempre pede proteção, dependendo da doença ou do problema que a atinge. Os santos para ela parecem servir apenas para resolver os problemas de sua vida cotidiana.

No caso de D. Maria da Assunção parece que Eça de Queirós executa aquilo que prognostica Francisco J. C. Dantas, ainda que o coloque como um defeito e nós acreditamos que o autor o faça para expressar as idiossincrasias da condição de viúva de D. Maria da Assunção. Em primeiro lugar, ela é um tanto alcoviteira. Quando Amélia se apaixona pela primeira vez, é ela quem insinua à mãe de Amélia a possibilidade de casar a moça com sua paixão Augusto, visto que ele tem dinheiro. Some-se a isso o fato de ela empurrar Amélia para os braços de Amaro. No primeiro encontro em que Amaro se apresenta a todos na casa de S. Joaneira, ela fica torcendo para que os dois quinem juntos e comemora a aparente empatia entre o padre e a moça. Daí para frente, em vários encontros na casa de S. Joaneira, vibra com as atitudes enamoradas dos dois, como se formassem um bonito casal sem problematizar a condição dele de padre. Além disso, ao fim do romance sabe-se, através do cônego Dias, que ela arruma um amante e o sustenta.

Parece-nos que a obediência e as maneiras de agir de D. Maria da Assunção não devam só à marginalidade de sua condição de mulher sozinha, como acontece com as outras três e, podemos dizer, também, com S. Joaneira, mas pela sua posição financeira de senhora rica. Diferentemente das outras, ela obedece para poder participar melhor do

jogo estabelecido pela lógica masculina dos padres. Em função de seu dinheiro, tenta comprar tudo aquilo que lhe interessa: quer seja a felicidade eterna, quer seja amor e sexo. Revela-se, portanto, nada ingênua em relação a convivência entre padres e mulheres e, ciente da hipocrisia que grassa nesse meio, fará o mesmo que Cônego Dias faz com S. Joaneira: passa a sustentar um amante para sair da solidão e ter prazer. Todavia, isso será visto como um rebaixamento, um pequeno escândalo, pela comunidade católica de Leiria, ainda que não integralmente censurado, se lembrarmos da forma um tanto desdramatizada e mesmo divertida com que cônego Dias conta esse episódio a Amaro ao final do romance.

Embora D. Maria da Assunção seja uma personagem de relevo fortemente negativo, D. Josefa é quem recebe maior antipatia do narrador. Suas descrições apresentam uma alta carga de amargor e suas atitudes são carregadas por um azedume que, às vezes, parece dela e, às vezes, parece partir do narrador e, algumas vezes, de outros personagens:

> Estava também a sr.ª D. Josefa, a irmã do cónego Dias. Tinha a alcunha de *castanha pilada*. Era uma criaturinha mirrada, de linhas aduncas, pele engelhada e cor de cidra, voz sibilante; vivia num perpétuo estado de irritação, os olhinhos assanhados, contracções nervosas de birra, toda saturada de fel. Era temida. O maligno doutor Godinho chamava-lhe a *estação central* das intrigas de Leiria. (QUEIRÓS, 2000, P. 199)

Como mostra o trecho, muito feia e amarga, ela é "a estação central" das intrigas de Leiria, ou seja, tudo o que é fofoca, tudo o que é maldade ou perfídia parece vir dela, o que veremos mais para frente que não é inteiramente verdadeiro.

Como se sabe essa senhora vive com o irmão mais velho, o cônego Dias. Portanto vive entre os padres e, como tal, vive pelo esquema moral e ético por eles estabelecido. Como dissemos anteriormente, no século XIX, assim como a mulher casada tem o marido, a mulher solteira tem um pai ou um irmão que deve guiá-la e, assim, encontramos D. Josefa, conduzida por um irmão, cuja moral cristã é bastante deturpada. Lembremos ainda que, como as outras personagens que não tem voz, D. Josefa, quando tenta contestar algum desvio do irmão, seja ele ético, moral ou religioso, é constantemente calada. Antecipando Juliana, é como se todo o amargor da personagem adviesse do fato dela viver castrada de toda liberdade de ação, onde só o servir é possível.

Como personagem mais complexa, podemos notar que D. Josefa é muito mais explorada que as outras três personagens femininas que viemos analisando. No entanto, ao contrário de D. Ana Gansoso e de D. Maria da Assunção, o narrador não se refere a nenhuma paixão ou casamento que ela possa ter tido. Seu ódio não se volta especificamente contra os homens, como no caso de D. Joaquina Gansoso, mas contra o sexo em si, ou, podemos até dizer, contra o sexo da mulher. Para exemplificar o que estamos dizendo, podemos lembrar o modo como trata Amélia durante a estádia na Ricoça. Ela tortura a moça:

> Mas de noite e de dia, não a deixou mais a ideia da morte e o pavor do Inferno. Por esse tempo, um vendedor ambulante de estampas passou pela Ricoça; e a sr.ª D. Josefa comprou-lhe duas litografias – a *Morte do Justo* e a *Morte do Pecador*.
> — Que é bom que cada um tenha o exemplo vivo diante dos olhos, disse ela.
> Amélia não duvidou ao princípio que a velha, que contava morrer no mesmo aparato de glória com que expirava o *Justo* da estampa, lhe quisera mostrar a ela, a *pecadora*, a cena pavorosa que a esperava. Odiou-a por aquela "picardia". (QUEIRÓS, 2000, p. 861)

Neste trecho, através da focalização interna de Amélia, o narrador nos apresenta D. Josefa com uma maldade inerente, como se houvesse uma tentativa de vingar-se da outra, e com uma religiosidade um tanto obtusa, porque se acredita justa e, logo, poderia julgar a outra, o que não seria a atitude de uma cristã exemplar. O fato é que acredita ser justa por seguir aquilo que a moral estabelecida pelo patriarcalismo e pelo cristianismo deturpado oferecem e, nesse caso, aquilo que os padres dizem que é certo. Em D. Josefa, parece que Eça quer apresentar o arquétipo de uma solteirona que se agarra a uma religiosidade obtusa, incapaz de entender aspectos elementares da doutrina de Cristo, ou seja, humanidade, humildade, compaixão e amor. Eça parecia ter em grande conta essas ideias, tendo em vista alguns de seus textos, como por exemplo, o conto "O suave milagre", ou ainda, a personagem do abade Ferrão, no livro que estamos analisando. Quando abade Ferrão é colocado junto a D. Josefa, no momento da confissão, o narrador nos revela uma mulher cuja religião é focada no medo, na culpa e no recalque dos seus sentimentos e emoções. Acredita, por exemplo, que a Virgem Maria lhe causa dores na perna por vingança, ou ainda, quando reza e é obrigada a engolir o catarro, acha que carrega para as fezes o nome de Deus e da Virgem Maria, ou ainda, como podemos ver no trecho abaixo:

> O abade, de olhar esgazeado, limpava o suor da testa.
> Mas isto não era o pior: grave era, que na noite antecedente estava toda sossegada, toda em virtude, a rezar a S. Francisco Xavier – e de repente, bem ela soube como, põe-se a pensar como seria S. Francisco Xavier nu em pelo! (QUEIRÓS, 2000, p. 867)

Nesse breve momento, em que o narrador dá voz à personagem, deixa transparecer o tipo de avaliação que ela tem sobre si mesma. Ainda que a confissão da senhora soe como blasfêmia para uns e como uma situação ridícula para outros, parece-nos que D. Josefa, além de expressar aí um pouco do seu desejo sexual recalcado, afinal imagina um santo nu justamente quando estava "toda sossegada, toda em virtude", sente um certo prazer em chocar o padre com essa declaração. Parece que gosta de ser castigada, pois quando o abade Ferrão tenta acalmá-la e não a penitencia fortemente, ela diz que prefere os padres da cidade, que o abade Ferrão não passa de um pedreiro-livre.

Com D. Josefa parece que o autor quer mesmo criticar essa religiosidade mórbida, provocada por uma vida insatisfeita e alimentada por padres pouco ligados a uma moral realmente cristã. Podemos ver isso claramente após no trecho em que o narrador, usando o discurso indireto livre, dá voz ao Abade Ferrão e faz uma séria crítica aos sacerdotes:

> O abade Ferrão ficou calado um momento: sentia-se triste, pensando que por todo o reino tantos centenares de sacerdotes trazem assim voluntariamente o rebanho naquelas trevas de alma, mantendo o mundo dos fiéis num terror abjecto do Céu, representando Deus e os seus santos como uma corte que não é menos corrompida nem melhor que a de Calígula e seus libertinos. (QUEIRÓS, 2000, p.869)

D. Josefa não consegue perceber que são os padres, que ela julga santos e melhores do que o abade Ferrão, que a levam, conscientemente, a tal religiosidade e atitudes doentias. A avaliação do abade Ferrão vai mostrar que são os eclesiásticos que mantêm os seus rebanhos na falta de conhecimento, "nas trevas", que os mantêm com medo de Deus, pois quando associa Deus e os santos, ou aos padres (não dá para ter certeza de qual dos dois a palavra "corte" se refere), mostra como os padres maliciosos constroem um Deus cruel e podemos dizer imoral, já que o compara a Calígula, cuja fama era de ser cruel, louco e sexualmente pervertido. Os pensamentos do abade nos levam a ponderar que a religião, traçando um Deus terrível e sanguinário, provoca a falta de conhecimento, a culpa e o medo dos fiéis, como forma de melhor manipulá-los.

É possível afirmar que apesar da carga negativa que envolve D. Josefa,

justamente pelo arquétipo contraproducente que a envolve, ou seja, o da solteirona, ela é aquela que é mais explorada pelos padres, sem contar Amélia, que morrerá por culpa de um deles. Completamente envolvida com o ambiente dos padres e representando o discurso patriarcalista dentro do grupo das mulheres, através da defesa da moralidade católica, a beata faz tudo aquilo que os padres ordenam e não percebe que é manipulada por eles. Sem perceber que eles são homens como os outros, que tanto parece odiar, como é o caso de João Eduardo, ela é completamente explorada, principalmente pelo irmão e por Amaro. Vale observarmos mais de perto como isso acontece, pois Amaro, conhecendo bem os ideais inculcados na cabeça dessa mulher, consegue através de uma argumentação certeira tudo o que quer.

Após o "Comunicado", escrito por João Eduardo, desejoso de encontrar-se a sós com Amélia e, também, separá-la do noivo, Amaro procura D. Josefa, pois sabe da grande influência dela sobre a moça. Encontra-a em casa, fazendo marmelada ao irmão, ou seja, na posição que esperam dela, cuidando e esperando o homem da casa. Como boa anfitriã, bem o recebe, e os dois comentam sobre o fato de João Eduardo ter escrito o "Comunicado" contra os padres. Como já tinha uma rixa com o rapaz, pois não o julgava cristão suficiente, não se questiona sobre as mentiras que Natário anteriormente lhe contara sobre a moral do rapaz e cria mais reservas contra ele. Logo, com disposição preparada por Natário, somada à noção deturpada de cristandade que ela tem, fica fácil para Amaro orientá-la para convencer Amélia a afastar-se de João Eduardo.

Como sabemos, o objetivo principal do pároco é realizar seu desejo amoroso e sexual. Amaro deseja que a senhora leve Amélia para se confessar com ele e, assim, poder ficar sozinho com a moça. Vejamos como ele constrói a argumentação para o convencimento da beata. Primeiro, Amaro desacredita Amélia, ressaltando-lhe a fraqueza perante a ideia do casamento, dizendo: "Enfim o que são as raparigas" (QUEIRÓS, 2000, p. 523). Lembremos o horror de D. Josefa ao sexo e a João Eduardo, o que já começa a deixá-la temerosa sobre o futuro de Amélia. Depois, o pároco apela para a condição de madrinha; como tal a mulher deveria zelar pelas virtudes religiosas da moça. Amaro sabe que D. Josefa, que quer ser uma católica conscienciosa a todo custo, irá tentar fazê-lo. Em seguida Amaro fala da necessidade de Amélia confessar-se a um padre de pulso firme, dizendo assim:

> — A rapariga o que precisa é quem a dirija. Aqui para nós, precisa quem a confesse! Ela confessa-se ao padre Silvério; mas, sem querer

> dizer mal, o padre Silvério, coitado, pouco vale. Muito caridoso, muito virtude; mas o que se chama *jeito* não tem. Para ele a confissão é a *desobriga*. Pergunta doutrina, depois faz o exame pelos mandamentos da lei de Deus... Veja a senhora!... Está claro que a rapariga não furta, nem mata, nem deseja a mulher do seu próximo! A confissão assim não lhe aproveita: o que ela precisa é um confessor *teso*, que lhe diga – *para ali!* E sem réplica. A rapariga é um espírito fraco; como a maior parte das mulheres não sabe dirigir-se por si; necessita por isso um confessor que a governe com uma vara de ferro, a quem ela obedeça, a quem conte tudo, de quem tenha medo... É como deve ser um confessor. (QUEIRÓS, 2000, p. 523-525)

Esse trecho é especialmente importante, porque além de configurar a sedução do padre da qual fala Michelet, Amaro utilizando a retórica, faz D. Josefa pensar que é ela quem chega a conclusão que ele esperava. Para tanto, repisa todos os argumentos patriarcalistas incutidos pela religião e pela dominação masculina, por séculos, nas mulheres e, neste caso em especial, em D. Josefa. Lançando mão de um ideal de masculinidade, ele vai também apelando a clichês sobre as mulheres para convencer D. Josefa de que ele deve ser confessor de Amélia. Para valorizar-se como um confessor que domina, que causa medo, o confessor ideal para D. Josefa, desenha Silvério como um ser frouxo e mole, que não leva a religião a sério, características que o narrador atribui a Amaro por diversas vezes. Amaro faz o mesmo com Silvério, mas de modo sutil, pois quando fala do modo como faz a confissão, ou seja, seguindo frouxamente a doutrina, parece que quer insinuar preguiça e ignorância. Como já havíamos dito, ele recorre ao argumento da fraqueza feminina, dizendo que Amélia "é um espírito fraco, como a maior parte das mulheres" e que precisa de alguém que "a governe com vara de ferro". Se observarmos, no primeiro período, ele diz que a maior parte das mulheres é fraca, excetuando algumas, valorizando, desse modo, D. Josefa, que naturalmente se enxergaria no segundo grupo. Assim, ligando a fraqueza de Amélia à frouxidão e preguiça que ele diz que o padre Silvério tem, mexe com a noção que D. Josefa tem de que o padre deve provocar terror e medo e de que deve ser um carrasco. Amélia não é castigada o suficiente e é preciso que se arrume um padre forte para assim fazer e Amaro, sabiamente simulando que a decisão é de D. Josefa, convence-a a achar que ele seria o melhor. Por fim, o padre se faz de humilde e, nesse sórdido exercício de convencimento, consegue o que quer. D. Josefa, que "julgava pecado adiar" (QUEIRÓS, 2000, p. 525), promete conversar com Amélia e, não há dúvidas, a convence.

Na tentativa de manter os escrúpulos, de manter o ideário da moral cristã e, inocentemente, seguindo e reproduzindo o discurso patriarcal, D. Josefa joga Amélia nos braços de Amaro, que se aproveita da sua posição pública, de padre, confessor e guia de almas para satisfazer os seus desejos sexuais.

Acreditamos, dessa forma, que não é apenas a maldade e a hipocrisia de D. Josefa que tornam essa figura negativa, mas o fato de ser também a propagadora dos discursos dominantes, isto é, o patriarcal e o da Igreja Católica, que não só a submete, mas também aos outros, como é o caso de Amélia e de João Eduardo. O problema de D. Josefa é que, sendo uma excluída, promove a exclusão.

Como pudemos constatar, cada uma dessas mulheres tem uma função dentro do grupo. D. Joaquina e D. Ana Gansoso são as típicas solteironas do século XIX. Pouco atraentes, dizem sim a tudo, pouco escutam e nada contestam verdadeiramente. D. Maria da Assunção, aquela que sempre incentiva os amores alheios e, rica, dá dinheiro aos padres e sustenta uma fé baseada na aparência e na artificialidade. D. Josefa, a comandante, que trabalha em função da manutenção da ordem social promovida pelos homens e pela Igreja. Poderíamos dizer que a matrona é a S. Joaneira, mas julgamos que, pela característica de manter a tradição patriarcal, esse título seja mais adequado à D. Josefa. Como vimos, todas elas são diferentes e carregam, cada qual, aspectos negativos. Juntando-as, o narrador cria um forte efeito de negatividade.

Além disso, elas possuem duas características em comum que sustentam tal negatividade. Todas partilham das mesmas atividades cotidianas: vão à Igreja, rezam, cuidam dos padres, cuidam das imagens dos santos. Em suas casas, cozinham, cuidam da horta, das atividades das empregadas, ou de outras atividades cotidianas, como cortar papéis para caixa de doces, como é o caso de D. Ana Gansoso. Constitui-se aí uma cotidianidade que as automatiza as mulheres, torna-as bonecas articuladas, incapazes de viver sua própria liberdade e que respondem a um sistema, ao *habitus* que a sociedade incute nelas. Tirando sua humanidade, o narrador pode distanciar o leitor dessas personagens, que acabam por não despertar empatia.

A título de exemplo, podemos recorrer aos momentos que mais aparecem no livro, as *soirées* na casa de S. Joaneira. Lá, essas mulheres chegam, tiram os xales, conversam sobre religião molemente, comem, bebem, jogam o quino, escutam música e vão-se embora. Quase nunca as vemos em outros ambientes ou em outras atividades. Emparedadas, no ciclo contínuo do cotidiano, pouco resta as estas mulheres. Elas

perdem a corporal, viram bonecas, mas quebradas, pois depois de muito tempo vivendo a imposição e a miséria de sentimentos, emoções e conhecimentos, só os defeitos restam.

O outro ponto que contribui para a negatividade com que a maioria dos leitores as vê, além do destrato que sofrem por parte do narrador e de outras personagens, é que essas mulheres são constantemente caladas, principalmente pelos padres. Quando falam, pouco expressam ou, se o fazem, é para expressar medo, culpa, terror e um respeito descabido à hierarquia da sociedade em que vivem, respeitando uma moral burguesa e cristã, evidentemente deturpada. Yves Bonnefoy nos alerta sobre a origem da negatividade das personagens femininas do século XIX, que explica bem o fato delas parecerem maldosas, ruins, pervertidas e decadentes: "as mulheres, que são vítimas, parecem de facto culpadas, e não tem palavras para se fazerem ouvir" (*apud* PERROT, 1991, p. 150). Quando não se pode falar, é impossível se defender.

Dessa forma, Eça usaria o estereótipo da solteirona, da mulher só, para criticar uma religião mórbida, distorcida, manipulada por padres sem escrúpulos e que, detentores do poder, fazem tudo o que querem dessas mulheres. Ao empregar essa estratégia, desconstrói a ideia geral de que essas mulheres deveriam procurar auxílio e refúgio na religião, porque elas não poderiam encontrar ali receptividade social, conhecimento, nem orientação ética ou religiosa. Assim, as beatas de Leiria são sombras daquilo que foram um dia, provavelmente quando moças, como Amélia, e também sombras dos padres que seguem, pelas ideias e costumes repetidos para elas e para outras mulheres por séculos. Carlos Reis (1975, p. 70) afirma que essas mulheres veem os padres como o próprio Deus. Complementaria dizendo que esse Deus prima por sua masculinidade, em tudo o que ela representava no século XIX enquanto elemento opressor, explorador, promotor da ignorância e do silenciamento de suas vítimas.

2.3. S. JOANEIRA – ENTRE A DONA-DE-CASA E A CORTESÃ

S. Joaneira, a princípio, é diferente das outras beatas. Primeiramente, pela questão mais óbvia, ela é uma viúva com filhos, mãe de um menino que morreu e de Amélia. Também porque, em relação a essa personagem, o domínio dos padres advenha de um problema socialmente bastante específico: devido a sua condição financeira e marginalizada, ela torna-se concubina de padres para sobreviver. Nesse contexto, sua

figura é retratada ao mesmo tempo de forma negativa e positiva, tanto por parte do narrador, quanto por parte das personagens, ainda que para o leitor, na maior parte do tempo reste uma visão positiva.

Eça de Queirós, no começo da sua carreira, coloca-se como discípulo de Proudhon. Na introdução a *Uma campanha alegre*, diz: "Assim foi que, chegando da Universidade com o meu Proudhon mal lido debaixo do braço, me apressei a gritar na cidade em que entrava – *Morte à Tolice!"* (QUEIRÓS, 2000, p. 681). Tendo o próprio Eça de Queirós se colocado explicitamente como discípulo de Proudhon, é lugar comum na crítica queirosiana ver seus temas e personagens ligados às ideias do filósofo francês, principalmente no que diz respeito às personagens femininas. Proudhon, em 1858, observando o encaminhamento e as conquistas dos movimentos feministas, escreve a famosa fórmula em que ele quer que se insira o destino de todas as mulheres e na qual, muitas vezes, tentam inserir Amélia, Luísa, Maria Eduarda, entre outras. Nela ele fala que a mulher deveria ter como únicos destinos ser *menagère* ou *courtisane* (Proudhon, 1875, p.67).

No entanto, não achamos que todas as figuras femininas de Eça de Queirós possam se encaixar nessa fórmula, inclusive, consideramos que a maioria não se encaixa. Ainda que possamos ver a fórmula expressa através de personagens como Genoveva de *A tragédia da Rua das Flores*, que não pode ser mãe de Vítor, ao mesmo tempo em que é sua amante, claramente pelo tabu social imposto pelo caso, encontramos outros casos em que o "ou" da fórmula de Proudhon desaparece e vemos a cortesã, a amante, a concubina, na mesma figura da mãe, da dona-de-casa, do anjo do lar. Em *O crime do padre Amaro* vemos tal situação acontecer especificamente em S. Joaneira.

Assim, nela se confundem os arquétipos já descritos, configurando o ideal de mulher dedicada à vida privada somada à mulher pública, o que tem alguns efeitos na história. Logo de início, S. Joaneira é atraente ao olhar das personagens masculinas do livro e mesmo aos leitores. Como vimos, o cônego Dias já muito positivamente de seus dotes físicos no começo do livro, mas também Amaro a observa assim, como vemos abaixo:

> A S. Joaneira esperava no alto da escada; uma criada, enfezada e sardenta, alumiava com um candeeiro de petróleo; e a figura da S. Joaneira destacava plenamente na luz sobre a parede caiada. Era gorda, alta, muito branca, de aspecto pachorrento. Os seus olhos pretos

> tinham já em redor a pele engelhada; os cabelos arrepiados, com um enfeite escarlate, eram já raros aos cantos da testa e no começo da risca; mas percebiam-se uns braços rechonchudos, um colo copioso e roupas asseadas. (QUEIRÓS, 2000, p. 121)

Como podemos observar, S. Joaneira, colocada assim contra a luz e em contraposição a empregada aparentemente feia, porque"enfezada e sardenta", acaba por dar a Amaro, à primeira vista, a impressão de se tratar de uma santa, num nicho, num altar. Apesar de ter alguns defeitos, como ser gorda ou branca demais, o narrador nota "seus braços rechonchudos" e o seu "colo copioso", índices de sua beleza. No entanto, temos mais razões para pensar que talvez, nesse primeiro momento, deseja-se representar S. Joaneira como uma boa pessoa, uma boa anfitriã, receptiva, haja visto seu ar pachorrento, o enfeite do cabelo, que demonstra uma necessidade de parecer bem, e a roupa asseada.

Na tentativa de construir uma personagem mais agradável, o narrador a constitui como uma boa anfitriã, porém "com condescendências" (QUEIRÓS, 2000, p. 119), como afirma cônego Dias, abonado pelo olhar de Amaro, no tempo em que este fica na casa dela. Além disso, recebe muito bem as amigas, outros padres e amigos homens. Devemos lembrar que é necessário a S. Joaneira ser agradável a todos: ao Cônego Dias, porque tudo indica que o ama, mas também porque ajuda na manutenção de seu lar; a Amaro, para manter o dinheiro que entra com o aluguel do quarto; a todos os outros, para manter o grupo social que gira em torno dela, que lhe garante respeitabilidade, condição que necessita por sua condição de amante de um padre, mas também pelo fato de receber hóspedes em casa, fato que era mal visto no século XIX.

Além disso, a senhora aparenta ser boa mãe. Podemos perceber por não deixar faltar nada para Amélia, por se preocupar em dar uma boa educação para sua filha e estar sempre atenta com seu futuro. No entanto, parece que, travestida de certa inocência e credulidade, também trata a filha com condescendência e, quando a menina se apaixona e se entrega para Amaro, é a última a saber, ou melhor, a única que nunca vai saber o que realmente aconteceu. Pelo tratamento dispensado a seu hóspede, ela acaba sendo vista também por Amaro como uma mãe:

> E molhavam ambos o pão, e sem razão davam grandes risada. Mas o crepúsculo crescia, a *Ruça* trazia o candeeiro. O brilho dos copos e das louças alegravam Amaro, enternecia-o mais: chamava à S. Joaneira *mamã;* Amélia sorria, de olhos baixos trincando com a ponta dos dentes cascas de tangerina. (QUEIRÓS, 2000, p. 277)

Ainda que saibamos que essa afirmação é interessada, já que Amaro se aproxima da mãe para chegar mais perto da filha, é justo dizer que S. Joaneira se constitui como uma figura maternal, não só nesse momento, mas no decorrer de toda a trama. Devemos remarcar que nesse trecho, assim como em outros, é Amaro que assim se insere nesse espaço familiar, fazendo do cotidiano doméstico daquela casa um espaço sexualmente fetichista, como quando vê extrema sensualidade no ato de Amélia comer tangerinas. Mas Amaro vê de fato S. Joaneira como a dona-de-casa exemplar. Por ser órfão quando criança e, depois, padre, nunca tivera os verdadeiros cuidados que cabia a uma mulher dispensar ao filho e ao marido dispensar a esposa no século XIX. Assim, o padre busca nessa mulher o cuidado que não teve de uma mãe e, na filha, como veremos mais à frente, os cuidados que não poderia ter de uma esposa.

No entanto, não nos esqueçamos de que os cuidados com o hóspede e com um padre fazem parte da manutenção financeira e social de S. Joaneira. Assim, ela deve ser excelente dona-de-casa e anfitriã para manter o hóspede que lhe ajuda a sustentar a casa. Precisa também ser agradável com o padre, porque assim a religião manda e também para manter o pouco *status* social que adquiriu ao aceitar recebê-lo em casa.

Ao lado da dona de casa exemplar, S. Joaneira tem outra faceta. Ela recebe dinheiro de seu amante Cônego Dias e então pode se enquadrar na categoria de cortesã, ou mesmo prostituta. Ainda que seja com um homem só e que a palavra concubina lhe caia melhor, já que, como mostra Vaquinhas, o concubinato é uma posição de honra dentro do meretrício (VAQUINHAS, 2000, p. 155), podemos perceber que S. Joaneira mantém esta posição, pelos mesmos motivos que recebe hóspedes: pela sua situação de vulnerabilidade econômica e social. Dessa maneira, desde o começo do romance, o leitor pode intuir que S. Joaneira tem uma relação dúbia, podemos dizer mesmo, com o cónego Dias pela necessidade de sustentar sua casa.

Além disso, nas lembranças da infância de Amélia existem duas informações importantes, que fazem transparecer que seja uma prática de S. Joaneira receber os padres como amantes. Inicialmente, devemos nos referir às informações que concernem à morte do pai da menina. Ela lembra-se que ele morreu novo e que Amélia não o conhecera, mas recorda-se que seu irmão também viera a falecer ainda bebê, quando ela ainda era menina:

> Como ela conhecia aquela cantiga! Quando tinha sete anos sua mãe, dizia-a, nas longas noites de Inverno, ao irmãozinho que morrera!

> Lembrava-se bem! Moravam então noutra casa, ao pé da estrada de Lisboa: à janela do seu quarto havia um limoeiro e a mãe punha, na sua ramagem luzidia, os cueiros do Joãozinho a secarem ao sol. Não conhecera o papá. Fora militar, morrera novo; e a mãe ainda suspirava ao falar de sua bela figura com o uniforme da cavalaria. (QUEIRÓS, 2000, p. 223-225)

Há que se interpretar estas informações de duas maneiras. Ou Amélia errou nas datas, ou o irmão era filho de outra relação de S. Joaneira. Como podemos ver, Amélia diz que não conheceu o pai, que não se lembra dele, mas recorda-se do irmão ainda bebê, deixando isso claro quando fala dos cueiros e da cantiga de ninar. O irmão tem cerca de um ano, um ano e meio, talvez dois, à época lembrada pela menina, portanto, ela teria entre cinco e seis anos quando ele nasceu, já que tinha sete à época da lembrança. Fica-nos a pergunta: será que uma menina dessa idade não se lembraria do pai? Some-se a isso, a distância da casa onde moram, próxima da estrada de Lisboa, que em outro momento do livro, é referida como distante, ou seja, parece que além de morar, mãe e filhos se escondem e o fazem por motivo escuso. Por fim, se lembrarmos as constantes visitas dos padres, podemos imaginar que Joãzinho tenha sido filho de um deles.

Isso tem duas consequências para o livro. Em primeiro lugar, adianta o destino de Amélia e mesmo do seu filho: assim como a mãe, Amélia terá o filho de um padre e esse filho irá morrer. É como se pudéssemos dizer que filho de padre não tem destino, não tem futuro. Em segundo lugar, mostraria as poucas possibilidades de estabilidade e sustento para uma mulher viúva e com filho fora do casamento. No caso de S. Joaneira, seria manter as aparências e tornar-se concubina de um padre, tanto por vontade, quanto por hábito, mas, principalmente, por causa da sua situação financeira.

A outra lembrança de Amélia, as visitas do chantre Carvalhosa, mostra que é recorrente na vida de S. Joaneira a situação de ser amante de um padre. Ainda que a filha não suspeite das intenções dessa visita, o modo como a senhora trata o eclesiástico e a maneira com que ele se porta demonstram uma grande intimidade entre os dois:

> O chantre Carvalhosa, um homem velho e robusto, que soprava de asma ao subir a escada e tinha uma voz fanhosa, vinha todos os dias, como amigo da casa. Amélia chamava-lhe *padrinho*. Quando ela voltava da mestra, à tarde, encontrava-o a palestrar com a mãe, na sala, de batina desabotoada, deixando ver o longo colete de veludo preto com raminhos bordados de amarelo. O senhor chantre

> perguntava-lhe pelas lições e fazia-a dizer a tabuada. (QUEIRÓS, 2000, p. 225)

Bem se vê que, ainda que a menina não veja maldade na cena, não é comum um padre deixar-se ver, em mangas de camisa, na casa de uma mulher sozinha e, ainda, assumindo a responsabilidade pela educação da filha dela. Assim, o chantre Carvalhosa se impõe como homem com intimidades e responsabilidades na casa de S. Joaneira, e se não pode ser como marido, visto que o celibato não permite, se coloca como amante. Nesse trecho, temos uma cena doméstica que não deveria existir, pois a instituição pública e social em que esse homem exerce seu cargo, a Igreja Católica, proíbe-o, e também a outros eclesiásticos, de estabelecer relações maritais. Dessa maneira, só resta o concubinato para S. Joaneira.

Por fim, podemos dizer que o olhar dos padres, expresso através de Amaro, veem S. Joaneira como uma mulher pública, digna de não ter respeito e que, portanto, pode passar por situações de dominação e humilhação. Em uma cena do livro Amaro entra sorrateiramente na casa da rua da Misericórdia e acaba por encontrar S. Joaneira e o cônego Dias em situação de intimidade. Aparentemente, acabaram de ter uma relação sexual. Essa parte é de grande importância no livro, pois, além de comprovar o falatório sobre o caso dos dois, acaba por justificar as investidas amorosas e sexuais de Amaro sobre Amélia. Vejamos:

> Vinham-lhe então outras reflexões: que gente era aquela, a S. Joaneira e a filha, que viviam assim sustentadas pela lubricidade tardia de um velho cónego? A S. Joaneira fora decerto bonita, bem feita, desejável – outrora! Por quantos braços teria passado até chegar, pelos declives da idade, àqueles amores senis e mal pagos? As duas mulherinhas, que diabo, não eram honestas! Recebiam hóspedes, vivam na concubinagem. (QUEIRÓS, 2000, p. 289-291)

Amaro, ainda que reconheça a necessidade de sustento de S. Joaneira, desmerece a mulher que o recebeu como uma boa anfitriã e uma mãe e, julgando mãe e filha, desconstrói a imagem familiar que havia formado. Ele, nesse momento, passa a reconhecer a sensualidade e a beleza de S. Joaneira, mas reforça que estão desgastadas pela idade, e duvida da dignidade da mulher, perguntando-se "por quantos braços teria passado". O padre julga-a por ser uma concubina em idade avançada e é mesquinho a ponto de imaginar o pagamento da senhora, que pela idade, segundo ele, seria pouco. Tudo isso o faz chegar à conclusão de que Amélia também é concubina. Podemos dizer

que a situação de contraposição entre a mulher privada e a mulher pública aí se torna problemática, pois Amélia, até então concebida como anjo-do-lar, passa a ser vista como uma prostituta ou concubina, uma mulher de vida pública, assim como sua mãe:

> Amélia ia sozinha à igreja, às compras, à fazenda; e com aqueles olhos tão negros talvez tivesse tido um amante! – Resumia, filiava recordações: um dia que ela lhe estivera mostrando na janela da cozinha um vaso de rainúnculos, tinham ficado sós, e ela, muito corada, pusera-lhe a mão sobre o ombro e os seus olhos pediam; outra ocasião roçara-lhe o peito pelo braço! (QUEIRÓS, 2000, p. 289-291)

A liberdade que Amélia tem de andar pela rua, de realizar tarefas sozinha e o simples ato de roçar em seu braço são considerados por Amaro atitudes de uma mulher pronta a se abrir ao sexo, pronta a ter amantes. Amaro imagina a mãe tendo relações com o cônego no andar de cima, ao mesmo tempo em que ele tem relações com Amélia no andar de baixo. Amaro conclui, muito hipocritamente, com o mesmo prognóstico que fizera o cônego Dias, no primeiro diálogo do livro, por nós já analisado, "A casa é uma pechincha", tendo claro aqui que "casa" se referem também às mulheres da casa.

Nesta cena, a figura da mãe e de dona-de-casa perfeita de S. Joaneira se esvai e Amaro, perdendo o respeito pela casa, pelos costumes do lugar em que habita, passa a investir sobre a filha. Não importa mais a subsistência e a dignidade das duas, mas o desejo "brutal" do jovem padre. Amaro, nesse caso, esquece a mãe, esquece a esposa e só vê a mulher pública, a prostituta, que pode satisfazê-lo.

São as condições financeiras de S. Joaneira que fazem com que ela tenha em si a condição de dona-de-casa e amante, mãe e concubina. Uma coisa não exclui a outra, como queria Proudhon. Acreditamos que essa situação possa acontecer com S. Joaneira, por que ela está também na posição de viúva. Como a historiografia sobre as mulheres mostra, as viúvas sempre tiveram alguma liberdade, relativamente às mulheres solteiras, inclusive chegando a ser chefes de família bem-sucedidas em algumas situações. No entanto, como diz Nicole Arnaud-Duc, sem a família, vive mal, "porque a família repressiva, é também uma célula protetora" (apud PERROT, 1991, p. 132). Sem uma família nuclear, apenas com mãe e filhos, sem o homem provedor, há que se buscar um sustento para si e para os filhos e é isso que faz S. Joaneira. Além disso, a viúva do século XIX possui certa liberdade sexual, tal como nos exemplifica o próprio Eça de Queirós através de D. Maria da Assunção, que apesar de ser julgada pelo cônego Dias, ao fim do livro, tem e sustenta um amante.

No entanto, diferentemente de D. Maria da Assunção, S. Joaneira não tem grandes posses e, por isso, usa sua liberdade sexual, assim como a sua figura de boa mãe, boa anfitriã e boa dona-de-casa, para sustentar-se e à filha, não só economicamente, para a sobrevivência da casa, como dissemos inúmeras vezes (o narrador chega a referir-se que, antes de ter padres como amantes, ela e a filha haviam passado fome), e socialmente, pois, junto aos padres e o séquito de beatas que os seguem, adquire um grau mínimo de respeitabilidade para si, para sua filha e para sua casa.

Como o livro acaba apontando, esta confusão dos graus de idealização que se fundem em S. Joaneira, ou seja, a mulher domesticada e a mulher pública, podem representar um perigo, pois além das impossibilidades inerentes às duas condições pela dependência do homem que condicionam as duas, também podem marcar seus descendentes. A hereditariedade em Eça possivelmente não é marcada geneticamente, mas através dos costumes que uma sociedade produz e reproduz e que podem passar de geração para geração: não é da natureza de S. Joaneira, nem de Amélia se apaixonarem por padres, mas os costumes vigentes em Portugal parecem não propiciar que tais personagens sejam outras coisas que não aquilo. Assim, ao ver S. Joaneira desta forma, como mãe e prostituta, Amaro acha que a filha pode abrir sua casa, seu quarto e seus afetos para ele também. Evidentemente o livro não está de acordo com essa lógica torpe. Ao contrário, a denuncia de forma clara e contundente.

2.4. O OLHAR DE AMARO

Em se tratando de um romance de costumes, que discute não só o celibato, mas a invasão do ambiente feminino por homens dominadores, que determinam as regras, achamos por bem analisar como Amaro, além de ser dominador e manipulador, se configura como um invasor, como alguém que perscruta tudo através dos sentidos e modifica a vida de quem com ele se encontra.

Como podemos depreender das observações de Carlos Reis, no capítulo "Naturalismo e perspectiva narrativa" (1975), de seu trabalho aqui já citado, o narrador da fase naturalista dá muitas vezes voz às personagens principais através da focalização interna. No entanto, acreditamos que, no caso de *O crime do padre Amaro*, isso aconteça muito mais com Amaro do que com Amélia, como bem afirma Berrini (1982, p. 131). Além dos pensamentos, dos desejos, das emoções que aparecem pela focalização

interna de Amaro, acreditamos que frequentemente o foco do narrador e dessa personagem se confunde e este segundo sobrepuje o narrador. Portanto, acreditamos que a questão do foco é importante no romance, por mostrar, além da posição do narrador, a posição de Amaro sobre as coisas.

É muito claro o lugar da religião no livro, já indicado pelo seu subtítulo, *Cenas da vida devota*, e é lugar comum ouvir dizer da importância da educação religiosa de Amaro e Amélia para o entendimento da obra, sobretudo naquilo que concerne à proximidade de Amaro com as mulheres e com a Igreja, além do tipo de religião ensinada a Amélia. Todavia, acreditamos que a educação do menino e do seminarista prepara Amaro não só para o mundo religioso, mas também, apresenta-se como uma educação dos sentidos. Vejamos:

> As criadas de resto feminizavam-no; achavam-no bonito, aninhavam-no no meio delas, beijocavam-no, faziam-lhe cócegas, e ele rolava por entre as saias, em contacto com os corpos, com gritinhos de contentamento.
> [...]
> Estava constantemente metido nos quartos das criadas, remexendo as gavetas; bulia nas saias sujas, cheirava os algodões postiços. (QUEIRÓS, 2000, P. 139)

Nesses trechos, Amaro mexe em tudo o que da intimidade das mulheres e aparece sendo tocado por elas, através das cócegas, dos beijos, dos carinhos. Em outros trechos, irá reproduzir as mesmas carícias nas imagens dos santos na capela da Marquesa de Alegros ou com a imagem da Virgem Maria que tem no quarto do seminário. Além de despertar Amaro para o desejo pela mulher, de imaginar como é seu toque, saber como ela é, parece-nos que esses momentos de Amaro moldam-no como um invasor, que , armado de seus sentidos, fareja, mexe, olha tudo aquilo que o cerca, principalmente aquilo que envolve as mulheres. Já adulto e padre, os instintos e os sentidos de Amaro devem ser contidos, por uma questão de respeito às outras pessoas e à sua profissão. Em função do celibato não pode mais cheirar, tocar ou beijar, restando-lhe apenas ouvir e olhar.

Achamos que em determinados momentos da ação romanesca, Amaro olha as coisas de modos diferentes, dependendo do momento e daquilo que vê. Julgamos por bem dividir os tipos de olhares de Amaro em três, a fim de conhecer a personagem, mas também entender a implicação desses olhares para o livro.

O primeiro tipo, chamamos de olhar-câmera e trata-se justamente da perspectiva

naturalista, isto é, o foco narrativo é apresentado como a visão de alguém novo em determinado local e que apresenta suas impressões de tudo aquilo que vê. É o olhar que Amaro tem quando chega à Leiria e vê S. Joaneira, como já mostramos anteriormente, ou Amélia, por exemplo:

> Uma voz disse *adeusinho! adeusinho!* E apareceu, subindo quase a correr, com os vestidos um pouco apanhados adiante, uma bela rapariga, forte, alta, bem feita, com uma manta branca pela cabeça e na mão um ramo de alecrim. (QUEIRÓS, 2000, p. 131)

Ainda que a voz do narrador esteja presente, temos também a sensação de ver aquilo que Amaro observa. Assim, vemos Amélia correndo, apanhando o vestido e todas as características da moça que, nessa hora, se assemelham as de uma santa ou as da Virgem Maria e atraem Amaro e, é bem provável, atraiam também o leitor. Fica destacado também seu belo porte, que mostra que é uma mulher forte. Esse olhar, ainda que não dê conta da totalidade do que Amaro vê, não é tão fragmentado como os demais, pois ainda não tem a função de avaliar a situação ou aquilo que olha. Parece que realmente tem a lugar a que já nos referimos: mesclando a visão do narrador e da personagem, parece descrever e trazer a primeira impressão do descrito ao leitor.

O segundo, chamamos de olhar que vê aquilo que não se pode tocar. Nesse tipo, temos Amaro, já padre, vendo principalmente mulheres que não pode tocar ou ter, pela condição do celibato. Assim, esse olhar, cuja percepção é carregada de sensualidade, percorre parte por parte, membro por membro daquela que o pároco observa. Esse processo, além de idealizar a mulher, parece fragmentá-la, como se a falta de contato que Amaro tem com ela não permitisse que a reconstituísse totalmente. Vejamos um exemplo:

> Amaro afirmou-se então nela. Pareceu-lhe uma rainha, ou uma deusa, com a sua alta e forte estatura, uma linha de ombros e de seio magnífica; os cabelos pretos um pouco ondeados destacavam a palidez do rosto aquilino semelhante ao perfil dominador de Marie Antoinette; o seu vestido preto, de mangas curtas e decote quadrado, quebrava, com as pregas da cauda muito longa toda adornada de rendas negras, o tom monótono da alvura da sala; o colo, os braços, estavam cobertos por uma gaze preta, que fazia aparecer através a brancura da carne; e sentia-se nas suas formas a firmeza dos mármores antigos, com o calor dum sangue rico. (QUEIRÓS, 2000, p. 175-177)

Amaro fixa-se em Teresa e, como dissemos, há uma forte idealização daquela

mulher, pois a compara a figuras ilustres mas que não se tem muita certeza de qual delas mais se aproxima, como uma rainha, uma deusa ou Marie Antoinette, denotando também a riqueza dessa mulher e concebendo-a como inalcançável. Sem jogar fora o recurso da câmera, vai seguindo todos os detalhes da beleza dela, mas agora fixado nos detalhes sensuais e nas sensações que nele provocam. Primeiro, a olha no geral e, como se visse uma sombra, enxerga sua "alta e forte estatura". Depois passa a focar em partes mais específicas e mais picantes, ou seja, nos seios, nos ombros, nos cabelos, no rosto, no vestido, passando por tudo, chegando à brancura da carne, como se conseguisse penetrar o vestido. Mas a comparação ao final como "os mármores antigos", possuído pelo "calor de um sangue rico", confirma a idealização dessa mulher, que Amaro nunca poderá conquistar porque é pobre e padre.

Apontando já para o olhar invasor, do qual falaremos, cada parte de Teresa é vista como algo imaterial, com um fragmento, que pela sua máxima idealização não se pode tocar. Essa descrição, acompanhada de outra um pouco mais a frente, que refaz toda a configuração de Teresa como uma mulher bela, mas explicita a condição miserável de Amaro, aumenta a certeza de que ela é inalcançável para ele. Citemos apenas a parte referente a Amaro:

> Enterrado na elasticidade da *causeuse*, sentindo a música chorar aristocraticamente, lembrava-lhe a sala da tia e o seu cheiro de refogado e era como o mendigo que prova um creme fino, e assustado, demora o seu prazer – pensando que vai voltar à dureza das côdeas secas e à poeira do caminho. (QUEIRÓS, 2000, p. 183)

Como podemos ver, num momento sinestésico, a música daquele ambiente luxuoso lembra-lhe o lugar onde estava naquele momento, a casa de hóspede que a tia montara, mas também o luxo que presenciara na infância, sem, de fato, compartilhá-lo, e a beleza e a presença de Teresa. Coloca- um mendigo, pobre, que naquele momento prova algo sofisticado e logo terá de voltar para o seu mundo, à "dureza das côdeas secas e à poeira do caminho". Trata-se, portanto, de um olhar que idealiza aquilo que vê, pois percebe apenas fragmentos dessa realidade, cujo acesso lhe é vedado.

O último olhar é aquele que chamamos invasor. Diferentemente do anterior, esse olhar se expressa na intimidade, na privacidade da casa e, logicamente, aparece mais quando Amaro está na casa da S. Joaneira, lugar onde terá maior liberdade. Relembrando os sentimentos que o padre tinha quando criança, o olhar de Amaro

penetra ainda mais fundo o que há de mais íntimo nas mulheres ou na vida das famílias. Temos um exemplo desse olhar, no trecho já anteriormente mencionado neste trabalho, quando, ao entrar sorrateiramente na casa, Amaro flagra S. Joaneira e o cônego Dias quando teriam acabado de ter uma relação sexual.

No entanto, com Amélia esse olhar se agudiza e ele se excita com os pormenores que pode ver na moça. Inicialmente, o que chama a atenção de Amaro para as intimidades de Amélia são os barulhos que ela faz, o que aparentemente não tem nada a ver com o olhar, mas demonstra a proximidade entre os dois. A audição é o primeiro sentido a aparecer e inicia o processo de erotização das atitudes de Amélia e o despertar da paixão de Amaro, através dos "tic-tacs da bota" (QUEIRÓS, 2000, p. 138) ou os ruídos de suas saias, que o fazem imaginar que ela se dispa. Se o ouvido escuta e faz imaginar, já o olhar invade tudo, como veremos.

Primeiramente, ele vê superficialmente sua beleza, como mostramos no caso do olhar-câmera, mas aos poucos vai penetrando tudo, à medida que vai adentrando mais na casa e tendo acesso à intimidade de Amélia. A cena da água, onde Amaro vê Amélia em um momento íntimo pela primeira vez, é muito representativa de como, através do olhar, o padre usurpa a privacidade da moça:

> Calçou as chinelas, tomou o castiçal, subiu devagarinho. Havia luz na sala, estava o reposteiro corrido: ergueu-o e recuou com um *ah!* Vira num relance Amélia, em saia branca, a desfazer o atacador do colete: estava junto do candeeiro e as mangas curtas, o decote da camisa deixavam ver os seus braços brancos, o seio delicioso. Ela deu um pequeno grito e correu para o quarto. (QUEIRÓS, 2000, p. 221)

É muito interessante que "num relance", o pároco consiga ver pormenores bem íntimos de Amélia, como a saia branca, o colete aberto, os seus seios e os seus braços. Ainda que seja natural que a descrição assim aconteça, pois o narrador quer mostrar a excitação de Amaro com a cena, parece também, que os olhos de Amaro, desrespeitando a intimidade da moradora da casa, foram aos locais adequados para produzir a excitação. Tenhamos o cuidado de notar que a sequência da cena pode fazer parecer que Amélia, ao reagir serenamente à situação embaraçosa, parece aceder ao olhar do padre. No entanto, devemos ter em conta que se denunciasse o padre, ou agisse com violência, poderia por a perder parte do sustento da casa e, por isso, agir sem nervosismo é natural. Amaro confunde as coisas e talvez seja necessário dizer que a situação pode fazer com que o leitor também confunda.

A partir desse momento, ele vai invadindo cada vez mais os espaços de Amélia, vigiando os lugares onde ela vive ou está, olhando suas coisas, principalmente suas coisas mais íntimas, como suas saias e suas meias, penduradas sobre os móveis, ou ainda, observando seu corpo e seus modos. Não estamos querendo inocentar Amélia de ter amor e desejo pelo padre, mas queremos dizer que, através do olhar, Amaro constitui-se como um invasor dentro da casa dessas mulheres e que isso dará possibilidade a avanços mais concretos. Assim, o protagonista masculino desta história, na sua categoria de hóspede e de padre, vai confundindo gentileza, delicadeza, a continuação da vida normal da casa e a manutenção da privacidade de S. Joaneira e Amélia com abertura para que ele invada esses ambientes. É isso que esse olhar quer também representar.

Aproveitando-se de sua condição de poder, concedida por uma conjuntura econômica, de hóspede para senhoria, e por outra religiosa, de padre para penitente, impõe-se como senhor da casa e afeta os *habitus*, os afetos e as emoções das moradoras. Dessa maneira, sentindo-se senhor de tudo, referendado depois pelo amor de Amélia, pode exigir que ela abra mão de tudo o que tem de mais certo para uma mulher no século XIX: a casa, o casamento e sua própria vida.

2.5. AS IMPOSSIBILIDADES DE AMÉLIA

Quando a análise de *O crime do padre Amaro*, falamos sobre a situação geral das mulheres do século XIX, não só em Portugal, mas no Ocidente. Ressaltamos que, com a concentração da propriedade privada e o foco da sociedade voltado para a família patrilinear e nuclear, a mulher passa a ser relegada ao ambiente doméstico e ao cuidado dos filhos e do marido. Para a maioria dos intelectuais da época, a educação tanto caseira, quanto formal, deveria desenvolver a mulher para a educação dos filhos e para a administração da casa. Poucos foram, como Fourier, por exemplo, os que defenderam uma educação igualitária entre homens e mulheres, possibilitando assim que elas tivessem acesso a mais liberdades, como a entrada no mercado de trabalho ou na escola. Focados na ideia de que o trabalho doméstico era natural à mulher e que o trabalho público de qualquer natureza era inerente ao homem, caberia a ela aprender a ler e a contar, adquirir rudimentos de Gramática, Literatura, Histórias e outras matérias escolares e dedicar-se à religião, tudo para ensinar aos filhos e agradar aos homens no convívio do lar ou nas reuniões sociais que deveria promover, caso fosse uma mulher abastada. Além disso, deveriam se dedicar ao aprendizado das prendas

domésticas, que envolvem costurar, cozinhar, cuidar das contas da casa, ou então, cantar e saber música. Como vemos, uma educação que preparava a mulher para servir e agradar e que pouco lhe oferecia possibilidade de ser mais livre e independente.

Grande parte das personagens femininas de Eça de Queirós padece dessa educação desigual, que prepara as mulheres para o cuidado dos maridos, dos filhos e da casa, a qual favorece a sua dependência e a dominação dos homens sobre elas. Vimos que com Amélia não é diferente e não desejamos nos estender aqui sobre a educação católica da moça e sua implicação na constituição psicológica da personagem – sempre tida como nervosa e susceptível a uma religiosidade mística e já largamente abordada no livro aqui referido de Francisco J. C. Dantas.

Desejamos tratar da educação que corresponde ao ideal do século XIX, ou seja, a educação que forma a dona de casa ideal e que, no caso de Amélia, possibilita que ela seja dominada por Amaro. Além disso, pretendemos mostrar como tal característica faz com que Amélia confunda o amante/namorado com aquele padre que, através do poderio econômico e social, invade sua casa e cada vez restringe mais suas possibilidades na vida.

Ainda que tenha um forte viés religioso, a educação da moça passa pelas questões do aprendizado para o casamento. No caso da educação de Amélia, quase não aparece sua aprendizagem de prendas domésticas, como costurar e cozinhar, mas somente aquelas que servem para agradar e cuidar dos homens e dos filhos. Aos oito anos, é mandada a uma mestra para ter rudimentos de educação e, mais tarde, para o Tio Cegonha, que lhe ensina música. Esses são aprendizados básicos para uma moça casadoira e que deseja agradar no século XIX. O problema está na confusão que esses mestres provocam entre o aprendizado de coisas que servem para o casamento, fundamental para o bom desenvolvimento da vida privada, e a religião, que deveria fazer parte da vida pública. Ambos os mestres, ao mesmo tempo em que a educam para o casamento, mostram-lhe também uma religião mística, em que o amor a Deus encontra-se misturado ao amor carnal. Assim começam as confusões.

A infância de Amélia parece também estar voltada para uma educação para o cuidado. Assim como sua mãe, é sempre preocupada com os outros e cresceu sempre "amimando", ou seja, cuidando dos padres. O cuidado que tem com Tio Cegonha parece-nos ilustrar tal situação. Ao perceber que o homem passa necessidades, ajuda-o dando presentes, que pede aos padres, ou dando-lhe comida, ou mesmo, dando-lhe

atenção. Essas atitudes podem parecer muito naturais, como se viessem de uma índole feminina para o cuidado. Mas, além de Amélia ver a mãe cuidando dos padres, das amigas da casa e do irmão e fingir que não vê a filha ajudando o Tio Cegonha, ou mesmo, auxiliando-o em algumas de suas atitudes, naturalizam esse comportamento como o único possível e desejável, promovendo um aprendizado para o cuidado. E não há nada de impressionante que uma moça que tenha crescido cuidando dos outros, atente também ao hóspede que more em sua casa em troca de dinheiro, como ela e a mãe fazem com Amaro.

Por fim, o aprendizado de Amélia para ser aquilo que se espera de uma mulher, envolve também um aprendizado para o amor, ou melhor, para a dominação através do amor. Se com a mestra e com o Tio Cegonha, Amélia aprende um amor místico, religioso, quando se apaixona pela primeira vez, aprende um amor em que a manipulação e a violência são os motores. Agostinho, rapaz já experiente em namoros, vê na inocente Amélia uma oportunidade de conquista. O moço joga com as regras da sedução amorosa, que vem sendo estipulada por uma literatura e por discursos dedicados ao amor, ao longo dos séculos e que, na época, tinham o homem como o caçador e a mulher como caça. Inicialmente, Agostinho faz a Amélia uma quadra vulgar, que além de lisonjear a menina, faz desmaiar a então namorada do rapaz, despertando a vaidade de nossa protagonista. Depois, parte para uma conversa direta com ela, na qual, meio arredio, tenta demonstrar o seu amor, como se o desprezo fizesse parte da conquista amorosa. Ao mesmo tempo, Amélia aprende a disfarçar, pois tem que esconder o namorico da mãe. Ao fim das férias, Agostinho parte para o ataque final:

> Agostinho, com Amélia pelo braço, rindo alto, foi penetrando longe dos outros na espessura; e então, sob o monótono e gemente rumor das ramas, disse-lhe baixo, cerrando os dentes:
> - Estou doido por ti, filha!
> - Creio lá nisso! Murmurou ela.
> Mas Agostinho, tomando subitamente um tom grave:
> Sabes? Talvez eu tenha de me ir amanhã embora.
> - Vai-se?
> - Vai-se... suspirou Amélia.
> Ele então tomou-lhe a mão, apertou-lha com furor:
> - Escreve-me! disse.
> - E a mim escreve-me? disse ela.
> Agostinho agarrou-a pelos ombros e machucou-lhe a boca de beijos vorazes.
> —- Deixe-me! Deixe-me! Dizia ela sufocada.
> De repente teve um gemido doce como um arrulho de ave, e abandonava-se – quando a voz aguda de D. Joaquina Gansoso gritou:

—- Há uma aberta. É andar! É andar! (QUEIRÓS, 2000, p. 249- 251)

Apesar de parecer romântica, a cena do primeiro beijo de Amélia é bastante violenta. Agostinho a leva para longe, consciente do que vai fazer é contrário àquilo que a sociedade tem como certo e de que pode ferir a susceptibilidade da moça. Cerra os dentes, o que, além de demonstrar a discrição daquele que vai falar, deixa claro o desejo do rapaz. Segue nas estratégias de conquista através da expressão "Estou doido por ti", que mostra muito mais do que um amor adolescente, de criança, mas um desejo ardente, capaz de tudo para ser satisfeito. Reparemos que as repostas de Amélia são curtas, e praticamente espelham aquilo que Augusto fala, representando a falta de traquejo da moça com a situação, mas também o fato de agir como se espera de uma mulher, sendo dominada por aquele homem.

Para amolecer ainda mais o coração de Amélia, Agostinho a chantageia com o argumento da partida e vendo que ela quase não tem reação e que parece um pouco triste, parte para o ataque. A atitude do rapaz e os beijos são agressivos: agarra-lhe os ombros, o que demonstra violência, os beijos machucam a boca, são devoradores, como se quisessem não só possuir Amélia, mas devorá-la. Apesar de resistir, abandona-se como ave, quer dizer, como uma presa. O gemido que solta ao fim pode significar duas coisas: o gesto de prazer da garota, mas também a dor que sente ao ser subjugada.

Essa experiência com Augusto marca Amélia. Se contrapusermos as relações que ela tem quando adulta, perceberemos que se ela escolhe um homem tranquilo, que não tenta dominá-la, nem manipulá-la, como João Eduardo, ainda que não se sinta atraída por ele. Se ela tem um homem autoritário, que invade sua vida e impõe seu desejo destrutivo, como e o caso de Amaro, ela o aceita, apaixona-se e suporta tudo sem reação. Dessa maneira, além de ser preparada para ser a figura feminina que encontramos depois de adulta, a moça bonita, afável, com prendas domésticas, Amélia também se apresenta como a mulher prenhe de desejos amorosos, de preferência, por um homem que satisfaça ao padrão masculino imposto pela sociedade, ou seja, o macho dominador e viril.

Apesar disso, correspondendo ainda a este estereótipo de mulher, o autor constrói Amélia com atitudes e costumes próprios da mulher casadoira e próprios da mulher que se destinasse ao cultivo do lar, até mesmo no que concerne a escolha de um marido. Peter Gay, no primeiro volume de sua série de livros sobre o século XIX,

afirma que "o papel das senhoritas respeitáveis era se fixar num rapaz elegível" (1998, p. 65). Assim, tentando corresponder aos ideais burgueses de casamento, Amélia escolhe justamente João Eduardo, aquele que por ter emprego e ser sério possui as credenciais necessárias, mas que ela não ama. Amaro, invadindo sua casa, colocando-se como senhor, como dominador, vai tomar este lugar, mesmo que não possa ocupá-lo licitamente.

Como podemos ver, Eça de Queirós representa Amélia através de sua beleza, mas também de seus *habitus*, sejam eles, religiosos, caseiros ou amorosos. Essas condições mostram muito bem como se forma a mulher a que Eça se refere em *As farpas*, a boneca desenhada para viver num ambiente estático, que sufoca as suas capacidades mentais e a coloca numa espiral de cotidiano, de repetição e inação. Assim, para mostrar tal situação, é comum vermos Amélia em situações como a que reproduzimos a seguir:

> Amélia, junto da mesa, trabalhava com o cesto de costura ao lado: a cabeça inclinada sobre o trabalho mostrava a risca muito fina, nítida, um pouco afogada na abundância do cabelo; os seus grandes brincos de ouro, em forma de pingos de cera, oscilavam, faziam tremer e crescer a finura do pescoço uma pequenina sombra; as olheiras leves cor de *bistre* esbatiam-se delicadamente sobre a pele de um trigueiro mimoso, que um sangue forte aviventava; e o seu peito cheio respirava devagar. Às vezes, cravando a agulha na fazenda, espreguiçava-se devagarinho, sorria, cansada. Então Amaro gracejava:
> - Ah preguiçosa, preguiçosa! Olha que mulher de casa! (QUEIRÓS, 2000, p. 269-271)

Como podemos observar, a descrição da beleza de Amélia e da atividade que ela realiza é muito simples, nos indicando que não há nada de mais na cena, ou melhor, faz parte da vida cotidiana dela, assim como faz parte da vida de outras mulheres. É interessante observar que Amaro, quando a repreende por ter se espreguiçado, refere justamente aquilo que estamos tentando deixar claro, ou seja, a tentativa do autor de demonstrar a domesticidade de Amélia. O padre a chama de mulher da casa, ou seja, de dona-de-casa, de mulher do lar.

E assim, ultrapassando a questão da religião, ou melhor ainda, somando-se a ela, Eça de Queirós coloca na primeira parte do livro, a sua protagonista feminina no ambiente da casa, lidando com o aprendizado da domesticidade, com os afazeres caseiros, mais especificamente aqueles relacionados à necessidade de agradar e de cuidar. Enquanto o protagonista masculino é visto envolvido com os trabalhos da Igreja e o trabalho público de padre, Amélia é retratada, quase sempre, costurando, tocando

música ao piano, comendo com Amaro, em companhia da mãe e das pessoas que frequentam a casa da família. Assim, tendo em vista que é moça e casadoira e em razão da questão econômica, explicitada pela necessidade da família em abrigar um hóspede, é bastante compreensível que Amélia tente agradar. Assim, como agradava o tio Cegonha na infância, por aparente bondade, agora agrada Amaro e os convivas da casa. Num jantar, diz ela para Amaro:

> - Vai um docinho, senhor pároco? disse Amélia, apresentando-lhe o prato. São da Encarnação, muito fresquinhos.
> - Obrigado.
> - Aquele ali. É toucinho do céu.
> - Ah! Se é do céu... disse ele todo risonho. E olhou para ela, tomando o bolo na ponta dos dedos.
> O sr. Artur costumava cantar depois do chá. Sobre o piano uma vela alumiava o caderno de música; e Amélia, logo que a *Ruça* levou a bandeja, acomodou-se, correu os dedos sobre o teclado amarelo. (QUEIRÓS, 2000, p. 211)

Muito naturalmente, Amélia oferece um doce a Amaro, como depois vai para o piano entreter os convidados. Não há nada de sensual ou sedutor na atitude da moça. Se observarmos com atenção, não há adjetivos que definam as ações de Amélia, além daqueles banais e corriqueiros. No entanto, o padre tem uma resposta um pouco brejeira, responde risonhamente e olha diretamente para ela. Desse modo, Amélia agrada, mas com simplicidade e pudor, cumprindo com suas obrigações, enquanto o padre já vai se colocando como sedutor.

Dessa forma, somando a afabilidade com que S. Joaneira recebe Amaro aos cuidados dispensados a ele por Amélia, a casa das duas mulheres se torna para ele um lugar de conforto. Todo o capítulo seis do livro é justamente sobre como o ambiente é agradável a Amaro e de como ali encontra aquilo que até então não tivera. Logo no começo do capítulo, o narrador mostra como as coisas acontecem na casa de S. Joaneira:

> Logo desde os primeiros dias, envolvido suavemente em comodidades, Amaro sentiu-se feliz. A S. Joaneira muito maternal, tomava um grande cuidado na sua roupa branca, preparava-lhe petiscos, e o "quarto do senhor pároco andava que nem um brinco!". Amélia tinha com ele uma familiaridade picante de parenta bonita: "Tinham calhado um com o outro", como dissera, encantada, D. Maria da Assunção. Os dias iam assim passando para Amaro, fáceis, com boa mesa, colchões macios e a convivência meiga das mulheres. (QUEIRÓS, 2000, p. 265)

Como podemos ver, S. Joaneira se mostra bastante maternal, o que já dissemos anteriormente, cuidando da alimentação, da higiene, do asseio e do descanso do pároco. Já a aproximação de Amélia, além de demonstrar a necessidade de atrair o hóspede, deixa claro também os primeiros indícios de sedução amorosa e sexual, o que nos é dado pela frase "familiaridade picante de parenta bonita", e também pelo incentivo de D. Maria da Assunção, que sempre fala o quanto os dois se dão bem ou o quanto são próximos. Assim, Amaro irá encontrar na casa de S. Joaneira a mãe que nunca tivera enquanto criança e, em Amélia, a esposa ou namorada que nunca poderá possuir oficialmente.

A partir dessa situação, as coisas começam a se confundir, pois Amaro passa a ver o que é próprio da condição doméstica e religiosa de Amélia, ou seja, o cuidado e a necessidade de agradar aos padres, como se fosse um investimento afetivo e amoroso da moça nele. Dessa maneira, as atividades de Amélia, como esperar o hóspede para o jantar, costurar, tocar ao piano, conversar com o pároco, mas também com a mãe, entre outras coisas, são vistas pelo personagem e, até certo ponto, colocadas pelo narrador, como atividades de uma esposa que não pode ser dele. Para remarcar mais uma vez, é Amaro quem confunde tudo e através do seu olhar vai dominando tudo, a casa, Amélia e sua vida:

> Amaro achava aquelas unhas admiráveis, porque tudo que era *ela* ou vinha *dela* lhe parecia perfeito: gostava da cor dos seus vestidos, do seu andar, do modo de passar os dedos pelos cabelos, e olhava até com ternura para as saias brancas que ela punha a secar à janela do seu quarto, enfiadas numa cana. Nunca estivera assim na intimidade duma mulher. Quando percebia a porta do quarto dela entreaberta, ia resvalar para dentro olhares gulosos, como para a perspectiva dum paraíso: um saiote pendurado, uma meia estendida, uma liga que ficara sobre o baú, eram como revelações de sua nudez, que lhe faziam cerrar os dentes, todo pálido. (QUEIRÓS, 2000, p. 273)

Ainda que demonstre a paixão de Amaro por Amélia, o trecho é representativo do olhar invasor a que já nos referimos. Através dele, o padre observa cada parte de Amélia, desde suas unhas, até as suas saias, índice do grau de intimidade e, podemos dizer, atrevimento a que chega o padre. Imaginemos o quão invasivo seria para uma mulher ter um homem a apupá-la com os olhos, ou então, a observar as suas calcinhas no varal, algo que seria o correspondente atual das saias brancas do século XIX. Como vemos, ele penetra a privacidade de Amélia e encara tudo que ela, talvez

descuidadamente, tenha deixado mais a mostra, como indicador de sedução. Como o próprio trecho diz, "Nunca estivera na intimidade de uma mulher" e, por isso, ele se infiltra, observa entre as portas, espia as roupas íntimas da moça como se fossem a sua própria nudez.

Daí para as investidas mais agressivas e ousadas, como contatos de pés embaixo da mesa, pegar a moça na orelha e no pescoço, é um pulo. Amélia se apaixona e responde, cada vez mais, aos avanços do padre, mas a atitude dele é bastante invasiva, visto que é um estranho e um padre. Nesse contexto, Amaro não apenas julga Amélia, como uma mulher aberta a ter amantes, como já apontamos, mas também desperta a paixão na menina criada para servir, para agradar e também para encarar jogos de sedução grosseiros e manipuladores como atos de afeto. Somadas ao tipo de educação religiosa que Amélia teve, focada numa religião supersticiosa, sem apoio ético ou moral, onde o que importa é o mundano e não Deus, fica fácil para Amaro fazer dela um joguete em suas mãos.

Dessa maneira, não acreditamos que só a educação religiosa seja responsável pela paixão de Amélia por Amaro, ainda que colabore. Mais importante que isso é a violência de gênero presente em seu cotidiano. Amélia, enfurnada no ambiente caseiro, criada para ser esposa, relegada ao hábito e à repetição do dia-a-dia, acaba idealizando Amaro e cedendo a esta relação com um homem que a domina, na esperança de ter alguém que a ama, bem como alguém que a guie. Assim, Amélia passa a ver Amaro como todo-poderoso e se coloca como serva e amante dele.

Do início até a metade do romance, pouco sabemos dos sentimentos de Amélia por Amaro. Apesar de algumas atitudes de correspondência aos avanços dele, como troca de olhares, por exemplo, não sabemos se Amélia tem os mesmos anseios que ele. Isso se deve ao fato de que, assim como as outras mulheres do romance, ela não tem voz. Em diálogos, quase não a vemos falando e o seu pensamento expressa, na maioria das vezes, lembranças da infância. No mais, Amélia fala no intuito de agradar, de integrar o padre ao ambiente da casa ou simplesmente responder a alguma indagação. A primeira vez em que vemos seus sentimentos de forma mais completa é quando Amaro, sendo ousado, a beija e, então, ela reza à Virgem Maria para que o pároco goste dela, o que parece meio contraditório, mas marca o início da paixão da moça. Assim como é para as outras mulheres do livro, é mais importante o que o padre fala e pensa, do que como ele age, cabendo a elas apenas obedecer.

Após a cena do beijo, Amaro abandona a casa de S. Joaneira e só aí temos mais acesso ao que Amélia pensa. A beleza, a proximidade e os avanços do padre favorecem a paixão e o afastamento a aumenta ainda mais. Começaremos a ter acesso aos pensamentos dela, a suas emoções e desejos sensuais e amorosos, mesmo que ela pouco apareça falando em diálogos e que todas as decisões sobre o relacionamento sejam tomadas por Amaro. Seus pensamentos, além de expressar o amor, mostram a idealização que a menina realiza e a confusão com relação àquele homem, que vem de fora e que se impõe como uma presença invasiva e o padre, que não poderia ser nada além do seu guia espiritual e confessor. Logo, vai formando sobre Amaro a ideia de que ele é seu esposo e seu amado, por quem tem desejos ardentes, e que, como padre, merece o respeito que teria o próprio Deus:

> E durante a missa, sentada sobre os calcanhares, absorta, a face banhada num êxtase baboso, gozou a sua presença, as mãos magras erguendo a hóstia, a sua cabeça bem feita curvando-se na adoração ritual; uma doçura corria-lhe na pele quando a voz dele, apressada, dizia mais alto algum latim: e quando Amaro, tendo a mão esquerda ao peito e a direita estendida, disse para a Igreja o *Benedicat vos*, ela, com os olhos muito abertos, arremessou toda a sua alma para o altar, como se ele fosse o próprio Deus a cuja bênção as cabeças se curvavam ao comprido da Sé, até ao fundo onde os homens do campo com os seus varapaus pasmavam para os dourados do sacrário. (QUEIRÓS, 2000, p. 375)

Nesse trecho, podemos notar a expressão do desejo de Amélia. Enquanto Amaro se encanta pelos aspectos domésticos da moça, nos momentos em que ela costura, conversa, toca piano etc., ela, movida por certa vaidade que a profissão dele produz, se apaixona pelo caráter público dessa posição, pelo poder que tem sobre as almas que estão na Igreja, pelo gestual da condição de sacerdote e pelo falar alto e dominante que ele possui. Como Joel Serrão diz, há em Eça de Queirós uma dessacralização do desejo feminino (1987, p.52) e Amélia, explicitando esse desejo, olha cada movimento de Amaro, escuta cada coisa que fala com grande admiração. Ainda que anteveja os perigos que esse amor pode trazer, o desejo por ele os sobrepuja e sente prazer ao ouvir a sua voz, expressão de poder, de quem domina sutilmente. Confundindo devoção e desejo, Amélia abre espaço para que ele se apodere de sua vida.

Após Amélia confirmar sua paixão, uma espécie de namoro entre os dois se instala. A posição que anteriormente era de João Eduardo, ao pé dela, enquanto ela realizava suas atividades, passa a ser publicamente de Amaro e tudo aquilo que antes

era escondido passa a ser exposto. Na reunião em que Amaro volta a frequentar a casa de S. Joaneira, ele chega mesmo a ocupar a poltrona do cônego, como se fosse o homem da casa:

> Amélia não falava, com as faces abrasadas, os olhos húmidos pasmados para Amaro – a quem tinham dado a poltrona do cónego, e que se repoltreava nela, túmido de gozo, fazendo rir as senhoras pelas pilherias com que contava os desleixos de Vicência.
> João Eduardo, isolado a um canto, ia folheando o velho álbum. (QUEIRÓS. 2000. P. 379)

Amélia demonstra claramente os sinais amorosos. Não fala, mas sua bochecha está vermelha e os olhos, agora brilhantes, voltam-se completamente ao amado. Se antes não tínhamos adjetivos que avaliassem os gestos de Amélia, aqui fica tudo bem claro e estão ali para demonstrar o amor da moça pelo padre. Ele, repleto de prazer, comenta algo que visa lisonjear a casa de S. Joaneira, comparando com a atual situação em que vive, falando d'"os desleixos da Vicência", age como se assim agradasse mãe, filha e as senhoras que ali estavam. Coloca-se na situação como o namorado sedutor e, consequentemente, a posição de João Eduardo, que é bem marcada nesse trecho, é de afastamento. Isolado ao canto, ele folheia um álbum, como outrora fazia Amaro, quando estava entediado e bravo por Amélia dar atenção ao escrevente. Apesar de ninguém falar claramente, a cumplicidade dos outros convivas da casa fica exposta. Os *habitus* daquele grupo, mesmo que não apoiados socialmente, se mantêm.

Por fim, tudo o que era implícito vai se tornado explícito e as consequências da inserção de um padre em uma casa onde habitam mulheres treinadas para agradar, servir e serem guiadas, são funestas. A situação vai piorando para Amélia e à medida que se apaixonam, mais ela vai saindo de casa e se expondo a perigos. Enquanto Amaro é protegido por seus pares da Igreja e exerce seu poder sobre Amélia, ela vai perdendo as oportunidades de manter um destino seguro.

A situação que é interdita e não passa de um namoro, se adensa quando João Eduardo, picado pelo ciúme, revela a exploração dos padres e as relações escusas que se estabelecem entre eles e as mulheres no jornal mais importante de Leiria. O que poderia trazer medo e o afastamento dos amantes, acaba por aproximá-los. Além disso, a reação de hipocrisia de todos acaba por aumentar a ousadia de Amaro, que acaba por convencer D. Josefa a levar Amélia para confessar-se com ele, na tentativa de ficarem sós. Assim, pela mão de outra mulher, Amaro leva Amélia para fora de casa, de um ambiente

onde estava mais protegida, para ambientes que a deixam mais exposta à opinião pública e ao olhar alheio.

A maior prova de que o olhar cúmplice e benevolente das pessoas não só facilita a relação, como a incentiva, está na parte do livro em que acontece o velório da irmã de S. Joaneira, a que chamam "a idiota". Parece que, nesta parte do livro, o autor está problematizando justamente a confusão entre aquilo que é público e privado, já que, após mostrar uma cena muito íntima entre Amaro e Amélia, que se passa na cozinha, lugar dos mais íntimos da casa, já que ali é onde se prepara os alimentos, ele nos mostra outra cena, agora uma situação pública, onde a relação de S. Joaneira e do cônego Dias fica exposta, assim como a de Amaro com Amélia:

> Houve em redor uma murmuração de soluços; e como não restavam cadeiras, os dois eclesiásticos sentaram-se aos dois cantos do canapé, tendo no meio a S. Joaneira e Amélia em lágrimas. Eram assim reconhecidos pessoas de família; a srª D. Maria da Assunção notou baixinho a D. Joaquina Gansoso:
> - Ai, até dá gosto de vê-los assim todos os quatro!

Como se vê, cada um está sentado ao lado da sua respectiva parceira, que choram, e todos os quatros são reconhecidos como parte da mesma família, como expressa claramente o narrador. A fala de D. Maria da Assunção expõe de vez a situação, mas, mais do que isso, exibe a aprovação dos outros. Esta parte do texto mostra que aquilo que parece privado e ilícito é sabido por todos, bastando, para a paz social, ser tratado com cumplicidade e hipocrisia.

A partir desse momento, Amélia é convidada a sair da reclusão da casa que, de alguma forma, a protegia. Enquanto sua relação se adensa e ela passa da posição de namorada para a de amante, ela tem acesso a outros espaços e ambientes. Podemos inclusive dizer que quanto mais impessoal o espaço onde se desenvolve a relação dos dois, mais a relação sexual se torna explícita e a situação de Amélia se complica. Primeiro, os dois se encontram no confessionário e o que ali acontece é encoberto por uma sequência narrativa em que D. Josefa conversa com Amparo e o seu marido Carlos da Botica sobre diversas coisas, mas principalmente, sobre o que eles consideram os defeitos e a imoralidade de João Eduardo e as virtudes dos padres e de Amélia. Esta parte, em contraposição àquilo que o leitor imagina que esteja acontecendo no momento da confissão, produz grande ironia, pois além de mostrar a hipocrisia das pessoas da cidade, os dizeres da mulher sobre o clero e sobre as virtudes de Amélia se esvaem no

confessionário da Igreja. Bem se vê que a Igreja ou a religião, por si só, não trazem moralidade.

Depois, outro encontro acontece na casa de Amaro, onde sob, o pretexto de que a moça se esconda de uma chuva, Amaro, numa atitude bastante violenta, tira a virgindade de Amélia. Novamente, ela, assim como no namoro da infância e no beijo entre os dois, cede sem resistir, ainda que agora o leitor saiba que o desejo está presente. Eis o que acontece:

> Ele voltou ao quarto com a luz. Amélia lá estava, imóvel, toda pálida. O pároco fechou a porta – e foi para ela, calado, com os dentes cerrados, soprando como um touro.
> Meia hora depois Dionísia tossiu na escada. Amélia desceu logo, muito embrulhada na manta: ao abrirem a porta do pátio passavam na rua dois borrachos galrando: Amélia recuou rapidamente para o escuro. Mas Dionísia daí a pouco espreitou; e vendo a rua deserta:
> - Está a barra livre, minha rica menina... (QUEIRÓS, 2000, p. 691)

Enquanto Amaro é animalizado pelo desejo, Amélia fica completamente paralisada. Essa sua falta de reação mostra a sua inexperiência, mas também a inércia de quem foi treinada para satisfazer e para ser dominada. O desfecho da cena parece expor o perigo da situação de Amélia. Dois bêbados passam na rua e ela é obrigada a esconder-se para que não a vejam e não desconfiem do que está ali fazendo. Além disso, a proteção de Dionísia, uma mulher acostumada a encobrir os jogos amorosos da cidade, demonstra qual é a situação de Amélia a partir de agora: ela está num mundo a parte, curioso, atraente, mas indigno de sua posição de moça solteira. É esse jogo de esconder que Amélia passa a viver agora. Se observarmos bem, ela e Amaro passam a se encontrar em lugares onde podem manter a privacidade, mas, ao mesmo tempo, podem ser pegos, como no caso da sacristia da igreja.

E a casa do tio Esguelhas é representativa disso. Apesar das desculpas que arrumaram para os encontros acontecerem, na narração, Amélia passa sempre esgueirada, envergonhada de ir para lá, ainda que consiga manter a postura de quem está indo fazer uma obra de caridade. Além disso, o próprio espaço mal-ajambrado e escuro ressalta o que há de imoral na relação dos dois, como se mostrasse algo que precisa ficar escondido, na obscuridade, assim como irá acontecer com o Paraíso, a casa onde se encontram Luísa e Basílio, em *O primo Basílio*:

> E subiam a escada enquanto a paralítica, estendendo o pescoço sofregamente, os seguia, escutando o ranger dos degraus, com olhos

> chamejantes que lágrimas enevoavam. O quarto, em cima, era muito baixo, sem forro, com um tecto de vigas negras sobre que assentavam as telhas. Ao lado da cama pendia a candeia que pusera sobre a parede um penacho negro de fumo. E Amaro ria sempre dos preparativos que fizera o tio Esguelhas – a mesa ao canto com o Novo Testamento, uma caneca de água, e duas cadeiras dispostas lado a lado...
> [...] Ele atirava-lhe beijos vorazes pelo pescoço, pelos cabelos, às vezes mordia-lhe a orelha; ela dava um gritinho; e ficavam então muito quedos, escutando, com medo da paralítica em baixo. O pároco depois fechava as portadas da janela e a porta muito perra que tinha de empurrar com o joelho. (QUEIRÓS, 2000, p. 725-727)

O quarto completamente fechado, com a candeia a iluminar, tem um aspecto lúgubre, que também mostra a obscuridade do amor dos dois. É interessante observar que naquele quarto Eça constrói uma imagem do pecado *versus* virtude, através da contraposição daquilo que eles fazem e do que deviam fazer, através dos elementos da descrição. O aspecto negro do penacho de fumaça sobre a cama, deixado pela candeia, marca a presença do pecado, como se o diabo ali estivesse, como se a cama e o que acontece ali fossem motivos de perdição. Contrapostos a isso, estão as cadeiras, lado a lado, juntas ao Antigo Testamento, relembrando a imagem do padre que guia sua penitente, indicando a virtude que deveria ter aquele momento. O próprio Amaro e os dois, pulando rapidamente na cama, mostram que a opção é pela execução hipócrita do desejo amoroso. Além disso, porta perra, ou seja, aquela que é difícil de fechar, mostra que os dois não estão protegidos, que há a possibilidade do seu mundo de intimidade, de seu mundo particular, ser desvelado.

Nesse trecho, no entanto, podemos perceber que há ali uma presença constante, que causa medo aos amantes, não sem motivos, a presença de Totó. Ela se coloca de forma invasiva, sempre perseguindo Amaro com o olhar e demonstrando muita raiva de Amélia. É interessante observar que, na primeira versão do romance, Totó não existe e o cônego Dias joga com Amaro para saber a verdade sobre a sua relação com Amélia, enquanto na terceira versão, Totó é aquela que vê tudo e denuncia os amantes. Tomada de desejo, observando Amaro ostensivamente, ela olha todas as atitudes dele e de Amélia e, não resignada com a sua situação, grita, chamando-os de cães. Marginalizada por sua paralisia, considerada louca por sua revolta com relação à sua situação, Totó é colocada por Eça de Queirós na condição do tolo do *Auto da Barca do Inferno*, de Gil Vicente, isto é, ao mesmo tempo em que é testemunha de Deus, é aquela que fala, que assume o lugar da voz pública. Liberada dos liames da hipocrisia e dos controles que a

sociedade impõe, Totó, prenhe de ódio e de revolta por não poder realizar seus desejos, pode denunciar aquilo que a sociedade não tem coragem de apontar.

Luce Irigaray, quando fala sobre a falta de voz da mulher deixa transparecer que essa voz só é válida para os homens quando misteriosa, quando cercada de uma obscuridade, quando marcada por certo delírio (1974, p. 238). Dessa maneira, a voz de Totó, concebida com tais características, se constitui naquela que o cônego Dias está disposto a escutar, pois, tendo em vista que tudo observa e que algo sobrenatural a ilumina, ela se constitui como a voz da verdade. Ela funciona, então, como a voz de denúncia, a voz do povo ou, podemos dizer também, tendo em vista a questão de que o naturalismo se constitui como um discurso crítico dos costumes e dos problemas sociais, como o clamor do artista que pretende denunciar uma sociedade viciada ou decadente. No entanto, a voz de Totó será logo apagada, visto que ela morre logo em seguida, guardando para sempre o segredo de Amaro e Amélia. Dessa maneira, apesar do quarto do tio Esguelhas representar um lugar íntimo, um mundo à parte, onde os dois podem ter o seu romance, a presença de Totó mostra que não estão seguros e que sua relação pode ser exposta ao mundo.

Nesses encontros em casa do Tio Esguelhas, Amélia fica cada vez mais dominada pelo padre e ele cada vez mais exerce seu poder sobre ela. Assim, eles acreditam-se tranquilos, visto que contam com a cumplicidade de seu grupo, que tende a esconder tudo o que a sociedade consideraria imoral para padres e mulheres solitárias. No entanto, seguindo a lógica da escola naturalista a que se filia Eça de Queirós nesse momento de sua escrita, a natureza se impõe e Amélia engravida. A gravidez é a prova pública do que se passa na vida íntima de um casal, mas no caso desses dois, precisa ser escondida, visto que se coloca como a prova da quebra das normas sociais. Dessa forma, a situação se inverte novamente e Amélia, que havia saído, que havia tentado novos espaços, conhecido os prazeres, é encerrada novamente dentro da casa, distante, como nos parece ter acontecido a sua mãe, no começo do livro. Temos a impressão de que quando a situação poderia ferir só Amélia, não havia problemas que a situação da moça fosse revelada. No entanto, com o filho, ambos ficam expostos e ele acabaria sendo bastante prejudicado, pois perderia seu poderio e, em consequência, seria melhor que tudo fosse enterrado. E é isso justamente o que acontece.

Amélia é desterrada, junto a D. Josefa, para a Ricoça e é como se houvesse um enterro gradual da moça. A velha a tortura, mostrando o que a religião, motivada por

superstição e medo, acredita ser o destino do pecador depois da morte, ou seja, angústia e castigo. Para além disso, Amélia se encontra no mais profundo isolamento e sua vida vai se tornando cada vez mais estática, como se, enfurnada naquele lugar, só pudesse ver a paralisia das coisas:

> Era ainda preferível passar os seus dias metida no casarão; dias infindáveis em que as horas se iam movendo com o vagar fastidioso dum desfilar funerário.
> O seu quarto era na frente; e pelas duas janelas recebia a impressão triste da paisagem que se estendia defronte, uma ondulação monótona de terras estéreis com alguma magra árvore aqui e além, um ar abafado em que parecia errar constantemente a exaltação dos pauis próximos e de baixas húmidas, e a que nem o sol de Setembro dissipava o tom sezonático. (QUEIRÓS, 2000, p. 257)

Enfiada naquele casarão, era como se Amélia tivesse sido colocada em um caixão e o seu enterro se encaminhasse, como demonstra a expressão "vagar fastidioso dum desfilar funerário". E todo aquele ambiente, além de se mostrar ele próprio morto pela tristeza, com uma paisagem estéril e imutável, tem um aspecto pantanoso, como se algo ali apodrecesse aos poucos.

Já não há ali o cotidiano da vida de mulher casadoira, onde as coisas eram repetitivas, ainda que com alguma felicidade e esperança, mas a vida de alguém completamente enterrada, emparedada. Certas características que foram frequentemente lidas como elementos da histeria de Amélia, tais como seu terror a Deus, a sua tristeza e melancolia, podem representar também a tentativa do autor de mostrar a dor desse aprisionamento, ou ainda, a dor da aproximação da morte.

Acreditamos que a presença do Abade Ferrão, além da evidente contraposição de sua personalidade com a dos outros padres de Leiria, parece que serve também para confortar Amélia, que aparentemente sente o avizinhamento da morte. Ensinando para ela que Deus é bondoso e compreensivo e que os pecados podem ser perdoados, ele dá esperança a Amélia e a alenta para uma possível nova vida. Como a discussão do livro envolve não só a crítica ao celibato dos padres, mas também a tentativa de reformar os costumes da sociedade e, em nossa opinião, tirar o aprendizado religioso feminino das mãos dos padres perniciosos, Ferrão mostra uma religião mais focada no cristianismo primitivo e oferece a Amélia uma nova oportunidade, com um casamento junto a João Eduardo, que ela vai infelizmente recusar, já que vai novamente ceder às seduções e investidas de Amaro, mas também ao ciúmes perverso do padre, que deseja a submissão

total da moça.

Como vemos, não há esperança para Amélia. No momento de desespero, sente em Amaro seu algoz. Vemos claramente a sua dor e a sua revolta:

> Caiu numa melancolia histérica que a envelhecia; passava os dias suja e desarranjada, não querendo dar cuidado ao seu corpo pecador, todo o movimento, todo o esforço repugnava; as mesmas orações lhe custavam, como se as julgasse inúteis; e tinha atirado para o fundo de uma arca o enxoval que andava a costurar para o filho – porque o odiava, aquele ser que ela sentia mexer-se-lhe nas entranhas e que era a causa da sua perdição. Odiava-o – mas menos que o outro, o pároco que lho fizera, o padre malvado que a tentara, a estragara, a atirara às chamas do Inferno! Que desespero quando pensava nele! Estava em Leiria sossegado, comendo bem, confessando as outras, namorando-as talvez – e ela ali sozinha com o ventre condenado e enfartado do pecado que ele lá depusera, ia-se afundindo na perdição sempiterna!

Nesse trecho dá para ver que Amélia se enterra *a priori*. Já não cultiva a vaidade, já não quer nem costurar, atividade básica que fazia em sua casa. A religião já lhe é inútil, ainda que conserve a ideia de que o corpo pecador tem que ser castigado e que o faz através da gravidez. A recusa do filho representa a revolta da moça ofendida e mostra a negação do homem que a engravidou, como se o filho não fosse só o fruto do pecado, mas também o espelho do pai. Ela imagina que Amaro segue a vida, provocando as mesmas maldades, o que não é mentira, visto que vai para Alcobaça, viver em sociedade, enquanto ela iria se "afundindo na perdição sempiterna", ou seja, para uma perdição perene, para a vida eterna.

Como se vê, Amélia vai enterrando-se viva e sua última esperança, alimentada pelo abade Ferrão, que é casar-se com João Eduardo, se esvai completamente, pois acaba por se recusar a casar com o moço, após Amaro se afastar, demonstrar ciúme e exigir que ela se conserve como se fosse sua esposa. Esse sentimento de posse que Amaro demonstra é muito cruel, pois tira a única possibilidade de Amélia de ter uma vida digna. Amaro dominador, manipulador, tira tudo de Amélia, inclusive o filho e, podemos dizer, a vida.

Aparentemente, ao fim do livro, Amélia morre de histeria. Nervosa porque lhe tiraram o filho, ela tem um ataque e morre. No entanto, acreditamos que esse tipo de solução seria muito pouco realista por parte de Eça de Queirós e só confirmaria uma concepção machista que acredita que as mulheres são loucas. Mais consciente dos problemas das mulheres e da sociedade de sua época, pensamos que o autor tenha

construído a morte de Amélia através de dados focados na realidade.

Em favor do que dizemos, podemos lembrar que, assim como vários estudos mostram, a mortalidade materna é muito grande no século XIX, devido principalmente à falta de assepsia, que causava uma condição chamada "febre puerpueral", tão comum, que passou a ser chamada de "febre das paridas", como nos mostra Marinha do Nascimento Carneiro:

> Esta "febre aguda das mulheres paridas" foi um dos males mais persistentes e incontroláveis, "um dos mais terríveis acidentes que se seguem à veneranda prova da maternidade", em relação ao qual pouco se podia fazer, porque não se conseguia compreender o fenómeno. (CARNEIRO, 2005, p. 84)

Gerada por estreptococos, ou seja, pela sujeira, os sintomas desta doença são febre, delírio e dores intensas. Acreditava-se que era passada de uma mãe a outra, através dos médicos e parteiras, que não faziam a assepsia necessária nos instrumentos e nas mãos após os partos. É certo que Amélia sente pelo menos dois desses sintomas: ela convulsiona e tem peso na cabeça, sinal de que tem febre e delira por algum tempo. Ao invés da histeria, parece-nos que Eça de Queirós mostra, realisticamente, que Amélia morre de algo muito comum no século XIX. Dessa maneira, quando se lê que Amélia morreu de histeria, ou morreu culpada pelo amor ilícito, ou ainda, se se aceita a ideia de que morreu pela falta do filho, como diz Gertrudes, nada mais se faz do que espelhar uma visão conservadora da mulher e ignorar os verdadeiros males passados por elas no século XIX. Em nossa opinião, focado na realidade objetiva, Eça de Queirós mostra a falta de cuidado com as mulheres, talvez numa crítica também aos médicos, que naquele momento da escrita do livro já se sabia serem culpados pela falta de higiene que ocasionava tal doença.

Se realisticamente a morte de Amélia implica em tal denúncia, simbolicamente, Amélia e o filho morrem como forma de enterrar tudo aquilo que Amaro havia feito: numa sociedade patriarcal, dominada pelos homens, onde ferir os costumes é um delito, o ônus recai sobre aqueles mais desprotegidos, que tem seus *habitus* mais vigiados pelas instituições, isto é, a criança e a mulher. Como mostra Carlos Reis (1975, p. 70), o narrador não responsabiliza Amélia e ainda guarda "sinais de uma mágoa indisfarçável", como se o crime não acontecesse só com a criança, mas também com a moça que fora manipulada, dominada, largada só, sem esperanças e morta pelo parto do filho, concebido

em um ato imoral entre ela e aquele padre que invadiu sua vida. Lembremos que é imoral não porque se trata de sexo, mas porque o desejo, proibido aos padres, se impõe acima das leis de uma das instituições sociais mais importantes no século XIX, a Igreja. É como se o autor nos dissesse que numa sociedade em que o predomínio masculino, junto às prerrogativas que dá a profissão religiosa, se transformassem em poder absoluto e que tudo aquilo que denunciasse, que atrapalhasse, que indicasse os problemas causados por tal lógica, deve ser morto e enterrado, como no caso Totó, assim como Amélia e o filho.

Fica bem claro que Amaro nunca se abala por aquilo tudo o que aconteceu. A opinião pública nunca irá o atingir, mas o mesmo não acontece com Amélia, mesmo depois de morta. Em uma cena quase no fim do livro, temos duas personagens falando sobre ela e vemos o seguinte:

> Apertaram a mão de Serafim, que lhes mediu duas aguardentes – e informou-se se a defunta era a noiva do sr. Joãozinho. Tinham-lhe dito que morrera duma veia rebentada.
> O baixito riu:
> - Qual veia rebentada! Não lhe rebentou coisa nenhuma. O que lhe rebentou foi um rapagão pelo ventre...
> - Obra do sr. Joãozinho? perguntou o Serafim, arregalando o olho brejeiro.
> - Não me parece, disse o outro com importância. O sr. Joãozinho estava em Lisboa... Obra de algum cavaleiro da cidade... Sabe vossemecê de quem eu desconfio, sr. Serafim?...
> Mas a Gertrudes, esbaforida, rompeu pela taberna gritando que o saimento já ia ao pé do cemitério, e que não faltavam senão "aqueles senhores"! Os lacaios abalaram logo, e alcançaram o enterro quando ia passando a pequena grade do cemitério, ao último versículo do *Miserere*. (QUEIRÓS, 2000, p. 1015)

As personagens julgam maliciosamente a gravidez de Amélia, no entanto, quando vão falar do provável responsável por tudo aquilo, o diálogo é cortado. Parece que o nome do pároco vai ficar para sempre interdito, como se junto com Amélia, cujo caixão cruzava a porta do cemitério, se enterrasse também tudo o que se passou. Tanto é que no último capítulo do livro, quando o cônego Dias e Amaro discutem sobre os destinos daquele que vivem ou viveram em Leiria, tocam muito indiretamente nos amores entre Amaro e Amélia. Tudo acontece como se a cumplicidade daqueles que desejam manter os costumes do modo que estão encobrissem para sempre o que a sociedade julga imoral.

Dessa maneira, além de denunciar o celibato, o que nos parece óbvio, mas

também um pouco restrito, tendo em vista a dimensão que o livro atingiu, Eça estaria representando e criticando a manutenção das mulheres como bonecas que, criadas para a domesticidade, para o casamento, dentro de uma religião deturpada, que não produz reflexão, nem um suporte moral e ético para elas, estariam aptas a serem dominadas por aqueles cujo poderio emana da sociedade patriarcal e do poder religioso.

Eça de Queirós ainda que não seja sua intenção principal, acaba por nos mostrar, de maneira cara, o domínio desse invasor, que se aproveita de suas prerrogativas de padre para sobrepujar, manipular e explorar mulheres crédulas, acostumadas, pelos *habitus* a servir, a não ter voz, a ceder ao mais poderoso. Desse modo, elas agiriam da maneira que a sociedade espera delas, obedecendo aos *habitus* costumes mais tradicionais, que as enformam e as impossibilitam de viver uma vida mais livre.

No caso específico de Amélia, dominada primeiramente por um ideal de domesticidade e um modelo de masculinidade, que espelha em Amaro, se deixa levar e tem suas possiblidades de vida aniquiladas pelo domínio de um homem sem escrúpulos. Apesar, de os dois quebrarem juntos os tabus do celibato e do prazer da mulher, principalmente da solteira, é Amélia quem mais acede e é ela quem perde mais espaço, sendo levada à morte. Assim, Eça mostraria uma lógica cruel, onde a mulher seria a maior vítima das regras e imposições sociais, construídas pelos homens, já que eles que possuem a voz pública, a voz da lei, mas que não são punidos por também as transgredir.

Este romance, assim como *O primo Basílio*, de que trataremos a seguir, tem como uma de suas protagonistas uma mulher, como não acontece nos últimos livros do autor, porque ele deseja proceder à crítica dos costumes da sociedade portuguesa. Se o espaço da casa, o espaço privado é o lugar onde os costumes são conservados, e também o espaço onde a mulher está inserida, é bastante lógico que a mulher tenha protagonismo nessa narrativa. Logo, um romance que queira criticar os costumes da sociedade deve ter como centro o espaço da casa e seus moradores, no caso, as mulheres.

Como nos aponta Joel Serrão (1987, p. 51-52), o naturalismo e o realismo, com sua figura máxima em Eça de Queirós, teriam dado sustentação para a modificação das condições da mulher em Portugal. Desmitificando a sexualidade feminina, mas também revelando como as famílias são controladas por valores tradicionais, mostraria um microcosmo que favorece os mais poderosos da sociedade patriarcal, isto é, o homem e a Igreja Católica. Exibiria, dessa maneira, a mulher marginalizada,

subalternizada e colocada como vítima, registrando não só a situação das mulheres portugueses da época, mas séculos de história que relegam a mulher à dominação masculina.

3. A REPRESENTAÇÃO DA VIVÊNCIA FEMININA: *O PRIMO BASÍLIO*

No seguimento deste trabalho, pretendemos analisar, assim como fizemos com as personagens femininas de *O crime do padre Amaro*, o romance de 1878, *O primo Basílio*. Este livro talvez tenha as duas personagens femininas mais importantes da narrativa queirosiana, Luísa e Juliana, seja pela força que imprimem à narrativa, seja pela grande quantidade de análises a elas dedicadas desde o momento de publicação do livro. Julgamos que, mudando seu foco do clero da cidade provinciana de Leiria para a pequena burguesia de Lisboa, mas ainda continuando no campo da crítica de costumes, expressamente ligados ao comportamento feminino no século XIX, Eça de Queirós nos mostraria em *O primo Basílio*, além da crítica pura e simples à educação romântica feminina, a condição que a sociedade, seus costumes e suas instituições submetem a mulher portuguesa, ou seja, a uma situação de inércia mental, despreparo frente ao mundo, dependência, indignidade e pobreza, assim como acontece em *O crime do padre Amaro.* Mais do que isso, pretendemos demonstrar como, seguindo os parâmetros do século XIX, os discursos destinados às mulheres, principalmente aqueles ligados à casa, amor, casamento, adultério, ao mesmo tempo em que abrem espaço para a descoberta de uma sexualidade latente, controlam o corpo, a personalidade e, em consequência, as vivências femininas.

Dessa maneira, assim como acontece com Amélia, Luísa e Juliana são enformadas por ideais de feminilidade ligados ao imaginário de poder masculino, o que as submetem ao olhar e à vontade dos outros. Ao ir além daquilo que se espera de uma mulher casada ou de uma mulher do povo, caem fatalmente em desgraça, como se à sociedade fosse necessário aniquilar aquelas que não se adaptam, como aconteceu com Amélia e acontece com Luísa e Juliana.

O livro foi lançado em 1878, com reedição no mesmo ano, após a primeira versão de *O crime do padre Amaro*, e foi, desde o início, sucesso de público e de crítica. Existe uma grande quantidade de trabalhos dedicados ao romance e, desde sua publicação, parte deles o associam ao romance *Madame Bovary*, de Flaubert, e se referem principalmente à questão do adultério cometido por Luísa, que, por sua vez, teria sido influenciada por

sua educação romântica e pela leitura dos livros de igual inspiração. Como podemos ver nos dizeres de um crítico da época, Sampaio Bruno, em 1885:

> Assim Luísa é o tipo da menina lisboeta, educada em romances, estranha ao arranjo da casa: quando pensa, embalando-se num mórbido sentimentalismo que a educação religiosa aviva; na marcha, oscilando com esse derreamento dos rins que faz vacilar o caminhante, como uma barcaça de calmaria. (*apud* TREPA, 1945, p. 70)

Ou ainda na visão de Álvaro Lins em seu *História Literária de Eça de Queiroz* (1959):

> A realidade essencial do *Primo Basílio* é, assim, um argumento moral, um argumento moral contra o adultério. O velho tema de todas as literaturas, e do qual o romantismo tinha tirado imenso partido, revestindo-o de tons misteriosos e atraentes, está agora nas mãos do realista Eça de Queiroz. E o realista fica fiel aos princípios de sua escola. Analisa, dissocia e decompõe o problema que o romantismo tinha tornado poético e róseo. Mas visto assim, em toda a sua extensão, não fica nem cor-de-rosa nem poético. Fica preto e podre. (LINS, 1959, p. 74)

A partir dessa perspectiva, Luísa é vista como reflexo dos livros que lê, como se apenas a leitura dos livros românticos influenciasse a sociedade portuguesa da época e, em consequência disso, a trajetória da personagem. Muitos trabalhos mais recentes, ainda que apontem para o controle social dos destinos femininos que podem conformar o destino das mulheres nesse romance de Eça, seguem a linha de pensamento que o adultério de Luísa seria resultado da educação romântica que recebeu (FIGUEIREDO, 2001; FABBRO, 2001).

Ainda que reconheçamos que seja impossível excluir tal perspectiva do horizonte de leitura de *O primo Basílio*, já que o próprio autor a coloca em questão em carta de 1878 a Rodrigues de Freitas (c.f. QUEIRÓS, 2001, p.919-921), deixar-se seduzir por tal hipótese diminuiria a importância do livro. Acreditamos que, assim como nos aponta Joel Serrão (1987, p. 51-52) e João Medina (2000, p. 75), Eça de Queirós descreve a mulher portuguesa inserida na sociedade e, principalmente, sofrendo as consequências das amarras advindas das instituições patriarcais, tais como a escola, a Igreja e a família, que traria dificuldades para que se locomovessem socialmente. Assim, as histórias de Luísa e de Juliana não seriam apenas de adultério, mas histórias de mulheres tentando sobreviver e se rebelar contra tais amarras. A partir dessa perspectiva, é importante pincelarmos

algumas questões relacionadas a condição da mulher no século XIX.

Geneviève Fraise (*apud* PERROT, 1991), tratando da representação das mulheres pela filosofia, diz:

> Concretamente falando, três temas servem de eixo à representação de uma mulher sujeito e permitem aos autores longos desenvolvimentos: em primeiro lugar a família, a família compreendida, por um lado, como emanação do casamento e, por outro lado, como célula primeira da sociedade; em seguida a espécie, cuja perpetuação é concebida como finalidade da vida humana; e finalmente a propriedade, com os seus corolários, o trabalho e a liberdade. (*apud* PERROT, 1991, p. 60)

Como podemos ver, os assuntos que se referem à mulher são casamento, família (ligada diretamente à questão da sexualidade) e propriedade. No que concerne ao casamento, como já dissemos anteriormente, com o crescimento da burguesia, a família nuclear se torna norma e adensa-se o discurso masculino, tais como o de Michelet, Comte e Proudhon (*supra* PERROT, 1991), em que a mulher é vista como ser irracional, voltada à afetividade, passiva, apática, entre outras características que visam colocá-la como incapaz, restando apenas para ela, como função social, o casamento e a maternidade. Ainda que houvessem discursos contrários, como os de Leroux, Fourier, Marx e Engels, o que prevaleceu enfim foi o de restringir as possibilidades da mulher, relegando-a à domesticidade, ao interno, ao privado. Como demonstra Irene Vaquinhas, no contexto português:

> Para ambas, no entanto, "senhoras e mulheres", o século XIX reservou espaços e papéis semelhantes: a casa e a vida familiar e doméstica. Os clichés tradicionais que polarizam em termos dicotómicos as esferas do privado e do público e aos quais a racionalidade positivista dará aval científico, encaram a mulher como mãe e dona de casa *prisioneira* do espaço privado. (VAQUINHAS, 2000, p. 16)

Outro ponto que concerne a questão da família e do casamento é o medo do adultério. As mulheres, desde a Grécia, mas de forma mais agressiva a partir do estabelecimento do Cristianismo, sempre foram consideradas propriedade masculina. Nos séculos XVIII e XIX, com a ascensão e o fortalecimento da burguesia e a diminuição dos poderes da aristocracia, o medo do adultério, o temor de ter um outro homem apossando-se do que é posse do homem, só aumenta. Esse medo não se deve somente a um sentimento de poder sobre a mulher puro e simples, mas à ideia de que, como dono dos meios de produção e do dinheiro, já que cabe ao homem a função pública do trabalho, há

que se garantir uma descendência legítima, não permitindo a quem não seja de seu núcleo familiar que se aposse dos bens. Isso tudo é garantido através da virgindade da mulher, antes do casamento, e da fidelidade conjugal, basicamente feminina, após a cerimônia (PERROT, 1994, p. 113-114).

Além disso, adultério e literatura são vistos, no século XIX, como formas de evasão e rebelião possível às mulheres, limitadas pela clausura da casa e do casamento. Dessa maneira, acreditava-se que as mulheres, enformadas pela sociedade, pela família, pela escola, enfim, pelas instituições sociais mantenedoras de um discurso sobre a feminilidade, que ligam as ao amor, ao casamento, à maternidade e a aspectos biológicos que não lhes tornariam propensas a uma sexualidade naturalmente exacerbada, as mulheres fatalmente (e aqui aparece o lado determinista do pensamento do século XIX que formou o Naturalismo) cairiam em adultério:

> A mesma literatura que ajudou a inventar o amor conjugal moderno inventou o adultério como a verdadeira iniciação erótica das mulheres casadas, lugar imaginário em que uma mulher efetuaria uma escolha a partir de seu desejo, em vez de permanecer no lugar da escolhida para realizar os desejos do futuro marido. Escrevo imaginário porque – veja-se o anticlímax da aventura bovarista - é evidente que nada garante que a mulher, no adultério, não seja tão instrumentalizada ao desejo masculino quanto no casamento.
> Em uma esfera reflexiva, a mesma literatura que apontava o amor como a maior realização da vida feminina dava conta da pobreza e da frustração que advinham de apostar todas as fichas da vida no casamento e revelava o desejo ainda disforme de muitas mulheres de se tornar sujeitos da própria vida, "autoras" de suas aventuras pessoais, em consonância com os ideais da autonomia e liberdade individual que a modernidade havia muito tempo oferecia para os homens. (KEHL, 2016, p. 82-83)

Como se lê nas palavras de Maria Rita Kehl, as posições sobre a mulher e o adultério não são uma verdade, mas uma projeção dos desejos e temores masculinos. Lembremos que as mulheres no século XIX são representadas nos discursos médicos, filosóficos, educacionais, e literários pelos homens e, como eles os dominam, é esse o efeito de verdade que resta a elas.

Ao mesmo tempo, esses discursos revelam a iminência do desejo feminino, que de alguma forma, deve ser normatizado. Os romances de adultério, cuja ascensão acontece no século XIX, surgem como reação ao desejo de emancipação feminina, expresso pelos primeiros passos do movimento feminista (CIPLIJAUSKAITÉ, *apud* JESUS, 1997, p. 142), mas ao mesmo tempo como tecnologia de normatização da

sexualidade e do corpo feminino, que foram alvo de interesse dos discursos jurídicos e médicos, principalmente da ginecologia, considerando-os como centro provocadores de sintomas patológicos, tais como a histeria (FOUCAULT, 2009, p.15).

Segundo a perspectiva foucaltiana, tais injunções não seriam necessariamente utilizadas para reprimir o desejo feminino, ainda que fosse considerado perigoso para o homem e para o funcionamento da sociedade, mas para normatizá-lo. Romances, tais como *Madame Bovary*, *Anna Karenina*, *Effi Briest* e o próprio *O primo Basílio* ajudaram na empreitada.

Outra questão a ser levantada quanto à condição feminina no século XIX é a questão do trabalho. Como viemos dizendo, a função social da mulher nesse período é a maternidade e o casamento, mas isso acontece mais especificamente nas classes burguesas e aristocráticas do que nas classes proletárias, onde a dificuldade financeira sobeja e é necessário para as mulheres encontrar um trabalho. Se casadas, trabalham para completar a renda dos maridos, se solteiras e sós, o trabalho lhes serve para garantir a sobrevivência. Poucas possibilidades de sobrevivência pelo trabalho restam às mulheres, entre elas, trabalhar na indústria, nas oficinas de costura ou serem criadas domésticas. Esse último caso, é o que mais nos interessa, já que aparece em nosso romance através da personagem Juliana, demonstrando como as condições são servis e como a criada de dentro não tem vida própria (PERROT, 2001, p.388).

O trabalho feminino, sob essa perspectiva, apresenta uma condição dúbia. Ao mesmo tempo que favorece a emancipação feminina, já que a mulher possuía seu próprio dinheiro, o fato de estar só em uma sociedade que valoriza o homem e o casamento, a ideia de que o melhor trabalho seria o feito por um homem e, consequentemente, os baixos salários e as péssimas condições dos trabalhos femininos, tornam a situação da mulher trabalhadora insustentável. É comum, em textos do século XIX, o relato de que as mulheres, jogadas na miséria por tais condições, dedicam-se à prostituição ou, sem saída, cometem suicídio. Michelet, por exemplo, considera que a mulher que trabalha fatalmente sucumbirá a uma dessas opções (MICHELET, 1995, p. 18-19).

Por fim, temos que dizer que, no que concerne às mulheres empregadas nas atividades domésticas, ter uma "criada de dentro" é um elemento de distinção da burguesia, pois ajuda a garantir uma domesticidade confortável, muito desejável à família burguesa e explorada em *O primo Basílio*.

Por esses aspectos, que viemos expondo, acreditamos que, ao fazer a crítica da

sociedade burguesa portuguesa do século XIX, Eça de Queirós estaria nos mostrando também a condição de vida das mulheres que circulam em Portugal, ou melhor dizendo, em Lisboa durante o século XIX. Essas mulheres, narradas e enformadas pelo olhar masculino que é, em quase todos os momentos, o único permitido no século XIX, não possuem uma imagem de si. Fechadas em casa, seja pelo casamento, seja pelo trabalho, as principais personagens femininas deste livro tentam transgredir as normas de gênero imperante no século XIX, buscando uma realidade diferente daquelas que levavam. Despreparadas pelo tipo de vivência feminina no Portugal do século XIX, ou seja, por uma educação inadequada, experiências sociais ingênuas e mal orientadas, cerceadas pela visão que os outros têm delas, sejam homens ou mulheres, além de ter suas vidas ligadas expressamente à casa, ao amor e ao casamento, Luísa e Juliana tornam-se vítimas certas de uma sociedade onde as mulheres não passam de objetos da vontade alheia. Assim, tentaremos mostrar como as amarras do patriarcado e das instituições sociais, que o sustentam, privam a mulher de sua liberdade, cerceiam seus corpos, sua liberdade e seus destino, deixando poucas possibilidades às personagens femininas. Começaremos, então, pelo papel do casamento.

3.1 QUEM CASA QUER CASA

Maria Helena Santana, em seu livro *Literatura e Ciência na ficção do século XIX*, marca a necessidade do escritor naturalista de perscrutar todos os espaços, sejam eles públicos ou privados, com a finalidade de melhor representar a sociedade oitocentista, mas também com a intenção de corrigi-la. Diz a autora:

> Tanto no que respeita à vida social como à intimidade, não há temas vedados ao escritor naturalista. Entre o salão e a alcova não há solução de continuidade: todos os espaços privados ou semiprivados estão sob a alçada do moralista. Exercer doutrinação moral implica remeter ao domínio público a existência *total* do cidadão, compreendendo nesse âmbito a sexualidade. (SANTANA, 2007, p. 169, grifo da autora)

Como podemos ver, na estética naturalista, na qual tanto *O crime do padre Amaro* quanto *O primo Basílio* estão inseridos, o olhar do escritor visa os mínimos detalhes da sociedade, tentando identificar quem são os atores que nela circulam, quais os ambientes que frequentam e quais os problemas existentes. Além disso, o autor acredita que essa descrição minuciosa possibilitaria a correção das chagas sociais e, para isso, invade tanto o espaço da casa quanto o espaço da rua, tanto o da vida privada quanto o da vida pública.

No caso específico de Eça de Queirós, como lhe recrimina Machado de Assis, o autor chega "ao extremo do reposteiro conjugal" (ASSIS, 2013, p.473), deixando entrever, o erotismo, a sensualidade e a sexualidade de Luísa, mas também de Juliana e Leopoldina, assim como fizera com Amélia, no romance que tratamos anteriormente. Dessa maneira, num duplo movimento, Eça de Queirós, ao expor a sociedade burguesa e suas mazelas, de forma bastante revolucionária, dá lugar à exposição da sexualidade feminina, ao mesmo tempo em que tenta mostrar regras que a trariam de volta à normalidade das instituições, o que, no caso específico deste livro, seria a instituição do casamento.

Como aponta, Maria de Jesus Saraiva (1998, p. 152), entre outros autores, o romance trataria de adultério, tal qual outros romances do século XIX. No entanto, como dissemos acima, o romance naturalista explora as chagas sociais a fim de retornar a uma normalidade social esperada. Dessa maneira, a exploração do adultério como tema não seria o objetivo principal do livro, mas, como um pequeno manual, o livro nos apresenta as mazelas e as vivências femininas, sendo que a principal delas, o casamento, é o principal foco do narrador.

Maria de Jesus Saraiva nos alerta para a abertura do romance, que inicia pelo desenho do lar de Luísa e Jorge, ou seja, pela "apresentação do quadro doméstico que vai se desestabilizar por efeitos do adultério, juntamente com as principais causas da queda de Luísa" (1997, p. 157). Nessa mesma linha, Rodrigues (2013, p.43) nota que, ao começar o romance na sesta de domingo, o narrador descreve especificamente um quadro doméstico burguês. Após uma breve apresentação de Jorge e Luísa, em que os dois aparecem lendo, ela mais preguiçosa, mais sensual, tendo todos os detalhes de sua pessoa, de sua roupa e de seus gestos como objetos da atenção do narrador, que também descreve minuciosamente o ambiente da casa. Lugar por excelência do casamento, a casa é onde as necessidades de um casal apaixonado podem ser saciadas e o narrador monta, em princípio, um quadro ideal, mas que logo é desmontado pela ironia do texto:

> A sala esteirada, alegrava, com o seu teto de madeira pintado a branco, o seu papel claro de ramagens verdes. Era em julho, um domingo: fazia um grande calor; as duas janelas estavam cerradas, mas sentia-se fora o sol faiscar nas vidraças, escaldar a pedra da varanda; havia o silêncio recolhido e sonolento de manhã de missa; uma vaga *quebradeira* amolentava, trazia desejos de sestas, ou de sombras fofas debaixo de arvoredos, no campo, no pé d'água; nas duas gaiolas, entre bambinelas de cretone azulado, os canários dormiam; um zumbido monótono de moscas arrastava por cima da mesa, pousava no fundo das chávenas

> sobre o açúcar derretido, enchia toda a sala dum rumor dormente. (QUEIRÓS, 2001, p. 53-54)

Como se pode perceber nesse trecho, a casa aparenta alegria e frescor, entretanto, o calor do verão traz à cena uma aura algo perigosa, como se quisesse invadi-la e queimá-la, algo entediante, contaminando o dia, a casa e as personagens. Aos poucos, delineiam-se desejos que podem estar ligados às personalidades dos protagonistas da cena: as sestas, no caso de Luísa, muitas vezes apresentada como entediada e preguiçosa, e a fruição da natureza, do ar livre, no caso de Jorge, engenheiro e homem, o que lhe permite sair do espaço da casa em busca de liberdade. No entanto, a presença metafórica dos canários nos dá a devida dimensão da situação do casal, ou mais especificamente da situação de Luísa (PETIT, 1987, p. 176-177). Como os canários estão presos dentro de suas gaiolas entre as bambinelas, o narrador já nos apresenta, logo de entrada, Jorge e Luísa ligados às amarras do casamento, ou ainda, se pensarmos apenas na situação da personagem feminina, representaria uma vida presa não só ao casamento, mas ao conforto sufocante da casa.

O narrador segue seu percurso comentando Jorge e Luísa, mas não só seus traços físicos e sociais, como também, e de forma mais precisa, o que levou cada um a optar pelo casamento. É interessante observar a estrutura desse capítulo e de tal descrição. Feita em oxímoro, percebemos que o narrador, que em muitos momentos cede a voz às personagens através da focalização interna, nos mostra primeiramente a posição de Jorge sobre a casa e o casamento com Luísa, sendo interrompido por um breve diálogo em que somos informados da chegada de Basílio à Lisboa, bem como pela entrada de Juliana em cena, seguindo, por fim, as causas que levaram Luísa ao casamento. Dessa maneira, duas questões podem ser colocadas sobre o início do livro.

Em primeiro lugar, podemos observar que o enredo se encontra delineado nesse primeiro capítulo: o casamento entre Jorge e Luísa, com foco principal em Jorge, como veremos, entrecortado pela chegada de Basílio e a chantagem de Juliana, seguindo-se o foco no desespero de Luísa em manter seu casamento e em sua doença e morte. É bastante claro para os leitores que o foco do narrador do romance está em Luísa, todavia acreditamos que, como faz em outros livros, Eça de Queirós deixa, num primeiro momento, uma antevisão do que será o enredo, permitindo aos leitores um modo de prever aquilo que será narrado

A segunda questão que a análise da estrutura do capítulo nos proporciona, ou seja,

a contraposição entre o que motivou Jorge e Luísa ao casamento e o que pensam sobre ele, irá mostrar como as normas sociais relacionadas ao matrimônio e ao gênero se impõe para homens e para mulheres de modos diferentes. Num século onde a divisão entre os gêneros é marcada pela divisão bilateral entre macho/fêmea, masculino/feminino, homem/mulher (LAQUEUR, 2001, p. 242), é bastante compreensível que Eça de Queirós organize o seu texto de modo a contrapor a visão de Jorge, representante dos homens, e Luísa, representante das mulheres, sobre a questão do casamento. Dessa forma, nesse primeiro capítulo, se discute como cada uma das personagens realiza sua educação amorosa, o que é importante na escolha de cada parceiro e os motivos que levam cada um a aderir ao relacionamento. Vejamos cada uma das personagens mais de perto com a finalidade de entender tais pontos.

Devemos assinalar que o ponto de vista de Jorge cobre boa parte do capítulo e advém do modo burguês, segundo o qual a personagem é constituída no livro. Como tal, Jorge tem uma educação amorosa bastante trivial, com relações amorosas esporádicas, onde encontra-se fortuitamente com uma "rapariguita costureira" (QUEIRÓS, 2001, p. 55). Além disso, as leituras de Jorge mostram também o caráter prático, comum ao estereótipo do burguês: conservador e pragmático, pois ele prefere a poesia de Castilho e a leitura científica de Luís Figuier e Bastiat, distanciando-se dos arroubos sentimentais da poesia de Musset e da prosa de Dumas Filho. Mas o que nos interessa é que o tom dos encontros que tem com a costureira, algo casuais, algo impensados, marcam também a escolha de Luísa como sua companheira:

> Apaixonou-se pelos cabelos louros, pela sua maneira de andar, pelos seus olhos castanhos muito grandes. No inverno seguinte foi despachado, e casou. Sebastião, o seu íntimo, o bom Sebastiarrão, tinha dito, com uma oscilação grave de cabeça, esfregando vagarosamente as mãos:
> — Casou no ar! casou um bocado no ar! (QUEIRÓS, 2001, p. 56)

Apesar de estar apaixonado e demonstrar apego aos aspectos físicos de Luísa, a opinião de Sebastião sobre o casamento de Jorge, "casou um bocado no ar", chama a atenção para o caráter irresponsável da decisão, mas mostra também a possível falta de afinidades eletivas entre o casal, já que esta observação vem após a inserção do narrador sobre o interesse de Jorge sobre as características físicas de Luísa. Esse casamento "no ar", sem um conhecimento mais efetivo, dificultaria a união entre os dois e facilitaria o adultério tanto da parte de Jorge, quanto da parte de Luísa.

Uma outra questão se coloca quando observamos a narração sobre o que motivou o casamento para Jorge. Se nos atentarmos aos detalhes, parece-nos que ele não escolhe o casamento por afinidades ou amor à Luísa, mas por uma questão bastante prática: ele necessita que alguém cuide dele e de sua casa. Jorge responde ao estereótipo que se estabelece entre o século XVIII e XIX, onde "a casa era o refúgio dos prazeres amenos, refúgio do homem cansado e preocupado, tido como o responsável pela produção da riqueza material de que dependia o lar" (HALL *apud* PERROT, 2009, p. 63), ficando claro que a sua preocupação inicial ao casar-se estava muito mais ligada ao seu próprio cuidado pessoal e ao cuidado da sua casa.

Logo no início do romance, quando somos informados que o engenheiro irá partir em viagem ao Alentejo, o sentimento de saudade que Jorge expressa não está diretamente relacionado à Luísa, mas à casa herdada de seus pais:

> Era a primeira vez que se separava de Luísa; e perdia-se já em saudades daquela salinha, que ele mesmo ajudara a forrar de papel novo nas vésperas do seu casamento, e onde, depois das felicidades da noite, os seus almoços se prolongavam em tão suaves preguiças! (QUEIRÓS, 2001, p.54)

Como podemos ver, a saudade que ele acredita que sentirá de Luísa estende-se à sala de sua casa, que inclusive ganha o diminutivo carinhoso "salinha", e o prazer que sente com a esposa estende-se aos almoços e tardes preguiçosas que têm nesse espaço, relacionando o prazer sexual ao prazer alimentar e ao prazer do descanso. Dessa maneira, o narrador já nos dá de antemão duas perspectivas sobre o pensamento de Jorge: a figura de Luísa é projetada na imagem da casa e o prazer que sente está ligado ao conforto encontrado ali. Essa ideia pode ser melhor comprovada se levarmos em conta o trecho que se segue ao acima colocado, onde o narrador, emprestando a focalização narrativa a Jorge, segue cada objeto da casa e nos dá a ideia de sua devoção ao lugar. A adjetivação dos móveis e dos sentimentos despertados por eles chamam bastante a atenção, pois remetem ao campo da afetividade. Assim, expressões como "demorando-se, com *ternura*, naqueles móveis *íntimos*", "o *velho* guarda-louças envidraçado", "o *velho* painel a óleo, que vira desde pequeno" (QUEIRÓS, 2001, p. 54-55, grifo nosso) trazem a sensação de intimidade, mas também da posse efetiva daquele espaço. O quadro do pai que aparece na sala, além de demonstrar brevemente as origens hereditárias de Jorge e abrir a analepse que nos mostra seu caráter, sua juventude e seu casamento com Luísa, simbolicamente

confirmam a posse da casa, herdada por direito de seus pais. Dessa maneira, Jorge é colocado como dono absoluto daquele espaço, consequentemente, desapossando Luísa.

Por outro lado, quando lemos a apresentação de Jorge e do seu aprendizado amoroso, que resulta em seu casamento, é interessante notar que, inicialmente, o engenheiro apenas se interessa por Luísa após "achar-se só" (QUEIRÓS, 2001, p. 55), assim a necessidade do casamento surge antes da atração física por Luísa, que é a que prevalece. Mais importante que isso, pois confina a personagem Luísa ao estereótipo esperado para a mulher no século XIX, Jorge vê Luísa como boa dona de casa, como alguém que cuida bem do lar:

> Mas a Luísa, a Luisinha, saiu muito boa dona de casa: tinha cuidados muito simpáticos nos seus arranjos: era asseada, alegre como um passarinho, como um passarinho amiga do ninho e das carícias do macho; e aquele serzinho louro e meigo veio dar a casa um encanto sério.
> — É um anjinho cheio de dignidade! dizia então Sebastião, o bom Sebastião, com sua voz profunda de *basso*. (QUEIRÓS, 2001, p. 56)

Como podemos ver, o trecho expressa um ideal masculino de feminilidade, pois nele Jorge e Sebastião apresentam suas visões sobre Luísa. Nestas, primeiramente se estabelece a ideia do cuidado, ligada à casa e ao asseio. Em segundo lugar, os diminutivos utilizados mostram a noção corrente, no século XIX, de que a mulher é um ser infantil, débil, frágil. Esses mesmos diminutivos revelam também a ideia de afetividade, própria do estereótipo do Anjo do Lar, da mulher meiga que se esmera em cuidar de seu homem. Por último, a metáfora do passarinho remete a domesticidade, pois faz com que imaginemos o cuidado do lar, da sua prole, além de revelar a intenção de associar Luísa a uma fragilidade que caracterizaria a feminilidade. Essa metáfora também se reveste de sensualidade, denunciando o desejo de Luísa, pois coloca-a como amiga "das carícias do macho". No entanto, um jogo irônico se estabelece e inverte a metáfora se a juntarmos com a imagem dos passarinhos na gaiola, a que nos referimos anteriormente, constituindo, assim, a figura de Luísa como presa aos ideais de domesticidade e feminilidade que são construídos socialmente. Dessa maneira, vemos que se constitui para Luísa uma série de expectativas a que ela acabará por não corresponder.

As reflexões de Jorge são interrompidas pelas palavras de Luísa sobre a chegada de Basílio e pela entrada de Juliana em cena. Essas interrupções têm por função apresentar essas personagens, principalmente Juliana, mas também, despertar as lembranças de

Luísa sobre sua vida antes de casada. Além disso, teremos o primeiro momento de embate entre Juliana e Luísa, mostrando que uma não gosta da outra. Entretanto, o que fica mais patente é o poderio de Jorge sobre a casa e sobre ambas, pois além de não aceitar que Luísa despeça Juliana, mostra que quem decide isso é ele. Apesar do capítulo mostrar um casal e uma casa perfeita num primeiro momento, podemos perceber que uma série de problemas já estão ali colocados.

A partir desse momento, após a saída de Jorge, temos a primeira abordagem da interioridade de Luísa que, à primeira vista, parece vazia, constituindo uma personalidade ociosa, romântica e sonhadora. Todavia, se observarmos mais atentamente, a personagem de Luísa apresenta uma série de problemas relacionados ao casamento e ao ideal de feminilidade que cerceia a vida das mulheres no século XIX.

Luísa revela-se bastante ociosa e preguiçosa, desejando apenas mais conforto. No entanto, podemos perceber que essa sua atitude se estabelece pela vacuidade de seu cotidiano, pois seus pensamentos se referem a um ideal de domesticidade e feminilidade que, por si só, revelam-se inócuos e vazios:

> Sacudiu a chinelinha: esteve a olhar amorosamente o seu pé pequeno, branco como leite, com veias azuis, pensando numa infinidade de coisinhas: – em meias de seda que queria comprar, no farnel que faria a Jorge para a jornada, em três guardanapos que a lavadeira perdera... (QUEIRÓS, 2001, p.60)

O narrador revela como Luísa internalizou os ideais de domesticidade e feminilidade. Partindo da observação do corpo de Luísa, mais precisamente do pé, a personagem passa para a reflexão sobre a casa, como se uma fosse extensão da outra. Os adjetivos e os advérbios, assim como os diminutivos, expõem uma afetuosidade que seria própria da feminilidade e demonstram a internalização dessas característica em Luísa. Todavia, essas mesmas expressões demonstram um rebaixamento não só dos objetos, mas do cotidiano e da vida de Luísa. O pé, as meias de seda, o farnel, os guardanapos, tudo é tratado como pequenas preocupações ligadas ao cotidiano da personagem, cuja importância não vai além do que poderíamos qualificar de pequenas futilidades. A cena se presta a demonstrar o quanto Luísa interioriza e reproduz o ideal de feminilidade e domesticidade, o que é bastante comum, quando se trata de hábitos e normas sociais. No entanto, devemos reforçar que esses ideais deixam a vida da personagem vazia, aumentando a necessidade de evasão.

O ato de ler é a próxima característica de Luísa a que temos acesso. Entediada, a personagem recorre à leitura de Dumas Filho, Walter Scott e outros livros românticos. Essa passagem do livro já foi analisada por diversos críticos, como por exemplo, Lajolo (1997, p. 441) e Cunha (1997, p. 341), entre outros autores e, por esse motivo, não nos deteremos nesse ponto. As referidas análises focalizam o apreço pela leitura por parte de Luísa como resultado de sua educação romântica, reforçando seu caráter sonhador e ocioso, o que acaba por gerar a tentativa de evasão. Consideramos essa interpretação válida, mas gostaríamos de chamar a atenção uma de suas implicações. Parece-nos que tais leituras trazem em si a ideia de que tentar evadir-se pela literatura é algo natural do caráter feminino no século XIX. No entanto, julgamos que se trata de mais uma perspectiva trazida pela domesticidade forçada oriunda do casamento burguês. Para apoiarmos nossa ideia, trazemos em nosso auxílio Anthony Giddens, que diz:

> Mas a literatura romântica era (e ainda hoje é) também uma literatura de esperança, uma espécie de recusa. Frequentemente rejeitava a ideia da domesticidade estabelecida como o único ideal proeminente. Em muitas histórias românticas, a heroína, descobre as virtudes do indivíduo íntegro, sólido, que se torna um marido confiável. Entretanto, pelo menos com a mesma frequência, o verdadeiro herói é um brilhante aventureiro que se distingue por suas características exóticas e ignora a convenção em busca de uma vida errante. (GIDDENS, 1993, p. 56)

Assim, como podemos ver, o interesse de Luísa pelos romances não se refere a uma natureza fantasista da mulher oitocentista, mas a uma tentativa de fugir de uma realidade sufocante, recusar a norma social que prendia a mulher a um espaço específico, onde as funções estavam tão cerceadas que não permitiam qualquer mobilidade sem que houvesse risco de desonra e indignidade.

Outro ponto que gostaríamos de salientar, frente a esse trecho de Giddens, é o caráter vacilante de Luísa, que a leva a oscilar entre a estabilidade do casamento e as aventuras do adultério, o que induz muitos analistas a encararem a personagem como passiva, inativa ou até mesmo amoral, como faz Machado de Assis (2013, p. 470), no célebre texto sobre *O primo Basílio*. Segundo Giddens, o romance romântico apresenta à heroína a possibilidade de encontrar um marido "íntegro", "confiável", porém "aventureiro". Como sabemos, Luísa é educada num ambiente onde os ideais românticos são a norma para a mulher e espera um parceiro que responda a esses ideais. No entanto, sabemos que, na prática burguesa e no romance de Eça de Queirós, não é o que acontece. O estereótipo do marido esperado se divide em dois: o marido confiável, que garante a

estabilidade da família nuclear; o amante aventureiro, conhecedor de novos e excitantes mundos. Eles não estão na mesma pessoa, pois se encontram divididos entre Jorge e Basílio. Desse modo, não é possível encontrar a síntese dessas características em apenas um dos dois, o que a faz pender ora para um, ora para outro. Luísa não é Dona Flor, de Jorge Amado, e não pode viver na realidade que o romance naturalista almeja representar aquilo que só a fantasia pode realizar.

Na analepse da vida de solteira de Luísa, teremos a construção de suas características, que remetem ao mundo do casamento, ou melhor, dos relacionamentos amorosos. Podemos perceber que, enquanto Jorge está preocupado com sua casa e seu conforto, Luísa terá outras preocupações, tais como o amor romântico, a sexualidade, a estabilidade econômica e social e a virilidade de seu parceiro.

Inicialmente, termos a apresentação do aprendizado amoroso de Luísa. Se compararmos com aquele de Jorge, que parece pragmaticamente querer satisfazer suas necessidades sexuais, e ao aprendizado de Amélia, que a prepara para a violência e a submissão, Luísa tem uma educação amorosa bastante romântica, mas também muito prosaica, como se esperava e ainda se espera de uma mulher burguesa. Passeios por Sintra ao luar, em meio à natureza, com namoros escondidos nas sombras das árvores e no interior da casa, tudo isso faz parte do arquétipo romântico de amor que Luísa vai aos poucos internalizando. Basílio, nesse momento, já apresenta o modelo do herói romântico, já que viera da Inglaterra e se mostrava interessante e requintado. Além disso, o narrador nos passa a impressão de que existe brincadeiras sexuais entre os primos, pois além de se encontrarem às escondidas, a mãe de Luísa permitia algumas, digamos, liberdades:

> Tinham muita liberdade, ela e o primo Basílio. A mamã, coitadinha, toda cismática, com reumatismo, egoísta, deixava-os, sorria, dormitava: Basílio era rico, então, chamava-lhe tia Jojó, trazia-lhe cartuchos de doce.
> [...] A mamã ressonava baixo, com os pés embrulhados numa manta, o volume da *Biblioteca das Damas* caído sobre o regaço. E eles, muito chegados, muito felizes no sofá. O *sofá*! Quantas recordações! (QUEIRÓS, 2001, p. 63)

Essa curiosidade adolescente sobre a sexualidade se reflete na Luísa adulta e, ao apresentá-la, parece-nos que o narrador tenta mostrar como as práticas da adolescência levam a personagem a procurar novas experiências, sugerindo que o adultério seria uma forma de expandir seu conhecimento sobre o sexo. Temos que admitir que era algo de

inovador, nesse momento, mostrar como o corpo e a sexualidade são formas de conhecer o mundo, algo só discutido por Freud, Foucault, Giddens, entre outros autores, no século XX.

Esse trecho pode demostrar também não apenas a hipocrisia burguesa em relação à sexualidade, como demonstra Dantas (1999, p.54), mas também indica que o casamento burguês está diretamente ligado à estabilidade financeira, principalmente para mulher que, por questões já levantadas, não era responsável pelo próprio sustento. Dessa maneira, parece que quando a mãe de Luísa faz vista grossa ao namoro dos primos, antevê a possibilidade de um bom casamento para sua filha, antes de qualquer coisa.

A hipótese de que Eça de Queirós representa em seus romances a fragilidade das mulheres no que se refere a estabilidade financeira é reafirmada em *O primo Basílio*, pois, como exemplo, podemos ressaltar o caráter pragmático de Luísa na decisão de seu casamento com Jorge. Apesar de não gostar do rapaz inicialmente, Luísa considera sua virilidade e a possibilidade de o casamento trazer conforto para si e para sua mãe:

> Que sensação quando ele lhe disse: Vamos casar, hein! Viu de repente o rosto barbado, com os olhos muito luzidios, sobre o mesmo travesseiro, ao pé do seu! Fez-se escarlate, Jorge tinha-lhe tomado a mão: ela sentia o calor daquela palma larga penetrá-la, tomar posse dela; disse que *sim!* ficou como idiota e sentia debaixo do vestido de merino dilatarem-se docemente os seios. Estava noiva, enfim! Que alegria, que descanso para a mamã! (QUEIRÓS, 2001, p. 64-65)

É interessante observar as imagens que surgem na cabeça de Luísa. Aparentemente, diferente das ideais de Jorge sobre o casamento, que acaba por pensar no cuidado da casa e de si mesmo, Luísa foca-se na imagem da intimidade do quarto e a impressão que o pedido de casamento causa pode ser comparada a um orgasmo. Ela imagina a barba de Jorge, metonímia da virilidade do rapaz, deitado num travesseiro, simbolizando a vida conjugal e a intimidade. Essas imagens provocam um rubor em sua face, como se ela estivesse numa fase inicial de excitação. Quando Jorge pega em sua mão, os verbos ligados à posse sexual e as palavras de duplo sentido entram em cena, tais como "calor", "palma larga", "penetrar", "tomar posse", sugerindo que a personagem realmente estivesse sendo possuída sexualmente. Em seguida, Luísa perde os sentidos, fica como "idiota" e seus seios arfam, finalizando a sensação de gozo. Apesar do caráter sexual do momento do pedido de casamento, a ironia do final do trecho é bastante surpreendente e revela a natureza pragmática do casamento burguês também para a

mulher. Podemos perceber que não é exatamente Jorge quem provoca a sensação de gozo em Luísa, mas o simples fato de ela estar noiva, de finalmente poder exercer a sua sexualidade e de dar um descanso para a mãe.

A focalização interna de Luísa se encerra mostrando um novo encantamento por Jorge e principalmente pelos elementos referentes à sua masculinidade, "...era novo, era forte, era alegre: pôs-se a adorá-lo". Apresentando-nos o que em Jorge encantava Luísa, o narrador nos mostra como os elementos da virilidade constituem um importante dado para o casamento ideal, mas também demonstra como as mulheres, no caso Luísa, internalizam as normas sociais de cuidado e controle. Desse modo, ao mesmo tempo em que mostra a atração de Luísa por Jorge, o narrador nos revela como responde positivamente a tudo aquilo que se espera dela. Ela assume o cuidado da casa e de Jorge, impressiona-se com seu jeito galante, o que é muito natural para um casal recém-casado. Além disso, introjeta o papel do "outro", no sentido em que os sucessos do marido são o seu sucesso, espelhando-se em Jorge, sentindo orgulho dele. Mas o mais importante elemento que Luísa vê em Jorge e que terá grandes consequências no romance é a possível celeridade naquilo que se refere à sua honra, informação que a levará ao desespero e, possivelmente, à sua morte após o adultério. Vejamos como isso acontece:

> E sempre de bom humor [Jorge], com muita graça; mas nas coisas da sua profissão ou do seu brio tinha severidades exageradas, e punha então nas palavras uma solenidade carrancuda. Uma amiga dela romanesca, que via em tudo dramas, tinha-lhe dito: É homem para te dar uma punhalada. Ela que não conhecia ainda então o temperamento plácido de Jorge acreditou, e isso mesmo criou uma exaltação no seu amor por ele. Era o seu *tudo*, - a sua força, o seu fim, o seu destino, a sua religião, o seu homem! (QUEIRÓS, 2001, p. 65)

Como bem assinala Teresa Martins Oliveira (2004, p. 98), ao estudar as noções de masculinidade em *O primo Basílio* e *Effi Briest*, Jorge perdoará Luísa, demonstrando pouca preocupação com a honra, ainda que tenha medo da repercussão pública, mesmo que isso não aconteça. No entanto, num primeiro momento, Jorge responde a um ideal de masculinidade e honra, comuns no século XIX, haja visto, os relatos de duelos e mortes de mulheres provenientes de casos de adultério. Ainda que as palavras do narrador sobre as atitudes de Jorge pareçam negativas e que a observação da amiga seja melodramática, podemos ver que Luísa se encanta pela ideia do homem violento, capaz de atitudes extremas, como se, para ser um homem íntegro, fosse necessário ser implacável com relação à fidelidade feminina. Dessa maneira, Jorge encarna para Luísa um homem ideal

que, através da masculinidade e do conforto que pode propiciar, é aquele com que deve se casar. Logo após a analepse, Luísa sofre as consequências desta violência simbólica exercida por Jorge, pois ele não permite que ela receba Leopoldina. Entretanto, ainda fica fascinada por ele e o casamento se constitui, enfim, como ideal.

Dessa maneira, o primeiro capítulo, além de apresentar as personagens principais e a estrutura do enredo do romance, possibilita, também, analisar qual é a noção de casamento inculcada no casal protagonista, que representam a família burguesa em *O primo Basílio*.

Se, para os homens, na figura de Jorge, é a necessidade de ter alguém para cuidar de si e de seu lar, esperando que a mulher se responsabilize por essas tarefas, para as mulheres, na figura de Luísa, evidencia-se a necessidade de estabilidade financeira, social e o usufruto de algum conforto. Além disso, coloca-se para os dois o exercício da sexualidade, não necessariamente do amor e da paixão, como se poderia esperar. Nesses termos, a feminilidade se fundamenta no cuidado (daí a figura do Anjo do Lar) e a masculinidade se apoia na provisão e na possessão, pela necessidade de prover bem-estar e conforto, mas também de resguardar os seus bens – casa e esposa.

Então, ao mesmo tempo que a relação conjugal entre Luísa e Jorge se estabelece de forma bastante pragmática, temos também a constituição de expectativas sociais sobre o papel do homem e da mulher diante do casamento burguês que, se não respondidas, podem causar o rompimento da relação conjugal à revelia mesmo da vontade do próprio casal. Assim, parece que o romance está mostrando ao leitor que a sociedade produz discursos sobre o amor e o casamento e que a tanto a mulher quanto o homem, destinatários diretos deles, os introjetam, reproduzem e, caso os transgridam, sofrerão as consequências, tendo um custo infinitamente maior para a mulher do que para o homem, já que este vem a seu maior beneficiário.

Dessa forma, o que poderia parecer um problema da burguesia portuguesa como classe social, se constitui como problema do exercício de poder do patriarcado sobre a mulher em toda a cultura europeia naquela altura. Esses discursos, produzidos incessantemente por todas as instâncias sociais, mas principalmente pela educação, embota o pensamento e as capacidades das mulheres, fazendo com que, de alguma forma, pareçam ser vítimas de suas próprias escolhas. É o que veremos no próximo trecho do nosso trabalho.

3.2. O QUE QUEREM AS MULHERES?

Como havíamos falado no início desse trabalho, o texto de *As farpas*, de 1872, sobre a educação das meninas de Lisboa, foi visto muitas vezes como chave de leitura tanto para a personagem Amélia, de *O crime do padre Amaro*, quanto para a personagem Luísa, de *O primo Basílio*. É interessante pensar esse texto dessa forma, pois nele Eça de Queirós não concebe as características femininas consideradas negativas como sendo naturais, mas como fruto dos hábitos sociais inculcados na mulher pela família e por outras instituições sociais. Se pensarmos os romances da fase naturalista de Eça também dessa perspectiva, podemos afirmar que neles não prevalece a hereditariedade nos destinos das personagens, mais especificamente das personagens femininas, como se poderia esperar da estética naturalista, mas a força dos hábitos e normas sociais na personalidade de cada um. Como diz Carlos Reis:

> Entretanto, e por estranho que possa parecer, as influências derivadas da hereditariedade, que entre os cultores da estética naturalista chegou a ganhar foros de verdadeiro tópico, não recebem da parte do narrador uma atenção comparável à merecida pelo meio social, cultural e moral ou pela educação inculcada à personagem. (REIS, 1975, p. 78-79)

Dessa forma, assim como no texto de *As farpas*, em *O primo Basílio*, Eça de Queirós irá falar de religião, de educação moral e intelectual das mulheres, de família, moda e saúde, afim de alcançar as questões referentes ao controle do corpo e da mente, bem como ao aprendizado do amor e do casamento, afim de deixar claro os efeitos deletérios de uma norma social "infantilizada" em relação ao comportamento feminino. Assim, as características de passividade, preguiça e indecisão, das quais muitas vezes Luísa é acusada, como podemos ver em António Sérgio (1980, p. 72) ou, mais recentemente, Caetano, Souza e Regala Júnior (2016, p.7), possuem um viés social advindos do contínuo reforço dos ideais masculinos que tomam a mulher como seres inferiores. Dessa educação, que acreditamos que não seja especificamente romântica, mas a educação da mulher burguesa no século XIX, podem resultar seres passivos, incapazes de tomar as próprias decisões, como se apresenta a nossa personagem principal. Diz o autor:

> Daqui vem sua falta de ação, a sua infeliz "passividade". Uma menina portuguesa não tem iniciativa, nem determinação, nem vontade. Precisa ser mandada e governada; de outro modo, irresoluta, suspensa, fica no

> meio da vida, de braços caídos. Perante um perigo, uma crise, uma situação difícil, rezam. Têm a fé abstrata que só Deus as pode inspirar, dar-lhes decisão, a ideia precisa: mas terminam quase por seguir o conselho da criada. (QUEIRÓS, 2000, p. 853)

Acreditamos que, mesmo soando machista e classista para os dias de hoje, o que Eça faz, quando questiona a educação e as instituições sociais que formam as mulheres, não é só mostrar as características femininas que acima exploramos, mas indicar que a sociedade é produtora desses seres frágeis, incapazes de serem independentes e verdadeiras companheiras para os homens. Nesse sentido, lembremos que o autor está escrevendo sob a influência de Michelet e Proudhon e, portanto, para ele, a educação das mulheres deveria possibilitar que cumprissem sua função social de esposa e mãe. É importante relembrar que esse ponto era pacífico no século XIX, pois até algumas feministas, como Mary Wollstonecraft, acreditavam que a educação intelectual e moral das mulheres deveria torná-las mais aptas a cuidar da casa e da família, mantendo o pudor, a contenção e a discrição.

No entanto, acreditamos que na cena do livro em que o narrador coloca Luísa e Leopoldina tendo uma conversa sobre suas vidas, sobre seus sentimentos, suas ambições e sobre a sua vida durante o colégio, temos uma percepção maior de como os hábitos de gênero são incutidos nas mulheres, como se o autor, dialogando com o texto de *As farpas*, nos dissesse como as mulheres são criadas para o amor, para o casamento e para casa. Também, num jogo entre as falas de Leopoldina e Luísa, além de expor a hipocrisia social, o autor demonstra o que realmente as mulheres queriam.

As características de Leopoldina e a amizade entre ela e Luísa permitem que a personagem seja mais sincera sobre a sua vida, sobre aquilo que deseja e sobre o que sente. Apesar de ser castigada por essa sinceridade (Cf. BERRINI, 1984, p.48), o seu caráter ambivalente permite que ela adquira um lugar de fala que não é possível nem mesmo à Luísa e à Juliana, pois elas acham-se tão imersas nas normas sociais de classe e gênero que encontram dificuldade de se expressar sobre e contra elas. Já Leopoldina fala abertamente das normas de feminilidade e faz sua crítica. Acreditamos que, ao observarmos sua descrição física e psicológica, entenderemos o porquê de isso acontecer.

Leopoldina não é necessariamente bonita, mas seus trejeitos, suas características físicas e seu vestuário a fazem muito sensual, o que chama a atenção dos homens. Além disso, é indiscreta sobre os seus casos extraconjugais e bastante expansiva no seu modo de falar sobre os seus sentimentos, sobre a sua vida e sobre as coisas relacionadas ao

amor, assim como relacionadas a sua afetividade por Luísa. Reforçando o seu lado sensual, Leopoldina aparece como uma mulher gulosa, o que a diferencia das outras mulheres lisboetas, cuja dieta rígida é descrita no texto de *As farpas* supracitado (QUEIRÓS, 2000, p. 850). Não tem grandes cuidados com a sua casa, nem com o marido, já que possui um casamento completamente falido. Ademais, fuma e bebe, vivendo sua vida do modo que quer.

Ainda que afastada do pai pelo casamento e do marido pela falta de amor e pela falência do casamento, Leopoldina é definida pelos homens a quem esteve ligada. O seu pai era "o devasso e caquético" (QUEIRÓS, 2001, p. 66) Visconde de Quebrais e, por isso, ela é chamada de "a Quebrais", como se o seu comportamento sexual fosse definido pela devassidão do pai. Ela também é definida pelo comportamento do marido e dos homens com quem saiu, como se as características deploráveis dos homens fossem transferidas a ela, como podemos ver nessa observação de Jorge:

> E arremessando o fósforo violentamente:
> — Quando penso que aquela desavergonhada vem a minha casa! Uma criatura que tem mais amantes que camisas, que anda pelo Dafundo em troças, que passeava nos bailes, este ano de dominó, com um tenor! A mulher do Zagalão, um devasso que falsificou uma letra!
> E quase ao ouvido de Sebastião:
> — Uma mulher que dormiu com o Mendonça dos calos! Aquele sebento do Mendonça dos calos! (QUEIRÓS, 2001, p. 91)

Como podemos notar, Jorge considera Leopoldina uma "desavergonhada", não só por seu comportamento transgressor, tal como se vestir como um homem, de dominó, ou sair com vários homens diferentes, o que contrariaria a moral do século XIX, mas também pelas características pessoais dos homens com que se relaciona. Dessa forma, Leopoldina recebe a devassidão e a desonestidade com que é representado seu marido e a sujeira do Mendonça dos calos.

É verdade que tanto as personagens masculinas do romance como, de certa forma, o narrador encaram Leopoldina de forma negativa. Essa visão é tão marcada na figuração da personagem que, num texto recente, Altamir Botoso (2014, 308) diz que ela é uma prostituta. Não entendemos que essa afirmação seja razoável, pois não encontramos nenhuma referência do narrador ou de qualquer personagem afirmando que Leopoldina trocasse dinheiro por sexo, ainda que afirme que se entregaria ao Castro para salvar Luísa. Como grande parte das leituras sobre *O primo Basílio*, tendemos a interpretar que Leopoldina é uma personagem transgressora dos limites que a sociedade burguesa coloca

às mulheres, assim como se presta a demonstrar a infelicidade da mulher oitocentista frente aos papéis que lhes são atribuídos, o que a coloca num espaço marginal dentro da narrativa. É justamente o caráter marginal da personagem, além de sua ambivalência de gênero, pois às vezes assume atitudes mais próximas do comportamento masculino, como fumar, ser sexualmente livre etc., que lhe permite dar azo a suas aventuras e falar mais abertamente dos seus desejos e insatisfações.

A principal conversa entre Leopoldina e Luísa, na nossa opinião, acontece quando a personagem principal espera Basílio, que está atrasado, antes do adultério se consumar. É interessante notar que essa conversa pode nos revelar as inquietações, regras, insatisfações e desejos que perseguem a vida das mulheres e que levariam Luísa ao adultério. Luísa e Leopoldina trocam de assunto "como borboletas em torno de um globo de candeeiro" (QUEIRÓS, 2000, p.857), assim como é referido por Eça de Queirós em *As farpas*. Além disso, as duas estão sós e, por isso, têm mais liberdade para falar aquilo que pensam.

Com muita voracidade, Leopoldina pede que Luísa lhe sirva bacalhau e a conversa se inicia pela menção aos desmazelos das empregadas de Leopoldina e a um de seus encontros amorosos, trazendo à tona a insatisfação com a casa e com o amor, assuntos fortemente ligados à mulher no século XIX. Apesar de parecer ignorar a norma, Leopoldina inveja a sala de Luísa e deseja "ter uma sala assim" (QUEIRÓS, 2001, p. 201), revelando, mais uma vez, que as noções relacionadas aos papéis de dona de casa estão introjetadas e que Leopoldina não pode ignorá-las completamente.

A cena segue com Leopoldina ao piano, permitindo, então, ao narrador nos mostrar como o amor romântico cria um ideal de homem distante, aventureiro, de amores infelizes, de vida sentimental fantasista, muito prejudicial às mulheres do romance, pois, construindo um mundo imaginário, dificultam a apreensão da vida real, ainda que acreditemos que este seja mais o caso de Luísa do que de Leopoldina:

> Recomeçou com um tom muito quebrado. Era a história rimada de um amor infeliz. Falava-se nas "raivas do ciúme, nas rochas de Cascais, nas noites de luar, nos suspiros de saudade", todo o palavreado mórbido do sentimentalismo lisboeta. Leopoldina dava tons dolentes à voz, revirava um olhar expirante; uma quadra sobretudo enternecia-a; repetiu-a com paixão:
>
> Vejo-o nas nuvens do céu,
> Nas ondas do mar sem fim
> E por mais longe que esteja
> Sinto-o sempre ao pé de mim. (QUEIRÓS, 2001, p. 207-208)

Como sabemos, o fado refere-se a assuntos amorosos de maneira exacerbada, o que torna o ideal ali transmitido algo ridículo. O corpo e os gestos de Leopoldina demonstram os efeitos dessa evocação, pois, muito sensualmente, sua voz apresenta dor, mas também expressão de gozo e sensualidade, pelo tom "quebrado" e "dolente" que lhe dá, seu olhar é "expirante", remetendo novamente à "pequena morte" provocada pelo orgasmo e expressa-se com paixão ao repetir a quadra que gosta. Ademais a opinião negativa do narrador sobre o fado cantado por Leopoldina é bastante clara e se estende para todo o ambiente romântico de Lisboa, pois avalia-o como "todo um palavreado mórbido de um sentimentalismo lisboeta", ou seja, trata-se de um discurso desconexo e sentimental, tendendo à doença, à perversidade e que preenche todo o imaginário dessa cidade, e, em consequência, a cabeça das mulheres. É interessante observar que a história desse fato se refere, no que concerne à Luísa, tanto à figura de Basílio, pois lembra seus amores adolescentes ao luar em Cascais e a distância posterior entre ele e ela, mas também à figura de Jorge, visto que ele se encontra longe naquele momento.

Após uma observação irreverente de Leopoldina sobre o sogro de Luísa, dizendo que tem cara de pândego, desconstruindo a imagem respeitável que Jorge fizera dele anteriormente, demostrando o desrespeito de Leopoldina às normas sociais, ela insere a lembrança da adolescência das duas no colégio. Lembrando o que Eça de Queirós disse no texto de *As farpas*, ou seja, sobre a curiosidade das meninas sobre o sexo e o amor, provocada pelo tédio e educação frouxa das escolas portuguesas, (QUEIRÓS, 2000, p. 859), Leopoldina recorda-se do homem ideal e dos jogos sentimentais e sexuais que faziam entre si. É como se o autor demonstrasse realisticamente aquilo que acredita acontecer no processo de educação formal feminina. Afastada dos assuntos considerados sérios, relegadas a uma educação superficial focada no cuidado dos filhos, da casa e do casamento, o que interessaria para essas mulheres seria o amor e a sexualidade

Como esse assunto já foi tratado, gostaríamos de remarcar dois pontos que demonstram o efeito dessa educação tanto na vida das mulheres, quanto na vida de Leopoldina especificamente. O primeiro ponto, que contribui para o caráter ambivalente e marginal de Leopoldina, mostra que o sentimento que teve por Joaninha, na escola, foi mais importante do que aqueles que tivera pelos homens, o que faz da personagem um ser andrógeno ou, como chamaríamos hoje, bissexual, algo ocultado pela capa de hipocrisia burguesa durante o século XIX. O segundo ponto, que gostaríamos de remarcar é o destino de Micaela, que se entregou ao Espinafre, o homem ideal da escola. A moça,

no momento do diálogo, é casada com um homem que a espanca e está cheia de filhos. Nesse sentido, é como se a instância narrativa nos mostrasse que as mulheres podem ser punidas por exercer a sua sexualidade, ou ainda, é como se o fracasso de Micaela pudesse recair sobre Luísa, como se avisasse de uma possível punição, caso se entregasse ao amor e ao sexo.

Ao falarem sobre os respectivos maridos, após Luísa demonstrar a força de Jorge no controle da casa, já que não permitia que ela despedisse Juliana, Leopoldina referenda a norma social de que a casa é o ambiente da mulher, no entanto, seguindo sua visão ambivalente frente aos papéis de gênero e, principalmente, frente às figuras masculinas, ela deseja destituir os maridos de sua representação como chefes e cabeças da casa, como podemos ver abaixo:

> Leopoldina protestou. Boa! os maridos não deviam ter vontade!... Era o que faltava...
> — E o teu, então? disse Luísa rindo.
> — Obrigada! – exclamou Leopoldina. – Um homem que faz quarto à parte!
> De resto detestava os homens que se ocupam de criadas, de róis, de azeites e vinagres... (QUEIRÓS, 2001, p. 211)

Podemos notar nesse trecho – em que quase não existe intervenção do narrador, que se limita às expressões referentes à introdução do diálogo – que as opiniões de Leopoldina, que representa as mulheres, prevalecem como protesto à posição dominante masculina. Utilizando-se da desqualificação do próprio marido, quando diz que ele "faz quarto à parte" e daqueles que cuidavam de coisas que de forma estereotípica pertencem ao universo feminino, como a casa e a alimentação ("de criadas, de róis, de azeite e vinagres"), Leopoldina inverte a lógica patriarcalista e deixa claro o desejo de desapossar o homem da casa e do poder. Nesse caso, ainda que as duas personagens tenham tido o mesmo tipo de formação, podemos perceber aqui, como em outros momentos da cena e do livro, que Luísa mal consegue responder e suas opiniões são pequenos apêndices às de Leopoldina, como o pequeno chiste que dirige à amiga.

Do meio para o fim da conversa, no entanto, as opiniões de Luísa se adensam e se contrapõem às de Leopoldina. Enquanto, a primeira se aproxima de uma noção mais burguesa e fantasista de mundo, Leopoldina quer alçar voos mais altos e se afastar cada vez mais das características ligadas à feminilidade, como veremos brevemente. Ambas desejam ser ricas, mas Luísa deseja as riquezas e aventuras que encontra nos romances,

como andar de cupê, visitar Paris, Roma e Sevilha (QUEIRÓS, 2001, p.212). Já Leopoldina deseja as atividades de homens ou aquilo que ela idealiza ser atividades masculinas:

> Mas os desejos de Leopoldina eram mais vastos: invejava uma vida larga, com carruagens, camarotes de assinatura, uma casa em Sintra, ceias, bailes, *toilletes*, jogo... Porque gostava do *monte* – dizia – fazia-lhe bater o coração. E estava convencida de que havia de adorar a roleta. (QUEIRÓS, 2001, p.212, grifo do autor)

Se observarmos bem, na posição de pequena burguesa de Luísa, suas ideias são bastante irreais, sendo fruto da fantasia de alguém que idealiza uma aventura em lugares distantes, que nem mesmo todo dinheiro do mundo poderia comprar. Já as de Leopoldina, apesar de extravagantes, não são tão irreais, mas sabemos que, por fazerem parte do espaço público ou semipúblico, pode relegar a mulher ao papel de objeto ou marginalizá-la, como é o caso da personagem, assim como veremos com algumas personagens femininas de *Os Maias* e *A cidade e as serras*, por exemplo.

O pensamento de ambas reflete aqueles proferidos por Eça de Queirós, no texto de *As farpas* a que já nos referimos (2000, p. 860-861), em que diz que a família e a sociedade preparam as mulheres para o desejo de riqueza e gozo, não para companheira do homem. Ainda que machista na mentalidade atual, o autor aponta para a idealização de uma vida repleta de riqueza, cuidados de si e aventuras, que naquele momento do século XIX é quase impossível às mulheres. Pois é isso que se encontra no livro, guiadas por comportamentos irreais, as mulheres não discernem o perigo que as cercam, nem são completamente capazes de escolher. Lembremos, por exemplo, que Leopoldina, a mais empoderada entre as mulheres do romance, é frequentemente enganada pelos homens por quem se apaixona.

Por fim, ainda falando dessa exposição dos anseios e das ambições, Leopoldina diz que nascera para homem (QUEIRÓS, 2001, p.212), aumentando a ambiguidade de sua figura, mas mostrando a infelicidade da mulher dentro dos padrões de feminilidade do século XIX.

Existem ainda dois pontos que gostaríamos de remarcar sobre a conversa entre as duas personagens antes de encerrarmos a nossa análise desse trecho. O primeiro ponto diz respeito ao pequeno lume que Leopoldina tem sobre as condições de Luísa e, podemos dizer, sobre a condição das mulheres. Quando Luísa se alarma por Juliana poder sentir o

cheiro do cigarro de Leopoldina, esta personagem compara a casa onde estão a um convento e a uma prisão, significando, assim, que Luísa e a própria mulher do século XIX estão presas à casa pela sua vontade, pela condição de vocacionada, o que conformaria a noção corrente de que a mulher é naturalmente inclinada para o doméstico, como contra à sua vontade, como prisioneiras, o que expressaria o constructo que são as noções de feminilidade, maternidade e domesticidade.

A opinião de Luísa de que "são tolices, no fim, andar a viajar! A única coisa neste mundo é a gente estar na sua casa, com seu homem, um filho ou dois..." (QUEIRÓS, 2001, p.212), ao mesmo tempo que demonstra o caráter vacilante da personagem, que fica entre as aventuras ou o conforto da intimidade do lar, mostra que ela adere fatalmente aos três elementos da feminilidade: ter uma casa, ter um homem e ter um filho. Além disso, como mostra Betty Friednan, no segundo capítulo de seu livro *A mística feminina* (1971), reduzir a vida a esses três elementos da feminilidade apequena a vida das mulheres, trazendo um vazio e a necessidade de evasão. A resposta de Leopoldina aos ideais de feminilidade expressados por Luísa, principalmente o da maternidade, é bastante revolucionária para os padrões da época, colocando-a numa situação ainda maior de marginalidade frente às expectativas de gênero: prefere o aborto à maternidade, ainda que seja por um motivo frívolo, privilegiando o corpo e colocando-se como espelho das expectativas masculinas.

O segundo ponto que gostaríamos de destacar é que, numa última inserção na conversa, em que se misturam amor, música e literatura, Eça de Queirós traz um dado a que se refere em *As farpas* para a voz de Leopoldina e que é ainda nos dias atuais preocupante: a precocidade das experiências amorosas das meninas. Confirmando aquilo que tratamos quando falávamos sobre as brincadeiras sexuais e amorosas das meninas nos colégios, as mulheres do Portugal do século XIX, apresentando características que ainda vão persistir nas moças do século XX e as "novinhas" do XXI, inspiradas pelos galãs Armando, D'Artagnan (nossos, Jack, D. Juan de Marco, do século XX e os Mc Kevinho, os Edward Cullen, Garimpeiro Xodó e Neymar, dos dias de hoje) dedicam-se ao amor muito novas, criando uma visão idealizada. Romantizando o que é o relacionamento amoroso e sexual, essas meninas/mulheres esperam o homem aventureiro, mas íntegro, corajoso e responsável, que vai lhes tirar daquela vida de opressão que levam, restringindo, paradoxalmente, as suas próprias possibilidades de escolha sobre suas vidas.

No trecho em que estamos falando, Eça vai colocar justamente a questão de como a literatura e a música são instrumentos de inculcação de discursos e hábitos que acostumam a mulher a aceitar determinada situação. Ainda que a estrutura da narrativa faça parecer que o amor é natural a todas as mulheres, já que, como diz Leopoldina, "todas são mulheres, todas sentem o mesmo", a comparação daquilo que sentem pelas personagens da literatura, assim como o teor da estrofe cantada pela personagem, mostram que o amor romântico é um discurso cultural que é veiculado através da literatura, da música e de outros meios. Através desse discurso artístico, os hábitos e normas sociais, que expressam a noção de par ideal, são incutidos socialmente, favorecendo o casamento e, num determinado aspecto, também o adultério. É bastante claro que tanto Luísa quanto Leopoldina incorporam esse discurso e encontram-se dentro da norma do século XIX. No entanto, o enredo do romance, assim como o narrador, através de alguns comentários no decorrer do texto, aponta para o fato de que esses discursos criam uma fantasia que não permite à mulher discernir entre quem lhes faria bem ou mal.

Ao analisar todo o trecho da conversa entre Leopoldina e Luísa, temos a sensação de que Eça de Queirós tentou expor aquelas ideias que concebeu em *As farpas*, dando voz à Leopoldina, ainda que de forma contraditória e incompleta. Como pudemos ver, afirmar suas fraquezas, seus anseios e desilusões, representando, juntamente com Luísa, as mulheres do século XIX, não faz de Leopoldina um ser mais lúcido, nem mais livre, apenas mais marginalizado. Todavia, é essa condição que permite que ela fale e mostre que as mulheres desejam amor, sexo, riquezas e liberdade.

Acreditamos que através do olhar de Leopoldina e das contraposições e silêncios de Luísa, o autor esteja querendo apontar como as normas, os hábitos e os costumes sociais sobre sexualidade, feminilidade e relacionamentos amorosos, pela lógica patriarcal tendem a favorecer os homens. No entanto, concomitantemente, quer demonstrar que esses mesmos instrumentos apequenam e oprimem as mulheres, porque diminuem suas possibilidades na própria casa, com a educação dos filhos e principalmente com a possibilidade de ser sujeito de suas ações e não apêndice da vida masculina. Na busca de ser observada, de ser amada, atendendo aos ideais de feminilidade, as mulheres irão procurar o amor como uma forma de ser protagonistas de suas vidas. Dessa maneira, não é necessariamente nem o tédio, nem a passividade, nem mesmo a inveja que Luísa poderia ter das aventuras de Leopoldina que a atrai ao adultério,

mas os próprios discursos que levam as mulheres a buscar a si mesmas num lugar diferente daquele que as aflige.

3.3. O ADULTÉRIO: EXPOSIÇÃO DA NARRATIVA AMOROSA

Anteriormente, afirmamos que a questão principal de *O primo Basílio* é o casamento e sua dissolução. Nessa dissolução, o adultério cometido por Luísa cumpre um papel central, tendo ocupado boa parte da atenção da crítica. Para Eça, o adultério era uma questão moral que precisava ser enfrentada:

> No segundo adultério como um dado da moral moderna], se ele provém da corrupção do matrimônio e da sua cadência e descrédito como instituição social, se nasce da extinção conjugal nos esposos, se deriva da perversão lançada na dignidade matrimonial pelo idealismo amoroso, se tem a sua origem na moral, então é necessário fazer uma revolução nos costumes tão profunda como foi o cristianismo, que nos dê uma religião, outra moral, outra família, outro direito (QUEIRÓS, 2000, p. 893)

Propondo a necessidade da formulação de uma nova moral para integrar o adultério na sociedade oitocentista europeia em seus textos de imprensa, Eça, no romance em pauta, mais problematiza-o do que o condena moralmente.

Não iremos aqui discutir a amoralidade ou imoralidade de Luísa, ou ainda se a culpa do adultério é de Jorge, de Leopoldina, de Basílio ou de Luísa. Intencionamos, nesse ponto do nosso trabalho, observar como Basílio, muito experimentado nas coisas do amor e da conquista, manipula conscientemente as ilusões românticas de Luísa a fim de conseguir sua posse sexual. Basílio, diferentemente de Amaro, que age pela submissão e pelo poder para conquistar Amélia, seduz Luísa através dos índices que constituem alguns dos vários elementos do amor romântico, ou seja, a idealização do homem, a riqueza, a corte amorosa, a paixão e, principalmente, as aventuras.

Roland Barthes, em seu livro *Fragmentos de um discurso amoroso* (1981, p.4) deixa transparecer que toda narrativa amorosa, apesar de parecer caótica, possui uma ordem que seria do nascimento, passando pelo sofrimento/realização, até a morte do amor, sendo o discurso amoroso um campo codificado por metáforas, imagens e temas que respondem a esta narrativa.

Em *A correspondência de Fradique Mendes*, publicado em 1900, Eça de Queirós, nas cartas da personagem Fradique à sua amada Clara, demonstra como esse processo

amoroso acontece, partindo do encantamento, passando pela conquista da amada, assim como pela posse sexual em si, até o desencantamento amoroso, utilizando-se de todo o código referido por Barthes. Não pretendemos desenvolver aqui essa ideia, mas entendemos que, se em *A correspondência de Fradique Mendes*, as cartas à Clara seriam a exposição do discurso amoroso em forma de linguagem escrita, a conquista de Luísa por Basílio seria a representação do discurso amoroso na forma de ação, passando por todas as etapas que descrevemos acima.

Tentaremos observar ainda que toda a organização da narrativa da conquista empreendida por Basílio e a traição de Luísa responde também a uma perspectiva de gênero relacionada ao espaço, isto é, as mulheres seriam tão adaptadas ao espaço doméstico, que sua tentativa de ganhar a rua, de sair da casa, as levariam à queda. Desse modo, Luísa, presa à casa, é seduzida por Basílio e por sua necessidade de conhecimento, como demonstra Mônica Figueiredo (2001, p. 96), busca na rua, através do espaço público em si e do espaço distópico do Paraíso, formas de aventurar-se, de ser livre, de conhecer seu eu e seu corpo, assim como as heroínas que tanto admirava. Tanto é assim que a primeira visita de Basílio acontece quando ela, sentindo-se sozinha e sem nada para fazer, pretende sair e visitar Leopoldina, algo a que Jorge certamente se oporia.

Nessa primeira visita, onde começa a sedução de Luísa por Basílio, a personagem está sozinha em sua intimidade, protegida por sua casa, apesar do jeito desprendido de Basílio. A simbologia da janela, que Luísa abre, deixando entrar "uma luz mais clara e larga" (QUEIRÓS, 2000, p. 106), dá a dimensão das brechas que Luísa dá para Basílio, como que permitindo que ele a conquistasse. Basílio, muito esperto, vai imiscuindo-se aos poucos, mas nada discretamente, oferecendo-se a prima como companhia, lembrando-lhe dos amores da adolescência e fazendo-se de homem ideal.

Além disso, mesmo que Luísa pareça envergonhada de estar com Basílio, já se estabelece nesse primeiro encontro, um jogo sensual, onde Luísa se ajeita, se mostra, deixa entrever seu corpo e Basílio, fazendo cortesias, tenta tocá-la. Esse jogo vai intensificando-se, conforme a narrativa prossegue, num crescendo que culmina numa maior entrega e descoberta sexual de Luísa, representada na famosa cena do Paraíso. Esse jogo de mostrar, tocar, tomar posse, começa com uma referência de Basílio ao "privilégio exclusivo" (QUEIRÓS, 2001, p. 106) de quando eram namorados e que ainda desejaria ter, passa pelo toque na muito sensual e histriônica cena, em que Basílio beija a mão e chupa o mindinho de Luísa, avança, num segundo momento, para beijos no pescoço e na

boca e, num terceiro momento, para o ato sexual não mencionado, apenas insinuado, num quarto, até a posse sexual completa, representada, de maneira rebaixada, pelos beijos de Basílio nos pés e joelhos de Luísa, proporcionando-lhe uma sensação sexual que não havia tido anteriormente. Como diz, hipocritamente, a personagem masculina: "Ensinara-lhe uma sensação nova: tinha-a na mão!" (p. 277), desconfiando que, daquele momento em diante, poderia fazer o que queria dela, mas também que, a partir dali, o amor, a paixão e o romance arrefeceriam.

Também nessa primeira visita, Basílio começa a associar sua figura àquela construída pelo discurso amoroso romântico, dedicando-se primeiro à imagem de homem afetuoso e aventureiro. Como dissemos antes, na conversa entre eles, ele a lembra dos bons momentos da adolescência e conta-lhe das viagens que fez por Constantinopla, Jerusalém e Paris e das pessoas que nesses lugares conheceu. Se, num primeiro momento, o que fica patente são as viagens de Basílio, num olhar mais preciso, podemos observar que ele usa a desqualificação de Lisboa e o prestígio de Paris para convencer Luísa, como se ao criticar as mulheres e a cidade de Lisboa em si, desqualificasse Luísa que, na esperança de adquirir o requinte necessário para ser uma mulher do *demi-monde*, se entregaria a ele. Diz Basílio sobre as mulheres de Lisboa:

> De resto pelo que tinha visto, as mulheres em Lisboa cada dia se vestiam pior! Era atroz! Não dizia por ela; até que aquele vestido tinha chique, era simples, era honesto. Mas em geral, era um horror. Em Paris! Que deliciosas, que frescas as *toilettes* daquele verão! Oh! mas em Paris!... Tudo é superior! Por exemplo, desde que chegara ainda não pudera comer. Positivamente não podia comer! – Só em Paris se come – resumiu. (QUEIRÓS, 2001, p. 110).

Ainda que num primeiro momento, a reação de Luísa seja de silêncio, ela demonstra bastante curiosidade com relação às viagens de Basílio. O jeito elegante, aventureiro, bem como a maneira sensual que a trata, causam espécie nela e Luísa, através da focalização interna, se mostra seduzida pelos ideais que encontra refletidos na pessoa de Basílio:

> — Que vida interessante a do primo Basílio! pensava. – O que ele tinha visto! Se ela pudesse também fazer as suas malas, partir, admirar aspectos novos e desconhecidos, a neve dos montes, cascatas reluzentes! Como desejaria visitar os países que conhecia nos romances – a Escócia e os seus lagos taciturnos, Veneza e os seus palácios trágicos; aportar às baías, onde um mar luminoso e faiscante morre na areia fulva; e das cabanas dos pescadores, de teto chato, onde vivem as

> Grazielas, ver azularem-se ao longe as ilhas de nomes sonoros! E ir a Paris! Paris sobretudo! Mas, qual! Nunca viajaria decerto; eram pobres Jorge era caseiro, tão lisboeta! (QUEIRÓS, 2001, p. 113-115)

É muito comum, nas análises da personagem Luísa, dizer que ela era fantasista, que seus atos eram motivados pela imaginação, que, envolvida por uma inércia, deixa-se levar pela irrealidade dos livros. Mas qual será o pecado de Luísa, nesse sentido? Acreditamos que nenhum, porque, enquanto, Basílio deseja refestelar-se, pois a prima "está sozinha em casa, aborrecidinha talvez..." (QUEIRÓS, 2001, p. 112), Luísa, tendo em vista os poucos recursos financeiros, bem como o pouco acesso ao espaço público que as mulheres tinham no século XIX, faz aquilo que a caracteriza como personagem feminina e burguesa, ou seja, interessa-se pelas viagens dele e deseja estar em seu lugar. Imagina-se viajando por lugares desconhecidos, vendo paisagens deslumbrantes e pessoas que lembram aquelas que viu nos livros. Recordemos que, como mulher, que mal pode sair na rua, os livros são aquilo que Luísa têm como forma de expansão de seu mundo. Sabe que, como mulher, não pode se lançar em aventuras e, por isso, se projeta nas de Basílio. Da mesma maneira, vendo-se como reflexo dos homens, justifica a impossibilidade das viagens através da figura de Jorge: o seu caráter caseiro e lisboeta, ou seja, apegado à domesticidade e algo provinciano, não permitiria.

Gostaríamos de ressaltar, entretanto, que Luísa é inapta ao espaço fora da sua casa, ao espaço público, e Basílio é o seu "passaporte para ganhar a rua" (FIGUEIREDO, 2011, p. 36, grifo da autora), como podemos ver na cena em que eles caminham com D. Felicidade pelo Passeio Público. Luísa não é só inapta, porque não aprendeu a frequentar a rua, mas porque, assim como há a ideia patriarcal de que as mulheres devem ficar em casa, existe também a ideia no universo masculino de que as mulheres na rua, principalmente aquelas que estão sozinhas, estão disponíveis, como podemos ver pela presença do homem de pera, que persegue Luísa insistentemente, acuando-a, ou mesmo, a figura de Basílio que, aproveitando-se da fragilidade de Luísa no espaço público, investe mais pesadamente para conquistá-la.

No entanto, no que se refere ao espaço público, Luísa apresenta uma atitude ambígua, já que, ao mesmo tempo em que deseja estar na rua, sente falta da tranquilidade dos "serões recolhidos" (QUEIRÓS, 2001, p. 142), ou seja, de estar em sua casa. É interessante notar quais são os gestos, atitudes e pensamentos de Luísa, pois eles ajudam a entender como Basílio, vendo-a frágil, se utiliza disso para conquistá-la:

> Defronte as casas da rua Ocidental tinham uma fachada o reflexo claro das luzes do Passeio; algumas janelas estavam abertas; as cortinas de fazenda escura destacavam sobre a claridade interior dos candeeiros. Luísa sentia como uma saudade de outras noites de verão, de serões recolhidos. Onde? Não se lembrava. O movimento então retraía-a; encontrava em face, fitando-a numa atitude lúgubre, o sujeito de pera longa. Debaixo do véu sentia a poeira arder-lhe nos olhos; em redor dela gente bocejava. (QUEIRÓS, 2001, p. 142)

Nessa situação, Basílio apresenta-se como um porto seguro para Luísa, que, com medo, vem se aninhar a ele, encontrando a proteção que uma burguesinha da baixa precisava. Essa é a oportunidade para Basílio fazer-se mais íntimo, mais elegante e fino, provocando Luísa a experimentar novas sensações, como tomar neve (sorvete) num café ou comer perdiz com champanhe, coisas não muito comuns para ela, que vivia presa à casa. Como podemos ver, Basílio usa de seu poder aquisitivo e desenvoltura para parecer a Luísa seu par ideal.

Com o desenrolar do romance, Basílio vai substituindo Jorge na posição de sujeito da vida de Luísa, correspondendo ao estereótipo oitocentista do homem que deve guiar a mulher por ela ser infantil. Nesse propósito, aos momentos de sedução, ele mescla aqueles de dominação, como quando, por exemplo, exige que Luísa não receba Julião, por ele estar sempre mal vestido, ser humilde e não corresponder ao ideal de educação esmerada que Basílio diz que Luísa tivera. Vejamos como os gestos e as palavras de Basílio se impõem com a intenção de convencer Luísa:

> Mas era necessário ter meios para escovar o casaco e limpar a caspa! Não devia receber semelhante homem! Envergonha uma casa. Se seu marido gostava dele, que o recebesse no escritório!...
> Passeava pela sala, excitado com as mãos nos bolsos, fazendo tilintar o dinheiro e as chaves.
> — São frescos os amigos da casa!... – continuou – Que diabo! Tu não foste educada assim. Nunca tiveste gente desse gênero na rua da Madalena!
> [...]
> — Diz que tem muito talento...
> — Era melhor que tivesse botas.
> Luísa, por cobardia, concordou.
> — Também o acho esquisito! – disse.
> — Horrível, minha filha!
> Aquela palavra fez-lhe bater o coração. Era assim que ele lhe chamava, outrora! (QUEIRÓS, 2001, p. 150-151)

Como podemos observar, Basílio assume uma postura autoritária, lembrando aquela de Jorge, quando não permite que Luísa despeça Juliana ou quando impede que

Leopoldina visite a amiga. Com isso, ele toma a posição de dono da casa, estabelecendo uma relação de franca dominação. Anda nervoso pela sala, suas palavras são ríspidas, usa argumentos esdrúxulos, relacionados à aparência física de Julião, mas que convencem Luísa, aumentando ainda mais seu domínio quando desmerece a opinião de Jorge sobre os amigos da casa. Luísa tenta argumentar com a falta de dinheiro de Julião, mas por hábito de obedecer ao homem, acaba por concordar com Basílio. O processo de sedução pelo domínio se conclui quando, causando forte impacto sobre Luísa, Basílio a chama de "minha filha", infantilizando-a, mas ao mesmo tempo, relembrando os tempos saudosos do namoro da adolescência. Nesse instante, Basílio passa a agir como o homem da casa, como Jorge o era. Como prova desse domínio, o janota canta, fuma, agrada ao conselheiro Acácio, tudo isso, sob o olhar aprovador de Luísa. Ela, no entanto, não consegue perceber que essas atitudes, além de a exporem a vizinhança, minam a sua capacidade de resistir à infidelidade que Basílio almeja.

A presença do conselheiro Acácio não impede que o processo de sedução se acirre. Os corpos de Basílio e Luísa se tocam cada vez mais, os dois trocam olhares e a primeira declaração de amor do primo acontece. Se entre Amaro e Amélia havia mais um jogo de poder facilitado pela força institucional dada pelo cargo do padre, entre Basílio e Luísa é mesmo o jogo romântico que acontece e o processo de sedução se dá pelo uso dos estereótipos amorosos que envolvem convencimento e encantamento da promessa de riqueza, aventuras, amor e prazer sexual, mas também, por meio de domínio e submissão da mulher pelo homem.

A intensificação do processo de conquista se dá através da utilização mais forte desses estereótipos, como quando a leva para o campo em uma volta de *coupé*, lembrando as aventuras das heroínas românticas, fazendo chantagens, dizendo que está em Lisboa só por causa dela e ameaçando ir embora, afirmando-se apaixonado, prometendo que largaria tudo para ficar com ela, assegurando que fugiria com ela se fosse necessário. É engraçado observar que Luísa é acusada de ter soluções irreais, até mesmo para o próprio Basílio, quando descobre que Juliana está em posse de suas cartas de amor. No entanto, além de receber essas mensagens do discurso amoroso advindo de várias instâncias da sociedade, como a família, as artes ou a literatura, por exemplo, Luísa também as recebe de Basílio, fazendo com que ela acredite em todas as possibilidades amorosas. Não é Luísa, nem as mulheres que são fantasistas ou "cabecinhas moles", mas as amarras sociais, advindas de uma visão patriarcalista de mundo, dificulta que elas pensem de

forma diferente. Luísa é a prova dessa tese, quer essa fosse ou não a intenção do escritor.

Outra alternativa usada por Basílio é o oferecimento de literatura e música picantes para aumentar a excitação de Luísa, tanto ideal, quanto fisicamente. Apresenta a ela o livro de Belot, *A mulher de fogo*, assim como canta a música *Medjé*, composta por Gounod, e que narra a declaração de amor de um árabe por sua amada. Não temos muitas informações do narrador sobres os efeitos do livro em Luísa, mas a canção a perturba por ser "tão sensual e perturbadora", dando-lhe a sensação de gozo, pois "aquelas notas quentes passavam-lhe a alma como bafos de uma corrente elétrica. E quando Basílio saiu, ficou sentada, quebrada, como depois de um excesso" (QUEIRÓS, 2001, p. 177). A sedução de Luísa por Basílio joga com esse entrelaçamento entre as sensações físicas e os ideais almejados pelas mulheres. O efeito que Basílio produz em Luísa, através das referências aos elementos que constituem o imaginário do amor romântico, como os passeios, as declarações de amor ou as canções, frequentemente são sintetizados em uma sensação de alquebramento pós-coito, como se as situações a excitassem mais do que propriamente a presença e o contato com Basílio. Assim, o oferecimento de uma sensação, que poderíamos dizer de ordem sensorial ou mesmo mental, faz com que Luísa queira ir além, buscando seu correspondente no ato sexual. Dessa maneira, associando o uso dos estereótipos românticos de homem ideal àqueles que colocam Luísa num altar, como uma mulher cultuada, Basílio constrói o caminho para o adultério, para a posse sexual.

Assim como a cena entre Amaro e Amélia, bem como a cena do pedido de casamento de Luísa por Jorge, a narrativa da consumação do adultério é eivada de metáforas de domínio e de posse. Esse momento se dá após a conversa que Luísa tivera com Leopoldina e após um atraso de Basílio, que podem ser considerados como motivos estimulantes para o maior desejo por parte de Luísa. Além disso, Basílio simula a partida de Lisboa, aumentando as preocupações de Luísa, que fica mais propícia a entregar-se:

> Os seus olhos dilatados cravaram-se febrilmente na porta. O reposteiro franziu-se, Basílio entrou, pálido, com um sorriso fixo.
> — Tu partes! – exclamou ela surdamente, precipitando-se para ele.
> — Não! – E prendeu-a nos braços. – Não! Imaginei que me não receberias a esta hora, e tomei este pretexto.
> Apertou-a contra si, beijou-a; ela deixava, toda abandonada; os seus lábios prendiam-se aos dele. Basílio deitou um olhar rápido, em redor, pela sala, e foi-a levando abraçado, murmurando: Meu amor! minha filha! Mesmo tropeçou na pele de tigre, estendida ao pé do divã.
> — Adoro-te!

> — Que susto que tive! – suspirou Luísa.
> — Tiveste?
> Ela não respondeu; ia perdendo a percepção nítida das coisas; sentia-se como adormecer; balbuciou: Jesus! não! não! Os seus olhos serraram-se. (QUEIRÓS, 2001, p. 2019)

Como podemos ver, a mentira de Basílio causa sobressalto em Luísa, abalando suas convicções de constância e fidelidade, se alguma ainda houvesse. A cena, bastante melodramática, com gestos e frases hiperbólicas, corresponde aos ideais de herói e de heroína românticos que serão separados pela paixão, ainda que a atitude de Basílio tenha sido hipócrita. Os olhos de Luísa e o a corrida para Basílio demonstram medo e ansiedade por perdê-lo, mas também uma atitude teatralizada daquilo que se espera dos amantes. O advérbio "surdamente", que serve para qualificar a fala de Luísa, é interessante, pois demonstra a sua atitude impensada, como se balbuciasse a frase, mas também como se não ouvisse, nem visse nada pela frente, como se sua atitude já tivesse sido tomada independentemente da resposta de Basílio. Mesmo ele admitindo que era uma mentira para poder chegar até ela, o clima de sensualidade aumenta, os corpos se tocam cada vez mais e uma atitude passiva vai tomando conta dela, como se não fosse mais dona de si. Ainda que demonstre a força dos instintos sexuais, elemento próprio do Naturalismo, fica patente, através das metáforas de passividade, como o abandono em que se encontra, o deixar-se guiar por ele para o sofá, entre outras atitudes, que Luísa não aprendera a ser dona de si, ou melhor, que aprendeu que, como uma mulher, dominada pela passividade, era preciso entregar-se.

Dessa forma, assim como na cena do pedido de casamento por parte de Jorge, Luísa perde a noção de espaço e de tempo e seu corpo amolece. No entanto, existe um aspecto nesta cena que produz forte polissemia. A repetição da palavra "não", contrapondo-se aos "sins" dados a Jorge, podem demonstrar uma réstia de lucidez de Luísa, que sabe que, por ser casada, não pode entregar-se a Basílio. Esses "nãos" também contribuem para a fetichização da cena, contrapondo o uso repetido da palavra "não" à verdadeira vontade de se entregar. Por fim, consideramos que esse uso pode ser visto como uma tentativa de aumentar a carga melodramática da cena, mostrando como as personagens, principalmente Luísa, aderem às normas e aos hábitos sociais relacionados ao amor romântico, aproximando-se das personagens centrais de uma peça de teatro, como a de Ernestinho.

Após o ato sexual, o fato de Basílio cantar o trecho do terceiro ato do *Fausto* de

Gounod,[5] onde Margarida se entrega a Fausto no ambiente de sua casa, ajuda-nos na leitura da situação de Luísa. Assim como Margarina se entrega à Fausto, recusando o noivo Siebel, ao entregar-se à Basílio também no espaço de sua casa, Luísa recusa, de alguma forma, a Jorge, rompendo a ordem social que tem como premissa a honra masculina fundada na posse exclusiva da esposa.

O que é importante no romance não é necessariamente o adultério ou o amor de Luísa por Basílio, mas todo um campo discursivo, verbalizado pelas mais diversas instituições sociais, que cultua a ideia da transcendência pessoal por meio do amor ao outro. Se para o homem é permitido transcender na ação, no espaço público, através do trabalho, das lides políticas, do conhecimento do mundo, à mulher sobra transcender através do amor pelo outro, o que torna o amor mais importante do que qualquer coisa. Tanto é assim que para Luísa é mais significativo ter um amante do que estar com Basílio. É a aventura, o conhecimento do mundo e de si mesmo que importa. A saída de Luísa para o mundo, rumo ao Paraíso, lugar onde se encontra com Basílio, é a prova disso.

Apesar de não ser um espaço público por excelência, como aqueles que aparecem em *Os Maias*, como o Passeio Público ou o teatro de S. Carlos, o Paraíso é o mais próximo daquilo que imaginava ser o espaço de evasão, fora de sua casa. Assim como faz com todas as outras questões relacionadas ao processo amoroso, através do qual pretende transcender a vida restrita que leva, idealiza o Paraíso como espaço de aventura, de conhecimento, de pitoresco, de algo novo:

> Mas ao mesmo tempo uma curiosidade intensa, múltipla, impeli-a, com um estremecimentozinho de prazer. – Ia enfim, ter ela própria aquela aventura que lera tantas vezes nos romances amorosos! Era uma forma nova de amor que ia experimentar, sensações excepcionais! Havia tudo – a casinha misteriosa, o segredo ilegítimo, todas as palpitações do perigo! Porque o aparato impressionava-a mais que o sentimento; e a *casa* interessava-a, atraía-a mais que Basílio! Como seria? (QUEIRÓS, 2001, p. 41, grifo do autor)

Se Luísa é corporalmente passiva, temos que dizer que a personagem é

[5] Vale a pena assinalar que consultamos o livreto da ópera de Gounod tanto em francês, quanto em italiano, e os versos cantados por Basílio e por Jorge não constam em nenhuma das duas versões. Não tivemos acesso à versão em português, mas se Eça de Queirós os transcreveu de forma diferente do livreto publicado em português, certamente isso se relaciona à economia do romance. De todo modo, o apelo à ópera de Gounod é simbolicamente mais importante que os próprios versos que cita, já que funciona para demonizar a figura de Basílio e fragilizar a de Luísa na chave do amor romântico.

mentalmente ativa, como se sua mente fosse treinada a maquinar sobre as possibilidades reais ou irreais e, novamente, através da focalização interna, o narrador vai mostrando que, para ela, aquela experiência constitui uma aventura de conhecimento, prazeres e sensações. Não é à toa que o trecho exibe palavras e expressões como "curiosidade múltipla", "aventura" "experimentar", "casinha misteriosa", "segredo ilegítimo", entre outras, que se relacionam com o campo da curiosidade e do conhecimento. Novamente, o narrador remarca que toda a casa e todas as situações que o adultério implica são mais importantes que o próprio amante Basílio. Dubiamente, existe nesse comentário do narrador uma crítica ao caráter volúvel da personagem, mas também aos discursos que a impelem ao encontro amoroso, à dispersão amorosa em prol de uma vida mais interessante. O que está em jogo para Luísa é poder sair do espaço opressor e limitante de sua casa e, através do conhecimento de outros lugares, de outras situações e de si mesma, fazer-se indivíduo, fazer-se alguém que age no mundo, ainda que seja pela mão e ação de outro alguém, no caso, Basílio.

No entanto, ao invés do espaço utópico, cheio de luxo e romantismo que esperava, se constitui em espaço distópico, e, em conjunto com as atitudes de Basílio, provocam o desencantamento amoroso em Luísa. A casa é suja, velha e mal arrumada, ao invés dum espaço luxuoso, cercado pela natureza exuberante que esconderia seus amores. Ali, Luísa encontra um lugar decadente, provavelmente testemunha de outros amores ilegítimos, onde a litografia de um homem do povo, sentado em uma pedra, que lembra um túmulo, junto a uma coroa de perpétuas (QUEIRÓS, 2001, p. 243), faz lembrar não só a sua desilusão amorosa, mas também o destino que a espera. Aquele homem do povo, além de ironizar o sonho de amor dourado de Luísa, simboliza o olhar e o julgamento de fora, lembra que, por ter quebrado os parâmetros habituais de seu gênero, sua morte está próxima.

Além disso, Basílio, que já a conquistou, começa a desconstruir o caráter de homem ideal com que a seduziu, passando a tratar Luísa como uma qualquer. Não podemos nos esquecer que com ele, no Paraíso, a personagem descobre os elementos mais recônditos de sua sexualidade, todavia, o descontentamento de Luísa com Basílio é patente, haja vista a intensificação das comparações que passa a fazer entre ele e Jorge, mas também a constatação de que ele só a queria para satisfazer seu próprio prazer, chegando a conclusão da inutilidade do adultério. Aqui o percurso amoroso está terminado e resta a separação entre os dois, apressada pelas chantagens de Juliana.

Como podemos perceber, o adultério é um elemento importante no romance, ainda que não pensemos que seja central, pois permite discutir como a socialização deficitária que as mulheres recebiam, voltada para discursos construídos a partir de uma ideia de amor ideal como objetivo final da vida delas, com a finalidade de responder a um imaginário de feminilidade, maternidade e conjugalidade, faz com que essas mulheres encontrem-se praticamente desarmadas para responder do modo adequado às investidas masculinas. Acompanhando o processo amoroso, o autor nos mostra como ele é instituído através de normas, estereótipos e discursos que tornam o amor ilegítimo e o adultério justificáveis. Talvez, por isso, o narrador seja condescendente com Luísa ao final do livro, como avalia Carlos Reis (1975, p. 74), ou quando coloca na boca de Sebastião, a personagem masculina mais simpática do romance, as palavras: "– Não há más mulheres, minha rica senhora, há maus homens, é o que há" (QUEIRÓS, 2001, p. 431).

No entanto, mesmo com a condescendência do narrador e de Sebastião, Luísa morrerá. Lembremos que estamos falando do século XIX, e a moralidade vigente é bastante diferente da atual, portanto, exercer a sexualidade livremente, como fazemos hoje em dia, era algo inaceitável para as mulheres, sendo reprovável no caso dos homens as relações homossexuais. Tendo por garantia de que o marido não iria se responsabilizar pelo filho de outro, a fidelidade era uma das características mais estimuladas e, quando a mulher a transgredia, frequentemente era punida. Como diz Nicole Armand-Duc:

> Para garantir que a reprodução será "boa", a infidelidade feminina é fortemente penalizada. O direito desconfia, de resto, dos afectos fora do casamento: a amizade apaixonada de um marido por um homem com o qual existia apenas uma "comunhão espiritual", mas na qual o amigo dá provas de uma "sensibilidade doentia", "de uma espécie de histeria do cérebro", é uma *injúria grave*. Como se vê o direito desconfia igualmente da sexualidade masculina desviante. A infidelidade da mulher apresenta o risco de fazer entrar um estranho na família, perturbando a divisão legítima dos bens. Ela é, portanto, mais severamente punida que a do marido. (*apud,* PERROT, 1991, p. 97)

No entanto, o livro vai nos mostrar que os próprios discursos sobre o amor, como vimos até aqui são o que leva a mulher ao adultério, uma vez que o casamento acaba por se revelar exatamente o contrário dessa definição de amor, aprisionando e amesquinhando ainda mais o já cerceado mundo feminino. A narrativa acaba por nos mostrar que a personagem é a representação da mulher que, por ser formada acreditando nos discursos amorosos presentes em diversos planos sociais, não consegue se conformar com sua vida

de casada, mas também não consegue ser independente o suficiente para contestá-la de maneira frontal, acabando por ser vítima dos homens que sabem utilizar essa contradição em benefício próprio, como é o caso de Basílio.

3.4. JULIANA E O JOGO SOCIAL

Durante o século XIX, como demonstra Erich Auerbach (2002), Ian Watt (1999) e Dominique Kafila (2017), com o estabelecimento da burguesia e a consolidação da forma romanesca e com os discursos sobre a população proletária e marginalizada, há uma inclusão das classes mais baixas como personagens do romance. Segundo Dominique Kafila, isso acontece porque existe um interesse pelas margens sociais que nasce de um imaginário que, ao mesmo tempo que deseja moralizar as populações mais pobres, reformando-lhes os costumes, exibe também um interesse exótico pelas sensações que as classes mais desfavorecidas poderiam provocar (KAFILA, 2017, p, 18). Além disso, o mesmo autor demonstra que, além desse interesse por essas classes sociais, o seu potencial revolucionário causava temor à burguesia, que tinha medo de que tomassem consciência de sua exclusão e da opressão a que estavam submetidas.

Nesse contexto, surge em *O primo Basílio*, talvez uma das personagens mais paradigmáticas, mas também, mais injustiçadas da Literatura Portuguesa: Juliana Couceiro Tavira. Se Machado de Assis, no século XIX, já diz que Juliana é o "caráter mais verdadeiro do livro" (ASSIS, 2013, p. 471), Inês Brasão, no livro *O tempo das criadas*, onde analisa a situação social das empregadas domésticas portuguesas no século XX, coloca Juliana não só como modelo de representação literária e intensidade psicológica da categoria, mas também de representação social:

> É a personagem sem medo e sem nada a perder. Do triunfo do segredo que lhe permite a chantagem e uma vida melhor, saindo de um trabalho contínuo entre a madrugada e a noite, engomando as "talufarias da patroa", o aparente domínio acaba por se voltar contra si, e o epílogo é uma morte súbita, calada, indiferente e sem história. Juliana tem a raiva de um prisioneiro que cospe no carrasco imediatamente antes de ser sovada até a morte, e tem as armas da resistência, mesmo que vencidas, emanadas do corpo. (BRASÃO, 2017, p. 9)

A análise de Brasão deixa transparecer o caráter revolucionário de Juliana, antevisto por grande parte da crítica queirosiana, mas também o domínio que a personagem tem dos hábitos de sua classe e da burguesia, que permitem que ela submeta

Luísa. Como agente de seu destino, como ser desejante, Juliana manipula o aprendizado que teve a fim de alcançar um patamar social melhor do que aquele que sempre tivera. Assim, como José Carlos Bruni (1977, p. 68) demonstra, Juliana tem consciência da opressão em que vive, mas não tem consciência de classe, o que faz com que ela aja dentro das normas burguesas para alcançar seus interesses. Nesse sentido, Juliana se movimenta dentro das normas sociais patriarcalistas, que oprimem não só a ela, mas as iguais de seu gênero, desejando o lugar de pequena burguesa, ou seja, a posição de Luísa. Dessa maneira, Juliana também não tem consciência de gênero, pois, como veremos, utiliza as estruturas da violência simbólica e da dominação masculina e, dessa maneira, faz aquilo que Bourdieu chama de "reconhecimento da submissão":

> Quando os dominados aplicam àquilo que os domina esquemas que são produtos da dominação ou, em outros termos, quando seus pensamentos e sua percepções estão estruturados de conformidade com as estruturas mesmas da relação de dominação que lhes é imposta, seus atos de *conhecimento* são atos de *reconhecimento* da submissão. (BOURDIEU, 2002, p. 22)

Como pudemos observar até aqui, todas as mulheres de *O primo Basílio* apresentam este esquema de pensamento, mas Juliana o usa a seu favor.

A própria representação de Juliana, tanto do perfil físico, quanto do perfil psicológico, permite dizer que as estruturas sociais de classe e gênero estão entranhados nela, ou ainda, estão entranhados na classe social que ela representa. Em sua primeira "aparição", palavra adequada porque Juliana é associada frequentemente à figura de um fantasma, já constam características que denotam certo tradicionalismo, mas, ao mesmo tempo, uma tentativa de driblar os obstáculos de sua situação social:

> Houve um ruído domingueiro de saias engomadas. Juliana entrou, arranjando nervosamente o colar e o broche. Devia ter quarenta anos, era muitíssimo magra. As feições miúdas, espremidas, tinham a amarelidão de tons baços das doenças de coração. Os olhos grandes, encovados, rolavam numa inquietude, numa curiosidade, raiados de sangue, entre pálpebras sempre debruadas de vermelho. Usava uma cuia de retrós imitando tranças, que lhe fazia a cabeça enorme. Tinha um tique nas asas do nariz. E o vestido chato sobre o peito, curto da roda, tufado pela goma das saias – mostrava um pé pequeno, bonito, muito apertado em botinas de duraque com ponteiras de verniz. (QUEIROS, 2001, p. 57-58)

Ainda que seja domingo e se justifique o seu jeito tradicional de se vestir, o perfil de Juliana, se comparado à tranquilidade e o despojo de Luísa e Jorge, mostra o quanto

sua figura guarda uma espécie de tradicionalismo. A saia engomada, o broche e o colar, além da grotesca cuia de retrós podem demonstrar esmero, mas também uma tentativa de alcançar uma imagem de feminilidade mais conservadora, que não pertence necessariamente à sua classe, mas à burguesia. O seu corpo demonstra os indícios de todas as privações que Juliana sofrera na vida: a magreza e a amarelidão, além da doença de coração, denotam um percurso sofrido e a pobreza em que vive. Seus olhos, que aparentam uma curiosidade que parece natural, na verdade marcam o aprendizado da esperteza, adquirido enquanto criada em diversas casas, o que possibilitou que observasse a moral hipócrita exercida pela burguesia. Sob esse ângulo, podemos dizer que a aparência de Juliana guarda resquícios de tudo aquilo que viveu, mas também da consciência da norma e hábitos burgueses que questiona e ao mesmo tempo deseja.

O narrador finaliza o trecho atentando para o pé da personagem, "apertado em botinas de duraque em ponteiras de verniz", o que pode ser lido como um índice de uma sexualidade reprimida, mas a presença de um belo pé em um corpo grotesco, como o de Juliana, pode indicar que ela poderia ser bela, ter uma outra vida, se tivesse vivido sem privações.

Esse perfil de Juliana adianta o da tia Patrocínio das Neves, de *A relíquia*, e, como ele, se apresenta como representante das mulheres sós (DAUPHIN, *apud* PERROT, 1991, p. 477), daquelas que tem que viver por si mesmas e que para conseguirem algum respeito aderem ao pensamento patriarcalista. Notemos, porém, que D. Patrocínio é rica e aristocrata, o que faz dela poderosa, o que permite, apenas em aparência, mandar na vida do sobrinho. Juliana, sendo pobre e trabalhadora, precisa utilizar de subterfúgios para conseguir algo, como o roubo, a chantagem e a vingança, para angariar algum poder.

Dessa maneira, o ódio e a inveja que Juliana demonstra não são necessariamente voltados para Luísa, mas, principalmente, para as mulheres da classe burguesa, que possuem riqueza e atributos sexuais e físicos que não são possíveis a ela. A reação a essa situação acontece não por uma perversão natural de Juliana, mas porque a personagem tem um aprendizado marcado por sofrimentos, tanto da pobreza, quanto de sua sexualidade. Filha de uma engomadeira, desde muito nova serve em condições de trabalho degradantes:

> Servia havia vinte anos. Como ela dizia, mudava de amos, mas não mudava de sorte. Vinte anos a dormir em cacifos, a levantar-se de madrugada, a comer os restos, a vestir trapos, a sofrer os repelões das crianças e as más palavras das senhoras, a fazer despejos, a ir para o

> hospital quando vinha a doença, a esfalfar-se quando voltava a saúde!... Era demais! Tinha agora dias em que o balde das águas sujas e o ferro de engomar lhe embrulhava o estômago. Nunca se acostumava a servir. Desde rapariga a sua ambição fora ter um negociozito, uma tabacaria, uma loja de capelista ou de quinquilharias, dispor, governar, ser patroa; mas, apesar de economias mesquinhas e cálculos sôfregos, o mais que conseguiu juntar foram sete moedas ao fim de anos; tinha então adoecido; com horror do hospital fora tratar-se na casa duma parenta; e o dinheiro, ai! derretera-se! No dia em que trocou a última libra, chorou horas com a cabeça debaixo da roupa (QUEIRÓS, 2001, p. 121-123)

Como podemos notar, a descrição da vulnerabilidade e miserabilidade de Juliana é bastante realista e aponta para as dificuldades encontradas por ela no trabalho, como os quartos ruins em que tem que dormir, a má alimentação, os horários puxados e o mal jeito dos patrões. Sabemos que não se trata apenas de Juliana, mas da empregada doméstica portuguesa, pois Joana tem as mesmas condições na casa de Luísa. Assim, além de apresentar os hábitos e situações da empregada doméstica em Portugal, o trecho também justifica o comportamento de Juliana frente aos patrões. Podemos notar ainda que, para sair da pobreza, Juliana entende que precisa "ser patroa", ser burguesa, possuindo um negócio próprio. Assim, todos os sofrimentos que lhe foram impingidos no serviço doméstico geram o ódio às patroas, mas também criam a necessidade de lhes alcançar o lugar, ou seja, ser burguesa.

Todas as outras características de Juliana parecem naturais, no entanto, fazem parte do *habitus* de empregada doméstica e de seu aprendizado da pobreza. Ela é bisbilhoteira, escuta atrás da porta e anda pé-ante-pé. Se prestarmos atenção, vigiar as necessidades dos patrões e ser discreto faz parte das incumbências dos empregados da casa e isso é perceptível em quase todos os livros de Eça de Queirós. Com frequência, podemos notar que Juliana, mas também Joana, adentram repentinamente os recintos para verificar as necessidades de Luísa e Jorge. Dessa forma, o que é característico da profissão ganha um caráter ambíguo, pois serve também como meio para tentar fugir às condições de classe que afligem Juliana.

Nesse mesmo sentido, o fato de ser gulosa também se refere aos problemas relacionados à sua vulnerabilidade. Juliana tem medo que lhe falte o que comer, tem medo da miséria: "O pão! Aquela palavra que é o terror, o sonho, a dificuldade do pobre assustou-a" (QUEIRÓS, 2001, p.123). Assim, é como se ela comesse para compensar uma fome que sempre teve, que vem desde pequena, e, pela qual, ainda tem medo de passar.

Por fim, temos que levar em consideração um episódio da vida de Juliana, que num primeiro momento pode ser encarado como prova de seu caráter perverso, mas pode ser visto também como forma de justificar suas atitudes. Estamos nos referindo ao fato de Juliana cuidar da tia de Jorge, quando ela está para morrer. Ainda que o narrador demonstre o caráter interesseiro e tétrico de Juliana, bem como a pressa que ela tem que a mulher morra, é bastante aceitável que ela espere parte da herança de D. Virgínia e sinta raiva de ter como pagamento por seus cuidados apenas a mudança de local de trabalho. Inês Brasão (2017, p. 198-199) demonstra que as gratificações registradas em testamento eram algo bastante comum e tradicional, resistindo do século XIX até meados do século XX e, ademais, causavam grande frustração se não acontecessem, o que demonstrava que as trabalhadoras domésticas frequentemente não eram reconhecidas por sua dedicação e fidelidade. Assim, além de mostrar as características de Juliana, o episódio também justifica o ódio que ela sente por Luísa, que usufrui do dinheiro herdado por Jorge, mas que permitiria a ela ter uma velhice mais tranquila.

Além desse aprendizado da pobreza, que permite a Juliana ter consciência da opressão que sofre, mas também enxergar a importância das normas sociais burguesas, podemos ainda assinalar os traumas em relação à tentativa de exercício da sua sexualidade, que apesar de trazer consequências para suas características psicológicas e físicas, permite que ela compreenda os problemas da moralidade burguesa.

Desde criança, a personagem aprende que sexo é ruim e perigoso, já que sua mãe, aparentemente amante de um fidalgo, é chamada de "desavergonhada" por uma vizinha, após uma briga. Sua mãe morre de uma doença uterina, o que pode soar aos leitores e, possivelmente à jovem Juliana, uma espécie de "castigo" pelo uso ilegítimo de sua sexualidade. Além do mais, Juliana desde sempre é alijada do exercício da própria sexualidade por sua aparência física. Ela não se interessa pelo homem grotesco que a deseja de forma brutal e é rechaçada pelo belo rapaz por quem se apaixona e que botou nela o apelido que a perseguiria para o resto da vida: Isca Seca. Essas atitudes fazem com que Juliana se afaste dos homens.

Considerando a sexualidade natural, ainda que os desejos de Juliana sejam descritos negativamente, o narrador naturalista mostra os efeitos causados pela abstenção da sexualidade: "Não contou mais com homens, por despeito, por desconfiança de si mesma. As rebeliões da natureza, sufocava-as; eram fogachos, flatos. Mas faziam-na ainda mais seca; e a falta daquela grande consolação agravava a miséria da sua vida"

(QUEIRÓS, 2001, p. 125). Os efeitos da falta de sexo na vida de Juliana são exemplares daquilo que se pensava no século XIX sobre a sexualidade feminina, pois tanto a palavra *fogacho* quanto *flato* são figurativamente ligadas à histeria e, além do mais, o narrador mostra que os instintos sexuais são inevitáveis ao se referir a eles como rebeliões da natureza. Ademais a falta de sexo aparece refletida nas características físicas de Juliana, como se seu corpo denunciasse a falta que sofre também nesse sentido.

É interessante notar que a última frase do narrador, considerando o sexo como uma "grande consolação" para a vida de Juliana, remete-nos às ideias de Foucault. Do modo como o narrador coloca, a sexualidade não deve ser excluída da vida da mulher, mas também não deve ser exercida de modo exacerbado, como podemos ver pela representação de Luísa. Parece-nos que a sexualidade tomada como "normal" no livro é aquela exercitada de modo equilibrado, dentro dos parâmetros da família tradicional, ou seja, marido e esposa. Como nos mostra Foucault, tanto em *Os anormais* (2010, p.251), quanto em *A história da sexualidade I* (2009, pp. 47 e 53), a sexualidade, tanto aguçada, quanto extremamente controlada, passa a ser objeto do interesse do campo médico da psiquiatria e é vista por ela, e por toda a sociedade, como geradora de desordem mental, moral e social. Essa sexualidade supostamente anormal seria controlada dentro de vários grupos, entre eles as crianças, os homossexuais e as mulheres. Dessa maneira, como escritor naturalista, é plausível que Eça de Queirós veja a sexualidade feminina desse modo nesse momento, ainda que nos seus livros subsequentes essa visão diminua ou até mesmo mude.

Ainda que possamos ver a negatividade da sexualidade de Juliana como causa de uma atitude histérica, acreditamos que seja mais interessante tomá-la como uma espécie de reação à *dupla moralidade burguesa*, que Dantas (1999, p. 55) associa ao romance *O primo Basílio.* Essa noção diz respeito à manutenção das aparências frente aos desvios da norma de sexualidade esperada pela moralidade burguesa, envolvendo principalmente o adultério, os amores fora do casamento, o incesto, entre outros. Dessa maneira, Juliana percebe que os patrões têm uma atitude sexual considerada imoral no âmbito dos valores burgueses e, reconhecendo a hipocrisia das atitudes tomadas para manter a aparência, sente raiva da sexualidade deles, principalmente da das patroas, chamando-as frequentemente de "cabras", como se fossem animalizadas por fazer sexo.

Então, o *habitus*, as condições de trabalho e os traumas que tem em relação à sexualidade acabam por concentrar seu ódio na questão de classe, independente de quem

fosse a patroa da vez:

> A necessidade de se constranger trouxe-lhe o hábito de odiar: odiou sobretudo as patroas, com um ódio irracional e pueril. Teve-as ricas, com palacetes e pobres, mulheres de empregados, velhas e raparigas, coléricas e pacientes; – odiava-as a todas, sem diferença. É patroa e basta! (QUEIRÓS, 2001, p. 123)

Nesse sentido, achamos que aquilo que diz José Carlos Bruni sobre o sentimento de ódio de Juliana traz bastante luz sobre essa questão: "Nessa altura, Eça acrescenta algo novo e decisivo na caracterização de personagem: Juliana não odeia Luísa como indivíduo. Luísa é odiada por pertencer à classe das patroas, à classe que Juliana deve servir" (BRUNI, 1977, p. 77)

Se o rancor faz com que Juliana aja, é o fato de ter a experiência do serviço doméstico junto à burguesia que permite que ela inverta a situação e domine Luísa, por, pelo menos, algum tempo. As mesmas atitudes de discrição, curiosidade e disciplina que exigem sua profissão são aquelas que permitem identificar as mudanças de comportamento de Luísa quando da visita do primo, bem como quando acontece o adultério; vasculhar gavetas para ter provas do acontecido e passar despercebida quando pega as cartas são atividades que aprendera com seu trabalho.

O sentimento dela com relação ao adultério de Luísa é ambíguo e marca a inversão da situação entre patroa e empregada na narrativa (VILELA, 2017, p. 50). Em primeiro lugar, Juliana não sente ódio necessariamente do adultério, mas de tudo aquilo que torna Luísa desejável, facilitando para que chegue a seguinte situação:

> E cada dia detestava mais Luísa. Quando pela manhã a via arrebicar-se, perfumar-se com água-de-colônia, mirar-se no toucador cantarolando, saía do quarto porque lhe vinham venetas de ódio, tinha medo de estourar! Odiava-a pelas *toilletes*, pelo ar alegre, pela roupa-branca, pelo *homem* que ia ver, por todos os seus regalos de senhora. "A cabra!". (QUEIRÓS, 2001, p. 245, grifo do autor)

Como podemos observar, Juliana tinha raiva dos elementos materiais da vida de Luísa, de seus perfumes, roupas e móveis, assim como de sua alegria e do homem com quem ia se encontrar, tendo inveja da felicidade e do exercício da sexualidade que sempre lhe foram cerceados. Seu rancor não permite nenhuma solidariedade com Luísa, que ela animaliza, criando um afastamento definitivo entre empregada e patroa.

Ao mesmo tempo, Juliana demonstra a percepção de que Luísa, quando quebra os

padrões morais da burguesia referentes à domesticidade, a feminilidade e à conjugalidade, deixa vazio o lugar de "dona-de-casa". Dessa maneira, ela pode tomar conta daquele espaço, tanto cuidando dele, como possuindo as coisas que Luísa tinha. Diz ela:

> As horas eram muito regulares, havia sempre um silêncio pacato. Juliana, um dia na cozinha, impressionada por aquele recolhimento satisfeito de toda a casa, exclamou para Joana:
> — Não se pode estar melhor! A barca vai num mar de rosas!
> E acrescentou, com uma risadinha:
> — E eu ao leme! (QUEIRÓS. 2001, p. 263)

Metaforicamente, associando à casa de Jorge a um barco, que navega numa calmaria, pois Luísa está preocupada com o romance com Basílio e todos os outros estão fora, Juliana começa a realizar seu sonho de possuidora, de senhora pequeno burguesa. A partir dessa situação, passa a reivindicar cada vez mais o mando da casa, o que causa sua explosão de raiva com Luísa, quando expõe a posse das cartas, o que desencadeará a inversão de papéis sociais entre as personagens. Dessa maneira, utilizando as prerrogativas da moralidade burguesa, que condena o adultério, mas permite que uma mulher possa ser adúltera desde que isso não venha a público, Juliana passa a chantagear Luísa, conseguindo tudo que quer.

Após a explosão de raiva com Luísa, uma breve saída da casa de Jorge e a impossibilidade de conseguir o dinheiro solicitado, porque Basílio tinha ido embora à francesa, Juliana começa a exigir os pertences de Luísa, como suas roupas brancas, seus vestidos, um quarto melhor, móveis, um tapete, ou seja, passa a exigir os objetos que odiava ver Luísa usando e que caracterizavam a classe e o aspecto desejável da patroa. Ela também deixa os serviços da casa aos encargos de Luísa, o que vale admoestações irônicas de Jorge, e indica que a nova dona da casa é Juliana. Dessa maneira, ela vai tomando, aos poucos, os elementos materiais que marcam a figura de sua patroa, mas também, Luísa passa a ser vista como alguém decaído, por causa das injúrias causadas ao corpo e à personalidade, advindas do trabalho pesado da casa.

Para completar tal inversão, Juliana tenta ultrapassar o espaço dedicado à domesticidade, saindo para a rua, visitando o Passeio Público e o teatro de S. Carlos, lugares que em algum momento do livro foram visitados por Luísa. Juliana tenta também sentir o gosto da sexualidade burguesa e, após tentar expor o belo pé no Passeio Público, faz olhos a um homem, pensando que ele poderia ser seu marido. O rapaz, escandalizado com a audácia de Juliana, foge precipitadamente. Assim, novamente sua sexualidade foi

abortada.

Gostaríamos de relembrar, como bem remarca Mônica Figueiredo, que o livro de Eça de Queirós trata da "sobrevivência do feminino, ameaçado constantemente pelo desabrigo" (2011, p. 70), ou seja, pela pobreza, pelo desconforto, pela solidão, pela vacuidade da vida, tudo isso representado pela falta da casa. Dessa maneira, o embate entre Juliana e Luísa se dá em nome daquele espaço, símbolo da feminilidade para a burguesia, assim como pela pequena burguesia lisboeta representada por Eça de Queirós em seu romance. Destarte, ainda que se submeta aos mandos e desmandos de Juliana para manter as aparências, Luísa, desiludida dos ideais inerentes ao discurso romântico que a levaram ao adultério, tem consciência de que, ao deixar que saibam que transgrediu as leis da ordem simbólica patriarcal, perderá também seu marido e sua casa. Por isso, resiste à Juliana, ainda que de modo não efetivo e apesar de suas ameaças: "Veio-lhe um terror alucinado: não queria perder o seu marido, o seu Jorge, o seu amor, a sua casa, o seu homem! Apossou-se dela a revolta da fêmea contra a viuvez: aos vinte e cinco anos ia murchar para um convento! Não c'os diabos" (QUEIRÓS, 2001, p. 424).

Após a revelação da posse das cartas por Juliana, Luísa repete muitas vezes mentalmente e poucas vezes verbalmente o direito à casa e ao amor do marido. Nesse momento, é interessante notar que o narrador associa a casa e o amor que poderia perder a uma questão relacionada ao gênero feminino. É "uma revolta de fêmea" que surge, ressaltando o medo de ficar viúva, ou seja, de perder a tutela masculina, ou de ficar sem casa, representada pela sua possível internação em um convento. Todavia, nem Luísa nem Juliana conseguem perceber que a casa não pertence verdadeiramente a nenhuma das duas e que o verdadeiro dono da casa é Jorge, como já tentamos demonstrar em nossa análise anterior.

Outrossim, como demonstra Bruni (1977, p. 72), Juliana não conta com as prerrogativas de classe que levam Sebastião a ajudar Luísa. Podemos dizer que também não leva em conta o código de amizade masculina, que leva Sebastião a tentar conservar a dignidade e a honra de Jorge. Esse erro de Juliana, que demonstra sua alienação em relação a pertencer à classe trabalhadora e ao seu gênero, impossibilita-lhe o entendimento de que jamais conseguiria ser pequena burguesa pelo caminho que trilhara, já que a burguesia tem seus mecanismos para barrar a ascensão social de seus serviçais.

Quando Sebastião encurrala Juliana e ela se encontra em seus últimos momentos, todos os seus medos são reforçados, mas agora como consequência de seus atos.

Ameaçam-na com a polícia, com a enxovia, com a Boa-hora e bengaladas, lembrando que resta ao pobre, respectivamente, a prisão, a falta de dignidade, a falta de abrigo, a humilhação. No entanto, numa explosão algo demoníaca, quando toma sua voz frente a um homem e expressa sua dor e seu ressentimento por tudo que vivera, Juliana vem a morrer:

> — É que nem as do Bairro Alto! E eu – gritava – sou uma mulher de bem, nunca um homem se pôde gabar de tocar neste corpo. Nunca houve raio nenhum que visse a cor da pele. E a bêbeda!... – Tinha arremessado o xale, alargou ansiosamente o colar do vestido. – Era um desaforo por essa casa! E o que eu passei com a bruxa da tia! É o pago que me dão! Os diabos me levem se eu não for pros jornais. Vi-a eu abraçada ao janota, como uma cabra!
> [...] Juliana então alucinada de raiva, com os olhos saídos das órbitas, veio para ele, e cuspiu-lhe na cara!
> Mas de repente a boca abriu-lhe desmedidamente, arqueou-se para trás, levou com ânsia as mãos ambas ao coração, e caiu para o lado, com um som mole, como um fardo de roupa. (QUEIRÓS, 2001, p. 450-451)

Como quando nos referimos à Totó de *O crime do padre Amaro*, que a voz das loucas e das endemoniadas são vistas pelo senso comum como capazes de dizer certas verdades, aqui, nesse trecho, Juliana se comporta como uma possessa, xingando, esbravejando, jogando na cara de Sebastião que, no contexto do livro, pode ser considerado o baluarte da ordem burguesa e patriarcal, toda a opressão que sofrera e, principalmente, toda a hipocrisia burguesa, representada pelo comportamento de Luísa. No entanto, o julgamento de Juliana é eivado de tradicionalismos e preconceitos, como se a mulher exercer sua sexualidade fosse algo ruim, o que faz de Juliana alguém que se submete à ordem social patriarcal, que oprime mulheres como ela.

Acreditamos ainda que a morte e o *post-mortem* de Juliana venham a reforçar, metaforicamente, o que ela fora toda sua vida e o que sua classe e gênero é para a burguesia, ou seja, um instrumento de trabalho. É muito interessante notar a imagem que o narrador utiliza para assinalar o momento final de Juliana, já que ela cai "como um fardo de roupa", mostrando que, ao morrer, ela se torna, através de uma sinédoque, aquilo que mais detestava em seu trabalho, mas também uma das coisas que mais desejava, roupas.

Como um fardo de roupa, como uma boneca feia pálida, com as marcas do tempo e da pobreza encarnadas na face, contrapondo-se à bela boneca que Luísa se torna em morte, Juliana é tratada pelas outras personagens com total desrespeito. Julião e Sebastião

arrastam seu corpo pela casa, a amortalhadeira sente nojo e desprezo pelo corpo dela e até mesmo medo de sua figura. Dentre aqueles que a exploraram, nenhum aparece que vele por seu espírito. Ela termina como aquilo que sempre foi considerada: um ente repulsivo.

Assim, a personagem mais complexa do livro de Eça de Queirós mostra como os valores da burguesia patriarcal oprimem, mas também estão encarnados nos oprimidos. O que fica da personagem é que a sociedade portuguesa do século XIX é totalmente estratificada e que não é possível a uma mulher do povo se tornar burguesa. No entanto, se pensarmos em Julião, que através dos estudos, do trabalho consegue mudar sua posição econômica e social, podemos dizer que Eça percebe que as possibilidades de ascensão social são relacionadas aos gêneros e dessa maneira as representa. Ou seja, independente de quem seja, ou Luísa ou Juliana ou outra mulher qualquer, é praticamente impossível ser diferente do que os papéis sociais de gênero esperam que elas sejam.

3. 5. LUÍSA E O EFEITO DA NORMA NOS DESTINOS FEMININOS

Conforme viemos dizendo até agora, tanto Luísa como Juliana são vítimas do *habitus* de gênero que as oprime e enclausura num ideal de domesticidade, feminilidade e afetividade que desperta em ambas o desejo de transcender, ir além daquilo que são ou possuem e, conjuntamente, provoca entre as duas uma luta intestina pela casa, pela sobrevivência, onde nenhuma sairá vencedora. Enquanto a Juliana não é dado ser uma pequena burguesa, com posses, com beleza, com marido, a Luísa não é dado expandir seus conhecimentos, conhecer o mundo, andar na rua sozinha, sem que seja considerada imoral. De uma forma ou de outra, tudo o que Luísa desejaria ser lhe é podado, e sua aventura fora de casa, com Basílio, não passa de desilusão.

Como já citado anteriormente, após a desilusão com o adultério e a conclusão de que Basílio não a amava, percebendo que ser alvo do olhar e do desejo do outro não pode complementar seu vazio, e após as chantagens de Juliana, Luísa se desespera com a possibilidade de que seu adultério venha a ser descoberto, o que põe em risco a sua casa e seu *status* social de casada, ou seja, a sua sobrevivência e a tutela masculina. Se a função da mulher naquele contexto é pautada pelo casamento e pela maternidade, devendo "criar um ambiente de amor e virtude para a família" (VAQUINHAS, 2000, p. 20), é bastante compreensível que Luísa tente recuperar o espaço que aparentemente perdera através de subterfúgios. Nesse sentido, há uma modificação de seu comportamento, ou pelo menos

de seu pensamento, e ela passa a tentar resolver a situação em que se encontra.

Naquilo que concerne a Jorge, ela tenta diminuir sua culpa. Usufruindo daquilo que aprendeu com Basílio, passa a entregar-se a ele com maior vigor sexual e mais desvelo:

> — Como te fica bem! Dizia, torcendo-lhe o bigode. Admirava-o de um modo mais ardente. Quando se atirara aos seus braços naquela madrugada, sentira como abrir-lhe o coração, e um amor repentino revolver-lho deliciosamente; viera-lhe um desejo de o adorar perpetuamente, de o servir, de o apertar nos braços até lhe fazer mal, de lhe obedecer com humildade; era uma sensação múltipla, de uma doçura infinita, que a traspassara até as profundidades do seu ser. (QUEIRÓS, 2001, p. 356)

Parece-nos que a paixão de Luísa por Jorge surge com a possibilidade de perdê-lo e os sentimentos, que antes eram mornos, passam a ser intensos. Além do mais, a sensação múltipla, que experimentara e aprendera com Basílio, transfere-se agora para o marido, produzindo, enfim, uma sensação de satisfação, de prazer para além do sexual. No entanto, a ideia de amor de Luísa ainda passa pela submissão e tutela masculina. Assim como Amélia com Amaro, ela quer adorá-lo, servi-lo e obedecê-lo, como se o servilismo feminino caracterizasse o sentimento amoroso. O aprendizado de Luísa de como ser mulher, fazendo-se objeto do desejo e olhar do outro, não desvaneceu com as desilusões causadas por Basílio.

Na tentativa de recuperar o seu espaço invadido por Juliana, além de satisfazer as vontades da empregada, Luísa procura outros recursos. Pede dinheiro a Leopoldina, a Basílio por carta, a Castro, em troca de sexo (que não consegue fazer, provocando uma das únicas reações de ousadia e ódio que tem no livro) e, finalmente, a Sebastião, que a ajuda. Desesperada, antes de conseguir verbalizar o adultério a Sebastião e pedir-lhe ajuda, mediante o caráter infrutífero das outras tentativas, pensa em fugir com Basílio, reza, joga na loteria, pensa em internar-se em um convento, desistindo aos poucos e cedendo sempre mais às vontades de Juliana.

Nesse sentido, gostaríamos de observar que essas ideias de ação, ainda que pareçam irreais, são construídas de modo a representar a inabilidade de Luísa em resolver problemas práticos, em consequência da educação que recebera. Se lembrarmos que a socialização de Luísa é feita através de discursos que remetem à religião, à providência, à resolução a partir de fugas românticas, é bem justo que a personagem pense em assim resolver seu problema financeiro. Além disso, durante o romance com Basílio, ele próprio

promete fugir com ela, caso fosse necessário e, ironicamente, quando realmente é preciso, pergunta se ela pensa que está no teatro, demonstrando não só o caráter ilusório de suas promessas, mas também expondo a base dos discursos românticos pelos quais Luísa está rodeada. Assim, quando não estão tuteladas pelos pais, irmãos e maridos, e se veem sozinhas, as mulheres oitocentistas recorrem a esse cabedal de expedientes, que as obrigam a se submeter a uma solução que está sempre nos outros, sempre fora de si.

No entanto, os mesmos esquemas mentais que fazem Luísa ver nos outros a esperança para a solução de seus problemas, ou o mesmo *habitus*, usando novamente a expressão de Bourdieu, são aqueles que lhes revelam que, não importa o que faça, sua situação não será resolvida e ela não poderá retomar sua casa. Dominada pelo discurso que fala da punição da mulher em caso da quebra da ordem social masculina, Luísa fatalmente sucumbe, não porque a matam, mas porque as amarras sociais não a deixam fugir. Achamos que o sonho do capítulo XI nos demonstra bem isso.

Localizado a algumas páginas da chegada de Jorge ao Alentejo, este sonho, além de apresentar uma crítica metaliterária aos discursos produzidos pela linguagem artística romântica do século XIX, também nos mostra os medos da personagem, as sensações dúbias com relação à sua própria sexualidade, a hipocrisia masculina e, o mais importante, a introjeção do discurso proferido por Jorge (RODRIGUES, 2013, p, 77), quando da apresentação da peça de Ernestinho, "Honra e Paixão", em que ele defendia que a mulher adúltera deveria morrer. Portanto, Luísa acredita que tem que ser morta.

Assim, o sonho da personagem se desenrola em um clima melodramático, inflando detalhes escondidos no tecido narrativo de *O primo Basílio*, a começar pela forma de representação teatral, demonstrando a influência do discurso romântico produzido pelas artes em Luísa e na sociedade. Deixa transparecer o medo da publicização de seu adultério, simbolizando a necessidade social de manter-se as aparências, pois, como nos informa Sennett (2014, p.52), o teatro é o lugar por excelência da encenação das relações sociais.

A cena se passa no espaço de um luxuoso teatro, parecido com uma igreja, o que expressa certa gravidade dos sentimentos de Luísa, onde estão pessoas da corte e o próprio rei, "triste e moço, imóvel numa atitude rígida e hierática, sustentava na mão a esfera armilar" (QUEIRÓS, 2001, p. 352). Podemos encarar essa cena como símbolo das forças que oprimem Luísa, as mesmas forças que produzem o discurso amoroso e patriarcal, mas condena a mulher que se permite levar por eles. No sonho, ela é assistida por "uma vasta

plateia sussurrante, fileiras de olhos negros e acessos, cravados nela com furor; no meio a calva do Conselheiro, de uma redondeza nevada e nobre, rodeada como uma flor de um vôo amoroso de abelhas" (QUEIRÓS, 2001, p. 352). Evidencia-se seu medo da opinião pública, que se delicia com o que está exposto no palco, mas também exige a disciplina e a ordem, o que é marcado pela presença de Conselheiro Acácio, que por mais que pareça um senhor intelectualmente ineficiente, ainda é sinônimo do conservadorismo moral que grassava em Portugal. Sebastião, que aparece no trecho assemelhando-se a um carvalho, símbolo da fortaleza, pode aqui ser lido como o bastião da moralidade. Dessa forma, todos os indícios do medo de Luísa sobre a possível revelação do adultério, bem como da lei que poderia puni-la, estão ali colocados.

A primeira crítica à arte romântica como divulgadora de um discurso fantasista e estimulante da sexualidade está na presença do fado de Leopoldina, tocado pela orquestra, colocando novamente a questão do homem aventureiro e idealizado. Contudo, no contexto do sonho, se destaca a figura chocarreira do contra-regras, que ironicamente é parecido com D. Quixote e introduz a cena de amor que acontecerá no palco: "salta a cenazinha de amor! salta-me essa maravilha" (QUEIRÓS, 2001, p. 352). Essa personagem do sonho pode ser vista como o organizador das narrativas românticas, como aquele que apresenta ao público de forma irresponsável, interesseira e, podemos mesmo dizer, folgazã os discursos amorosos que estimulam a sexualidade.

Essa sexualidade é expressa no palco por Luísa e Basílio de forma ambígua, pois ao mesmo tempo que se caracteriza pela expressão do gozo, do desejo sexual vivido, aparece também como medo, culpa e vergonha pelo prazer sentido. A vergonha é ainda maior, pois Basílio, que aparece como uma espécie de clown hipócrita, "expõe os delírios libertinos do *Paraíso*" (QUEIRÓS, 2001, p. 353). Em reação, o público ovaciona e homenageia Luísa e Basílio de modo impudico, o rei arremessa a esfera armilar, como se fosse um buquê, seguido pelo Conselheiro Acácio, que arremessa sua careca, significando que o adultério é aprovado como tema para as formas artísticas e que as leis e normas de moralidade podem ser deixadas de lado em prol da excitação provocada pelo objeto artístico.

Luísa se vê como Madalena, ou seja, como uma prostituta, e a entrada de Jorge, caracterizado como irônico e vingativo, dizendo que "agora é comigo! Reparem neste trabalhinho" (QUEIRÓS, 2001, p. 353), mas também como perigosamente cumpridor de um fado, representado pelos seus "passos marmóreos". A morte de Luísa é representada

como um quadro fixo, demonstrando o caráter melodramático da cena, bem como a violência física e simbólica exercida pelas mãos masculinas, instrumentos de punição pela transgressão da ordem social:

> ... agarrou-lhe os cabelos, como um molho de erva que se quer arrancar, curvou-lhe a cabeça para trás; ergueu dum modo clássico o punhal, fez a pintaria ao seio esquerdo, e balançando o corpo, piscando o olho, cravou-lhe o ferro!
> — Muito bonito! – disse uma voz [de Basílio]. – Rico trabalho! (QUEIRÓS, 2001, p. 354)

A cena que se desenrola no palco é quase maquinal, como se Jorge estivesse destinado a cumprir a punição de Luísa, tal qual o marido vingativo das peças melodramáticas e românticas é obrigado a matar a esposa. No entanto, não deixa de ser irônica a piscadela de olho que dá, possivelmente para a plateia ou para o autor do comentário à cena, ou seja, Basílio. Desse modo, o narrador também demonstra o consórcio existente entre os homens e também a ambiguidade entre Jorge e Basílio, que se estende por toda a narrativa. O elogio de Basílio à atitude de Jorge e a piscadela de Jorge ao público ou a Basílio revelam que a cumplicidade masculina em torno de suas prerrogativas de gênero é mais forte do que a relação que os homens têm com as mulheres e Luísa tinha finalmente entendido isso.

Como dissemos anteriormente, a imagem de Sebastião como um carvalho pode ser vista como o bastião da moralidade burguesa, mas acreditamos que esta retomada no fim do sonho é indicativa de qual a solução para os problemas de Luísa relacionados à chantagem de Juliana. Todavia, acreditamos que seja importante notar que aquela árvore traz conforto e segurança à Luísa, amaciando-lhe o chão com suas raízes, protegendo-a do sol com suas folhagens e matando a sua sede com gotas de vinho Madeira. Podemos dizer que Luísa vê Sebastião como esteio, como alguém que a pode proteger, mas também, como alguém que sempre a ajudou. Lembremos que, durante o livro inteiro, é ele quem cuida da casa, do casamento e de Luísa, principalmente no que concerne à sua reputação. Como dissemos anteriormente, apenas ele será solidário à condição das mulheres, mas não por acaso é um solteirão. Jamais se casara. Se lembrarmos das análises que vêm na relação de Jorge e Sebastião uma homossexualidade velada, teremos em Sebastião um homem que sabe se colocar no lugar da mulher e, portanto, um homem que saberia cuidar de uma mulher no contexto em que Luísa vive, ainda que não estivesse disponível para o casamento.

Por fim, gostaríamos ainda de analisar a entrada de Ernestinho em cena, antes de Luísa despertar. Ao ser chamado ao palco, o primo de Jorge pula as poças, tentando não sujar os sapatos no sangue de Luísa. Isso soa como uma última crítica aos discursos artísticos sobre o adultério e o amor, como se Eça nos dissesse que a glória dos autores e artistas românticos não deseja se conspurcar com a sujeira provocada por aqueles discursos que estimulam o adultério.

Como podemos notar, o último sonho de Luísa traz clareza aos motivos que levam à sua morte. Eça de Queirós não culpa a mulher, representada em Luísa, nem necessariamente os homens, representados por Basílio e por Jorge, pelo adultério, pela dissolução do casamento e, consequentemente, pela morte de Luísa, mas a sociedade burguesa e a forma como lida com a questão de gênero que emergem da instituição do casamento.

Achamos que a narrativa de Luísa confirma tudo o que viemos falando. Sua morte é um ponto em *O primo Basílio* que sempre nos incomodou. Por que aquela mulher, que se dera ao direito de começar a explorar o mundo, que tinha desejo de conhecimento, de evasão de sua realidade mesquinha e de busca de felicidade, mesmo que de modo precário, morre de nada, parafraseando António Sérgio (1980: 74)? Perguntamo-nos também, após a reflexão em um outro trabalho nosso[6], no qual comparamos a morte de Luísa com a de Madame Bovary e a de Ana Karenina, por que enquanto Emma e Ana escolhem seus destinos e se suicidam, Eça de Queirós resolve por fim a Luísa de uma morte natural? Acreditamos que o autor português não tivesse a intenção de expressar menos a punição da mulher adúltera, do que a introjeção das normas sociais. O suicídio seria uma forma de fuga dessa punição social. O definhar por se sentir excluída socialmente seria a forma de demonstrar a intensidade da introjeção das regras de gênero burguesas.

Dessa maneira, a narração da morte de Luísa acontece de modo a confirmar a sua passividade frente ao destino, que é constantemente referido no livro, como se ele se conformasse com aquilo que o autor nos demonstra, por diversas vezes, como o destino desejado às mulheres transgressoras, sejam elas Luísa ou Juliana. O discurso de reestabelecimento da ordem social é assumido por Luísa e ela o segue sem pestanejar, deixando o protagonismo de seus últimos momentos todo para Jorge.

---

[6] Este trabalho encontra-se no prelo e é intitulado: *A morte das mulheres: o caso de Emma, Ana e Luísa*.

Esta morte vem de dentro, pela introjeção dos valores burgueses, mas também de fora, da figura masculina, de Jorge. Luísa, que já se encontrava debilitada devido a uma doença e aos serviços pesados a que não estava acostumada, acaba por piorar quando a empregada morre. Mesmo que tenha sido avisado por Julião de que não deveria deixar Luísa nervosa, porque a doença poderia piorar, Jorge, enciumado, após descobrir e abrir uma carta de Basílio, que revelava o adultério e os encontros do Paraíso, resolve confrontar Luísa:

> — Que tens tu? Tu tens alguma coisa. Estranho-te tanto há dias! Não és o mesmo! Às vezes estás com uma cara de réu... Que é? Diz.
> E os seus olhos procuravam os dele, que se desviavam perturbados. Abraçou-o. Insistia, queria que dissesse tudo à "sua mulherzinha"
> — Diz. Que tens?
> Ele olhou-a muito, e de repente, com uma resolução violenta:
> — Pois bem, digo-te. Tu agora estás boa, podes ouvir... Luísa! Vivo num inferno há duas semanas. Não posso mais... Tu estás boa, não é verdade? Pois bem, que quer dizer isto? Diz a verdade!
> E estendeu-lhe a carta de Basílio.
> — O que é? — fez ela muito branca. E o papel dobrado tremia-lhe na mão. Abriu-a devagar, viu a letra de Basílio, num relance adivinhou-a. Fixou Jorge um momento de um modo desvairado, estendeu os braços sem poder falar, levou as mãos à cabeça com um gesto ansioso como se se sentisse ferida, e oscilando, com um grito rouco, caiu sobre os joelhos, ficou estirada no tapete. (QUEIRÓS, 2001, p.482).

Como podemos notar, nesse trecho, o protagonismo da cena que deveria recair sobre Luísa, já que se trata de sua morte, é transferido a Jorge, principalmente por causa de sua cólera, de seu ciúme e de sua masculinidade ferida. Luísa tenta argumentar com Jorge, mas, como diz Mônica Figueiredo (2011, p. 33), não sabe com qual linguagem fazê-lo. Sem alternativas, resta a ela desfalecer como uma personagem teatral, com gestos espalhafatosos, mas passivos, que apesar de demonstrar desespero, não permite a ela nem se defender. A continuação do trecho vai nesse mesmo sentido e quando Luísa tenta justificar-se, é Jorge quem o faz, apagando a voz da companheira:

> Ele ajoelhou-se ao pé da cama, e falando-lhe junto ao rosto:
> — Que tens tu? Não se fala mais em tal. Acabou-se. Não estejas doente. Juro-te, amo-te... Fosse o que fosse, não me importa. Não quero saber, não.
> E como ela ia falar, ele pousou-lhe a mão na boca:
> — Não, não quero ouvir. Quero que estejas boa, que não sofras! Diz que estás boa! Que tens? Vamos amanhã para o campo, e esquece-se tudo. Foi uma coisa que passou...
> Ela disse apenas com a voz sumida:
> — Oh! Jorge! Jorge!
> — Bem sei... Mas agora vais ser feliz outra vez... Diz, que sentes?

> — Aqui – disse ela, e levava as mãos à cabeça. – Dói-me! (QUEIRÓS, 2001, p. 483)

Como podemos depreender da cena, onde a mulher moribunda tenta se expressar diante do marido traído, quem toma a voz é ele, impedindo-a de falar. Mesmo que ele a perdoe, é ele ainda o protagonista e a voz de Luísa, que expressa o desejo de contar aquilo que se passou, fica sumida, fica cada vez mais calada e consegue expressar apenas sua dor. A partir desse momento do romance, Luísa fica cada vez mais doente e o que vemos é a dor de Jorge, seus sentimentos e decisões sobre a lenta morte da mulher. O narrador apresenta o desespero do marido em vê-la sentir dor, a rejeição em vê-la sem os índices de sua feminilidade, o medo de ver todos os segredos de Luísa revelados e sua honra de homem ferida.

Quanto à Luísa restam apenas as fortes dores de cabeça, os momentos de despojamento de sua beleza, de sua feminilidade, representada pela perda dos cabelos e os momentos de delírio, onde ela verbaliza a sua amizade com Leopoldina, o adultério com Basílio e as agruras que passou com Juliana. Assim como Juliana, que verbaliza sua situação num momento de irracionalidade, Luísa verbaliza tudo aquilo que passou em uma situação que denota falta de lucidez, confirmando, dessa forma, que só é possível à mulher falar quando se encontra em estado de marginalidade ou destituída da razão. Aos poucos, Luísa fica alijada de tudo aquilo que constituía sua pessoa, ficando sem sua beleza, sem sua sensualidade, sem sua feminilidade, tornando-se um fardo, assim como Juliana, mas um fardo bonito e digno de pena, tal qual uma boneca, um manequim.

Nesse sentido, talvez Machado de Assis esteja correto ao ver em Luísa um títere, mas não porque a personagem não tem músculos, não tem força, como ele afirma, mas porque a sociedade portuguesa do século XIX, senão a sociedade como um todo, produzia essas bonecas de cera incapazes de decidir seus destinos, impedidas de fazê-lo por uma série de normas e hábitos que as submetiam à violência simbólica masculina.

Como viemos dizendo até agora, Luísa tem seus desejos e ideais restringidos pelo discurso romântico, pela vontade e pelo desejo do outro, representantes da ordem masculina patriarcal, sejam eles Jorge, Basílio, Sebastião ou até mesmo Juliana, fazendo com que ela não controle suas ações, pensamentos, sua vida ou seu destino. Tudo isso, mas também, seu corpo, seu vestuário, seu modo de se comportar é fortemente controlado pelo modelo ideal feminino delineado pela sociedade patriarcal do século XIX. Dessa maneira, presa num grosso tecido social e discursivo, Luísa é oprimida pelos ideais de feminilidade, domesticidade, ainda que ache

momentos em que possa ser sensual, viver seus amores e seus desejos, conhecer a rua etc. Por esse motivo, mesmo que a personagem principal do romance seja uma mulher, se formos observá-lo mais de perto, a visão de mundo que temos é quase sempre exterior e masculina e as atitudes e destinos de Luísa são orientados por ela.

Quer em Leiria, como no caso das mulheres de *O crime do padre Amaro*, quer em Lisboa, como no caso das mulheres de *O primo Basílio*, o que lhes resta, independente da classe social a que pertencem, é estar restritas à casa e, principalmente, aos desígnios da moralidade burguesa, das instituições patriarcais e da vontade masculina. Nesse sentido, quando Eça narra o espaço da casa, o espaço privado, aquele que concerne exclusivamente às mulheres no século XIX, consegue encenar o que é essa violência simbólica, exercida e veiculada no dia-a-dia, ou seja, a opressão do homem sobre a mulher, em uma experiência narrativa, onde o discurso do narrador, focado na personagem feminina, possibilita uma representação bastante crítica do real.

Representando a submissão total das mulheres em seus dois livros de viés mais naturalista, até mesmo quando morrem, o autor expõe as amarras que enredam as mulheres e a sua total falta de possibilidades de fugir a um destino todo concebido, falado e escrito por homens.

4. OS DIVERSOS DISCURSOS SOBRE A MULHER: *OS MAIAS*

Publicado no ano de 1888, após longa maturação, *Os Maias* é considerado a obra-prima de Eça de Queirós, marcando várias modificações na estética do escritor, como por exemplo, o tratamento temático depurado do conflito entre campo e da cidade, como assinala Antonio Candido (2000), o abandono do sarcasmo para uma ironia mais fina, como aponta Mario de Sacramento (1945), ou ainda o distanciamento de um determinismo naturalista para um realismo mais focado na ação, como diz Maria Saraiva de Jesus (1997, p. 14).

Tendo em vista o que dissemos em nossa introdução, quando ressaltamos que, ao planear as suas *Cenas da Vida Portuguesa*, o autor modifica seu modo de representação conforme muda de tema e de espaço apresentados em seus livros. Ainda focado na cidade de Lisboa, parece-nos que o autor deseja mudar sua abordagem no que concerne às classes socias. Dessa forma, se em *O crime do padre Amaro,* o eixo era o clero e o entorno feminino que o rodeava na pequena cidade de Leiria e, em *O primo Basílio*, era a vida cotidiana da pequena burguesia, em *Os Maias*, o que está em jogo são aristocratas,

grandes burgueses, artistas e intelectuais que formavam as classes dominantes do período da Regeneração, como nos mostra Isabel Pires de Lima, o que claramente modifica a representação das personagens femininas, visto que o foco recai majoritariamente sobre os homens.

Dessa maneira, os espaços tratados nos romances são os de poder, onde são discutidas as questões de economia, política e produção artística. Como deixa claro Fraisse e Perrot (1991, p.9), com as separações das esferas públicas e privadas e a restrição da mulher ao espaço da casa e da intimidade, os espaços de poder, os lugares onde o indivíduo pode ter sua voz ouvida, nos quais pode falar e exercer a cidadania na arena pública, tornam-se predominantemente masculinos. Às mulheres cabe a restrição ao espaço da casa, e, quando estão em espaço público, passam a ser ridicularizadas ou idealizadas, ou ainda, são objetos da representação do olhar masculino e vítimas das convenções culturais e sociais que as impedem de movimentar-se livremente, restando, dessa forma, poucas alternativas para o seu desenvolvimento pessoal, profissional e afetivo.

Sair à rua, estar em público em meio à multidão, era diferente para homens e para mulheres. Enquanto para elas, os movimentos eram limitados, as relações mais controladas, aos homens era permitido um espaço de grande liberdade, de satisfação pessoal e realização de sua masculinidade. Como nos mostra Richard Senett, ao expor a situação de ambos os gêneros no espaço público:

> Até a década de 1890, uma mulher sozinha não poderia ir a um café em Paris ou a um restaurante respeitável em Londres sem suscitar alguns comentários e, ocasionalmente ser barrada à porta. Ela era recusada supostamente, por causa de sua necessidade de uma maior proteção. Se um trabalhador abordasse um cavaleiro nas ruas para saber as horas, ou para se informar sobre as ruas não causaria revolta. Se esse mesmo trabalhador tivesse abordado uma mulher da classe média para as mesmas informações teria cometido um ultraje. Colocada de uma outra forma, "a multidão solitária" era um domínio de liberdade privatizada, e o homem, quer estivesse simplesmente fora da dominação, ou livre de uma necessidade maior, era mais provável que conseguisse escapar disso. (SENETT, 214, p 315 – 316)

Assim, se os espaços de poder ligados diretamente ao espaço público são predominantemente masculinos, *Os Maias*, em que o foco se encontra no papel das classes dominantes em relação ao Estado e ao bem-estar social, constitui-se num romance onde a atenção principal é dada aos homens. Como mostra Carlos Reis (1975, 2006),

através da focalização interna, os pontos de vista que mais prevalecem no romance são os de Afonso, Carlos e João da Ega, com uma pequena cedência à Maria Eduarda, o que faz com que o ponto de vista das personagens masculinas e dos grupos que representam se destaquem.

Ademais, a característica que faz de *Os Maias* um dos romances mais ricos de Eça é a sua plurivocalidade, mas ela é basicamente exercida por homens, o que acaba fazendo com que a imagem que temos das personagens femininas seja transmitida por eles. Assim, no que se refere à política, à economia, à educação, à cultura e a história, nós temos uma pluralidade de pontos de vistas, mas no que concerne às mulheres, encontramos uma atitude monológica, normatizadora daquilo que seria o feminino. E isso tem uma série de efeitos em nossa leitura.

Como já assinalamos nos dois primeiros livros que analisamos, as representações da personagem feminina no século XIX, sejam elas caraterizadas na filosofia, na medicina, no direito e, no nosso caso, na literatura, são prioritariamente construídas por homens. Assim, as mulheres figuradas nesses discursos são produtos da imaginação, do medo e das convenções masculinas, internalizados pelas mulheres, que acabam por reproduzi-los:

> Não foi possível às mulheres do século XIX tomar consciência de que aquela era a verdade do desejo de alguns homens, sujeitos dos discursos médico e filosófico que participaram das formações ideológicas modernas. (KEHL, 2016, p. 14)

Assim, em *Os Maias*, ainda que as características de algumas personagens femininas sejam verdadeiramente empolgantes, não devemos nos esquecer que não deixam de ser construídas através do olhar masculino, não só porque o nosso autor é um homem, mas porque o narrador, aproxima-se muitas vezes de Carlos, Ega e Afonso, além de outros personagens masculinos, por meio da focalização interna da personagem ou da utilização do diálogo, deixando transparecer o seu ponto de vista. Além disso, o fato de parte das personagens femininas serem constituídas na arena pública, nos espaços dos salões, das *soirées*, dos clubes e dos lugares de jogos, lugares onde as mulheres não tinham voz, nem vez, fazem-nas personagens meramente convencionais, como se fossem artificializadas pelos discursos do senso comum, emitidos na esfera pública.

No entanto, como sabemos o espaço público e privado não são instâncias estanques e se interpenetram, complexificando as relações sociais. Como aponta Senett

(2014, p. 25-26), ainda que se tentasse manter a limitação dos espaços, conservando o privado como espaço de intimidade e o público como espaço de liberdade, as duas esferas se imiscuíam uma nas outras, causando desalento e desordem. Nesse sentido, acreditamos que em *Os Maias*, ao trazer a problemática do incesto, da sexualidade interdita, própria da esfera da intimidade misturada aos problemas públicos, Eça de Queirós estaria criticando o comportamento moral das classes dominantes. Dessa maneira, ao trazer as ousadias de Maria Monforte, o relacionamento entre a Condessa de Gouvarinho e Carlos, assim como o de Ega e Raquel, os amores de Carlos e Maria Eduarda, a intimidade entre eles e o incesto, o autor estaria mostrando como o comportamento moral das elites é espelhado na esfera pública e vice-versa.

Outro ponto que gostaríamos de colocar é que, se é pela ação e pelos diálogos que os personagens de *Os Maias* se constituem, não é necessariamente pela ação e pelos diálogos que podemos chegar à subjetividade das mulheres. Ainda que haja espaço para a problematização das transgressões de Maria Monforte ou para a narração da história de Maria Eduarda por suas próprias palavras, é o olhar dos homens sobre elas, principalmente o de Carlos, que prevalece. E, essas mulheres, apesar de aparentemente apresentarem uma caracterização mais múltipla, mais plural, são moldadas pelo olhar masculino, principalmente como objetos de desejos.

Entretanto, a representação da mulher em *Os Maias*, assim como em *O crime do padre Amaro* e *O primo Basílio*, não deixa de mostrar a condição histórica, social, cultural e política das mulheres portuguesas, ou podemos dizer, europeias do século XIX. Nos livros anteriores, nós tínhamos o desenho feminino conformado por discursos relacionados ao casamento, à domesticidade e à feminilidade, advindos da ordem patriarcal, que as emparedam e permitem poucas perspectivas que não sejam a submissão, a transgressão, como elemento de evasão, e a consequente punição. Em *Os Maias*, o autor vai mostrar como o olhar masculino sobre a mulher determina sua identidade, como se o destino das mulheres fosse basicamente definido pelo olhar masculino, ou mesmo, pela própria identidade masculina. Como diz Francisco Dantas:

> E é neste sentido que, para aquilo que efetivamente nos interessa, Eça discute minudentemente a condição feminina. No seu percurso iniciático em busca da identidade, Maria Eduarda encarna aí toda uma variedade de tipos sociais – a casada, a cortesã, a solteira, a mãe, a irmã, a "fera", a viúva – evidenciando assim que a *identidade feminina* não passa de uma incógnita social, de um lugar vazio povoado de convenções. (1999, p. 231)

Nesse sentido, a identidade de Maria Eduarda, apesar de múltipla, mostra-se como definida pela norma, pelas tecnologias discursivas que tentam adequá-las às convenções sociais. Assim, o romance não apenas estaria revelando a internalização e os efeitos da norma sobre o comportamento e os destinos femininos, mas o modo como a norma patriarcal é produzida e como as mulheres não conseguem se livrar dessa violência simbólica, sendo alvo de idealização e, ao mesmo tempo de controle e reprovação, independente de seus reais comportamentos. Achamos que a melhor forma de confirmar nossa hipótese é através da análise que se segue.

4.1. MARIA MONFORTE: SOB O SIGNO DA MULHER FATAL

Como sabemos, *Os Maias* tem como subtítulo "Cenas da vida romântica" e, reforçando o que já dissemos anteriormente, passa-se durante a Regeneração, período em que se desenvolveu o movimento romântico em Portugal e no qual se desenrola a história de Afonso, Pedro e, principalmente, de Carlos. Assim, acreditamos que a descrição não só das personagens femininas, mas das masculinas, dos espaços e da mentalidade vigente corresponda às ideias que se ligavam à estética romântica que Eça desejava representar em seu livro. Uma característica muito interessante de se observar, a título de exemplo, é como o clima das cenas corresponde aos sentimentos das personagens, algo muito recorrente no Romantismo, como naquela cena em que Pedro se suicida. Enquanto temos o clima de suspense que antecede o ato do personagem, uma tempestade torrencial bate fortemente na janela, ou ainda, golpeia a face do homem que em breve se suicidará. A chuva torrencial liga-se ao sentimento de tristeza e desespero de Pedro, como se o clima revelasse a interioridade da personagem.

Acreditamos que o Romantismo, como modelo de representação, seja usado tanto para construir a figura de Maria Monforte, quanto a de Maria Eduarda, muitas vezes de forma semelhantes, como se o narrador quisesse associar a história dos pais à dos filhos. Não gostaríamos de nos adiantar na análise de Maria Eduarda, mas se ela é vista de forma positiva, Maria Monforte é vista de forma negativa, ressaltando seu caráter transgressivo e sua pretensa imoralidade. Acreditamos que isso se reflita na ínfima quantidade de trabalhos, mesmo em trechos de livros ou artigos sobre *Os Maias*, que se dediquem a esta personagem, ainda que ela seja a desencadeadora da intriga que liga Carlos e Maria Eduarda (DANTAS, 1999, p. 273-274).

Como provocadora da intriga, Maria Monforte aparece sob o signo da transgressão

e da ousadia. Como afirma Cozer (2013, p. 13), a personagem apresenta uma rebeldia implícita e um caráter emancipatório pouco visto em outras personagens femininas de Eça de Queirós ou do século XIX, algo como uma feminista *avant la lettre*, que vai atrás de seus desejos e de suas vontades. Entretanto, achamos que apesar dessa rebeldia, considerada indesejada para sociedade puritana do século XIX, ponderamos que a personagem responde aos ideais românticos tanto no que se refere à sua trajetória dentro do romance, como quando pensamos em sua representação.

A sua trajetória de mulher que busca o amor, atende ao desejo sexual e enfrenta a sociedade pode ser encarada como resultado da mesma educação que leva Luísa e Amélia a ultrapassarem o limiar da casa, buscando o conhecimento e o desejo sexual. No entanto, temos que considerar que tanto a condição financeira de Maria Monforte como sua classe permitem que ela seja mais livre, ainda que sofra consequências pesadas, como ter que assumir a prostituição para sustentar a si e a filha. Não desejamos nos estender sobre esse assunto, mas achamos que em *Os Maias,* Eça de Queirós, mais realista do que naturalista, assumiria uma outra perspectiva com relação à punição, não mais matando as personagens, como se essa fosse a alternativa para reestabelecer a ordem social, mas mostrando que a consequência para a quebra das regras patriarcais pela mulher seria sua marginalização, seu afastamento do estrato social a que pertence.

Achamos, ademais, que essa transgressão acontece também porque ela é representada por estereótipos muito rígidos, que visam mostrar o olhar masculino sobre Maria Monforte e sobre as outras mulheres do período. Cheia de desejo por aventuras, por homens e por amores, a figura dela se constitui de maneira ambivalente, respondendo, ao mesmo tempo, ao estereótipo da deusa e do demônio, entre o humano e o místico, entre o alto e o baixo. Em suma, ela responde à figura da mulher fatal.

Para começar, a personagem é constituída de maneira muito exótica, pois a sua origem, além de ser bastante misteriosa, é também rebaixada. Ela aparece sempre com vestidos chamativos, carregada de joias, chamando a atenção dos homens e escandalizando as mulheres de Lisboa. Não se sabe quem é sua mãe e seu pai tem sob as costas possivelmente mortes e a prática de tráfico negreiro, por isso chamam-na "a Negreira". É interessante observar que a história de Maria Monforte, ao mesmo tempo que atrai a atenção das pessoas de Lisboa e a atenção de Pedro, impede que Afonso deixe que o filho se case com ela, demonstrando preconceito de classe por parte do "irreparável" senhor. No entanto, Dâmaso Salcede, que também tem uma origem obscura, pois o pai

enriqueceu através da agiotagem, é aceito por toda a sociedade e inclusive por Afonso, apesar de ser um pulha. Continuando em nossa análise, podemos dizer que a origem misteriosa de Monforte exerce atração e repulsa e coloca-a também sob o signo do desregramento e da aventura, como se fosse uma figura romântica, saída de dentro de um livro.

A trajetória da representação de Maria Monforte dentro da narrativa vai de uma idealização inicial, passando por uma imagem de mulher fatal, afirmando-se como mãe, até sua queda, ou podemos dizer mesmo sua desumanização, pois não mais a veremos no livro. Todos esses aspectos são marcados, em sua maioria, pelos olhares de Pedro e de Afonso, dos quais o narrador se aproxima. Logo de início, Maria Monforte é associada à figura de uma deusa, curiosamente à Ceres, divindade associada à maternidade e à fertilidade da natureza, o que nos parece uma ironia do narrador, mostrando a parcialidade dos olhares masculinos, pois, se a deusa tem um lado atrativo, protetor, ela também pode ser produtora de esterilidade, adiantando o lado fatal de Maria Monforte.

Dessa maneira, o narrador apresenta-nos a personagem através do olhar de Pedro da Maia, como se ela fosse uma aparição e, ainda que ela não surja logo de entrada como a deusa-mãe, Ceres, o que será feito só em um momento posterior, sob os olhares do romântico Alencar, a sua figura já aparece idealizada, ligada às imagens da natureza, mas também à artificialidade da cidade e do mármore das estátuas:

> Numa tarde, estando no Marrare, vira parar defronte, à porta de Mme Levaillant, uma caleche azul onde vinha um velho de chapéu branco, e uma senhora loira, embrulhada num xale de Cashmira.
> [...]
> Sob as rosinhas que ornavam o seu chapéu preto os cabelos loiros, dum oiro fulvo, ondeavam de leve sobre a testa curta e clássica: os olhos maravilhosos iluminavam-na toda; a friagem fazia-lhe mais pálida a carnação do mármore: e com o seu perfil de estátua, o modelado nobre dos ombros e dos braços que o chalé cingia – pareceu a Pedro nesse instante alguma cousa de imortal e superior à terra. (QUEIRÓS, 2017, p. 76)

Essa aparição de Maria Monforte é bem simples, mas demonstra o enlevamento e a sedução que causa em Pedro, se utilizando, todavia, de características bastante tradicionais. O corpo de deusa da mulher, visto como objeto de sedução, vem adornado tal qual o mármore esculpido, distante do estado de natureza (MARQUETTI, 2013, 82).

A continuidade da descrição ainda revela que Maria Monforte aparece cingida por um casaco luxuoso, bastante caro, mostrando a elegância, mas também sua extravagância,

misturada às rosinhas no chapéu, que dão um toque de naturalidade. A sua figura tem o calor da natureza, pois seus olhos emanam uma luz que rodeia tudo e seus cabelos são cor de "oiro fulvo", o que remete ao natural e ao animal, pois fulvo se remete tanto ao amarelo das espigas de milho, quanto à cor do pelo dos animais. Dessa maneira, se seus cabelos demonstram uma fertilidade desejável, apontam também para uma animalidade, adiantando a instabilidade e instintividade do perfil da personagem. Essas características se misturam à frialdade do mármore, com o qual é comparado a sua pele e à nobreza, à superioridade do seu perfil, dado pelo paralelo com uma estátua (PETIT, 1987, p. 381).

O período final do trecho referido completa a associação entre a figura da personagem e a deusa, mas também marca o caráter convencional da construção. Se parece que é impossível para Pedro resistir à sedução da figura de Maria Monforte, a mistura entre natural e artificial, a comparação algo repetida, requentada, da mulher à figura da deusa, mostram que o olhar de Pedro sobre a mulher e sobre o amor é marcado por convencionalidades, por traços rígidos, que, se quebrados, promovem desilusão. É como se, vista como uma deusa, a mulher não pudesse decepcionar, não pudesse ser imperfeita, não fosse humana. Não é Maria Monforte que é uma deusa, apesar de muito linda, mas sim o olhar do homem que a idealiza e a desumaniza, fazendo com todo e qualquer comportamento que fuja às expectativas geradas por essa idealização sejam imperdoáveis.

Na sequência do romance, se constitui, através do olhar de Afonso e de seus amigos, a figura de Maria Monforte como mulher fatal. Não que os comportamentos de Maria Monforte não acabem sendo fatais para ela, para o marido e até mesmo para os filhos, mas o seu perfil já é visto, por antecipação, como perigoso, como se estar com ela fosse fonte de problemas e mesmo risco de morte. Em princípio, Afonso tem acesso às informações sobre ela através dos amigos da sua casa, mas não passam de impressões subjetivas, ligadas à origem do pai e julgadas por um viés tradicionalista e conservador. Esse viés não permite que Afonso a veja senão como amante do filho. Além disso, Afonso Runa, primo da família Maia, afirma para Afonso seu desejo para que houvesse forças policiais que afastassem Maria Monforte da cidade, por considerá-la perigosa, devido a sua origem social. Podemos ver que o preconceito das classes dominantes contra a origem e o comportamento de Maria Monforte está sedimentado e que o amor entre ela e Pedro se encontra constantemente estigmatizado. Há no romance, recorrentemente, indícios de que ela representava uma constante ameaça. Algo que será percebido na primeira e única

vez que Afonso da Maia vê Maria Monforte:

> Daí a dias, Afonso viu Maria Monforte. Tinha jantado na quinta do Sequeira ao pé de Queluz, e tomavam ambos o seu café no mirante, quando entrou pelo caminho estreito que seguia o muro a caleche azul com cavalos cobertos de redes. Maria, abrigada sob uma sombrinha escarlate, trazia um vestido cor-de-rosa, cuja roda, toda em folhos, quase cobria os joelhos de Pedro, sentado ao seu lado: as fitas do seu chapéu, apertadas num grande laço que lhe enchia o peito, eram também cor-de-rosa: e a sua face: grave e pura como um mármore grego, aparecia realmente adorável, iluminada pelos olhos dum azul sombrio, entre aqueles tons rosados. [...]
> [Afonso] olhava cabisbaixo aquela sombrinha escarlate, que agora se inclinava sobre Pedro, quási o escondia, parecia envolvê-lo todo – como uma larga mancha de sangue alastrando a caleche sob o verde triste das ramas. (QUEIRÓS, 2017, p.82-83)

Apesar de vê-la bela, como uma estátua de mármore grega, associando-a à imagem clássica da mulher, assim como fez o filho, a sua composição parece sufocante e perigosa para o senhor Afonso, que, olha de cima, de um mirante, e se coloca, simbolicamente, de forma superior àquelas pessoas que estão na cena. Na sequência da cena, a estreiteza da rua por que passa a caleche torna a cena agoniante e sua proximidade com a parede insinua um possível acidente, antevendo o destino do casal, como se fosse inevitável as consequências previstas.

Maria, bastante espalhafatosa como sempre, está de rosa, tentando denotar feminilidade, um certo recato, mas ao mesmo tempo, está com uma sombrinha escarlate, que demostra sensualidade, mas também a iminência de fatalidade. As roupas da mulher, chegam a cobrir os joelhos de Pedro, como se ultrapassasse o seu espaço e tomasse conta do rapaz. Se para Pedro, na descrição anterior, os olhos da mulher traziam luz, para Afonso são sombrios e contrastam com o rosa que trazia pureza, mostrando como a imagem da mulher fatal também é bastante convencional. O último parágrafo citado mostra como a temor que Afonso tem de Maria é tremendo, pois a sombrinha escarlate, antes apenas símbolo de um espalhafato ou de uma sensualidade aguçada, passa a ser vista como um índice de morte, pois ela é projetada em Pedro como se fosse uma sombra de sangue.

A idealização e a demonização da figura de Maria Monforte seguirão por toda a primeira parte do romance. Pedro a vê como uma mulher boa, gentil e nobre, mas para as pessoas de seu círculo ela é vista como transgressiva, porque toma atitudes que seriam tidas como masculinas no século XIX. Assim, Maria Monforte, além de sempre ser vista

em público, é também vista, mesmo quando em casa, em situações tidas como masculinas, como jogando, fumando e conversando animadamente. Essas situações deixam exposta a capacidade que tem de satisfazer suas vontades, mas também uma sua falta de respeito com a ordem patriarcal. Além disso, ela gosta muito de viajar e conhecer o mundo e também se empolga com as situações de revolução e guerra que vive na França, ainda que pareça que se excite mais pelos uniformes, demonstrando seu pendor para homens mais aventureiros. Não esqueçamos que Maria responde aos ideais gerados na mulher do século XIX pelos livros, pela educação e pelas instituições, assim como Luísa o faz. No entanto, diferentemente desta, Monforte é rica, ousada e sua posição social, já por antecipação marginal e inaceitável para alguns membros da elite, possibilita que dê vazão à vontade de conhecimento, de aventuras e sentimentos.

Maria, confirmando o estereótipo da deusa-mãe Ceres, que Pedro projeta nela de início, tem um grande ardor pela filha, mostrando a ambivalência de sua figura, visto que, ao mesmo tempo em que pode ser marcada por traços ditos masculinos, como a ousadia e a vontade de aventura, ela possui o traço feminino mais fortemente valorizado no século XIX, que é o prazer pela maternidade. Vejamos o trecho:

> Apesar do desejo de Pedro, Maria não a quis criar; mas adorava-a com frenesi; passava dias de joelhos ao pé do berço, em êxtase, correndo as suas mãos cheias de pedrarias pelas carninhas tenras, pondo-lhe beijos de devota nos pezinhos, nas rosquinhas das coxas, balbuciando-lhe num enlevo nomes de grande amor, e perfumando-a já, enchendo-a já de laçarotes. (QUEIRÓS, 2017, p. 87)

A maternidade também é descontruída nesse trecho, pois é colocada como se fosse uma coisa externa, artificial, provavelmente porque é o olhar do narrador aproximado do masculino que prevalece, mas também porque não é a figura do cuidado maternal que se deseja ressaltar, mas o espelhamento da mãe na filha. Assim como Maria Monforte é idealizada pelos homens, ela trata a filha como uma deidade e quase com um amor divino, sendo as palavras que diz ao bebê são quase todas relacionadas ao campo do místico, do êxtase divino e da adoração. Os carinhos dedicados ao bebê são bastante amorosos, valorizando o corpo do pequeno ser, pedacinho por pedacinho, mas a mãe já a trata também como uma pequena mulher, enchendo-a de laçarotes e perfume. Dessa forma, o corpo da pequena não é preparado para o cuidado, mas para um amor mais sensualizado, espelhando o caráter da mãe.

Por fim, pudemos notar que o perfil de Maria Monforte segue uma construção

ambivalente, em que a figura bela, amorosa e materna se imiscui com as características de mulher luxuosa, ousada, extravagante e, até mesmo egoísta, formando a figura de uma espécie de heroína romântica tanto para Pedro quanto para Alencar, mas igualmente uma imagem ameaçadora e imoral. Essa última imagem será mantida no resto do livro, pois a partir do momento em que foge com Tancredo, Maria Monforte será desumanizada, prevalecendo o caráter transgressivo de sua personalidade. Vista sempre pelo olhar dos outros, ela será prostituta para Vilaça, vista como "marafona" por Ega, que dá notícias do adultério a Carlos em uma noite de bebedeira, assim como *cocotte*, aventureira (no mal sentido), dona de casa de jogos (o que era malvisto no século XIX) pela própria filha. Assim, a consequência de seus atos é plenamente expressa no olhar que as pessoas dirigem a ela, marcando para sempre seu destino, sua dignidade e a de sua filha.

Ao fim do romance, com o desenrolar da intriga entre Carlos e Maria Eduarda, Maria Monforte, que foi sempre vista pelo olhar dos outros, ganha finalmente voz, através de uma carta que deixara para a filha por meio de Mr. Guimarães, onde vem a afirmar a identidade da moça como uma Maia. Dessa forma, Maria Monforte coloca-se como a força do Destino, impossível de apagar, de se vencer, desencadeando o desfecho trágico e fatal da narrativa. A sua marginalização, provocada pela transgressão à ordem patriarcal, não deixa de ter efeito nefasto não só em sua vida, mas na dos filhos e à de Afonso da Maia.

Novamente, o autor nos mostra que a transgressão feminina não tem perdão, mas de forma mais realista, ao invés de matar a personagem, marca sua vida através da marginalização, da prostituição, dos atos ilegais e da má reputação. Dessa maneira, demonstra que o olhar patriarcal, além de idealizar, também marginaliza, impossibilitando que as mulheres saiam da ordem social instituída. Assim, além de ser *avant garde* por ser transgressiva, a figura de Maria Monforte é um espelho do lugar de opressão destinado às mulheres na segunda metade do século XIX português.

4.2. RAQUEL COHEN E A CONDESSA DE GOUVARINHO: A IDENTIDADE DADA PELOS HOMENS

Existem muitas personagens femininas em *Os Maias*, as matronas e mulheres mais velhas como as irmãs Silveiras e Maria da Cunha, as mães extremadas e conservadoras, como Maria Eduarda Runa, as prostitutas como Encarnación e Lola, e outras tantas que preenchem tantos outros papéis no livro. Entretanto, para nosso objetivo, que é observar

como o olhar masculino constrói por meio de uma série de normas e regras o caráter e o destino da personagem feminina, achamos por bem analisar as figuras de Raquel Cohen e da Condessa de Gouvarinho. Geralmente, as duas são basicamente ligadas às figuras adúlteras do romance romântico e naturalista do século XIX, cuja educação e o casamento morno provocam tal comportamento, como os mostra Mendes (2011, p. 81), que chega a qualificá-las como devassas em sua análise, o que é no mínimo um exagero.

Em nossa opinião, a construção dessas personagens como sensuais, tendentes à entrega amorosa fora do casamento e, mesmo, muito românticas, se dá mais por uma necessidade de representação do que necessariamente por suas características. Acreditamos que isso aconteça porque as suas personalidades não são elaboradas totalmente ou parcialmente pelo narrador onisciente ou através de suas ações, mas pelas vozes dos homens de quem o narrador se aproxima, compondo parte da pluralidade de vozes a que Isabel Pires de Lima (1987, p. 250) se refere em seu livro.

Assim, no caso de Raquel Cohen e da Condessa de Gouvarinho, de quem pouco sabemos sobre o primeiro nome, pois é apenas referido uma vez pelo marido, a representação se dá quase toda de forma externa, como se suas imagens lhes fossem atribuídas pelos homens. Raquel Cohen tem sua descrição formada por homens que a observam em situações públicas, tais como no teatro, em jantares, em *soirées*, etc. e através dos movimentos de seu envolvimento com João da Ega, uma das personagens de quem o narrador mais se aproxima, além de Carlos da Maia (REIS, 2006, p. 77). Já a Condessa de Gouvarinho, ainda que alguns momentos da ação deixem entrever parte de suas características, a sua personificação será constituída através de Ega e de sua relação com Carlos Eduardo. Dessa forma, a condição de adúltera dessas personagens femininas é focada mais para garantir a apresentação das características psicológicas e afetivas dos personagens masculinos, do que para tê-las como personagens que se movem por si. Como figuras secundárias, estão mais propícias a garantir o clima de época que essa obra exige, mostrando as implicações do comportamento da classe dominante masculina no que concerne às mulheres e a vida afetiva.

No caso de Raquel Cohen, vemos a personagem de forma completamente exterior, já que não há um único diálogo de que a personagem participe ativamente, além de pouquíssimas descrições ou referências à ela que não sejam veiculadas pelas vozes de uma outra personagem e, em sua quase maioria, por personagens masculinas, já que apenas uma vez temos uma mulher a se referir a ela, a Condessa de Gouvarinho, que a

chama de “coitada”. Ainda que a maior parte das inserções sobre Raquel sejam feitas por Ega, uma das mais importantes que temos no livro acontece em uma cena em que os homens consideram sua relação com o rapaz e avaliam sua beleza, sua personalidade e outras características suas:

> Entre os amigos, no Ramalhete, sobretudo na frisa, discutia-se às vezes Raquel, e as opiniões discordavam. Taveira achava-a “deliciosa” – e dizia-o rilhando o dente: ao marquês não deixava de ser apetitosa, para uma vez, aquela carnezinha *faisandée* de mulher de trinta anos: Cruges chamava-lhe “lambisgoia relambória”. Nos jornais, na secção do *High-life* ela era “uma das nossas primeiras elegantes”: e toda a Lisboa a conhecia, e a sua luneta de ouro presa por um fio, e a sua caleche azul cavalos pretos. Era alta, muito pálida, sobretudo às luzes, delicada de saúde, com um quebranto nos olhos pisados, uma infinita languidez em toda a sua pessoa, um ar de romance, um lírio meio murcho: a sua maior beleza estava nos cabelos, magnificamente negros, ondeados, muito pesados, rebeldes aos ganchos, e que ela deveria habilmente deixar cair numa massa meia solta nas costas, com um desalinho de nudez. Dizia-se que tinha literatura, e fazia frases, dava-lhe um ar de insignificância. O pobre Ega adorava-a. (QUEIRÓS, 2017, p. 174)

Como podemos ver a discussão entre os homens acontece no teatro, onde veem Raquel, por isso o que se destaca é sua aparência física, principalmente ligada à uma noção superficial de sensualidade. Inclusive as metáforas usadas por Taveira, “deliciosa” e pelo marquês, “apetitosa”, com uma “carnezinha *faisandée*”, mostram o caráter rebaixado das observações, como se a masculinidade devesse ali ser expressa de modo ostensivo. Lembremos ainda que *faisandée* refere-se a uma carne em decomposição e, desse modo, parece que Raquel está passada, que sua idade já a torna pouco desejável. A qualificação de Cruges por meio da expressão “lambisgoia relambória”, que indica pessoa magra e insípida, demonstra o desagrado com a aparência de Raquel, deixando claro que não faz seu gosto. As falas dos homens, além de mostrar que a masculinidade deve ser exercida em termos de gostos sexuais, apontam para a construção da personagem de Raquel como que voltada à sexualidade, ainda que não vejamos isso expressamente em suas ações, mas ajudará a constituir a visão da personagem como adúltera.

É interessante notar que a visão desse pequeno círculo de homens contrasta com a dos jornais e a da sociedade de Lisboa, que valorizam outra faceta de sua identidade: o fato de ter dinheiro, cuja metonímia é sua luneta de ouro e sua caleche, ou seja, nenhum elemento ligado à sua sexualidade. Contrapõe-se também à visão de João da Ega, da qual acreditamos que o narrador venha a se aproximar nesse momento. A descrição das

características físicas de Raquel começa de forma neutra, "era alta, muito pálida, "sobretudo às luzes, delicada de saúde", mas aos poucos vai mostrando que essas são características que, ainda que não a façam a mulher mais desejável do mundo, atraem o Ega. Logo em seguida, o narrador menciona o quebranto de seus olhos, referindo-se tanto à magia e à alquebramento que eles comunicam, quanto à languidez do corpo de Raquel que é infinita, tomando conta de toda sua pessoa, construindo uma imagem bastante literária, muito comum nos poemas românticos, da mulher lânguida, adoentada. No entanto, o narrador, apelando para a imagem bíblica da mulher como lírio, presente no "Cântico dos cânticos", não deixa de dizer que ela é um "lírio meio murcho", se referindo novamente à sua idade, ou então, à frouxidão de sua figura. Outra característica que poderia ser mais bela em Raquel, ainda faz referência à uma convenção literária e bíblica, pois sua cabelereira negra lembra a vasta cabelereira das personagens da Bíblia, ou ainda, a obsessão baudelairiana e romântica pelos cabelos, que demonstram um certo pendor para o exótico e apelam para um erotismo que não definem a personagem em si, mas aquele que a olha.

Assim, nessa descrição, como em outras que teremos de Raquel, temos muito mais as características que se ligam à sexualidade masculina do que à feminina propriamente dita. Num primeiro momento, temos o olhar guloso, cheio de desejo dos homens, mas no segundo, quando o narrador se aproxima de Ega, temos uma imagem erotizada, que faz referência a imagens ligadas às convenções literárias, relacionadas ao imaginário bíblico e judeu, que atrai Ega a Raquel. Ainda que faça menção à sua origem, não é a verdadeira natureza da personalidade de Raquel que aparece, mas apenas as aparências, a exterioridade que o espaço público permite.

E essa imagem vai se fazer presente muitas vezes, mas os leitores nunca terão acesso direto à Raquel em ação, que não seja mediante o olhar de um homem, principalmente de Ega ou de Alencar, que, como um romântico à antiga, insiste em lhe fazer a corte, dedicando-lhe poemas com duplo sentido e referindo-se também a sua origem judia: " — Não te faz lembrar uma mulher da Bíblia? Não digo lá uma dessas viragos, uma Judite, uma Dalila... Mas um desses lírios poéticos da Bíblia... É seráfica!" (QUEIRÓS, 2017, p. 219). Ega, por sua vez, a torna mesmo personagem de sua sempre inacabada obra literária "Memórias de um átomo", num capítulo intitulado "A Hebreia", que se tornará pública na casa de Raquel e de seu marido Cohen:

> A Cohen! Pensou Carlos.
> Ega tornou a alargar o colarinho – e foi lendo, animando-se, ferindo as palavras para as fazer viver, soltando grandes cheios de voz nas sonoridades finais dos períodos. Depois da sombria pintura dum bairro medieval de Heidelberg, o famoso Átomo, o *Átomo do Ega*, aparecia alojado no coração do esplêndido príncipe Franck, poeta, cavaleiro, e bastardo do imperador Maximiliano. E todo esse coração de herói palpitava pela judia Ester, pérola maravilhosa do Oriente, filha do velho rabino Salomão, um grande doutor da Lei, perseguido pelo ódio teológico do Geral dos Dominicanos. (QUEIRÓS, 2017, p. 176)

O resto da descrição do capítulo segue no mesmo tom e, como se pode ver, a figura da moça judia que aparece nessa sinopse do capítulo, feita pelo próprio narrador, deixa clara a associação entre as personagens de Ega e Franck e de Ester e Raquel, expondo, de alguma forma, publicamente a relação dos dois. Ega vale-se de estereótipos para a constituição dessas personagens. Nesse caso, se Franck é poeta e cavaleiro, assim como Ega se considera, Ester é a típica personagem judia do Velho Testamento. Seu nome é Ester, como a personagem bíblica, e seu pai é Salomão, doutor em lei judaica, como o rei-autor de *O cântico dos cânticos*. Eles são perseguidos pelos católicos, representados pelos dominicanos, comandantes da Inquisição. Desse modo, a representação da hebreia, e, consequentemente, de Raquel, é marcada por uma série de lugares comuns que se ligam à história do povo hebreu, mas também a um imaginário romântico, do príncipe gentil que salva a princesa e sua família. A expressão do amor romântico que aparece nesse capítulo deixará clara a relação das personagens e resultará na expulsão de Ega da casa dos Cohens

É interessante notar, que diferentemente do que acontece com Gouvarinho, não existem diálogos, nem monólogos interiores ou focalizações internas por meio das quais Raquel poderia se expressar, fazendo com que tudo o que sabemos sobre ela e sobre seu romance com Ega venha por meio de impressões exteriores. Mesmo quando é vista de forma negativa, quando João da Ega fica sabendo que ela apanhou do marido e aceitou a surra porque o amava, quem lhe conta é sua criada. A ira de Ega, que não admite que Raquel tenha consentido com a surra, bem como o desdém por não poder mais tê-la nos braços, faz com que avalie o romance que teve, o marido de Raquel e ela própria como uma "corja". No entanto, o que fica ainda ao leitor, até o fim do romance, são as marcas da paixão de Ega, que não fogem ao estereótipo romântico, mas também a sensação de que ela cometeria outro adultério, projetado pela companhia constante dela e Dâmaso.

Raquel é vista por suas características de judia e pela ação de Ega na tentativa de

estabelecer e manter um romance com ela, forçando-a necessariamente à pecha de adúltera, costurando a sua figuração a um imaginário ligado ao gosto e às convenções românticas da época. Gostaríamos de remarcar, dessa maneira, que o narrador utiliza a caracterização de Raquel não apenas para mostrar o seu caráter romântico, mas sobretudo para realçar a convencionalidade do pensamento masculino, ligado às imagens afetivas e estereotipadas do romantismo, que acabam por enformar aquilo que se pensa das mulheres, evidenciando não só o modo maniqueísta de as ver, mas também que a maneira de amar não foge das normas sociais estipuladas pelo modelo patriarcal, no qual o adultério e a surra à adultera também estão previstos.

Com a Condessa de Gouvarinho é um pouco diferente, pois, além dessa personagem receber maior atenção da instância narrativa, devido a sua proximidade com a figura principal do livro, Carlos Eduardo da Maia, ela aparece em diálogos e em ações, além disso, suas atitudes são vistas em situações públicas e privadas. Enquanto Raquel é uma personagem secundária por excelência, Gouvarinho apresenta mais características que permitem construir melhor sua personalidade, ainda que, tal como a outra, esteja à serviço de um homem, pois mais ajuda o leitor a ter uma percepção melhor sobre a personalidade de Carlos do que conhecer o caráter de Gouvarinho.

Sobre Carlos, gostaríamos de afirmar que desde o começo ele tem um comportamento diletante com as mulheres, procurando sempre uma que satisfaça seu ideal feminino, passando de uma para outra, mais pelo instinto, pela sexualidade, do que por conta do sentimento amoroso, que surgirá, aparentemente, com Maria Eduarda. Então, da mesma maneira que se interessou por Hemengarda, Madame de Rughel, entre outras, assim se deixará levar pela figura de Gouvarinho, que será fortemente marcada pela sensualidade. Todavia, vale lembrar que sua sensualidade chega ao leitor projetada por Carlos e não por ela mesma despertada.

É meio sem desejo, por diletantismo, que começa a se interessar pela "senhora inglesada, de cabelo cor de cenoura (QUEIRÓS, 2017, p. 171), como alguém se refere a ela numa conversa no Ramalhete. Mesmo antes de conhecer a Condessa pessoalmente, Carlos, mesmo tendo a notícia por seu mordomo de que não se diverte, ou seja, não é adúltera, ou escutando de Ega que ela é uma "flor de *pruderie*", sendo bastante austera, sempre a vê erotizada, num movimento de atração e repulsa, fazendo com que a relação dos dois aconteça mais por indolência do que por real interesse. As representações da senhora acontecem na maior parte através das lembranças dele e, por isso, são marcadas

por expressões metonímicas e, desse modo, não temos acesso à imagem da condessa, como teríamos dele, de Ega ou de Afonso da Maia. Assim o que se tem é a imagem pública daquela mulher, mostrada pelo olhar masculino, formada pelo discurso dominante do romance:

> A figura que no escuro dos cortinados lhe aparecia, num vago dourado que provinha do reflexo dos cabelos soltos, era a Gouvarinho – a Gouvarinho que não tinha o esplendor duma deusa da Renascença como madame Rughel, nem era a mulher mais linda em que o Baptista pusera os olhos como a coronela de hussards: mas, com o seu nariz petulante e a sua boca grande, brilhava mais e melhor que todas na imaginação de Carlos – porque ele esperava-a essa noite e ela não tinha aparecido. (QUEIRÓS, 2017, p. 184)

Como se pode perceber, o olhar de Carlos sobre a Condessa não é nada animador, pois ela não corresponde ao seu ideal de mulher, que seria uma deusa da Renascença, nem mesmo ao ideal de Baptista, seu empregado, que seria linda como a coronela de hussards. O nariz, que animicamente acaba por demonstrar a arrogância da Condessa, bem como sua boca grande, que denotam sensualidade, sobressaem-se na imagem mental de Carlos, brilhando, ressaltados, por ela não ter ido naquela noite ao teatro. Como podemos ver, ao mesmo tempo que está atraído por seus traços físicos sensuais, mostra-se distante, pois a compara a outras mulheres de sua vida.

Entretanto, se a figura de Raquel era dada pelas imagens românticas que povoavam a cabeça de Ega e dos outros homens de Lisboa, a da Gouvarinho é mais complexa, pois ela tem opiniões sobre música e literatura, ainda que assustem Carlos, sobre artes, educação de filhos e também mostra-se muito inquieta com as posições infundadas e artificiais do marido. Ainda que tais opiniões sejam expressas em espaços públicos ou semiprivados, como nos chás, no escritório de Carlos ou em reuniões em sua casa, a sua figura parece menos artificial do que a de Raquel, porém não se compara à complexidade, nem compaixão, por parte do narrador e de Carlos, que encontraremos em Maria Eduarda.

O que sobressai em sua figura é a ousadia, provocada pelo interesse por Carlos, como se fosse uma reedição de Maria Monforte, só que um pouco mais controlada. É ela que demonstra interesse em Carlos, ela quem vai atrás dele em seu consultório, mentindo que o filho está doente, é ela quem o procura mais, quem o beija às escondidas do marido, em sua própria casa. Mas Carlos, desde o início já antevê sua relação com a Condessa, e ainda que tenhamos a impressão que é por causa dela, pela sua falta de experiência

amorosa, parece que é pelo diletantismo do espírito do rapaz que isso acontece:

> Ah! Se ela fosse de sentimentos errantes e fáceis – que bela flor a colher, a respirar, a deitar fora depois! Mas não: como dizia o Baptista, a senhora condessa nunca tinha se divertido. E o que ele não queria era achar-se envolvido, uma paixão ciosa, uma dessas ternuras tumultuosas de mulher de trinta anos, de que depois se desembaraçaria dificilmente... [...] Tudo isso o assustava... E, todavia, gostava daquela audácia! Havia ali uma pontinha de romantismo, muito irregular e picante... E devia ser deliciosamente bem feita... A sua imaginação despia-a, enrolava-se-lhe no cetim das formas onde sentia ao mesmo tempo alguma cousa de maduro e virginal... E outra vez, como nas primeiras noites que a vira em S. Carlos, aqueles cabelos tentavam-no, assim avermelhados, tão crespos e tão quentes...

Nesse trecho, podemos ver o reconhecimento de Carlos de que a condessa é austera e de que a deseja só para um caso. Não há nada de devasso no comportamento dela, ainda que seja movida, como a maioria das personagens femininas de Eça de Queirós, por um desejo de evasão de um casamento deprimente. É Carlos que considera as vantagens e desvantagens de ter uma amante como ela, como "uma flor que poderia se respirar e depois jogar fora". É ele quem pensa na dificuldade que terá em largá-la, pois não estava acostumada a trair, assim como, sentindo-se atraído sexualmente por ela, a despe em mente, cobrindo-a de características da mulher madura e experiente, com o picante do virginal, da seriedade e, assim como João da Ega, é atraído romanticamente, à maneira de Baudelaire, pelo cabelo vermelho.

O narrador nos dá frequentemente notícias do encontro entre Carlos e Gouvarinho, que se correspondem dentro do código do flerte cortês, em que ambos se expressam por meio de falas prontas, de modo bastante automático e banal. Nesse caso, acreditamos que esse comportamento se dá pela conjugação de dois fatores: a falta de sentimentos por parte de Carlos e o espaço em que acontecem, ou seja, em ambientes públicos, onde o namorico é quase permitido e mesmo incentivado pelo marido. Nesses espaços, Carlos se coloca como o conquistador, o homem que agrada às mulheres.

No decorrer da relação dos dois, no espaço da intimidade, se alguns temores e expectativas de Carlos sobre a personalidade de Gouvarinho se confirmam, outros mais vão surgindo, acentuando o caráter romântico dela, que tenta invadir a vida dele, o que, para aquele homem que não sabia amar era impensável. O adultério, que aconteceu de forma insensível, mas irresistível, era mais um dever social do que outra coisa. Assim, o relacionamento ocorre de forma mais realista do que romântica, pois, no caso de Carlos,

é o instinto, o desejo sexual que toma conta do seu comportamento.

Assim, se Carlos é o dominador nas relações públicas, nas relações privadas a Condessa é sensual, ousada e transgressiva, respondendo às instâncias da educação romântica, tal como Maria Monforte. No entanto, a falta de interesse de Carlos que, após algumas semanas do primeiro encontro sexual, torna-se mais frio, já satisfeito, faz com que ela passe a ser possessiva, ciumenta e sensível, transformando-se, para ele, em uma figura insuportavelmente romanesca. As lágrimas da mulher, ressentida do afastamento e enciumada pela aproximação dele com Maria Eduarda, o afasta e o atrai e, assim, indeciso frente às investidas da Condessa, Carlos cede mais e mais. Dessa maneira, além do caráter romanesco da personagem feminina, é o caráter lasso e volúvel de Carlos que se sobressai.

Essa característica dele combinada às transgressões do papel feminino passivo, que se esperava da mulher do século XIX, culminam com a tentativa dela de convencê-lo a fazer uma viagem romântica a Santarém. Nesse momento, o narrador identifica a total inversão de papéis de gênero, a Condessa é o homem, ativo e dominador, Carlos é a mulher, passiva e submissa:

> Chegavam de noite, entravam no quarto, donde não saíam mais, servidos apenas pela escocesa. No dia seguinte, no comboio da noite, ela seguia para o Porto e tudo acabava... E naquela insistência ela era o homem, sedutor, com a veemência da paixão ativa, tentando-o, soprando-lhe o desejo; enquanto ele parecia a mulher, hesitante e assustada. E Carlos sentia isso. A sua resistência a uma noite de amor, prolongando-se assim, ameaçava ser grotesca: ao mesmo tempo o calor da voluptuosidade que emanava daquele seio, arfando junto do dele e por ele, ia-o amolecendo. (QUEIRÓS, 2017, p. 362)

É praticamente impossível não pensar aqui na conquista de Amélia e de Luísa por parte de Amaro e de Basílio. Carlos não estaria deixando-se dominar pelo mesmo tédio que aponta Antonio Sérgio (1980, p. 65) e que permite que Luísa caia nos braços de Basílio e, assim como ela, muito romanticamente se entregasse a Gouvarinho? Parece-nos que o mesmo sentimento de incerteza, de falta de fluidez e de vontade toma conta de Carlos e permite que Gouvarinho tente tomar conta de sua vida. É muito interessante observar que, se para a mulher aceitar a investida masculina, movida por um amor romântico, a leva à transgressão da ordem patriarcal, ao homem leva a uma espécie de embotamento da vontade, a uma falta de atividade, frequentemente associada, como no romance, à "feminilização".

Todavia, Carlos sente essa tentativa de Govarinho tomar conta de sua vida como

uma agressão e vai cada vez mais se desligando dela e se aproximando de Maria Eduarda. Tenta sair do relacionamento pela tangente, como fez com as outras mulheres, mas novamente a audácia da mulher se coloca e ela tenta invadir o espaço masculino por excelência do romance: o espaço do Ramalhete. Ele a recebe na porta e assume uma característica clássica da masculinidade das personagens de Eça de Queirós, a hipocrisia:

> E pouco a pouco as palavras voltavam-lhe fáceis, hábeis, persuasivas, através do rumor lento das rodas. Onde os podia levar aquela ligação? Ao seu resultado costumado. A que um dia se descobrisse tudo, e o seu belo romance acabasse no escândalo e na vergonha; ou a que, envolvendo-os por muito tempo o segredo, ele viesse a descair na banalidade duma união quase conjugal, sem interesse e sem requinte. De resto era certo que, continuando a encontrarem-se, aqui, em Sintra, noutros sítios, a sociedadezinha curiosa e mexeriqueira viria a perceber sua afeição. E havia por acaso nada mais horroroso, para quem o orgulho e a delicadeza de alma, do que os amores que todo o público conhece, até os cocheiros de praça? Não... O bom senso, o bom gosto mesmo. Tudo indicava a necessidade de separação. Ela mesmo mais tarde lhe seria grata... (QUEIRÓS, 2017, p. 453)

Carlos retoma a posição de dominante, voltando a fazer de forma competente o uso das palavras, característica masculina por excelência, e se vale da noção de adultério refinado e amor excepcional, alimentados por uma concepção idealizada e romântica de mundo para se separar dela. Além disso, utiliza-se do argumento da publicização do romance como fator de rebaixamento, usando palavras do campo semântico da ignomínia pública, tais como "escândalo", "vergonha", acusando a sociedade de ser "curiosa e mexeriqueira".

Assim, a última imagem da relação entre ambos é de uma espécie de violência de Carlos com relação à Condessa, que passa a ser vista dali para frente como amarga, ciumenta e entristecida. É interessante observar que, por muitas vezes, o luto que carrega por conta da morte de seu pai pode ser relacionado ao luto causado pela separação de Carlos. Como a partir da separação, o narrador não apresenta mais a vida íntima da Gouvarinho e o leitor apenas a vê em situações públicas, é impossível saber o real desfecho dessa história para a pensonagem.

A impressão que nos resta da análise das personagens Raquel Cohen e Gouvarinho é que não devemos classificá-las no campo das adúlteras, das devassas, como se essas características fossem verdadeiras para todas as mulheres do século XIX, ou para todas as mulheres da elite dominante portuguesa. Se, como o próprio Eça de Queirós remarca no texto de *As farpas*, por nós já citado, o adultério seria uma prática corrente na sociedade

portuguesa, acreditamos que o que está em jogo em *Os Maias* tem muito mais a ver com a caracterização do comportamento moral das elites, com aquilo que é realizado nas esferas do poder, empregando o adultério como uma metáfora ou um indício da falta de confiabilidade dessa elite e não como uma crítica pura e simples ao adultério, que faz das mulheres devassas e dos homens, predadores.

Dessa forma, mais do que esses papéis estereotipados, ainda que restem em suas personagens mulheres sensualidade, beleza e sedução, acreditamos que projetam muito mais os olhares masculinos sobre elas colocados, no caso os de Ega e o de Carlos. Raquel Cohen projeta muito mais o romantismo embutido no discurso amoroso do primeiro, que como se sabe prega como ideal de arte a vertente naturalista, o que acaba por ser bastante contraditório e irônico. A Condessa de Gouvarinho acaba por deixar claro a sensualidade refinada e aristocrata do segundo. Assim, é como se o autor português nos demonstrasse como a dominância dos olhares masculinos acabam por confinar a mulher em estereótipos que são muito mais ligados ao seu comportamento e ao seu desejo do que à realidade. Além disso, como o texto reflete a classe dominante e sua expressão no espaço público, o papel dessas mulheres é meramente convencional, como admite Francisco Dantas, respondendo muito mais aos desejos masculinos, do que a verdade sobre as mulheres.

4.3. SOB O OLHAR DO OUTRO: MARIA EDUARDA E O PERCURSO DA MULHER NO SÉCULO XIX

Ainda que Luísa e Juliana possam ser as personagens femininas mais importantes de Eça de Queirós, acreditamos que Maria Eduarda seja a personagem mais interessante e mais complexa do panteão feminino dos livros de Eça de Queirós por trazer em sua essência algumas das questões que se impõe às mulheres em todas as épocas. Primeiramente, porque ela representa o percurso da mulher marginalizada no século XIX, pois, a fim de responder às pressões sociais, de livrar-se da carência material, acaba por se colocar em situações consideradas fora da normalidade, tais como a prostituição.

Eça de Queirós revela preocupação com essas mulheres já em artigo do *Districto de Évora*, de 24 de fevereiro, de 1867, em que narra a história de uma moça inglesa, Sara Manson, que, após ficar órfã, viver numa *workhouse*, servir na casa de uma família, ser seduzida e, por isso, escorraçada, recorre à prostituição como meio de vida. No entanto, nem a prostituição fornece meios para sair da miséria e a pobre moça acaba por se suicidar. Como podemos observar, há paralelo entre a vida de Maria Eduarda e a de Sara,

ainda que aquela não encontre a morte, pelo menos não a morte física, como solução final. Dessa maneira, o autor representaria como a sociedade do século XIX não aceita bem o trabalho das mulheres fora do ambiente doméstico e das funções de esposa e mãe, restando a elas poucas opções, às quais tem de se adaptar.

Esse processo de adaptação a que Maria Eduarda e, podemos dizer, as mulheres se submetem nos Oitocentos acaba por trazer uma característica muito interessante à personagem, ou seja, ela tem diferentes facetas e não pode ser encaixada em um estereótipo ou arquétipo somente, tendo um perfil múltiplo, plural. Por isso, a crítica queirosiana a vê de diversas formas, sempre relacionada aos diferentes papéis que assume no livro. Francisco Dantas (1999, p. 231), por exemplo, verá Maria Eduarda como a representação da identidade feminina como incógnita social, como se não fosse possível definir quem ela é, pelas inúmeras funções que tem no romance. Já Maria Manuel Lisboa (2008, p. 48) se liga às funções que Maria Eduarda assume frente à Carlos da Maia, ou seja, de mulher casada, que passa a estar pronta para fugir, "teúda e manteúda de outro homem", mulher caída e irmã. Isabel Pires de Lima (1987, p. 140) reforça que os diversos nomes que a personagem assume revelam como é construída a fim de representar um processo de mascaramento, fruto da sociedade portuguesa do século XIX. Ana Luísa Vilela (2017), assim como Francisco Dantas, propõe que a trajetória se distingue por uma indefinição identitária, elíptica, construída dessa forma porque sua constituição física é dada através do olhar do outro.

Como podemos verificar, a representação de Maria Eduarda sai do binarismo proudhoniano clássico de enxergar a mulher como dona-de-casa ou cortesã, fornecendo-nos novos pontos de vista sobre a situação feminina e permitindo entender de forma mais complexa os desafios enfrentados por elas na segunda metade do século XIX. Sua personagem explora o modo como as mulheres se adaptam à sociedade, tentando encontrar um lugar onde as possibilidades de emprego são poucas, a moral rígida e desigual. Assim, podemos ver, através de Maria Eduarda, como as mulheres oitocentistas poderiam se adaptar às mais diversas situações, ainda que, muitas vezes, beirando a reprovação pública.

Dessa forma, o caráter ambivalente e múltiplo de sua personalidade acontece porque a adaptação às mais diferentes situações é necessária e em cada uma delas é preciso assumir um papel diverso. Como, no século XIX a identidade da mulher era definida pelo homem a que estava ligada publicamente, seja ele o pai, o irmão, ou o

marido, não é de se estranhar que Maria Eduarda mude de nome e sobrenome frequentemente, já que cada um deles refere-se aos homens a que está ligada, definindo sua identidade.

Não podemos esquecer, entretanto, que sob o ponto de vista em que *Os Maias* é construído, o do espaço de poder das elites dominantes, exercido principalmente no espaço público, não é possível a Maria Eduarda ter quase nenhuma voz e, assim como as outras personagens do romance é apresentada pelo olhar de um homem, daquele mais próximo a ela, ou seja, Carlos da Maia. Vejamos o que Carlos Reis diz sobre esse assunto:

> Deste modo, a Carlos que compete, sob os auspícios da focalização interna, comandar a representação narrativa, quando se impõe levar a cabo referências a Maria Eduarda; e como Carlos, limitado pelas restrições da sua perspectiva, não se encontra munido da omnisciência que caracteriza o narrador, é sobretudo o aspecto exterior de uma personagem, que se nos apresenta praticamente desprovida de vida interior, que é evidenciado. (1975, p. 185)

Nesse sentido, acreditamos que a representação de Maria Eduarda responde às necessidades de Carlos da Maia em encontrar a sua mulher ideal. Sempre sob esse olhar, que vai aos poucos se modificando, Carlos da Maia parte de uma visão de deusa idealizada e desconhecida, passa pela visão da mulher casada e pudica, correspondendo ao ideal doméstico, segue tomando-a como amante ideal, mas também como mulher caída, voltando novamente à idealização, até a fragmentação da identidade ocasionada pela situação do incesto e pela morte simbólica. Então, mediante o olhar de Carlos da Maia, a figura de Maria Eduarda, sempre vista em sua exterioridade, mesmo quando em espaços domésticos, vai se modificando, atendendo aos ideais e sentimentos vivenciados pelo personagem masculino.

Como o próprio João da Ega diz, Carlos e Maria Eduarda estão "insensivelmente, irreversivelmente, fatalmente, marchando um para o outro!" (QUEIRÓS, 2017, p. 195), atendendo ao aspecto fatalista de que muitas vezes se investe o romance, sinalizando os efeitos trágicos desse destino do qual não podem fugir. Sendo assim, logo no primeiro encontro entre os dois, Maria é revestida por essa figura da mulher ideal, ainda que de maneira convencional, como a mãe, como uma deusa entre os humanos:

> Um esplêndido preto, já grisalho, de casaca e calção, correu logo à portinhola; de dentro um rapaz muito magro, de barba muito negra, passou-lhe para os braços uma deliciosa cadelinha escocesa, de pelos esguedelhados, finos como uma seda e cor de prata; depois apeando-se,

> indolente e *poseur*, ofereceu a mão a uma senhora alta, loura, com um véu muito apertado e muito escuro que realçava o esplendor da carnação ebúrnea. Craft e Carlos afastaram-se, ela passou diante deles, com um soberano passo de deusa, maravilhosamente bem feita, deixando atrás de si como uma claridade, um reflexo de cabelos de ouro e um aroma no ar. Trazia um casaco colante de veludo branco de Génova, e um momento sobre as lajes do peristilo brilhou o verniz das suas botinas. (QUEIRÓS, 2017, p. 199)

Como podemos ver, Maria Eduarda surge no espaço público como uma aparição e coincidentemente sob o peristilo do hotel, ou seja, sob as colunas, lembrando logo de início uma divindade grega ou romana. Além disso, estamos num espaço público, o que contextualiza as impressões de Carlos sobre Maria, caracterizando-se por serem mais fugidias, como se conseguisse ver apenas alguns aspectos daquela bela mulher que ali aparecia. Além disso, tudo na cena demonstra requinte, desde o senhor negro, que é classificado como "esplêndido", a cadelinha, que é chamada de "deliciosa", e o próprio Castro Gomes, que se apresenta de maneira *blasé*, requintada. Tudo isso prepara o aparecimento de Maria Eduarda, uma desconhecida nesse momento, que se reveste da mesma aura de deusa com que Pedro idealiza Maria Monforte, apresentando índices artificiais e naturais de feminilidade. Nessa cena, ela possui a pele como um mármore de estátua, tal como sua mãe, marcando a similaridade entre as duas. Assim, revestida de luz, como costuma caracterizar a aparição de deuses, ela se apresenta loura e alta e com um véu, item dos mais característicos da feminilidade e da deusa Vênus, junto ao cinto e ao fuso, ou bordado, como nos informa Marquetti (2013, p. 42). No entanto, o véu pode ser lido também como o de Maya, que tem mais a função de esconder que de revelar, como se o narrador aludisse à ilusão contida em toda a história, ou seja, o passado de Maria Eduarda e a relação incestuosa que vai se estabelecer entre os dois. Também pode ser tomado como uma máscara que não permite ver os olhos de Maria Eduarda, o que adianta o mascaramento disfarce apontado por Lima, além da perspectiva funesta da relação amorosa que se está a estabelecer.

Os seus passos são de "deusa soberana", mostrando firmeza e majestade, e deixa atrás de si a luz e o perfume que a definem. Por fim, o próprio casaco de Génova, muito colado ao corpo, também é visto como uma espécie de véu, que revela suas formas, permitindo que Carlos a veja de forma erotizada, animado pela sensualidade que parece ser característica da sua personalidade.

Assim, aos olhos de Carlos, que procura a mulher ideal, Maria Eduarda aparece

através das convenções relacionadas à divinização e idealização da mulher, assim como acontecera na primeira aparição de Maria Monforte, no começo do livro. No entanto, se Pedro era movido por sentimentos românticos de fertilidade, de sentimentalismo e amor romântico e, por isso, Maria Monforte era vista como uma Ceres, Carlos é movido por sensualidade e diletantismo, que concorrem com a sua pretensa racionalidade, e faz com que ele veja Maria Eduarda, inicialmente, como uma Vênus requintada e sensual.

Essas imagens de Maria Eduarda serão repetidas à exaustão toda vez que Carlos a vê ou se lembra dela, aumentando tanto a paixão como o desejo sexual. A idealização dessa personagem feminina é ainda maximizada, porque sua ausência é constante em boa parte da intriga, restando à Carlos procurá-la incessantemente, obsessivamente, chegando a ir à Sintra sem a certeza de que ela estivesse lá. Como se sabe no senso comum, a ausência tende a aumentar o desejo e a intensidade do amor do amante. Assim, Maria Eduarda é caracterizada por ser o objeto que se busca, a desconhecida fugidia que se tenta encontrar e que gera uma procura envolta em mistério e opacidade.

As poucas informações que recebe de Dâmaso Salcede faz com que Carlos deixe um pouco de lado a imagem da Vênus, mas, mesmo assim, a ainda desconhecida Maria Eduarda passa a ser ligada à Juno, por meio de sua figura de mãe e esposa. Mas, ao mesmo tempo que essa ligação de Maria com Juno nos mostra o desejo de Carlos pela conjugalidade, já que Juno é a deusa do matrimônio, ela também é irônica, pois destoa da situação que teoricamente se estabeleceria entre os dois, ou seja, a de adultério entre irmãos.

Como podemos perceber, a instância narrativa começa a aproximar Carlos de Maria Eduarda, que propiciaria seu maior conhecimento, maior intimidade e uma nova imagem dela. Ainda que Dâmaso resista a apresentá-los, Carlos consegue finalmente entrar no círculo de intimidade da mulher, através do cuidado médico que deve dispensar à sua filha. A partir daí, a figura da M. Castro Gomes, a mulher casada e pudica, começa a se formar. Podemos observar essa perspectiva através da imagem do quarto em que a Maria Eduarda ocupa no Hotel Central e que guarda todo o luxo discreto e inteligente que caracteriza sua figura, mas também a imagem erotizada do casaco, que se oferece à Carlos, como se fosse a própria Maria Eduarda. Através dele, o personagem pode imaginar seus seios, braços e sentir o calor da moça, enxergando, dessa forma, todo o corpo amoroso dela. Dessa maneira, a imagem de pudor e sensualidade se misturam, tornando-se mais complexa a cada capítulo.

Por cerca de mais de cem páginas, o encontro entre os dois é protelado, aumentando ainda mais o desejo de Carlos, até que finalmente se realiza e ele pode ter contato com Maria Eduarda em sua intimidade. Ele, envergonhado, ainda a vê como uma aparição, mas presencia a simplicidade da casa, de seu jeito de se vestir e de sua voz "rica e lenta, dum tom de ouro que acariciava" (QUEIRÓS, 2017, p. 370). Durante o primeiro encontro na casa dela, diferente da Vênus loira, que idealizara, ele encontra uma imagem bela e simples, formando uma cena doméstica, quase idílica de dona-de-casa:

> Na sala, Carlos veio encontrar Maria Eduarda sentada junto da mesa, arranjando ramos, com uma grande cesta de flores pousada ao lado numa cadeira, e o regaço cheio de cravos. Uma bela réstea de sol, estendida na esteira, vinha-lhe morrer aos pés; e *Niniche*, deitada ali, reluzia como se fosse feita de fios de prata. Na rua, sob as janelas, um realejo ia tocando, na alegria da linda manhã de sol, a walsa da *Madame de Angot*. Pelo andar de cima tinham recomeçado as correrias de crianças brincando. (QUEIRÓS, 2017, p. 373)

Através do olhar de Carlos se forma o quadro da dignidade doméstica, onde as características femininas referendadas pelas normas sociais estão em seu total esplendor. Assim, Maria Eduarda trabalha com flores, atividade considerada bastante feminina, estando completamente cercada por elas. A luminosidade da cena, além de trazer alegria, ainda relembra os acentos de deusa que Maria tem, mas agora uma deusa, mais simples, mais modesta. *Niniche* aos pés de Maria Eduarda, assim como o barulho das crianças brincando completam outra idealização que Carlos constrói de Maria Eduarda: a de mulher casada respeitosa. Não é nossa intenção analisar os sinais deixados por Eça de Queirós sobre a história de Maria Eduarda, mas é interessante notar que na rua, enquanto Carlos observa a personagem feminina, toca no realejo a valsa de Madame Angot. Essa valsa se refere à ópera cômica *La fille de Madame Angot*, de Charles Lecoq, que tem por personagem principal Clairette, bela florista, com uma educação superior à de outras mulheres de seu estrato social, cuja mãe é famosa por sua beleza, por seus amores e por alcovitar a filha. Como podemos ver, o narrador deixa-nos antever, nessa associação, parte da história de Maria Eduarda.

A imagem da mulher ideal que Carlos esperava vai cada vez mais se adensando e respondendo muito mais às expectativas masculinas sobre as mulheres no século XIX. Dessa maneira, deixa de ser a desconhecida vista de maneira fugaz nos espaços públicos e, por isso, vista apenas em sua corporalidade, passando para uma figura de anjo do lar, de dona-de-casa, ainda que num primeiro momento, seja a dona do lar de outro homem.

Carlos da Maia descobre que seu nome é Maria Eduarda, similar ao dele, e que é portuguesa, como ele. Além disso, Maria Eduarda tem uma boa educação, é bem informada e inteligente, tendo lido Dickens, Renan e Michelet, possuindo também vivência nas maiores metrópoles da época, Paris e Londres, o que faz dela uma mulher extremamente requintada. Também é piedosa, o que Carlos relaciona à piedade encontrada no avô, Afonso da Maia, o que é mais uma pista deixada pelo autor sobre as origens e destinos de Maria Eduarda. Por fim, para completar a imagem de Maria Eduarda como anjo doméstico, digna de ser fruto do seu amor, ela é uma boa dona-de-casa e uma boa mãe e, além de tudo, tentando não trair seu pretenso marido, parece guardar a dignidade do lar. Todavia, não podemos nos esquecer que se Carlos "tinha-lhe feito assim largamente todas as confissões" (QUEIRÓS, 2017, p. 389), o mesmo não acontece com Maria Eduarda que não fala nada sobre o marido, sobre sua família ou sobre o tempo que morara em Paris.

A similaridade das histórias dos dois, bem como de gostos e até de nomes, representa um espelhamento das expectativas, dos ideais de Carlos em Maria, mas também uma projeção dele próprio, o que justificaria a paixão que sentia. Assim, Maria Eduarda é vista como o outro de Carlos, como uma continuação dele, formada por tudo aquilo que ele deseja e admira para si e em si. É a projeção do olhar masculino por excelência, fazendo da mulher sua continuação e não um elemento de alteridade. Carlos, tomado pela paixão e pela vontade de satisfazê-la, assume atitudes marcadas por uma concepção romântica de mundo, tais como querer fugir com Maria Eduarda, tal qual Luísa queria fugir com Basílio, ou isolá-la do mundo e, para isso, compra a Toca.

Se a casa da rua S. Francisco, onde Maria Eduarda habitava parecia um lar, a Toca, com seu nome animalizador, com sua decoração exótica e seus muitos sinais do futuro devastador do casal, como bem analisa Lucette Petit (1987, p.393 e ss.), não se configura desde o início como símbolo de domesticidade. Ao invés de se refletir as características de Maria Eduarda que ali iria viver, reflete Carlos, com uma sensualidade refinada, mas voltada a uma estética *fin-de-siècle*. O momento do encontro sexual entre os dois é bastante interessante de se observar, pois, diferentemente do que acontece com Amélia e Luísa, aqui o foco recai sobre o quarto e o seu caráter, ao mesmo tempo, de altar divino e de serralho, mostrando ao mesmo tempo a idealização e o rebaixamento que se impõe na relação de Carlos e Maria Eduarda. Vejamos:

> Maria Eduarda deixou-se levar assim enlaçada pelo salão, depois através da sala de tapeçarias onde Marte e Vénus se amavam entre os bosques. Os banhos eram ao lado, com um pavimento de azulejo, avivado por um velho tapete vermelho da Caramânia. Ele, tendo-a sempre abraçada, pousou-lhe no pescoço um beijo longo e lento. Ega abandonou-se mais, os seus olhos cerraram-se cerrados e vencidos. Penetraram na alcova quente e cor de ouro: Carlos desprendeu as cortinas do arco de capela de uma seda leve que coava para dentro uma claridade loura: e um instante ficaram imóveis, sós enfim, desatado o abraço, sem se tocarem, como suspensos e sufocados pela abundância de felicidade.
> — Aquela horrível cabeça! Murmurou ela.
> Carlos arrancou a coberta do leito, escondeu a tela sinistra. E então todo o rumor se extinguiu, a solitária casa ficou adormecida entre as árvores, numa demorada sesta, sob a calma de julho... (QUEIRÓS, 2017, p. 449)

Como podemos perceber, é a casa e o quarto onde praticam o ato sexual que assumem um aspecto dúbio, entre lascivo e divino. A representação de Vênus e Marte se amando e da cabeça decepada de João Batista, que aparecem ao final do trecho, denunciam a quebra das normas sociais, não apenas através do adultério, mas através do incesto a que essas figuras remetem. As cores dos tapetes vermelhos da antessala e do quarto, além da adjetivação relacionada ao calor remete a uma lassidão e a uma sensualidade exacerbadas, muito mais típica de um serralho do que de um altar de núpcias. Os dois mal se movem, como se a inércia tomasse conta deles e as palavras ligadas à sua felicidade não demonstram nenhum sentimento agradável, mas opressivo, pois estão suspensos e sufocados por esta atmosfera. Ainda assim, dubiamente, o tempo é suspenso, tanto podendo representar um momento idílico, quanto a preguiça e a sensualidade tomando conta de tudo. Essa ambivalência do texto, que caracteriza todo o livro (LIMA, 1987, 136), a partir desse momento tomará a figura de Maria Eduarda, que vai oscilar entre a mulher ideal e a mulher mais humana, mas também degradada de quem Carlos vai se separando aos poucos.

Maria Eduarda tenta reconstituir, entretanto, o quadro doméstico que tinha na rua S. Francisco e acaba esperando Carlos como se chegasse do trabalho como uma esposa. Além disso, a vivência no campo traz a ela uma aparência ainda mais simples e mais saudável, seus vestidos mais claros e seus cabelos adornados de flores ressaltam isso. A sua pele perde um pouco da aparência de mármore e ganha mais vida. O quadro familiar é fechado com a recepção festiva de Níniche e Rosa, fazendo com que Carlos sinta naquilo tudo um "extraordinário conforto moral" (QUEIRÓS, 2017, p. 463). No entanto, apesar desse sentimento e de ver em Maria Eduarda um esteio, uma fuga para o seio da vida

doméstica confortável e saudável, há sempre elementos que vão ressaltar a erotização e a sensualidade da relação entre os dois, como, por exemplo, o fato de se proporem a trabalhar e acabarem cedendo ao sexo e às carícias, ou então, a presença do ídolo chinês, colocado no quiosque onde os dois se amam, apontando para a convivência entre o sagrado e o profano.

Essa mistura entre o alto e o a baixo, entre o lar doméstico e a relação sexual fora das normas sociais, de certa forma mercantilizada ou com ares de prostituição, podem ser vista como os indícios do começo da decadência da relação entre os dois e, consequentemente, da imagem de Maria Eduarda. Isso é corroborado com o fato de Carlos Eduardo encontrar a pudica Miss Sarah tendo relações sexuais quase animalescas com um tendeiro da propriedade. Para Carlos, é como se a moça, cedendo aos seus impulsos sexuais, conspurcasse o amor dele por Maria. No entanto, ele não deixa de avaliar a sensualidade da empregada, nem de contar a Ega a personalidade escondida sob a máscara, o que provoca o desejo do dândi.

A primeira fratura na imagem de Maria Eduarda aos olhos de Carlos Eduardo ocorre quando ele descobre que ela não é, na verdade, M. Castro Gomes, mas M. Mac-Green. O então considerado marido de Maria Eduarda conta a Carlos que a conhece há três anos e que ela não é sua esposa, mas uma mulher que contratou para fazer companhia, ou seja, sua amante e que tomou seu nome a fim de facilitar a contratação de serviços e o digno recebimento em lugares públicos, mantendo as aparências. O que se destaca nessa descoberta é a reação de Carlos, visto que marca uma modificação de seu olhar sobre Maria Eduarda, deixando um pouco de lado a questão da deusa doméstica, tornando-a mais humana, mas ao mesmo tempo, mais degradada:

> Ergueu-se, com os punhos fechados; e veio-lhe uma revolta furiosa de todo o seu orgulho contra essa ingenuidade que o trouxera meses tímido, trémulo, ansioso, seguindo à maneira duma estrela aquela mulher, que qualquer em Paris, com mil francos no bolso, poderia ter sobre um sofá, fácil e nua! Era horrível! E recordava agora, afogueado de vergonha, a emoção religiosa com que entrava na sala de reps vermelho da Rua de S. Francisco: o encanto enternecido com que via aquelas mãos, que ele julgava as mais castas da terra, puxarem os fios de lã no bordado, num constante trabalho de mãe laboriosa e recolhida; a veneração espiritual com que se afastava da orla do vestido, igual para ela à túnica duma Virgem cujas pregas rígidas nem a mais rude bestialidade ousaria desmanchar de leve! Oh, imbecil, imbecil... (QUEIRÓS. 2017, p. 489)

Carlos sente raiva e todos os seus sentimentos e expressões demonstram que se

sente fortemente enganado, como se fosse pueril as suas atitudes de amor quase cortês por Maria Eduarda. A consideração da prostituição é brutal e exalta o sentimento de decadência, pois ele compara Maria Eduarda a uma estrela a que seguia, ou seja, nas alturas, inatingível, superior a todos, literalmente caída no lugar mais baixo da alcova, no sofá, onde concretizam-se os encontros sexuais. A mercantilização da relação e a facilidade que vê em Maria Eduarda revela o quanto ofendido ele está, mas essa reação demonstra também o quanto a prostituição marginaliza a mulher, pois é vista como algo imperdoável, que gera somente desprezo.

Seguindo no trecho, podemos perceber que o próprio Carlos faz referências aos estereótipos utilizados para construir a idealização de Maria Eduarda, denunciando a sua concepção heteronormativa do amor, ou seja, uma noção de casa, homem, juntamente com a mulher, formando um idílio doméstico amoroso. Assim, ele vê como vergonha o fato de ter admirado as características ligadas ao que seria típico do comportamento feminino que ele encontrou em Maria, como a prática do bordado, ou a figura de boa mãe. Também se vê enganado por ter respeitado o espaço dela e não ter avançado com mais agressividade desde o começo, representado nessa citação pelo fato de não tocar o seu vestido, considerando-o como sagrado, como o vestido da Virgem Maria, recorrendo à imagem clássica da mulher doce e meiga, contrário à da mulher fatal, que pode ser associada à prostituta.

Esse decaimento da imagem de Maria Eduarda gerará certa perturbação da relação entre Carlos e Maria Eduarda, pois o medo da publicização do passado da moça, assim como do preconceito do avô Afonso, que não aprovaria o relacionamento, faz com que ele protele o casamento, mantendo Maria Eduarda na condição de amante. Essa situação também gerará estratégia pouco usual no romance de Eça de Queirós, visto que às mulheres é permitido a focalização interna, mas não contar a sua versão da história, o que ele acaba por permitir a Maria Eduarda.

É interessante observar que, desde a primeira discussão entre Carlos e Maria Eduarda, na qual ele toma satisfações por sua situação de *cocotte*, o narrador mostra as condições que oprimem a mulher, tanto no que se refere aos discursos masculinos, quanto à norma social que as impede de fugir da pecha de indignidade por se adaptar às situações, conforme as necessidades da vida. Durante o momento de desculpas, ela refere-se ao fato de ter tentado contar a verdade para Carlos, mas ele não a deixou falar, precipitando-se em falar em casamento, em fuga, etc. Como podemos ver, presenciamos aqui uma

violência simbólica, que, por excelência, é exercida em sua forma mais clássica, através do impedimento de alguém contar sua história.

Nessa mesma cena, temos finalmente a afirmação de Maria Eduarda como pessoa, tentando diferenciar-se do objeto de desejo sexual de Carlos, contando sua história, desligando-se da imagem imaterial, divina, que ele construiu para ela. Gostaríamos de citá-la aqui, pois além de resumir a longa história que ela virá a contar depois, a cerca de duas ou três páginas, o desespero faz com que ela consiga dimensionar a diferença entre os gêneros que marcam homens e mulheres, deixando clara a intenção do autor em denunciar a situação feminina, marginalizada por sua entrega ao amor e pelas poucas alternativas de andar pelas próprias pernas no meio social do século XIX:

> A culpa não é dela! Não fora dela! Ele devia ter perguntado àquele homem que sabia toda a sua vida... Fora sua mãe... Era horroroso dizê-lo, mas fora por causa dela que conhecera e que fugira com o primeiro homem, o outro, um irlandês... E tinha vivido com ele quatro anos, como sua esposa, tão fiel, tão retirada de tudo e só ocupada da sua casa, que ele ia casar com ela! Mas morrera na guerra com os alemães, na batalha de Saint-Privat. E ela ficara com Rosa, com a mãe já doente, sem recursos, depois de vender tudo... Ao princípio trabalhara... Em Londres tinha procurado dar lições de piano... Tudo falhara, dois dias vivera sem lume, de peixe salgado, vendo Rosa com fome! Com fome! Ah, ele não podia perceber o que isto era!... Quase fora por caridade que as tinha repatriado para Paris... E aí conhecera Castro Gomes. Era horrível, mas que havia dela fazer, estava perdida...
> [...]
> Ela continuava falando de Castro Gomes. Vivera três anos com ele, honestamente, sem um desvio, sem um pensamento mau. O seu desejo era estar quieta em sua casa. Ele é que a forçava a andar em ceias. Em noitadas...
> E Carlos não podia ouvir mais, torturado. Repeliu-lhe as mãos, que procuravam as suas. Queria fugir, queria findar...
> — Oh, não me mandes embora! Gritou ela prendendo-se a ele ansiosamente. Eu sei que não mereço nada! Sou uma desgraçada... Mas não tive coragem, meu amor! *Tu és homem, não compreende essas coisas*... Olha pra mim! Porque não olhas pra mim? Um instante só, não voltes o rosto, tem pena de mim... (QUEIRÓS, 2017, p. 501-502, destaque nosso)

Como podemos ver, ainda que marcada pelo desespero da personagem, a simples narração mostra a perspectiva da mulher dilacerada pelas condições sociais que impedem seu progresso como pessoa digna. Assim, forçada pelas relações sociais escusas que Maria Monforte estabelece em Paris, foge com Mac-Green, que nunca a assume como mulher, pelo mesmo medo do preconceito que Carlos tem com relação ao avô. Além disso, as falas de Maria Eduarda deixam bem clara a falta de possibilidade que uma

mulher tem de trabalhar durante o século XIX, principalmente se tiver alguma reprimenda moral em sua vida, como é o caso de Sara Manson, a que nos referimos acima e também o caso de Maria Eduarda. Além da fome da filha, como veremos mais tarde, a menina também está doente, o que força Maria Eduarda à prostituição para resolver seus problemas.

É bastante interessante como o autor finaliza o desabafo da personagem mostrando que Carlos, como homem, não poderia entender, pois, na época, não era necessário, nem comum, a um homem entregar-se à situação degradante da prostituição para satisfazer as necessidades de sobrevivência. Além disso, apesar de melodramático, mostra o olhar do outro como constituinte de identidade feminina, podendo isso ser reconhecido na relação entre os dois. A insistência de Maria Eduarda em ser olhada manifesta que só assim teria sua existência reconhecida e sua história validada.

Ainda assim, Carlos Eduardo não consegue reconhecer a identidade de Maria Eduarda, se recusando a olhá-la, a escutá-la, acusando-a de fingir e mentir, ligando todo o comportamento de Maria Eduarda à uma ilusão provocada pela tentativa de enganá-lo. Entretanto, Maria reage e, invertendo o jogo, questionando os motivos de Carlos para amá-la, se coloca como pessoa, exigindo o reconhecimento de sua identidade:

> — E eu? exclamou ela, caminhando para ele, dominando-o, magnífica e com um esplendor de verdade na face. E eu? Porque hei de eu acreditar nessa grande paixão que me juravas? O que é que tu amavas em mim? Dize lá! Era a mulher doutro, o nome, o requinte do adultério, as toilettes?... Ou era eu própria, o meu corpo, a minha alma e o meu amor por ti?... Eu sou a mesma, olha bem pra mim!... Estes braços são os mesmos, este peito é o mesmo... Só uma coisa é diferente: a minha paixão! Essa é maior, desgraçadamente, infinitamente maior. (QUEIRÓS, 2017, p. 504)

A expressão "e eu?" indica o início de um questionamento daquilo que Carlos pensava dela, mas também a própria afirmação da identidade da personagem que, imbuída de verdade, avança sobre Carlos, como se isso a deixasse mais poderosa. É importante observar que, ao avaliar o amor de Carlos por ela, dizendo que ele amava muito mais o exterior que ele via, ou seja, a sua condição de casada, o corpo e as roupas, Maria Eduarda coloca em xeque a própria personalidade de Carlos, o tipo de moralidade que ele tinha, marcada por uma noção romanesca e fútil do amor e da vida conjugal. No entanto, o mais importante de ressaltar é que Maria Eduarda destaca a autenticidade de sua identidade e o seu lugar como pessoa, quando diz, "Eu sou a mesma, olha pra mim", humanizando-se,

fugindo da posição idealizada a que foi colocada em todo o romance, desejando ser olhada em sua corporalidade, em suas qualidades e em suas paixões, ou seja, por completa, como semelhante em toda sua complexidade.

A partir desse momento, Maria já sendo reconhecida como solteira e colocando-se como uma pessoa que merece respeito por si mesma e por suas qualidades, novamente se constituirá o quadro doméstico dantes esperado. Assim, Carlos Eduardo, Maria Eduarda e Rosa passam a formar uma família nos moldes sociais esperados no século XIX:

> Quando ela [Rosa] apareceu à porta, toda de branco, corada, com as últimas rosas de verão metida no cinto – Maria qui-la mais perto, entre eles, encostada aos seus joelhos. E arranjando-lhe a fita solta do cabelo, perguntou, muito séria, muito comovida, se ela gostaria que Carlos viesse viver com elas de todo e ficar ali na *Toca*... Os olhos da pequena encheram-se de surpresa e riso:
> — O quê! Estar sempre, sempre aqui, mesmo de noite, toda a noite?... E ter aqui as suas malas, as suas coisas?...
> Ambos murmuraram – "sim".
> Rosa então pulou, bateu as palmas, radiante, querendo que Carlos fosse já, já, buscar as malas e as suas coisas...
> — Escuta, disse-lhe ainda Maria gravemente, retendo-a sobre os joelhos. E gostavas que ele fosse como o papá, e que andasse sempre connosco, e que lhe obedecêssemos ambas, e que gostássemos muito dele?
> Rosa ergueu para a mãe uma facezinha compenetrada, onde todo o sorriso se apagara.
> — Mas eu não posso gostar mais dele do que gosto!...
> Ambos a beijaram, num enternecimento que lhes humedecia os olhos. E Maria Eduarda, pela primeira vez diante de Rosa, debruçando-se sobre ela, beijou de leve a testa de Carlos. (QUEIRÓS, 2017, p. 508)

Como podemos ver, a cena parece uma celebração do ideal doméstico esperado para o século XIX, saudável casal, unidos em torno de uma bela criança. Rosa, nessa cena, assim como a mãe e a avó, já demonstra certa feminilidade, ressaltada pelo cinto enfeitado por rosas, mas a sua roupa branca e as florezinhas fazem lembrar a pureza da criança, que torna a cena bastante singela. Maria Eduarda se apresenta como a mãe perfeita, que ajeita a filha e a tem perto de seu corpo, falando sobre formarem uma família. Carlos aparece comovido com a figura das duas. É de grande importância observar que, apesar do enternecimento que a cena causa, pelas atitudes brejeiras da garota e pelo caráter romântico da cena, ela ainda mostra a hierarquia patriarcal na relação entre os dois, espelhando as relações afetivas do século XIX. Assim como se colocou na mão de outros homens para fugir da casa turbulenta da mãe e para sair da miséria, Maria logo

adere ao parâmetro de normalidade para as mulheres, ou seja, coloca ela e a filha em posição de obediência frente à Carlos, que vai a partir dali decidir suas vidas. Assim, novamente a perfeição e a idealidade de Maria Eduarda reaparecem, mas agora ainda mais completas, pois, além de corresponder aos padrões de domesticidade esperados para a mulher, Maria Eduarda encontra-se dominada por Carlos pelos laços do amor e dum possível matrimônio, que, sabemos, nunca irá se concretizar.

A Toca, a partir desse momento, vai se revelar como o espaço de conforto para Carlos, assim como de trabalho e da realização do amor entre os dois. Mas, de maneira ambivalente, irá se constituir como campo de sociabilidade para os homens, onde os amigos de Carlos vêm para comer, jogar e conversar. Desse modo, assim como o espaço público penetra o privado em *O crime do padre Amaro*, a presença dos amigos de Carlos criará ali um ambiente semipúblico, tal qual as casas de Maria Monforte em Lisboa e em Paris, ainda que pareça mais respeitável, não possibilitando, assim, a perfeita condição de esposa para Maria Eduarda. Além disso, como nem tudo é perfeito em Eça de Queirós e, como dissemos anteriormente, existe a necessidade por parte do autor em denunciar a moralidade das classes dominantes, assim como o seu comportamento na esfera pública, a visita dos amigos, as constantes entradas e saídas de Carlos da Toca, bem como a publicação de um artigo na *Corneta do Diabo* sobre o passado de Maria Eduarda e sua relação com Carlos, ainda que impedida por Ega, acaba por ameaçar esse amor pela sua publicização, fazendo com que as normas sociais, que não permitiam a um ex-prostituta ser uma senhora de sociedade, acabem por inviabilizar a real formação do quadro doméstico.

Lembremos que, na sociedade do século XIX e, podemos dizer, ainda no século XX e XXI, uma mulher cuja vida amorosa foi movimentada é malvista e, de uma forma ou de outra, é estereotipada nas fórmulas anjo ou demônio, santa ou puta, dona de casa ou cortesã. Assim, Carlos sabe que, mesmo sendo rico e influente, a sociedade nunca aceitaria Maria Eduarda, assim como o avô também não aprovaria o casamento, fazendo com que ele protele o enlace ou, agindo romanticamente de novo, pense em exilar-se na Itália com Maria. Todavia, a verdadeira identidade de Maria Eduarda é, por fim, revelada, e o incesto entre os dois irmãos é exposto primeiramente a Ega, depois a Carlos e finalmente a Maria Eduarda.

O incesto é muito discutido na narrativa, pois ainda que o narrador deixe pistas pelo romance inteiro sobre o caráter da relação entre as personagens, ele provoca uma

quebra na narrativa, desencadeando seu desfecho. O episódio gerou interpretações críticas diversas, sugerindo vários sentidos para a inserção do incesto no romance. Reis, (2006, p. 91), citando Machado da Rosa, sugere que o incesto acontece para dar uma aura trágica ao romance pelo fato do autor, naquele momento, se afastar da estética naturalista. Já Coimbra Martins (1967, p 281) assinala que o incesto é provocado pelas desordens românticas advindas do pensamento das gerações liberais que o autor deseja representar. Lisboa (2008, p 44) refere-se ao desejo mimético, que faz com que Carlos, em busca do amor, encontre em Maria a paixão proibida. Lima (1987, p. 207), na linha de Machado da Rosa, julga que o incesto acontece por um caráter antinaturalista do romance, assumindo uma estética mais decadentista, *fin-de-siêcle*, onde a problematização das abjeções humanas encontram-se em voga, mas também pelo desconcerto da ordem vigente em Portugal, onde as relações sociais estão alargadas, provocando situações inesperadas como essa. Saraiva (1997, p. 245) refere-se a um possível vazio ideológico de Carlos, que deixando-se agir pelos instintos, não resistiria à própria irmã.

Ainda que consideremos possível agregar todas as visões referidas, acreditamos que as duas últimas compreendam melhor a nossa opinião de que a relação entre Carlos Eduardo da Maia e Maria Eduarda acabe por complementar a crítica às elites dominantes de Portugal, como se a sua ação no espaço público fosse o espelho da moralidade de sua intimidade e vice-versa. Assim, em primeiro lugar, o incesto é movido, respectivamente pelos discursos de amor romântico, que fez com que todos tomem decisões precipitadas, e pelas normas sociais rígidas, pois, na tentativa de manter seu *status* social, a nobreza do sangue, representada por Afonso da Maia, acaba por afastar os amantes e, consequentemente, os filhos, que virão a cometer o incesto. Assim, o autor estaria representando a luta entre a irracionalidade romântica, que toma o amor como impulso da vida, e a pretensa racionalidade da hierarquia social, cujo regime de exclusão pode gerar a tragédia.

Naquilo que concerne a análise da figura feminina, no entanto, podemos dizer que, ao realizar o incesto de forma consciente, Carlos procede a uma violência com relação à sua irmã, valendo-se do poder do conhecimento e do poder masculino para, de alguma forma, completar a subjugação dela, provocando, dessa maneira, quebra mais profunda da ordem social e patriarcal. Como assinala Lisboa, "incesto, ao exagerar estes padrões de autoridade no contexto da família, limita-se a *extrapolar*, não necessariamente a *perverter*, a ortodoxia vigente" (2008, p. 68). Assim, o incesto no romance se constitui

como uma violência, onde a dominação e o poderio masculino sobre as mulheres exagerariam sua submissão imposta socialmente.

Além disso, quebrando as regras sociais que impedem o incesto, retornando, dessa forma, a uma ordem animal, a uma ordem instintiva, Carlos provoca a fragmentação de sua identidade, mas também da identidade da irmã. É como se a abjeção provocada pelo incesto consciente, que rompe com a norma social que casamentos não devem ser consanguíneos, provocasse uma morte simbólica daqueles que a transgrediram e, no caso do avô de Carlos, a morte real. A cena da consumação do incesto é bastante interessante, pois mostra tanto a lassidão e a preguiça que não permitem a Carlos fugir de seus instintos sexuais, assim como a fragmentação da figura de Maria Eduarda, dada agora em sua corporalidade, já que não pode mais atender aos estereótipos de deusa, de anjo doméstico, nem mesmo de simples prostituta com que fora caracterizada no romance:

> O grande e belo corpo de Maria, embrulhado num roupão branco de seda, movia-se, espreguiçava-se languidamente sobre o leito brando.
> [...]
> Ele tenteava, procurando na brancura da roupa: encontrou um joelho a que percebia a forma e o calor suave, através da seda leve: e ali esqueceu a mão, aberta e frouxa, como morta, num entorpecimento onde toda a vontade e toda a consciência se lhe fundiam, deixando-lhe apenas a sensação daquela pele quente e macia onde a sua palma pousava. Um suspiro, um pequeno suspiro de criança, fugiu dos lábios de Maria, morreu na sombra. Carlos sentiu a quentura do desejo que vinha dela, que o entontecia, terrível como bafo ardente dum abismo, escancarado na terra a seus pés. Ainda balbuciou: "Não, não..." Mas ela estendeu os braços, envolveu-lhe o pescoço, puxando-o para si, num murmúrio que era como a continuação do suspiro, e em que o nome *querido* sussurrava e tremia. Sem resistência, como um corpo morto que um sopro impele, ele caiu-lhe sobre o seio. Os seus lábios secos acharam-se colados num beijo aberto que os humedecia. E de repente, Carlos, enlaçou-a furiosamente, esmagando-a e sugando-a, numa paixão e num desespero que fez tremer todo o leito. (QUEIRÓS, 2017, p. 643)

Como podemos observar, toda a cena é rodeada por uma espécie de escuridão e têm clima de preguiça, de fadiga. A figura de Maria Eduarda já não aparece radiante como antigamente e se move lentamente, languidamente, como toda a atmosfera que envolve a cena. Atentemo-nos, porém, que é Carlos que, conhecedor da situação entre os dois, se sente incapaz de resistir aos instintos pela passividade que atinge seu ser. O corpo de Maria Eduarda, que logo de início se encontra envolto em opacidade, representada pelo roupão branco, vai, cada vez mais, perdendo seu contorno na escuridão, refletindo o espírito de Carlos no momento. Ele tateia no escuro, como um cego, vendo apenas sobras,

onde sua mão repousa sem vontade, sentindo o desejo vindo dela, refletindo ao mesmo tempo a abjeção sentida e o desejo sexual que o envolvia. Maria se apequena na cena por meio da comparação de seu suspiro com um pequeno suspiro de criança, como se o domínio exercido pelo irmão, ainda que sem vontade, aumentasse sua submissão e vulnerabilidade, ficando, então, bem marcada a violência do incesto não consentido, como a violação de uma criança.

A imagem que se encontra daí em diante é bastante interessante, pois Maria Eduarda, com sua identidade já esfacelada, subsumida nas sombras, emana um calor, um desejo que atraem Carlos como se fosse chama advinda do interior da terra, do abismo, que simboliza o caos, a quebra da ordem que se estabelecerá quando as personagens praticam o incesto. Além disso, seus braços saem das sombras, como se puxassem Carlos para esse abismo e ela já não tem mais nenhuma voz, soltando apenas murmúrios e suspiros. Uma das últimas imagens que temos são os seios, restos da sensualidade e da sexualidade que emanavam dela, sob os quais Carlos cai como morto, representando também a fragmentação da identidade do rapaz. Ao fim, os lábios dos dois se juntam e Carlos, é tomado de uma fúria avassaladora, devoradora e animalesca, marcando não só a sua queda com relação à razão, mas também a consolidação da violência cometida contra a irmã.

Dessa forma, a fragmentação da identidade de Maria Eduarda se dá de forma total. Ela já não é a deusa, a mulher casada, a mulher decaída, nem o anjo doméstico, pois foi convertida em nada, em um lugar vazio, como se morta estivesse. Isso pode ser comprovado por três situações que aparecem ainda ao fim do livro. A primeira diz respeito ao fato de Maria Eduarda não poder decidir sobre o seu destino após a morte de Afonso, cabendo a Carlos definir por ela. A segunda se trata da situação em que Vilaça e João da Ega tentam nomeá-la quando vão enviar uma carta para informá-la das decisões de Carlos. Mesmo ela sendo uma Maia, eles ficam em dúvida se a chamam dessa maneira ou de M. MacGreen e enviam uma carta sem identificação de destinatário, como se ela se direcionasse a alguém sem identidade, sem nome. Por fim, a cena da partida de Maria Eduarda, em Santa Apolônia, marca a morte simbólica da personagem e o fim de sua identidade:

> Ega atravessou, devagar, por entre soldados de capote enrolado a tiracolo que corriam a beber à cantina. À porta do bufete voltou-se ainda, ergueu o chapéu. Ela, de pé, moveu de leve o braço num lento adeus. E foi assim que ele pela derradeira vez na vida viu Maia Eduarda,

> grande, muda, toda negra na claridade, à portinhola daquele vagão que para sempre a levava. (QUEIRÓS, 2017, p.669)

Nesse último trecho, vemos Maria Eduarda como uma pessoa já morta e o único movimento que realiza é o de adeus. Ega a vê pela última vez, como quem enterra alguém. Ademais, ela está muda, vestida de negro, como em uma situação de luto, a portinhola do vagão assemelha-se ao caixão em que vai sendo enterrada.

Mas, como dissemos anteriormente, se a morte era uma condição punitiva para a mulher que quebra as normas sociais nos livros naturalistas, em *Os Maias*, onde a estética realista se faz mais presente, a condição da mulher não estaria bem representada se Maria simplesmente sumisse, como se estivesse morta. Então, representando a adaptabilidade feminina às normas sociais, Eça de Queirós coloca Maria Eduarda como uma senhora casada, Madame de Trelain, a quem o casamento, uma das principais funções da mulher no século XIX, livra da pecha de mulher pública e da sua situação de marginalidade.

Dessa forma, podemos concluir que, se em *O crime do Padre* e em *O primo Basílio*, as mulheres encontravam-se condicionadas por um *habitus* e um discurso ligado ao espaço doméstico e à intimidade como definidor da feminilidade, sempre definidas pela perspectiva masculina, em *Os Maias* a identidade feminina é mostrada a partir da perspectiva do espaço público, lugar masculino por excelência. Isso acontece porque Eça de Queirós parecia ter por objetivo criticar a inércia, a passividade e a imoralidade das elites dominantes, constituída por políticos, aristocratas, burgueses ricos e artistas, ou seja, as posições de destaque social que no século XIX eram basicamente dominadas pelo homem. As personagens femininas, também nesta esfera, são constituídas a partir do olhar masculino, revelando o aspecto exterior e convencional, tanto pelo fato de que o espaço público permite ver apenas essas facetas, quanto por essas mulheres responderem aos *habitus* feminino, à normatividade feminina, imposta pelo olhar masculino.

Todavia, parece-nos que em *Os Maias* a coisificação da mulher a partir da perspectiva do homem é ainda mais acentuada. À exceção da carta de Maria Eduarda, em que o autor dá voz à personagem para narrar sua própria história, que reafirma o quanto sua vida foi condicionada pelo patriarcalismo, todas as outras personagens estão subsumidas na relação com seus parceiros homens, delineadas e condicionadas à vontade deles.

Escolhemos analisar apenas quatro personagens, porque as julgamos mais representativas da condição feminina no romance. Nesse sentido, Maria Monforte é vista

sob uma perspectiva idealizada de mundo, assim como Raquel Cohen: ambas são vistas pelo viés romantizado e pelas convenções ligadas à suas origens e ao olhar de seus apaixonados. Enquanto, a primeira é vista como deusa e perigosa, a segunda é perspectivada pelos estereótipos bíblicos e judeus. Maria Monforte apresenta uma personalidade mais forte, mais voltada a cumprir suas vontades, exercer sua sexualidade e enfrentar o mundo. Em consequência, sua vida fica marcada pela quebra da norma da conjugalidade através da fuga e do adultério, fazendo com que, além da figura de deusa, assuma também a figura romântica da mulher fatal.

Já a Condessa de Gouvarinho, apesar de sensual, é enformada pelo olhar erótico e refinado de Carlos, diletante e desapegado, fazendo dela vítima de seus desejos, mas também de sua falta de vontade.

Maria Eduarda reflete a condição da mulher marginalizada, primeiramente pela condição de *cocotte* de sua mãe, depois por suas próprias escolhas de vida, ou melhor, pelas poucas escolhas possibilitadas pela sua condição de mulher só e, depois, pela condição de prostituta. Por isso, o olhar de Carlos sobre ela se modifica pouco a pouco, passando da desconhecida divinizada, para a mulher casada, recatada e do lar, depois pela amante ideal, pela mulher caída e humanizada, afirmando sua identidade, indo do anjo do lar até a fragmentação total de sua identidade. No entanto, devemos perceber que essa multiplicidade se modifica conforme Carlos se aproxima ou se afasta dela, segundo conhece melhor a história e o percurso de vida dela, quase sempre adaptando-se aos estereótipos aos quais a vida das mulheres estão ligadas, tanto no espaço público, como no espaço privado.

Nesse ínterim, o autor português radicaliza a representação das condições das mulheres, afirmando, de alguma forma, que elas não podem ser sujeitos da ação. Elas são o Outro, como diz Simone de Beauvoir (1970, p. 11), aquela que não é "senão aquilo que o homem decide que seja".

5. A MULHER NO ESPAÇO PÚBLICO: *A ILUSTRE CASA DE RAMIRES* E *A CIDADE E AS SERRAS*

5. 1. *A ILUSTRE CASA DE RAMIRES*: A CENTRALIDADE DO HOMEM NO DISCURSO POLÍTICO-HISTÓRICO

A ilustre casa de Ramires, romance semipóstumo, publicado em 1900, após a

morte de nosso autor, é um livro em que a masculinidade está no centro da discussão. Todavia, foi pouco estudado dessa perspectiva. Dos poucos textos que encontramos que tratam da questão de gênero especificamente nesse romance, apenas um se dedicava à questão da mulher e outro à construção da masculinidade de Gonçalo. Laura Cavalcante Padilha (1989), por exemplo, não explicita que sua análise trata desse assunto, no entanto, está posto que o que está em jogo é a constituição da personagem Gonçalo através dos índices de masculinidade expressos na narrativa. Acreditamos que a existência de poucas análises dedicadas às mulheres se deve ao fato de ser um romance de cunho majoritariamente masculino, sendo que as personagens femininas acabam tendo pouca expressão.

Inicialmente, levando em conta a proposta de análise da obra, que é o alargamento do espaço geográfico em que as narrativas são representadas, parece-nos, à primeira vista, que esse livro não caberia em nosso escopo, pois aparentemente haveria um retorno de Lisboa, representada em *Os Maias*, para Oliveira e, principalmente para a Torre de Santa Irinéia. Contudo, acreditamos que é acertado afirmar que, com a sua tentativa de projeção política, que acontece em Lisboa e sua emigração para a Àfrica, Gonçalo expande o espaço de representação do livro, possibilitando-nos seguir firme em nosso exame.

Achamos que, mais do que aparenta, essa expansão espacial é importante ao romance por dois motivos. Em primeiro lugar, porque representa de forma exemplar as possibilidades de vivência do gênero masculino e feminino, ou seja, ao homem é dado sair, aventurar-se, fazer política, fazer literatura, agir de forma a garantir *status* social e econômico, fazendo história, enquanto à mulher é dado ficar, aguardar, assistir de longe a constituição da história.

Em segundo lugar, porque esse aspecto do romance também provoca um efeito interessante na narrativa, pois, se na maior parte do tempo "é a perspectiva de Gonçalo Mendes Ramires que comanda a representação narrativa ao longo da quase totalidade do discurso" (REIS, 1975, p.363), ao fim do romance as mulheres acabam por assumir a voz e contam tanto como ficou Oliveira após a partida de Gonçalo, quanto o que aconteceu com ele após a partida para a África. Se aos homens é dado constituir a história oficial, às mulheres é dado narrar as histórias marginais, a história oral, a história através das cartas.

Outra questão que devemos apontar no tratamento das mulheres em *A ilustre Casa de Ramires* é que, ao se tratar do discurso da história no livro, através da narrativa de

Gonçalo Mendes Ramires e da inserção da novela histórica escrita pela personagem principal, o narrador deixa de fora as mulheres, ou melhor, elas são personagens acessórias no limite da reificação, servindo apenas de motivo ou justificativa para a ação dos homens. Por isso, as personagens femininas da novela histórica, assim como do romance, são meras sombras no processo histórico que envolve os Ramires de ontem e de hoje. Dessa maneira, é como se já no século XIX, Eça de Queirós tivesse plena consciência do modo como as mulheres são representadas na história e como elas não participam dela, fazendo a mimese dessa ausência de representatividade em seu texto, assim como Perrot descreve:

> Porque elas aparecem menos no espaço público, objeto maior da observação e da narrativa, fala-se pouco delas e ainda menos caso quem faça o relato seja um homem que se acomoda com uma costumeira ausência, serve-se de um masculino universal, de estereótipos globalizantes ou da suposta unicidade de um gênero: A MULHER. A falta de informações concretas e circunstanciadas contrasta com a abundância dos discursos e com a proliferação de imagens. As mulheres são mais imaginadas do que descritas ou contadas. E fazer a sua história, é antes de tudo, inevitavelmente, chocar-se contra este bloco de representações que as cobre e que é preciso necessariamente analisar, sem saber como elas mesmas viam e viviam, como fizeram nessas circunstâncias sobretudo os historiadores da Antiguidade, como François Lissarague desvendando a história em quadrinhos dos vasos gregos, ou a Idade Média. (PERROT, 2005, p. 11)

Além disso, o tratamento do período histórico, abordado no romance, ou seja, o momento do pós-Ultimatum Inglês, em 1890, e a fracassada Revolução Republicana no Porto, em 1891, eventos que marcam fortemente o fim de século português, exigem que, "*o romance carrega uma marca profundamente sentida de preocupação com a nacionalidade, identidade política, abuso de poder e humilhação, a medida que a narração explora o passado de Portugal através da myse em abyme da diegese do romance histórico de Gonçalo*" [7](BISHOP-SANCHEZ, 2018, p. 72, tradução nossa). Esses assuntos, que envolvem basicamente o momento político e histórico do país, acontecem na arena pública e, por isso, como em *Os Maias*, a predominância da narrativa será masculina, assim como a maioria dos espaços de ação da personagem principal e das

[7] "the novel carries a deeply felt imprint of concerns over nationhood, political identity, abuse of power, and humiliation as the narrative explores Portugal's past through the mise en abyme of Gonçalo's historical diegetic novella" (BISHOP-SANCHEZ, 2018, p. 72).

secundárias serão os salões, as festas, o encontro entre rapazes, ou outros espaços públicos.

A falta de representatividade das mulheres neste romance se dá por meio dos efeitos da prevalência do espaço público, em que elas passam por um quase apagamento, sendo relegadas a funções secundárias, tal como Rosa, que aparece apenas como cozinheira de Gonçalo, ou a filha da Críspola, que aparece como aprendiz de Rosa, ou então, são reificadas, pois aparecem sobretudo relacionadas à posse ou subserviência de um homem, principalmente de Gonçalo, como é o caso de Maria Mendonça, Ana Lucena e Gracinha. Dessa maneira, servem de esteio para ação dos homens dentro do romance e mesmo de objeto de valor e troca para as relações masculinas.

Portanto, em *A ilustre casa de Ramires*, temos o espaço de ação de uma personagem masculina, Gonçalo, agindo num embate entre homens na esfera pública, principalmente política e cultural, lutando por poder e fazendo com que o campo de representação das mulheres fique ainda mais restrito do que nos romances que vimos anteriormente. Se antes elas tinham alguma liberdade, seja de movimento, como no caso de Maria Eduarda, ou de escolha, como no caso de Luísa, agora elas encontram-se ainda mais restringidas e tem sua vida decidida pelo poder masculino. O que veremos nesse livro é a mulher cada vez mais coisificada, sendo mesmo vítima do mercado de trocas entre os homens em favor do poder político. Pela subtração, Eça de Queirós representa fielmente a situação das mulheres: sem espaço na esfera pública, seja ele político, econômico ou intelectual, ela é apenas figurante na construção da história e, consequentemente, na narrativa.

5.1.1. ANA LUCENA E A REIFICAÇÃO DA MULHER: GONÇALO ENTRE A HONRA E O DINHEIRO

Gostaríamos de começar esta leitura informando que não iremos analisar as personagens dos textos históricos escritos por Gonçalo de forma separada, porque consideramos que a importância delas no romance é quase nula como personagens independentes e porque acreditamos que, assim como o enredo da novela histórica está ligado à ação e sentimentos do protagonista, a descrição das mulheres no primeiro poema de Gonçalo e na novela histórica definem o tipo de representação que delas se faz no romance. Dessa forma, acreditamos que a figura e o comportamento de Violante podem ser ligados ao de Gracinha, bem como o de D. Guiomar, da primeira história de Gonçalo,

pode ser relacionado ao de Ana de Lucena.

D. Guiomar é apresentada de forma muito simples e rápida e o enredo de sua história corresponde às tradicionais histórias românticas, ainda que o modo como é elaborado seja bastante irônico, como se o narrador criticasse esse tipo de história. A história da personagem de Gonçalo parece com a adúltera que se torna alma penada em *A dama pé de cabra*, de Alexandre Herculano, mas sem o elemento fantástico que recobre a lenda contada pelo autor romântico. Assim, seguindo os modelos do gênero literário a que pretende se inscrever, Gonçalo faz o retrato estereotipado da bela mulher adúltera, incluindo o retorno do marido que se ausentara e a morte da mulher e do amante:

> Nelas se contava a velhíssima história da castelã que, enquanto longe nas guerras do Ultramar o castelão barbudo e cingido de ferro atira a acha de armas às portas de Jerusalém, recebe ela na sua câmara com os braços nus por noite de Maio e de lua, o pajem de anelados cabelos... Depois ruge o Inverno, o castelão volta, mais barbudo e com um bordão de romeiro. Pelo vilico do castelo, homem espreitador de amargos sorrisos, conhece a traição, a mácula no seu nome tão puro, tão honrado em todas as Espanhas! E ai do pajem! Ai da dama! Logo os sinos tangem a finados. (QUEIRÓS, 1999, p. 78)

Nesse pequeno trecho, que pode passar desapercebido do leitor, temos algumas indicações do tratamento dado às mulheres tanto nas narrativas históricas feitas por Gonçalo, quanto daquele que é dado à Ana Lucena e mesmo à Gracinha. O narrador nos informa que a história é da castelã, no entanto, quase não temos descrições dela. Apenas aparecem "os braços nus" com que abraça o pajem, sendo que o olhar do narrador recai sobre o castelão que "volta mais barbudo e com um bordão de romeiro". Ao ficar sabendo da traição da esposa por intermédio do vilico do castelo, que tal qual o Iago do Otelo, de Shakespeare, é cruel e denuncia a jovem, evidencia-se que os homens constituem uma rede de relações em que se protegem, sendo as mulheres parte de suas posses.

Acreditamos que o mesmo tipo de representação aconteça com Ana Lucena, ainda que ela tenha a ver muito mais com os interesses de Gonçalo e seus preconceitos de classe, do que necessariamente com o fato de Ana Lucena ser adúltera. No início do livro e por quase todo o romance, a figuração que temos de Ana Lucena diz respeito a sua beleza, a sua riqueza e a sua origem, quase sempre definida por Gonçalo. Além disso toda a ação e expressão referentes a ela serão condicionadas por essas definições.

Dessa maneira, escolhemos analisar a primeira vez em que Gonçalo a encontra, pois o narrador, muito próximo do personagem masculino através da focalização interna,

refere-se frequentemente a como ela é bonita e perfeita, como ela é rica, mas, ao mesmo tempo, refere-se ao problema de sua origem, isto é, o fato dela ser filha de um carniceiro. Assim como Afonso da Maia vê a origem de Maria Monforte como um problema para o casamento entre ela e Pedro, a origem de Ana Lucena aflige Gonçalo, que reflete, ao longo do livro, sobre se a união com tal mulher poderia manchar seu *status de nobre*.

Em nove páginas, onde acontece a conversa entre Gonçalo, Sanches Lucena e Ana Lucena, essas alusões aparecem oito vezes e pensamos em enumerá-las para que ilustre melhor a reiteração da visão que o protagonista tem dela, mostrando, também, como tal visão demonstra sua objetificação:

1. "Ao lado o trinatário, agachado, esfregava com um molho de erva a botina que a bela D. Ana lhe estendia, apanhando o vestido de linho cru, apoiando a outra mão, sem luva, na cinta vergada e fina" (QUEIRÓS, 1999, p. 147);
2. "Rindo, sobretudo para D. Ana, cujos olhos formosamente negros, duma funda refulgência líquida, também esperavam sérios e reservados [...]" (QUEIRÓS, 1999, p. 148);
3. "E sorrindo para D. Ana Lucena que, do outro lado do Sanches Lucena, espalhava a luneta, com lentidão majestosa [...]" (QUEIRÓS, 1999, p.149);
4. "E, enquanto a envolvia no sorrir dos olhos finos e meigos, pensava: 'Formosa criatura! Mas ordinária! E que voz!'[…]" (QUEIRÓS, 1999, p. 150);
5. "[...] acrescentou D. Ana, com uma convicção que lhe alteou o peito, a que o corpete justo marcava a força viçosa e a perfeição" (QUEIRÓS, 1999, p. 151);
6. "Gonçalo agradeceu, enojado com aquela voz redonda e gorda, aqueles horrendos *cavaleiro, o cavaleiro!...* Mas pensava — 'Que linda pele! Que bela criatura!'[…]" (QUEIRÓS, 1999, p. 152, destaques do autor);
7. "D. Ana, esbelta, clara e sã como um mármore, com um sorriso esquecido nos lábios gulosos, o formoso peito mais cheio, acompanhava a enumeração copiosa, afincava a luneta nos pastos, e os pinhais, e os centeios, sentindo já – tudo dela!" (QUEIRÓS, 1999, p. 154-155);

8. “A mulher [Ana Lucena], esplêndida peça de carne, como filha de carniceiro, – mas sem uma migalha de graça ou alma. E que voz, Jesus, que voz! Gente pedante e sabuja [...]” (QUEIRÓS, 1999, p. 156)

Como podemos perceber, quase todas as situações estão ligadas aos pensamentos e ao olhar de Gonçalo sobre Ana Lucena. É interessante observar, que assim como Amaro via a rica Teresa de forma fragmentada, como vimos no primeiro capítulo, Gonçalo também vê a personagem feminina dessa maneira, começando pelas botinas, pelas mãos e pela cintura, passando pelos olhos que ele adjetiva como “negros”, “sérios” e “reservados”, assim como pelo brilho deles; fala da sua luneta, que nesse caso, irá se espraiar sobre as terras de seu marido, mostrando riqueza; passa para a beleza de seu corpo que diz perfeito, saudável, ainda que a imagem seja um pouco estranha, pois compara o corpo são da senhora ao mármore, material duro, sem vida, sem flexibilidade, como se a imagem fosse puramente convencional, como parte do processo de reificação da personagem. Esse processo acaba de se consolidar quando Gonçalo, lembrando da origem de Ana Lucena, que é filha de um carniceiro, chama-a de um “pedaço de carne”, considerando, dessa maneira, apenas seu aspecto exterior, sua beleza e sua origem.

Por outro lado, há uma característica de Ana Lucena que causa repulsa à Gonçalo, justamente a voz da mulher, que ele qualifica de “redonda e gorda”, o que consideramos ser uma voz com um tom grave, que soa um pouco empolada, tentando demonstrar superioridade e respeitabilidade. É interessante notar que o único elemento que causa aversão ao personagem masculino é aquele que permite à mulher não ser um objeto, pois é pela voz que ela expõe suas opiniões, sua alma e seu sentimento. Ainda que Ana de Lucena quase não se expresse durante toda a narrativa, tal repulsa é significativa do modo como as mulheres são encaradas como objetos. Elas devem apenas adornar o ambiente e agradar os homens, não falar e, caso isso ocorra, sua voz vem a soar desagradável.

Dessa maneira, os três estigmas que são repetidos à exaustão e marcam a figuração de Ana de Lucena são a beleza física, a luneta de ouro, representando a sua riqueza, e sua origem familiar, marcada pelo pai carniceiro e pelo irmão assassino. Essas três particularidades serão alvos da atenção de Gonçalo quando considera casar-se com Ana Lucena.

Num primeiro momento, interessado pelo prestígio econômico e político, Gonçalo deseja ficar com “os restos de Sanches Lucena”, ou seja, a cadeira de deputado e a mulher, pois ela é uma “Vénus com duzentos contos! Infelizmente tem uma voz medonha...”

(QUEIRÓS, 1999, P. 230). Quem tenta fazer a aproximação entre Gonçalo e Ana Lucena, no intuito de casá-los, é Maria Mendonça. Essa é uma personagem muito interessante, pois, apesar de não termos quase nenhum acesso às suas características físicas ou psicológicos, ela tem bastante voz no romance e, por muitas vezes, Gonçalo a escuta, sobretudo nos momentos em que conversam sobre a relação dele com Ana Lucena. Diferentemente das outras mulheres do romance, ela tem voz em espaços públicos, coloca suas opiniões e, por fim, alcovita o casamento entre Ana e Gonçalo. Entendemos que isso acontece porque Maria Mendonça percebe tanto a necessidade de dinheiro, quanto a importância do prestígio e distinção social, principalmente através do nome, percebendo que, agindo politicamente na arena pública, pode conseguir mais poder. Por isso, tenta ligar-se, todas as vezes que pode, à família Ramires, dizendo-se prima, mas também mostrando para Gonçalo que é necessário juntar seu nome à riqueza de Ana Lucena. É por via de Maria Mendonça que o interesse de Gonçalo por Ana Lucena aumenta.

No entanto, como personagem masculino autocentrado, cuja ancestralidade mantém a distinção social, Gonçalo se importa com a honra e o sangue, o que faz com que se preocupe com a reputação de Ana Lucena e questione sua origem. Inicialmente, nos dois primeiros quesitos, depois de consultar a própria Maria Mendonça e o seu amigo Gouveia, que tem conhecidos em Lisboa com quem Ana conviveu, Gonçalo tem o quadro de uma mulher séria, honesta e ilibada, correspondendo às normas de moralidade impostas pelo patriarcalismo, ou seja, a mulher honesta, voltada ao lar:

> Essa D. Ana assim tão honesta, tão perfumada, tão esplendidamente bela, só apresentava mesmo como esposa, um feio *senão* – o papá carniceiro. E a voz – a voz que tanto o arrepiara na Bica-Santa... Mas o Mendonça assegurava que aquele timbre rolante e gordo, na intimidade, se abatia, liso e quase doce... (QUEIRÓS, 1999, 308)

Como se vê, parece que Gonçalo já se encontra mais acostumado à ideia do casamento e às imagens que a personagem feminina lhe desperta são, ainda que poucas, relacionadas à intimidade e à dignidade da esposa no casamento. No entanto, a voz da mulher ainda o perturba, assim como a sua origem. Nessa visão dela como digna e honesta, já há o cumprimento de alguns pré-requisitos para a realização do casamento. Um possível impedimento vem a ser resolvido quando Gonçalo tem o famoso sonho, em que, passando pelas várias gerações de seus avós, chega à pré-história, e vê o mais antigo de seus antepassados como um açougueiro. Dessa maneira, conclui-se que, como todas

as pessoas, ele tem uma origem comum, podendo, então, se casar com Ana tal qual representado no sonho: "E logo, de entre a neblina da lagoa, ele acena para Santa Maria de Craquede, para a formosa e perfumada D. Ana, bradando por cima dos Impérios e Tempos: — 'Achei o meu avô carniceiro!'" QUEIRÓS, 1999, p. 310).

Nesse mesmo local em que se vê num sonho, Santa Maria de Craquede, uma capela localizada em sua propriedade, Gonçalo encontra-se com Ana Lucena e Maria Mendonça e, tratando-se de um lugar público, a conversa que têm ali, assim como a imagem que nos dá da personagem feminina que estamos analisando, é bastante programática e atende às expectativas e ao olhar dele. Ana de Lucena, com a perda recente do marido, com a viuvez e com a possibilidade de se casar novamente, já não aparece tão sexualizada, mas envolta por uma aura de comedimento e afabilidade que atraem Gonçalo. A conversa fica bastante restrita a Gonçalo e a Maria Mendonça, que falam sobre o a capela onde estão, sobre a história dos Ramires, sobre a juventude do protagonista e a possibilidade de Gonçalo se casar, o que é recusado veementemente. Ana Lucena quase não fala, sendo sua participação caracterizada apenas superficialmente. Parece-nos que por corresponder ao estereótipo de objeto de desejo sexual e conjugal, não é dado a ela falar, a não ser coisas que agradem ao homem, seu interlocutor, tal como a opinião que dá sobre a aparência da capela, que considera pouco religiosa, ou ainda, a expressão repetitiva "Tem muita graça", que solta ao escutar as histórias da família e da juventude de Gonçalo, aparentemente para contentá-lo.

Com relação à visão de Gonçalo sobre ela, ele já não se espanta com a sua voz e a reificação da personagem diminui, ainda que se apoie em imagens estereotipadas para descrevê-la. Ela já não é apenas a bela, a rica, filha do carniceiro, pois passa a ser caracterizada com simplicidade, candura, ainda que a beleza continue se destacando e seja vista como Vênus, ou seja, de maneira idealizada, tal qual vimos em Maria Eduarda:

> Na verdade, nessa tarde, D. Ana não lhe desagradara. Outros modos, outra singeleza grave, outra doçura na sua possante beleza de Vénus rural... E aquela observação da capela "pouco religiosa" depois das ruínas seculares do claustro, era uma observação fina. Quem sabe? Talvez sob a carne tão sensual se escondesse uma natureza delicada. Talvez a influência de outro homem, que não o estupidíssimo Sanches, devolvesse na filha esplêndida do carniceiro qualidades de muito encanto... (QUEIRÓS, 1999, 323)

Como se pode ver, Gonçalo passa a idealizar a imagem da moça e, por seu novo interesse, o que antes era visto apenas como carnal ganha ares de delicado e, se antes a

sua origem era tida como espúria, agora isso já não é relevante e passa a ser vista como detentora de fineza da alma, que poderia se desenvolver por influência de um possível marido, confirmando o estereótipo do século XIX de que a mulher deve ser guiada por um homem para alcançar um melhor estado intelectual e moral.

Entretanto, a imagem da mulher adúltera, tal qual D. Guiomar, personagem da primeira narrativa de Gonçalo se impõe. Gonçalo, na expectativa de confirmar a boa reputação de Ana, pergunta a Titó, seu amigo, que frequentava a casa dos Lucena, qual era sua opinião sobre a moça. Titó, em princípio reluta em responder, parecendo ter algo a esconder, insinuando que um fidalgo não poderia casar-se com uma mulher como Ana Lucena. Finalmente, porém, cede, contando a Gonçalo o que sabe sobre ela, contando o milagre sem, no entanto, denunciar o santo:

> — Oh Gonçalo, tu ficaste amuado... É tolice! E entre nós não quero sombras. Então lá vai! Tu não podes casar com essa mulher porque ela teve um amante. Não sei se antes ou depois teve outro. Não há criatura mais manhosa, nem mais disfarçada. Não me venhas agora com perguntas. Mas fica certo que ela teve um amante. Sou eu que to afirmo: e tu sabes que eu nunca minto! (QUEIRÓS, 1999, 376)

Temos que dizer que não há motivos para acreditarmos que Titó não está mentindo, porque ele não dá detalhes, e nem dará, sobre o amante ou a relação que possa ter Ana Lucena. No entanto, a sua fala, afirmando que ela teve um amante e é traiçoeira, marca a visão de Gonçalo, resultando não só na desistência deste em relação ao casamento, como também do retorno de sua atitude de coisificação de Ana Lucena. Assim, como a atitude aristocrática de Afonso, que não permitiu ao filho casar-se com uma mulher cuja origem era duvidosa e cuja atitude era considerada, dentro dos padrões da normas patriarcais, perigosas, Gonçalo não se casa com Ana Lucena pelas razões semelhantes, como se não valesse a pena uma eventual perda da honra masculina e o risco de macular em sangue nobre, em nome da melhoria econômica e do conforto que o casamento lhe traria.

Ao fim do romance, o que resta de Ana Lucena é novamente a imagem coisificada e a certeza de que era o dinheiro de Ana Lucena que estivera sempre em jogo para Gonçalo, principalmente quando o personagem diz: — "'Assim aquele maroto do Titó me rouba duzentos contos'" (QUEIRÓS, 1999, p. 418).

A representação de Ana Lucena, quando acontece em espaços públicos ou vinculadas à imaginação de Gonçalo e sua sede de poder político-econômico, demonstra

a diferença de esferas que englobavam os homens e as mulheres no século XIX. As mulheres, vistas pela exterioridade, através de seu corpo, eram objetificadas, coisificadas, e sua representação acontecia apenas através do olhar masculino e em prol dos objetivos dos homens. Como D. Guiomar, Ana Lucena não tem uma história sua, focada em sua personalidade, seus valores e seu percurso, e o leitor tem acesso apenas aos aspectos físicos de sua figura. Além disso, no tecido do romance de Eça de Queirós, fica clara a perversidade da lógica patriarcal que, reificando as mulheres, fazem-nas de joguetes nas mãos dos homens, vendo-as apenas como mercadoria dos negócios masculinos. Essa representação e essa lógica ficam ainda mais clara na personagem Gracinha.

5.1.2. GRACINHA RAMIRES E A MULHER SOB SUBMISSÃO

Como pudemos ver na leitura que fizemos de D. Guiomar e na análise de Ana de Lucena, as personagens femininas, em *A ilustre Casa de Ramires*, aparecem como personagens acessórias e, assim, acreditamos que sejam representadas também D. Violante, personagem da novela histórica escrita por Gonçalo, e Gracinha Ramires, irmã do protagonista. À semelhança de Ana Lucena, pensamos também que a personagem de D. Violante possui paralelo com Gracinha. Na novela histórica, D. Violante só figura no início da narrativa e a irmã de Gonçalo, Gracinha, apesar de aparecer diversas vezes no romance contemporâneo, aparentemente, não apresenta características complexas. Diante desta perspectiva, nos perguntamos: estas mulheres são somente personagens acessórios, sem nenhuma importância, ou teriam outras funções?

Na *Torre dos Ramires*, escrita por Gonçalo, a personagem D. Violante é um joguete nas mãos masculinas, sendo alvo de disputas relacionadas à honra e ao ódio, portanto lutas pelo poder, entre seu irmão, seu pai e seu amado. Nela, o narrador concebe uma figura cuja história define toda a narrativa, mas que praticamente não existe. No início dessa novela, apenas seu aspecto físico é mencionado rapidamente:

> Lopo de Baião, cuja beleza loura de fidalgo godo era tão celebrada por toda a terra Entre Minho e Douro que lhe chamavam o *Claro-Sol*, amara arrebatadamente D. Violante, *a filha mais nova de Tructesindo Ramires*. Em dia de S. João, no solar de Lanhoso, onde se celebraram lides de toiros e jogos de tavolagem, conhecera ele *a donzela esplêndida*, que o tio Duarte, no seu poemeto, louvava com deslumbrado encanto:
> — *Que líquido fulgor dos negros olhos!*
> — *Que fartas tranças de lustroso ébano!* (QUEIRÓS, 1999, P. 198, destaques nossos)

Esta é única visão que teremos de Violante, já que depois desse episódio, ela some da novela e, por isso, não é possível observarmos os seus atributos morais e éticos, visto que, a partir de então, só veremos a ação dos homens. Nesse trecho, temos acesso apenas às suas características físicas e, no máximo, as definições de sua linhagem, ou seja, sua individualidade, seus sentimentos ou seus costumes em nada interferem na narrativa.

Como podemos ver em determinado momento do livro, quando Gonçalo conversa com Gracinha sobre a escrita da novela histórica, ele diz "Não há amores, tudo guerras" (QUEIRÓS, 1999, p, 164-165). Dessa forma, em histórias que envolvem poder e violência, questões tomadas por masculinas, não há espaço para a mulher.

Após o trecho da descrição física, segue-se as implicações do amor de Lopo de Baião por D. Violante, intercalados pelas disputas bélicas, em que não lhe é permitido demonstrar nenhum sentimento, nenhuma decisão. Quando é pedida em casamento, não é a ela que o seu enamorado se dirige, mas ao seu pai, que decide não a entregar a Lopo de Baião. Este, por sua vez, resolve raptá-la, porém é impedido e humilhado pelo primo dela e, por vingança, faz de prisioneiro o irmão de Violante, Lourenço Ramires. Após uma batalha, Lopo de Baião tenta trocar a vida do irmão pela mão de D. Violante. Com a recusa do pai da moça, Lopo de Baião mata Lourenço Ramires, provocando a disputa final que acaba com a morte de Baião. Quanto à jovem, não há mais nenhuma interferência de sua parte, nenhuma palavra é dita, não há presença física, moral ou psicológica dessa personagem na novela.

Dessa forma, podemos observar que Violante é uma personagem totalmente acessória, pois não possui decisão nos acontecimentos e em nenhum momento sabemos sua opinião sobre o seu destino. Sendo assim, ela é deixada à margem pelo narrador, que centraliza a novela histórica em Lopo de Baião, que, no entanto, tem como objeto de desejo Violante e, por conta disso, enfrentará Tructesindo Ramires e acabará por sofrer uma morte cruel.

A ação de tais personagens masculinas sobre as femininas da novela histórica é espelhada na narrativa da relação de Gonçalo com sua irmã, o que possibilita que vejamos Gracinha como o retrato da mulher portuguesa, mais precisamente, da mulher sob o jugo masculino, vítima das normas sociais e da lógica de mercado, que envolve a negociação entre os homens.

Gracinha Ramires está presente em quase todo o romance, diferenciando-se inicialmente de D. Violante, que só aparece no começo. No entanto, inicialmente, o

narrador onisciente, que parece estar frequentemente ligado a Gonçalo, como já dissemos anteriormente, dá-nos apenas alguns traços do desenho físico da personagem, sendo que Gonçalo fica responsável por dar conta das características psicológicas e morais da irmã. Estas descrições realizadas pelo narrador associam a figura de Gracinha a uma personagem da Idade Média, período ao qual atuam as personagens da novela histórico:

> Ela [Gracinha], em contraste [à Cavaleiro], era pequenina e frágil, com uns olhos tímidos e esverdeados que o sorriso humidecia e enlaguescia, uma transparente pele de porcelana fina, e os cabelos magníficos, mais lustrosos e negros que a cauda de um corcel de guerra, que lhe rolavam até os pés, em que se podia embrulhar toda, assim macia e pequenina. (QUEIRÓS, 1999, p. 111)

O caráter frágil e o acanhamento, apresentados pela compleição física de Gracinha, assim como a comparação de sua pele à porcelana e de seus cabelos longos à cauda de um cavalo, relembrando a imagem militar da Idade Média, trazem à imaginação do leitor as mulheres langorosas e sóbrias dos romances históricos. A cabeleira de Gracinha, será usada frequentemente para se referir à sua figura, sendo vista mais adiante no romance como os "fartos cabelos caídos", os "magníficos cabelos pretos sobre um penteador de rendas" e com os cabelos cheirando a alecrim. Além disso, o narrador se refere à sua "ligeireza airosa e menineira", assinalando um certo ar infantil e alegre que acompanha Gracinha em todos os momentos do livro. Podemos dizer, então, que na figura de Gracinha se associa uma imagem sensual e forte, por causa da representação de seu cabelo, frequentemente sugerida pelo irmão, mas também uma imagem frágil, pela associação com as belas donas da Idade Média e por seu caráter infantilizado. Essas duas imagens estão refletidas na sua relação com Cavaleiro e nas atitudes de seu o irmão com relação a ela. Existem, porém, outras características da história de Gracinha que nos são dadas por outras personagens e que acabam por amplificar a associação de sua figuração com as damas da Idade Média.

Miss Rodhes, a governanta da Casa de Ramires quando Gracinha era solteira, aproxima a moça e seu namorado Cavaleiro às figuras antigas e clássicas e, quando ele a deixa para morar em Lisboa por conta da política, ela diz que o rapaz vai atrás de "*nobres feitos*", assim como Marte fizera para Psyché (QUEIRÓS, 1999, p. 112). Se esta associação se mostra problemática, pois o envolvimento de Psyché se dá com Eros, deus do amor, não com Marte, deus da Guerra, talvez aponte para o fato de que não há espaço para o amor dentro de *A ilustre casa de Ramires*, assim como não o há em sua novela

histórica, corroborando a fala de Gonçalo, que citamos acima. Assim, as relações no livro, mesmo entre os gêneros, são muito mais da ordem das guerras e negociações, portanto do espaço público, do que da ordem do amoroso e afetivo, pertencentes à esfera do privado.

Além do mais, quando o romance prossegue, Gracinha, como uma bela castelã, espera o amado Cavaleiro em um mirante do século XIII como as damas das cantigas de amigo esperavam os seus amados, enquanto ele a galanteia, passando de cavalo no passeio. Por fim, Gracinha encontra o amado no jardim de sua casa, como o fazem os amantes em romance históricos como *O bobo*, de Alexandre Herculano. Dessa maneira, tanto por parte do narrador, que lembra as impressões de Miss Rodhes sobre o casal, quanto da parte de Gonçalo, há um desejo de associar Gracinha às figuras femininas dos tempos de outrora e, consequentemente, às personagens femininas do romance histórico. Ao fazê-lo, a impressão que temos é que além de mostrar as características positivas que fazem de Gracinha uma boa representante dos Ramires, pois apresenta semelhanças com as figuras históricas, prepara o campo para as possíveis implicações da reaproximação entre Cavaleiro e Gonçalo e o consequente adultério cometido por Gracinha.

Os atributos psicológicos de Gracinha, isto é, sua debilidade, sua gravidade e seu amor por Cavaleiro, que não arrefece mesmo depois de casada com Barrolo, a fazem parecer com as figuras das novelas históricas, principalmente as dos autores românticos. Entretanto, devemos considerar que, operando não só como narrador da novela histórica, mas como sujeito da ação no romance, Gonçalo arroga, através do discurso indireto livre, tais características a irmã, permanecendo ambivalente as intenções e os sentimentos de Gracinha. Como não temos acesso aos seus pensamentos, à sua história, apenas a pequenos sorrisos, observações e gesticulações ligada a determinados sentimentos, tais como tristeza, desapontamento ou alegria, fica difícil saber o que move a personagem. Vejamos um trecho que pode abalizar nossa proposição:

> E o que o desolava era perceber no coração de Gracinha, pobre coração meigo e sem fortaleza, uma teimosa raiz de ternura pelo Cavaleiro, bem enterrada, ainda vivaz, fácil de reflorir... E nenhum outro sentimento forte que a defendesse, naquela ociosidade de Oliveira – nem superioridade do marido, nem encanto dum filho no seu berço. Só a amparava o orgulho, certo respeito religioso pelo nome de Ramires, o medo da terra espreitadeira e mexeriqueira. (QUEIRÓS, 1999, P. 167-168

Como podemos inferir, é o protagonista do livro quem faz suposições sobre os sentimentos e comportamentos de Gracinha, mas, como Violante, os leitores não a veem

em ação, confirmando ou discordando das opiniões do irmão. Apenas quando é abandonada por André Cavaleiro e quando Gonçalo conta a ela sobre a história infame da transferência de um funcionário de posto para outra cidade, porque o irmão do rapaz se desentendeu com Cavaleiro, é que a personagem feminina demonstra um descontentamento, que denuncia também seu amor por Cavaleiro. Em outros momentos, mostra inquietude, insegurança, ou felicidade e alegria, mas sempre sob o olhar do irmão. Desse modo, assim como Gonçalo se constitui como narrador da novela histórica, constitui-se também como narrador da personalidade e da vida de Gracinha. É como se, seguindo as normas patriarcais do século XIX, onde a mulher era apenas apêndice dos homens de sua família, Gonçalo acreditasse que a irmã fosse complemento dele, sendo, no âmbito da narrativa, reduzida ao seu ponto de vista e às suas observações.

Assim como acontece com Violante, os homens também são os mestres da vida e do destino de Gracinha. Gonçalo Ramires e André Cavaleiro bloqueiam a autonomia de Gracinha, como se em nenhum momento ela realmente importasse, por mais que o irmão insista em dizê-lo. A personagem feminina não tem quase reação nenhuma, a não ser as esperadas para uma mulher cerceada pelas normas do século XIX. Como mulher anjo, apenas tem choros, sorrisos, rubor de face, demonstrando pudor. Assim, quando se apaixona por Cavaleiro e o rapaz a abandona, apenas chora. Casa-se com Barrolo, aparentemente por conveniência, pois ele não sabe do relacionamento entre ela e Cavaleiro. Esse elemento nos permite deduzir que a moça, que já passou por um relacionamento conhecido por todos, não é perdoada pela opinião pública. Sua reputação fica marcada por esse episódio e só poderá se casar com aquele que aceitar esse seu percurso ou desconhecê-lo, limitando as escolhas afetivas das mulheres. Gonçalo afasta Gracinha de André Cavaleiro e, enraivecido por ele ter abandonado a irmã e ofendido sua honra "ramírica", passa a caluniá-lo. Os amigos de Gonçalo, bem como as pessoas da casa, acreditam que a difamação aconteça por questões políticas, mas o que está em jogo é a honra dos Ramires, o que estabelece um paralelo entre esse episeodio e as batalhas entre Lourenço e Tructesindo Ramires contra Lopo de Baião envolvendo Violante. Gonçalo, tal qual Tructesindo com D. Violante, tenta distanciar Gracinha de seu amado, não para defendê-la de uma afronta, como pode parecer, mas por orgulho.

Quando Sanches Lucena morre, o cargo de deputado pelo distrito de Oliveira fica vago e Gonçalo, que deseja ascender social e politicamente, vê uma chance clara, porém para conseguir um cargo eletivo é necessário que faça as pazes com o Cavaleiro. Nesse

caso, manipulando a irmã como bem quer, assim como domina tudo no livro, Gonçalo, ao aproximar-se de Cavaleiro, acaba por jogar Gracinha nos braços do rapaz. Impelida pelo amor que sente, pelo cortejo do rapaz, que agora entra em sua casa, já que as portas lhe foram abertas pelo seu irmão, ela se entrega. Assim como Luísa, Gracinha fica numa posição em que todas as circunstâncias encaminham-se para o adultério.

Todavia, mais importante que o adultério, é o mercado de trocas que se estabelece entre Cavaleiro e Gonçalo. O próprio protagonista ressalta que vendeu o sossego e, em nossa opinião, a dignidade da própria irmã em prol de conseguir apoio para a campanha para deputado:

> Mas essa reconciliação importava a entrada triunfal de Cavaleiro na casa quieta de Barrolo... Ele vendia, pois, o sossego da irmã, por uma cadeira em S. Bento! Não! Não podia por amor de Gracinha. (QUEIRÓS, 1999, p. 224)

Na sequência dessa reflexão, Gonçalo tenta persuadir a si mesmo e ao leitor de que "a seriedade" da irmã, a "alma heroica" que abrigava, assim com a maneira "inacessível e sólida na sua virtude como se fosse insexual e de mármore", impediria que a reconciliação com Cavaleiro fosse um problema. Todavia, ele sabe que Gracinha ainda ama seu antigo namorado e que por ela: "Oh! Realmente, por Gracinha, ele abriria ao Cavaleiro todas as portas dos Cunhais – mesmo a porta do quarto dela, e bem larga, com uma solidão bem preparada!" (QUEIRÓS, 1999, p. 225).

Gonçalo não tenta nem um pouco impedir que o adultério aconteça e, cada vez mais vai reificando a irmã, jogando-a nos braços de Cavaleiro. Um exemplo disso é quando ele pensa em pedir para que ela se decote e coloque "o seu colar magnífico de brilhantes, a derradeira joia dos Ramires" (QUEIRÓS, 1999, p, 241), ainda que depois peça que ela vista um vestido branco e simples, tentando investir na imagem jovial, mas infantilizada, que enxergava nela. Outro exemplo é quando insinua que ela deve fazer ovos queimados para o jantar de reconciliação, porque Cavaleiro gosta. Assim, vai colocando Gracinha cada vez mais submissa, mais propensa a atender as expectativas de romance por parte de Cavaleiro.

Contraditoriamente, como característico do comportamento de Gonçalo em quase todo o livro, ele percebe a excitação da irmã, mas tenta justificar-se a si mesmo e ao leitor por diversas vezes, utilizando o argumento da alma heroica dos Ramires. No entanto, no jantar de reconciliação percebe, pelos avanços de Cavaleiro e pelas reações de Gracinha,

que a situação do adultério é inevitável e a vergonha de Gonçalo se instala, como se tivesse vendido a irmã.

A valsa, que fecha o capítulo é bem representativa dessa situação, pois pelos movimentos dos corpos dos participantes aproxima-se de um ato sexual no espaço público da festa e a aparente publicização da relação faz com que Gonçalo sinta-se mal com a cena:

> Oferecia, abria os braços. E Gracinha, toda escarlate, cedeu, levada os largos passos deslizados que o Cavaleiro lançou sobre o tapete. Barrolo e João Gouveia correram a afastar as poltronas, clareando um espaço, onde a valsa se desenrolou com o suave sulco branco do vestido de Gracinha. Pequenina e leve, toda ela se perdia, como se fundia na força máscula do Cavaleiro, que a arrebatava em giros lentos, com a face pendida, respirando os seus cabelos magníficos.
> [...]
> Ao lado Gonçalo torcia nervosamente o bigode, na surpresa daquela familiaridade, assim renovada pelo Cavaleiro com tão serena confiança, por Gracinha com tanto abandono... Eles torneavam, enlaçados. Dos lábios do Cavaleiro escorregava um sorriso, um murmúrio, Gracinha arfava, os seus sapatos de verniz reluziam sob a saia que se enrolava nas calças de Cavaleiro. E Barrolo, em êxtase, quando eles o roçavam, atirava palmas carinhosas, bradava:
> — Bravo! Bravo! Lindamente!... Bravíssimo! (QUEIRÓS, 1999, p, 291-292)

Como podemos perceber o jogo de corpos que a valsa impõe é bastante sensual, mostrando como se envolvem, se oferecem, se entrelaçam, se fundem no movimento da dança, como se fosse a simulação dos entrelaces e carícias sexuais. Por várias vezes, o narrador utiliza-se de palavras do campo semântico da sexualidade, tal qual enrolar-se, fundir-se, arfar, tornear, enlaçar, perder-se. Assim, o narrador insinua a vontade de Gracinha e sua submissão, não só ao seu desejo sexual, mas também a Cavaleiro. Fica patente que Gonçalo sente-se nervoso com a situação e percebe-se que a visão que projetava da irmã não era verdadeira. Assim, ele acaba tendo a certeza de que o adultério acontecerá, sob as suas barbas e as de Barrolo.

Após presenciar o encontro de Gracinha e Cavaleiro no mirante do século XIII, onde ela esperava o amado, a imagem da pura, séria e heroica Gracinha, a "Flor da Torre" dos Ramires, é quebrada, mas a preocupação do irmão, apesar da raiva que sente da irmã, é sobre sua própria honra, mostrando a vontade de poder e o medo da opinião pública, fatores que guiam os interesses de Gonçalo:

> E nos cerrados dias que passou na Torre (sem se arriscar a Vila Clara, no terror de que a vergonha do seu nome já andasse rosnada pelo estanco do Simões ou pelo armazém dos Ramos) não cessou de vibrar numa cólera que a todos varava... Cólera contra a irmã que, calcando pudor, altivez de raça, receio dos escárnios de Oliveira, tão fácil e estouvadamente como se calcam as flores desbotadas dum tapete, correra ao mirante ao macho da bigodeira, apenas lhe acenara seu lenço almiscarado! (QUEIRÓS, 1999, p, 353)

Podemos observar, nesse trecho, o que importa a Gonçalo é o sentimento de honra que deve ser mantido, como forma de manutenção de prestígio e poder. Assim tem medo de que seu nome possa estar na boca da opinião pública, fato a que duas vezes se refere. Já a imagem de recato, singeleza, heroicidade e respeito ao nome, que enxergava na irmã, vai se desfazendo aos poucos, como se ela fosse deixando de lado cada uma das qualidades que ele, como representante da aristocracia e do patriarcado, desejava que tivesse.

Entretanto, ao final desse trecho, Gonçalo reconhece a cólera sobre si mesmo, que "pela baixa cobiça duma cadeira em São Bento, abatera a única muralha segura entre a irmã e o homem de marrafa luzente – que era a inimizade, aquela escarpada inimizade, sempre desde Coimbra, rijamente, reforçada e recaiada!..." (QUEIRÓS, 1999, p, 353). Assim, ele reconhece que colocou a irmã como objeto de troca na relação entre ele e Cavaleiro. Ainda que, ao final do livro, após o sonho transformador e a surra no valentão de Nacejas, ele peça desculpas e informe Gracinha de que possivelmente a cidade saiba de seu romance, o estrago está feito, ela já traiu o marido e, encontrando-se mais apaixonada ainda, sofre muito mais, quando Cavaleiro vai embora novamente.

Por fim, Gonçalo vale-se de sua posição de varão da família dos Ramires, carrega a irmã de características positivas e negativas, que ao mesmo tempo a reificam e a idealizam, mostrando-a como uma personagem passível de manipulação. Ele decide o destino da irmã, revelando que sua vontade de poder é mais importante do que a dignidade ou a felicidade dela. Gracinha, por sua vez, assim como cede à vontade do irmão, abandona-se ao desejo amoroso de Cavaleiro, cumprindo o fado que o irmão acabara por impor a ela. Eça de Queirós, dessa forma, mostra como as mulheres, reificadas pelas circunstâncias sociais, acabam como moeda de troca no mercado simbólico do poder. Assim, seus costumes, suas características físicas e psicológicas estariam a serviço da ascensão social e da vontade de poder masculina.

Como brinquedo nas mãos do homem mais poderoso da casa dos Ramires, a

situação de Gracinha revela, bem ao contrário do que poderíamos esperar, que a mulher na aristocracia rural, representada por Gonçalo, não tem domínio algum sobre o seu destino. Tal qual D. Violante, é destituída de seu amor, de sua voz, mesmo de sua condição de personagem por parte dos homens da narrativa histórica. Gracinha tem suas emoções, sentimentos e características psicológicas controladas pela da voz de Gonçalo. Ademais, sua trajetória é perceptivelmente manipulada segundo os valores da opinião pública e em benefício de Gonçalo, restando a ela seguir o que convém à honra, à dignidade, à fama e ao poderio econômico e social, não dela própria, nem de seu marido, mas do último representante dos Ramires: Gonçalo. Apresentando-a como uma mulher ideal, como uma heroína da Idade Média, Gonçalo se coloca como idealizador e escritor da vida da irmã. É como se Eça de Queirós nos dissesse que, ainda no fim do século XIX, as vontades de poder social e político de um homem eram mais importantes do que os sentimentos, as vontades e a dignidade de uma mulher.

Nesse sentido, Eça de Queirós, ao mostrar a completa coisificação das mulheres na vida pública, no processo histórico e na sua própria vida, realiza a crítica de mais uma das vilanias da aristocracia e não afirma, dessa forma, Gonçalo como representante de Portugal, mas de uma classe que faz de tudo para ascender ao poder.

5.1.3. A VOZ DAS MULHERES EM *A ILUSTRE CASA DE RAMIRES*

Até aqui, vimos como as mulheres em *A ilustre casa de Ramires* predominantemente não têm vida própria, sendo objeto de negociação na mão dos homens. Entretanto, assim como fez com Maria Eduarda em *Os Maias*, e muito timidamente com Luísa e Amélia, em seus primeiros livros, o autor dá voz às mulheres também nesse romance, permitindo que coloque seus pontos de vistas, suas acepções de mundo e, principalmente, a sua versão da história.

É interessante observar que os tipos de vozes dadas às mulheres, sejam elas as cartas, como acontece com as Lousadas e Maria Mendonça, seja a focalização interna, no caso de Gracinha, permitem que se descortine as possibilidades e as impossibilidades que as mulheres têm para falar, assim também o modo como elas fazem ou não parte do espaço público ou da constituição da história.

Como nos informa Perrot, em seu livro *As mulheres e os silêncios da história* (2005), as mulheres dão a sua versão da história através dos registros considerados íntimos ou privados, tais como bilhetes, diários e cartas, que, por permitirem que elas não

se exponham publicamente, possibilitam expressarem-se de maneira eficiente. Já Brigitte Diaz (2016) permite-nos inferir que as cartas são os meios de acesso da mulher ao espaço público, a interação possível entre alguém emparedada no espaço privado e o mundo externo, isto é, as pessoas que estão fora dos muros da casa: "Mas para muitas mulheres 'comuns', o gênero epistolar permanecerá a única tribuna acessível, a meio caminho entre o espaço fechado da família, no qual estão confinadas, e a cena pública onde a tomada da palavra ainda lhes é proibida" (2016, p. 26-27). Desse modo, as quatro cartas femininas, duas das Lousadas e duas de Maria Mendonça, que aparecem no romance, constituem a conexão da mulher com o mundo, a sua visão sobre as questões sociais e públicas e sua inserção na opinião pública, na vida dos homens e na história.

As duas cartas das Lousadas são anônimas e se referem, portanto, à denúncia daquilo que é considerado como transgressor da moralidade pública e apontam para aquilo que acreditam estar errado na sociedade. Irmãs solteiras, poderosas por conta da influência de um pai general e pelo parentesco com um bispo, elas se afastam daquilo que é considerado como ideal de normalidade feminina, o que permite a elas, assim como a Leopoldina em *O primo Basílio*, algum tipo de expressão. No entanto, diferentemente de Leopoldina, pelo caráter curioso dessas mulheres e por dominar os minúsculos aspectos da sociedade de Oliveira, elas são ainda mais marginalizadas, vistas de forma negativa, chegando a perder toda a expressão e sexualidade. Isso pode ser percebido nas palavras do narrador, que, após expor em detalhes todos os meandros sociais conhecidos pelas Lousadas, acaba fazendo uma pequena referência às atitudes morais das duas, assim como a ridicularização proporcionada pela alcunha imposta a elas: "E depois duma castidade tão rígida, tão antiga e tão ressequida, e por elas tão espaventosamente alardeada – que o Marcolino do *Independente* as alcunhara de *Duas Mil Virgens*" (QUEIRÓS, 1999, p,182). O uso irônico da lenda de Santa Úrsula, cujo tema é a manutenção total da pureza, mostrar o caráter negativo que um resguardo exagerado do recato e do pudor trazem, mostra também um dispositivo que as permite falar. Dessa forma, como mantenedoras da castidade, acreditam-se perfeitamente investidas do direito de cuidar da moralidade dos outros.

As cartas das Lousadas, em seu conteúdo, assemelham-se às cartas de Gonçalo, pois envolvem a questão política, associada à questão privada. No entanto, enquanto as de Gonçalo não recebem nenhuma reprimenda, nenhum juízo de valor, as delas são vistas como negativas, justamente por serem expressão de mulheres no espaço público. Como

denunciadoras das iniquidades sociais e morais, seu assunto, no caso da família dos Ramires, trata dos deslizes de Gracinha e seu estilo explode em sarcasmo e ironia, apontando os erros, principalmente os masculinos:

> "Caro e Ex.mo Sr. Gonçalo Ramires. O galante Governador Civil do distrito, o nosso atiradiço André Cavaleiro, passeava agora constantemente diante dos Cunhais, olhando com ternura as janelas e para o honrado brasão dos Barrolos. Como não era natural que andasse a estudar a arquitetura do palacete (que nada tem de notável), concluiu a gente séria que o digno chefe do distrito espera que V. Ex.ª aparecesse a algumas das janelas do largo, ou das que deitam para a Rua das Tecedeiras, ou sobretudo no *mirante do jardim*, para reatar com V. Ex.ª a antiga e quebrada amizade. Por isso muito acertadamente procedeu V. Ex.ª em correr pessoalmente ao Governo Civil, e propor reconciliação, e abrir os braços generosos ao velho amigo, evitando assim que a primeira autoridade do distrito continuasse a esbanjar um tempo precioso naqueles passeios, de olhos pregados no palacete dos fidalguíssimos Barrolos. Enviamos portanto a V. Ex.ª os nossos mais sinceros parabéns por esse acertado passo, que deve calmar as impaciências do fogoso Cavaleiro e redondar em benefício dos serviços públicos!" (QUEIRÓS, 1999, p. 252)

A linguagem da carta é repleta de ironia, despojada e recheada de escárnio. A mistura de uma atitude bastante séria, como no uso dos pronomes de tratamento, com a linguagem escrachada, dada, por exemplo, pelos uso xistoso dos adjetivos que qualificam a figura do Cavaleiro, mostra que a construção da carta visa demolir, visa achincalhar, não só a Cavaleiro, Barrolo ou Gracinha, aliás esta última não é explicitamente referida na carta, mas a figura daquele a quem se dirige, ou seja, Gonçalo. Assim, existe a alusão aos comportamentos de Cavaleiro e de Gracinha, como os passeios dele por debaixo da janela dela, assim como a imagem dela o esperando no mirante. Contudo, o interessante é que há menção ao reatamento de amizade entre Gonçalo e Cavaleiro, fator decisivo para que Gracinha acabe nos braços de seu amigo. Assim, a carta parece é endereçada ao fidalgo. Já não é a relação íntima entre um homem e uma mulher, mas a relação comercial entre dois homens, em praça pública, que fica exposta na carta. Dessa maneira, fica explícito que elas veem e, em consequência, toda a sociedade de Oliveira também vê que, ao reatar a amizade com Cavaleiro, Gonçalo troca a reputação da irmã pela ascensão política que o rapaz poderia proporcionar-lhe.

A carta que endereçam a Barrolo tem o mesmo sentido, de apontar aquilo que acreditam ser imoral, ou seja, a infidelidade de Gracinha com Cavaleiro, ainda que ele não perceba e, ironicamente, acredite que a carta sirva para alertá-lo de que os amigos do

club estão a chamar-lhe de bobo, de "bacoco". O estilo das Lousadas pode ser explosivo e corrosivo, no entanto, como mulheres conservadoras que são, elas aderem às condições patriarcais de discurso e desejam criticar aquilo que foge aos padrões de moralidade, seja ela masculina ou feminina, considerados ideais pela sociedade patriarcal. Assim, ainda que tenham voz, elas aparecem como intérpretes da opinião pública, servindo de medida e representando o senso comum, com o objetivo de manter a norma social.

O caso de Maria Mendonça, prima de Gonçalo, é bastante diferente, pois como dissemos anteriormente, ela percebe o funcionamento da ordem social, entendendo a importância da distinção, através do nome e do poder econômico, para a manutenção de um *status* social elevado. Dessa maneira, é dada a ela no romance, além da oportunidade de tentar arranjar o casamento entre Gonçalo e Ana Lucena, a oportunidade de contar a história do primo após sua partida e retorno da África. Sábia e ligada aos mais diversos grupos sociais, ela se coloca como testemunha da história, passível assim de construir um testemunho documental que registre os fatos.

Na carta que dirige a Gracinha e que é lida por João Gouveia aos amigos de Gonçalo, ela conta a chegada do fidalgo à Lisboa, esperado por nobres, pela nata da aristocracia, como se fosse alguém da realeza. Mostra as peculiaridades do jantar de recepção, bem como as pessoas que estavam presentes, suas atitudes e seus comentários. Como podemos notar, os aspectos da carta, ao mesmo tempo que se referem a circunstâncias menores, tidas como cotidianas, ressaltam um momento, digamos, histórico, pois trata da chegada do Ramires, do descendente de uma longa linhagem, que volta de suas aventuras na África. Acreditamos, então, que podemos encarar a narrativa da carta de Maria Mendonça como um testemunho do momento e, também, como iniciador da lenda que poderia envolver Gonçalo. A carta segue dando uma descrição do empreendimento econômico bem-sucedido da personagem, bem como de suas experiências e de suas possibilidades na carreira e na vida afetiva:

> Ele contou coisas muito interessantes sobre a África. Traz notas para um livro, e parece que prospera. Nestes poucos anos plantou dois mil coqueiros. Tem também muito cacau, muita borracha. Galinhas são aos milhares. É verdade que uma galinha gorda em Macheque vale um pataco. Que inveja! Aqui em Lisboa custa seis tostões, só com os ossos porque tendo também alguma carne no peito, salta cá dez tostões e agradece! No prazo já se construiu uma grande casa, próximo do rio, com vinte janelas e pintada de azul. E o primo Gonçalo declara que já não vende o prazo nem por oitenta contos. Para felicidade completa, até achou um excelente administrador. Eu todavia duvido que volte para

> África. [...] O Rio-Manso está também no Bragança. Quando descíamos para o jantar, para um gabinete, encontrámos no corredor o velho com a pequena [...] Ela é realmente uma beleza. E tão simpática, tão bem-educada!... Diferença de idade, apenas onze anos; e o dote tremendo. Falam em quinhentos contos. Há apenas a questão do sangue e o dela, coitadinha... Enfim, como se diz em heráldica, – *o rei faz a pastora rainha*. E os Ramires, não só vêm dos Reis, mas os reis vêm dos Ramires. (QUEIRÓS, 1999, p. 451)

Tal qual a mãe de Gonçalo, que contava a história de sua família para ele e Gracinha, Maria Mendonça se incumbe de contar as novas de Gonçalo, constituindo uma nova história, uma nova lenda sobre o protagonista. Entremeando com assuntos cotidianos, como os comentários sobre o preço da galinha, que além de engraçados, são bastante naturais numa carta, ela informa, de maneira um tanto objetiva, a trajetória de Gonçalo, aquilo que fez em África, o quanto ganhou, a casa que montou e suas intenções, agora que ganhou mais dinheiro. A senhora que, como podemos ver, é obcecada por encontrar um casamento para Gonçalo, conta também a história de um novo amor, uma nova possibilidade de casamento, com a neta do Visconde do Rio-Branco, família à qual a nobreza do sangue dos Ramires parece poder reabilitar, já que o avô é um brasileiro, ou seja, um homem que enriqueceu trabalhando no Brasil. Ao fim, não falta a afirmação do nome histórico dos Ramires, como se a autora da carta estivesse ligando o nome de Gonçalo ao nome dos seus antepassados, bem como ressaltando a nobreza dos Ramires, que seriam anteriores a Portugal.

A carta de D. Maria Mendonça, ao mostrar a história de Gonçalo, também atende a ideais não relacionados à história das mulheres, mas diretamente, à confirmação da história oficial, cujos personagens principais são os homens. Sua carta, servindo como documento, como testemunho daquilo que viveu Gonçalo, se apresenta como parte da constituição da história, da figura dos Ramires como parte de Portugal, ou mesmo, como o próprio Portugal. No entanto, julgamos que denuncia também, através da trajetória de Gonçalo, a preocupação excessiva com o dinheiro, conseguido pela exploração das riquezas e população da colônia, a necessidade de manutenção do *status quo* vigente, insistindo na manutenção do capital simbólico do nome dos Ramires, conseguido através da preservação da história de Gonçalo. De novo, ainda que a mulher tenha voz, ela atende às expectativas que a sociedade espera dela, ou seja, sustentar a personalidade e a história masculinas.

Como dissemos anteriormente, Gracinha quase não têm voz no romance e, através

de diálogos e opiniões em público, continuará tendo muito pouco. Entretanto, ao fim do romance, o narrador dá espaço a ela através de uma focalização interna e uma analepse, que permite que reflita sobre a sua história e sobre o percurso dos homens relacionados a ela. Como mulher típica do século XIX, isto é, a dona de casa perfeita, a irmã amorosa e a esposa dedicada, ainda que tenha cometido adultério, ela está presa ao espaço da casa, íntimo e privado, e, portanto, sua história é também privada, nunca podendo ser expressa no espaço público.

As observações de Gracinha refletem a estagnação em que vive e as pequenas atitudes cotidianas que permitem a ela observar os homens de longe, enquanto vivem suas vidas, constroem suas histórias:

> Quatro anos! Assim passados, e nada mudara no mundo, no curto mundo entre o Cunhais e a Torre, e a vida rolara, e tão sem história como rola um rio lento numa solidão: – Gonçalo na África, na vaga África, mandando raras cartas, mas alegres, e com um entusiasmo de fundador de Império... (QUEIRÓS, 1999, p.445)

Este trecho deixa bastante claro a situação histórica da mulher no século XIX, conforme Perrot (2006, p. 11), no trecho supracitado, em que afirma seu apagamento, a sua falta de voz e sua imobilidade. Segundo essa perspectiva, podemos ver que Gracinha se encontra contida no espaço em que vive, entre a casa do marido e a do irmão, percebe a vida como se nada tivesse mudado, considerando-a "sem história". A comparação com "o rio lento numa solidão" alude à sua solidão e à vida estagnada que leva, acompanhando de longe as aventuras do irmão, que é visto como um verdadeiro conquistador, como o formador de um novo Império.

A partir dessas observações, a personagem irá refletir sobre o arrefecimento de seus sentimentos por Cavaleiro, sobre a sua própria partida para Amarante para cuidar da sogra, sobre a viagem de Gonçalo à África, sobre a ida de Cavaleiro à Constantinopla. Nesse sentido, Gracinha se coloca como uma mulher que observa tudo à distância e espera como as mulheres das cantigas de amigo, que sentiam saudades de seu amado, ainda que aqui esse sentimento possa estar ligado tanto a Cavaleiro quanto a Gonçalo. Então, como podemos encontrar em Saraiva e Lopes (2005, p.56 e ss), as cantigas de amigo, representando o estado de alma das mulheres, ainda que fossem escritas por homens, tinham por temas o ciúme, o ressentimento, as tristezas, as ansiedades e as saudades, e, no caso português, o ambiente marítimo se fazia também bastante presente. Não é

coincidência que Gracinha, quando levada por Barrolo para a beira-mar, com a finalidade fugir de suas tristezas, passeia em silêncio pela praia, com seus dois cachorros, como se refletisse e esperasse alguém. Assim, sentindo saudades de seus amados, se expressa, mostrando a solidão e a tristeza em que vive. Mas aos poucos, a moça volta a sua vida normal, se adapta à falta de Cavaleiro e Gonçalo e retorna ao seu cotidiano, não impedindo, no entanto, que uma observação sentida, de quem não vive a história, seja enunciada: "E com efeito a vida recomeçara, no seu ramerrão, simples, contínua, e sem história, como corre um rio claro numa solidão" (QUEIRÓS, 1999, p. 447)

Dessa maneira, assim como as outras duas personagens que analisamos, Gracinha apenas responde a um ideal de mulher formulado pelo homem. Ela é aquela que espera, presa na casa, no espaço da cidade onde vive, dominada pelas características da norma patriarcal sobre as mulheres, não permitindo que falem ou que expressem aquilo que não diga respeito ao masculino, ao homem. Assim, Gracinha não pode fazer nada além de lamentar-se pela distância do irmão e reclamar a estagnação de sua vida, de sua história.

Como podemos perceber, as Lousadas, Maria Mendonça e Gracinha, cada uma a sua maneira, tem voz, mas são obrigadas pelas circunstâncias em que vivem, por seus conhecimentos e pela condição social que possuem, a adaptar sua voz àquilo que esperam delas. Se as Lousadas são vistas como as intérpretes da opinião pública, capazes de apontar o dedo às chagas morais tanto de homens, quanto de mulheres, Maria Mendonça, mulher entendida do traquejo social e da importância da distinção e do poder, conta a história de Gonçalo enaltecendo suas conquistas, sua ascensão econômica, sua vida afetiva e seu nome, ajudando assim a criar a história dos Ramires, enquanto Gracinha, continua como uma personagem sem vida, reificada, vista apenas como espelho do masculino, por isso, sempre à espera e sem capacidade de viver sua própria história.

Como viemos tentando demonstrar, em *A ilustre casa de Ramires*, Eça de Queirós tenta representar a condição das mulheres mais por sua falta de vida, pela sua falta de presença, pela sua falta de história. Vistas pelo olhar masculino do protagonista, que está intrinsecamente ligado com o do narrador, tanto Ana Lucena, quanto Gracinha, que consideramos as mais importantes personagens femininas desse romance, e, portanto, exemplares, são colocadas sob o signo dos estereótipos literários e sociais que enformavam as mulheres no século XIX. Essas personagens, vistas quase sempre em sua exterioridade, por sua corporeidade, porque o espaço do romance é a arena pública e política, são postas como objetos, são coisificadas pela ação do poder patriarcal. Dessa

maneira, se Ana é vista por sua beleza e riqueza, é negativada pela origem obscura do pai carniceiro. Já Gracinha, se é vista como a "Flor da Torre", a que leva a pureza, a graça e a heroicidade das mulheres da família Ramires, também é tomada como uma mulher fraca, que cai em adultério. No entanto, o que podemos saber pelas narrativas de Gonçalo, é que a história, a vida, os sentimentos dessas mulheres são apagados. Nesse sentido, Gracinha não passa de joguete na mão do amante e, principalmente do irmão, que a usam como moeda de troca na arena pública.

É necessário ressaltar que, nesse livro, Eça de Queirós nos mostra não o comportamento de todos os homens portugueses, mas focaliza um grupo específico da sociedade, isto é, a aristocracia decadente, que não se furta, através da reabilitação dos valores históricos, de tentar readquirir seus antigos poderes. E nessa tentativa não há lugar para as mulheres. Por isso, elas somem, tanto como personagens da narrativa histórica, quanto como seres sociais, já que, consideradas frágeis e incapazes, são dominadas pelas necessidades masculinas de poder.

Nesse sentido, o escritor português, ao fazer a crítica à aristocracia portuguesa que ainda resistia no final do século XIX, mostra a completa reificação sofrida pelas mulheres no espaço público e no espaço privado, o que, em termos narrativos, se faz tanto pela crescente exclusão da atuação mulheres no romance, quando pela sua também crescente lateralidade, quando presentes, em relação à trama central.

5.2. *A CIDADE E AS SERRAS* E A MULHER COMO PANO DE FUNDO PARA AS IDEIAS MASCULINAS

A cidade e as serras, publicado em 1901 portanto, posteriormente à morte do autor, é um livro bem controverso, naquilo que concerne à crítica queirosiana. Pertencente à fase denominada pelos queirosianos como "último Eça", o livro viria a reduzir ou mesmo negar qualquer tipo de crítica à realidade portuguesa. No entanto, em nossa trabalho de mestrado, intitulado *A cidade e as serras, a ironia e o fin de siècle,* tentamos comprovar como Eça de Queirós faria uma crítica mais sútil, mas não menos incisiva, à recepção desordenada e acrítica da profusão de ideias produzidas no fim do século XIX. Através do narrador, José Fernandes, e suas observações sobre Jacinto e as outras personagens, vemos a manipulação irônica de várias ideias, estéticas, ideologias e filosofias, recorrentes no fim do século europeu, como por exemplo, o positivismo, o idealismo, o pessimismo e o decadentismo, entre outras.

Foi ao relaizar este trabalho que percebemos que, conforme se modifica o espaço de representação dos romances de Eça, bem como os temas e as classes sociais focadas, a figuração das personagens femininas muda, saindo duma perspectiva onde se discute como as normas e os costumes sociais produzem e regulam a personalidade e a existência das mulheres, passando pela série da idealização provocada pela perspectiva das figuras masculinas em *Os Maias*, chegando à objetificação e à reificação da mulher em *A ilustre Casa de Ramires* e, aqui, em *A cidade e as serras*. Neste sentido, acreditamos que ao focar na discussão das ideias que surgem no espaço citadino (Paris), assim como no campo (Tormes), o narrador José Fernandes faz das mulheres objetos de exemplificação de suas teses.

Como podemos perceber, o que está em jogo no romance, é a questão do conhecimento, do saber, os discursos oficiais e, como podemos inferir, essas questões são discutidas no espaço público, longe do espaço dedicado às mulheres. Como assinala Joel Serrão (1987, p. 21), e o próprio texto de *As Farpas*, a que viemos referindo desde o início dessa tese, a educação formal da mulher é bastante deficitária, o que provoca a luta pelos direitos educacionais femininos na segunda metada do século XIX. Essa educação, que deveria possibilitar às mulheres acesso aos mais diversos tipos de conhecimento, deixam-nas relegadas à ignorância intelectual em nome de conservá-las no espaço da casa, da família e do matrimônio, gararantindo para seus entes tranquilidade, conforto e, no caso dos maridos, fidelidade (PERROT, 1991, p. 141). É bastante lógico prever, que o acesso das mulheres aos meios científicos, filosóficos, estéticos e até literários da cultura são restritos, o que justificaria que elas não sejam interessantes ao enredo puramente masculino de *A cidade e as serras*.

Podemos antever, então, que, como Gonçalo e o narrador de *A ilustre Casa de Ramires*, o olhar e as palavras de José Fernandes sobre as mulheres ganham uma versão bastante convencional, bastante codificada, servindo apenas como instrumento para que o narrador discuta suas teses. Assim, seu discurso imbuído de ambivalência e dualidade vai mostrar as mulheres conforme as ideias que pretende expor ou destruir, provocando, ao mesmo tempo sua objetificação ou seu total apagamento, refletindo a expressão do discurso oficial sobre elas, como demonstrado nos capítulos sobre a representação das mulheres na literatura e na filosofia, em *A história das mulheres no Ocidente*, de Perrot.

Sob esta perspectiva, sejam idealizadas ou rebaixadas, as mulheres no livro possuem um caráter completamente acessório, enformadas pelas condições sociais em

que vivem, o espaço em que habitam e a classe a que pertecem. Não importa se na cidade ou no campo, elas são enquadradas pelo olhar masculino, que as objetifica e faz o que quiser com sua imagem.

5.2.1. AS MULHERES DA CIDADE

Logo no início do romance, podemos ver, através de uma pequena descrição, que cada uma das pessoas de Paris é definida por sua classe e sua função e é descrita por Zé Fernandes, de maneira negativa, com a finalidade de comprovar a sua tese de que na cidade todos os conhecimentos são falsos, que todo o fanatísmo pelo científico é enganoso e de que todas as pessoas, pela sociabilidade que a cidade permite, são superficiais e teatrais, falsas, interesseiras e artificiais. Se aos homens não é permitida nenhuma piedade, por parte do narrador, às mulheres muito menos, pois elas aparecem ligadas à falsidade, à convencionalidade das situações, à sensualização exagerada como meio de agradar. Associando a cidade ao mal, as mulheres dali irão responder às normas sociais que as permite enxergar como mulheres nulas e sem inteligência.

Assim sendo, num primeiro momento, não há uma referência exata sobre nenhuma personagem específica, apenas os substantivos que definem a classse das duquesas e das cortesãs aparecem misturados àqueles masculinos, tais como políticos, finaceiros, generais, entre outros. Essa estratégia do narrador serve para revelar que não há especificidade no comportamento e personalidade das mulheres ou dos homens da cidade e que eles são apenas pano de fundo para a história de Jacinto e os pensamentos de José Fernandes.

No entanto, aos poucos essas personagens vão se desenhando, mas, no caso das mulheres, a imagem fica borrada, pois sempre surge ligada à corporeidade e a imagens fixadas como feminilidade, artificialidade e sexualidade. Assim, se no jantar de Jacinto está presente o resumo da sociedade parisiense, como afirma Frank F. Sousa (1996, p. 16), aparecem também os protótipos das mulheres que vivem na cidade, mas apenas às da classe dominante. O narrador, em sua atitude ambígua, apontada por Lepecki, em seu capitulo sobre *A cidade e as serras*, aponta para a beleza dessas mulheres, mas também para atitudes e características negativas, que, mais do que mostrar a complexidade de suas figuras, expõe o movimento de atração e repulsa que o narrador demonstra pela cidade e que pretende convencer Jacinto e o leitor.

Nesta perspectiva, a Condessa de Trèves, majestosa naquelas sedas cor de

açafrão" (QUEIRÓS, 2012, p. 84), maravilhada pelos inúmeros equipamentos que representam os avanços científicos do século XIX, não é capaz de identificar a diferença entre uma máquina de contar e uma prensa elétrica, o que choca Jacinto, mais também o leitor, por descobrir naquela mulher aparentemente interessada, um traço de ignorância. É como ela fizesse os comentários a Jacinto somente pelo dever de agradar, construindo a imagem de falsa a que podemos associar a mulher da cidade no romance.

As outras mulheres da cidade apresentam-se, nesse jantar, um caráter bastante estandartizado, como se o narrador, ao descrevê-las, buscasse propositalmente imagens relacionadas à beleza clássica e à sensualidade, tentando demonstrar que, apesar de bonitas, a luxúria toma conta das mulheres da cidade:

> Travou do meu braço, e arrastou a minha timidez serrana para o salão cor de rosa murcha, onde, como deusas no Olimpo, resplandeciam Madame d'Oriol, Madame Verghane, a princesa de Carman, e uma loura, com grandes brilhantes nas farripas, e de ombros tão nus, que o seu vestido branco com bordados de ouro pálido parecia uma camisa a escorregar. [...] E eu, encalhado contra o piano esfregava lentamente as mãos amassando o meu embaraço, quando Madame Verghane se ergueu do sofá onde conversava com um velho (que tinha a Grã-Cruz de Santo André), e avançou, deslizou no tapete, pequena e nédia, na sua copiosa calda de veludo verde-negro. Tão fina era a cinta, entre os encontros fecundos e a vastidão do peito, todo nu e cor de nácar, que eu receava que ela partisse no meio, ondular. Os seus famosos bandós negros, de um negro furioso, inteiramente lhe tapavam as orelhas; e, no grande aro de ouro que os circundava, reluzia uma estrela de brilhantes, como na fronte de um anjo de Boticelli (QUEIRÓS, 2012, p. 93 e ss.)

Se prestarmos mais atenção na representação, percebemos que ainda que o narrador tente representar essas personagens "deusas do Olimpo" idealizadas, ele consegue apenas objetificá-las através da fragmentação de suas imagens, que ocorre através da focalização por parte do narrador em partes específicas e objetos de seus corpos, como Amaro faz com Teresa e Amélia. Essa focalização em seus aspectos sensuais faz parecer ao leitor que elas se oferecem como mercadorias. No entanto, não podemos esquecer que é o olhar do narrador, constrangido naquela festa, naquele espaço público, que não consegue interagir com as mulheres e, não podendo vê-las em sua totalidade, ou seja corpo e personalidade, enxerga-as como objetos.

Assim, na loira com brincos nas farripas, temos metonicamente, braços nus, ombros nus, que se oferecem como se o corpo todo o fizesse, assim como a sua camisa, bordado da ouro, mostra o valor de mercadoria que ganha essa mulher. Já com Madame

de Verghane, o narrador enxerga-a através de cauda do vestido e pela cintura fina, a que está associada a sedução e o sexo ao sexo e, portanto a fertilidade, tal qual a deusa Vênus é associada no mito. (MARQUETTI, 2013, p. 42). Fala frequentemente dos seios da mulher, que são relacionados à fertilidade assim como a cinta, formando uma figura de ampulheta tão fina, que o narrador sente como se fosse quebrar. Ao fim do trecho, usa uma imagem bastante convencional, dizendo que a estrela de seu brinco faz com ela se assemelhe a um anjo de Boticelli. Nada mais contraditório com a imagem sexualizada que vem construindo dessas mulheres.

O caráter perverso da sexualidade, que Zé Fernandes enxerga nas mulheres da cidade, aparece no momento em que Madame d'Oriol coloca uma flor, que parece um lacrau nos seios, provocando imagens que remetem à atração e à repulsa:

> O grão-duque, numa silva de orquídeas que orlava o seu talher, notara uma, sombriamente horrenda, semelhante a um lacrau esverdinhado, de asas lustrosas, gordo e túmido de veneno: e muito delicadamente, ofertara a flor monstruosa a Madame d'Oriol que, com trinado riso, solenemente a colocou no seio. Colado àquela carne macia, de uma brancura de nata fina, o lacrau verde inchara, mais verde, com asas frementes. Todos os olhos se acendiam, se cravam no lindo peito, a que a flor disforme, de cor venenosa, apimentava o sabor. Ela reluzia, triunfava. Para ajeitar melhor a orquídea os seus dedos alargaram o decote, aclararam belezas, guiando aquelas curiosidades flamejantes que a despiam (QUEIRÓS, 2012, p. 102).

De novo retomando a metonímia do seio como símbolo da sexualidade e fazendo uso do olhar fílmico, detalhista, o narrador mostra como a flor se coloca como uma chaga verde-vermelha no seio da mulher, contrastando com a brancura da pele. Os olhares dos homens nos permitem inferir que ela é vista de forma que seu erotismo fique patente, mas a presença da flor horrorosa, semelhante a um bicho venenoso faz-nos pensar certamente da periculosidade da sexualidade da mulher na cidade, cuja beleza pode ser fatal.

Dessa maneira, além do caráter meramente ilustrativo das personagens femininas, a coisificação a que são submetidas demonstra ao mesmo tempo o medo que os homens do fim do século XIX tinham das mulheres, assim como a sexualização de seus corpos, a ligação delas com uma sexualidade exacerbada, capaz de ser perigosa ao homem, tal qual os meandros da cidade.

Outro ponto que é bastante explorado no livro, principalmente quando é vivenciado pelo narrador, é a mercantilização das relações humanas na cidade. Como aponta Francisco Dantas, através da figuras das prostitutas e das cocottes:

> [...] a ideologia romanesca está muito atenta para a apropriação da mulher enquanto objeto meramente sexual a serviço do mercantilismo (é o caso do seu uso publicitário), para os interesses relativos à "apertada carteira do dote", que modificam o comportamento feminino e colocam de permeio a cifra nas relações intersexuais, para os correlatos "encher a bolsa, saciar a carne", para o fenômeno social da venda da "nobre carne de Eva (...) tarifada ao arrátel", e também para a prostituição crescente. (DANTAS, 1999, p. 304)

Jacinto, na cidade, ainda tomado pelas ideias de que o artificial é algo superior, vê as relações com as mulheres como uma obrigação social, como se as tratando como se fossem negociações comerciais, como objetos mercantilizáveis, ajudasse no progresso da civilização, por isso dotava a sociedade de uma cocotte, Diana de Lorge, financiada por ele e seus amigos:

> Oh Jacinto! Quem é esta Diana que incessantemente te escreve, te telefona, te telegrafa, te...?
> — Diana... Diana de Lorge. É uma cocotte. É uma grande cocotte!
> — Tua?
> — Minha, minha... Não! tenho um bocado.
> E como eu lamentava que o meu Príncipe, senhor tão rico e de tão fino orgulho, por economia de uma gamela própria chafurdasse com outros numa gamela pública — Jacinto levantou os ombros, com um camarão espetado no garfo:
> — Tu vens das serras... Uma cidade como Paris, Zé Fernandes, precisa ter cortesãs de grande pompa e grande fausto. Ora para montar em Paris, nesta tremenda carestia de Paris, uma cocotte com os seus vestidos, os seus diamantes, os seus cavalos, os seus lacaios, os seus camarotes, as suas festas, o seu palacete, a sua publicidade, a sua insolência, é necessário que se agremiem umas poucas de fortunas, se forme um sindicato! Somos uns sete, no Clube. Eu pago um bocado... Mas meramente por Civismo, para dotar a Cidade com uma cocotte monumental. De resto não chafurdo. Pobre Diana!... Dos ombros para baixo nem sei se tem a pele cor de neve ou cor de limão.
> Arregalei um olho divertido:
> — Dos ombros para baixo?... E para cima?
> — Oh! para cima tem pó de arroz!... Mas é uma seca! Sempre bilhetes, sempre telefones, sempre telegramas. E três mil francos por mês, além das flores... Uma maçada! (QUEIRÓS, 2012, p.74-75)

Como podemos perceber, ambas as personagens masculinas enxergam as mulheres como comercializáveis, o primeiro referindo-se ao fato de Diana ser uma mulher pública, que ele compara com uma gamela pública, pote onde se toma àgua, ou seja lugar onde todo mundo põe a mão, ou melhor, põe a boca, rebaixando a imagem da mulher ao cúmulo da promiscuidade. O segundo a vê como uma obrigação comercial, sustentada na associação entre os homens, como se para aumentar a civilização e o progresso da cidade,

fosse necessário muito dinheiro para pagar tudo aquilo que ela precisava, para manter a *cocotte* " monumental". Dessa forma, apesar de parecer que Diana explora os homens da cidade, a verdade é que ela não passa de objeto dominado por eles, sendo símbolo da grandeza, mas também elo das relações públicas entre parceiros comerciais.

Zé Fernandes, cuja sexualidade já se mostrou aguçada, não se importa com a mercantilização das mulheres, inclusive, sempre as vendo como objetos, parece que a prostituição o atrai, como se, assumindo a posição decadente, mas, ao mesmo tempo, romântica e apaixonada, continuasse em seu líbelo contra a cidadee, consequentemente, contra a mulher. Encontrando Madame Colombe, a prostituta, em um local público, ele vai associar sua figura a um animal, realizando um ritual de sedução que permite aproximar-se da mulher a quem se entrega em Paris:

> Descia eu uma tarde, numa leda paz de ideias e sensações, o *Boulevard* da Madalena, quando avistei, diante da estação dos ônibus, rondando no asfalto, num passo lento e felino, uma criatura seca, muito morena, quase tisnada, com dois fundos olhos taciturnos e tristes, e uma mata de cabelos amarelados, toda crespa e rebelde, sob o chapéu velho de plumas negras. Parei, como colhido por um repuxão nas entranhas. A criatura passou — no seu magro rondar de gata negra, sob um beiral de telhado, ao luar de Janeiro. Dois poços fundos não luzem mais negro e taciturnamente do que luziam os seus olhos taciturnos e negros. Não recordo (Deus louvado!) como rocei o seu vestido de seda, lustroso e ensebado nas pregas; nem como lhe rosnei uma súplica por entre os dentes que rangiam; nem como subimos ambos, morosamente e mais silenciosos que condenados, para um gabinete do Café Durand, safado e morno. (QUEIRÓS, 2012, p. 117-118)

Como deixam claro, Maria Lúcia Lepecki (1974) e Frank F. Sousa (1993), em seus respectivos trabalhos, a confiabilidade do narrador em primeira pessoa de *A cidade e as serras* fica comprometida, por sua proximidade com Jacinto, mas também pelo modo ambíguo e irônico que trata as pessoas, as ideias e os discursos sociais. Isso possibilita que ele se faça de vítima de Madame Colombe, construindo a figura de um homem tranquilo que é atacado por uma mulher. Mas, como mostramos em nossa dissertação, "apesar de tentar mostrar que caminha calmamente e pensativamente, acaba por demonstrar que suas ações não eram assim tão ingênuas, já que o Boulevard da Madalena é uma famosa área de prostituição no século XIX" (PEREIRA, 2014, p. 117). O desenho de Madame Colombe lembra ao leitor a descrição das mulheres perigosas, movidas por um desejo sexual intenso, mas ao mesmo tempo apontam para a ideia finissecular de que toda prostituta é uma mulher fatal, haja visto os poemas de Baudelaire e,também, os

próprios romances naturalistas do século XIX, como *O livro de Alda*, de Abel Botelho, cuja personagem títtulo, apresentando a sexualidade para o personagem masculino, afasta-o da noiva, pura e inocente, que acaba por morrer. Na sedução de Zé Fernandes, Madame Colombe ganha caractetísticas românticas e decadentes, duas estéticas que se misturam num imaginário da finitude, da decrepitude e do amor imoral. Assim ela é vista como perseguidora do dinheiro, cruel e perigosa, mostrando que o narrador utiliza esse discurso para criticar a mercantilização das relações da cidade, mas também, a mulher que se deixa mercantilizar. No entanto, não temos a visão de Madame Colombe, então, o narrador muito sabiamente pode mostar aquilo que quiser.

O narrador se coloca como se fosse vítima daquela gata magra, morena e tisnada, elementos ligados ao infernal, como se a mulher fosse o próprio demônio. Novamente, referindo-se à figuração da mulher no romantismo, faz menção à sua melancolia e, remetendo a uma imagem cara a Eça de Queirós, advinda de Baudelaire, fala da "mata de cabelos amarelados, crespa e rebelde", como no poema *La chevelure.* Assim, José Fernandes constrói a imagem da mulher misteriosa, soturna, mas ao mesmo tempo sensual e carnal. No entanto, o que resta é a animalização dessa mulher que é vista como uma fera, que devora o homem, seu tempo e seu dinheiro. Mesmo que tenha características românticas, é o carnal que se impõe a Madame Colombe, como se, ao olhá-la, ele só conseguisse ver sensualidade. O narrador age como se fosse inocente na história toda, no entanto, a narrativa mostra uma espécie de dança de sedução entre os dois, onde ela se oferece e ele avança, tudo isso no espaço público, mostrando que a relação entre os dois é meramente monetária.

A decadência, nesse trecho, não indica nem luxo, nem tédio, nem extravagância, apesar do apelo de Zé Fernandes ao olhar taciturno de Madame Colombe ou ao seu jeito de gato e sua cabeleira, motivos roubados de Baudelaire. Soa mais como uma decadência moral, fruto da lascívia do narrador. Desde o vestido "lustroso e ensebado" da moça", até ao gabinete "safado e morno" do Café Durand, que convida ao sexo, tudo se passa num clima de lascívia, que ganha seu ápice quando Zé Fernandes, utilizando novamente o tema da cabeleira baudelairiana, fala das cores do cabelo da mulher e, no fim do trecho, os compara à comida, mostrando que essa relação beira muito mais a uma satisfação carnal, do que uma relação amorosa.

O caráter obscuro e mercantil da relação entre os dois se acentua quando o narrador, observando os tipos de amores que sentiu pela mulher, compara-o ao de um

bode por uma cabra:

> Amei aquela criatura. Amei aquela criatura com Amor, com todos os Amores que estão no Amor, o Amor Divino, o Amor Humano, o Amor Bestial, como Santo Antonino amava a Virgem, como Romeu amava Julieta, como um bode ama uma cabra. Era estúpida, era triste. (QUEIRÓS, 2012, p.119)

Nesse sentido, o narrador, animalizando cada vez mais a personagem de Madame Colombe através da ironia, denuncia o tipo de relação que houve entre os dois: sexual, animalizada, como se fossem levados por um instinto. Todavia, sabemos que não há nada de instintivo, mas, refletindo os meandros da sociedade capitalista, José Fernandes sustenta a mulher-animal para satisfazer seu lado de homem-animal

Por fim, desejamos analisar rapidamente a personagem de Madame d'Oriol, pois, como informa Dantas, se Joaninha é a Flor da Malva e representa as benesses que Jacinto encontra no campo, ela é a Flor da Civilização e representa o quadro da mulher no imaginário do fim de século. Como mostramos em nossa dissertação, o imaginário fim de século, ao mesmo tempo em que tem horror ao natural, visto que lembra a hereditariedade e animalidade do homem, buscando o artificial como ponto de evasão, também adquire o gosto pela beleza naturalizada, pela vida na natureza e por sua contemplação. É, como se a volta para o espaço natural, fosse uma reação à violência e opressão da cidade. Embora não achemos que Eça de Queirós aprove uma ou outra posição, seja campo, seja cidade, acreditamos, no entanto, que perseguindo alguns discursos literários, filosóficos e científicos, demonstra e desconstrói, através do narrador, Jacinto, tentando indicar que as certezas de qualquer tipo não são uma solução para a vida.

Nessa perspectiva, pensamos que, na figuração de Madame d'Oriol, o narrador se apropria dos discursos sobre a artificialidade, a fim de negativar a figura das mulheres, mostrando como a sua educação, seus *habitus*, seus costumes, enfim, as normas sociais nas quais se inserem no espaço da cidade, fazem-nas apenas concordar com os homens, preparando-as apenas para agradar. Desse ponto de vista, todas as preocupações de Madame d'Orial com Jacinto no dia dos acidentes em seu apartamento, sua religiosidade afetada, que deseja um padre forte para domá-la, assim como a seriedade, com as roupas sóbrias, negras, com que vai para a Igreja, mas, ao mesmo tempo, o chapéu espalhafatoso, usando símbolos referentes à Semana Santa, bem como os seus estáticos sorrisos, mostram-na como uma mulher enquadrada nos *habitus* de gênero, de feminilidade, como

se fosse a caricatura de todas as mulheres da cidade.

Na configuração da personagem, nos encontros que Jacinto tem com ela durante as tardes, fica mais explícita a tentativa do narrador de colocá-la como modelo do perfil artificial da mulher da cidade, daquela que, assumindo os papéis sociais adequados, só sabe agradar, atendendo, assim, sua função de mulher no século XIX, proporcionar prazer àqueles que a cercam, embora o resultado seja o contrário do ponto de vista de José Fernandes:

> E apenas descerrava os lábios avivados de vermelho, semelhantes a uma ferida fresca, e começava a chalrar sobre a sua pessoa que era o resumo da sua Classe, e sobre a sua existência que era o resumo do seu Paris: – e a sua existência, desde casada, consistira em ornar-se com suprema ciência o seu lindo corpo; entrar com perfeição numa sala e irradiar; remexer em estofos e conferenciar pensativamente com o grande costureiro; rolar pelo *Bois* pousada na sua vitória como uma imagem de cera; decotar e branquear o colo; debicar uma perna de galinhola em mesas de luxo; fender turbas ricas em bailes espessos; adormecer com a vaidade esfalfada; percorrer de manhã, tomando chocolate, os Ecos e as Festas do *Figaro*; e, de vez em quando, murmurar para o márido: "Ah, és tu?".... Além disso, ao lusco-fusco, num sofá, alguns suspiros, entre os braços de alguém a quem era constante. Ao meu Príncipe, nesse ano, pertencia o sofá. (QUEIRÓS, 2012, p. 152-153)

Como podemos observar, nesse livro semi-póstumo, Eça de Queirós reassume as ideias sobre a mulher expressas no artigo de *As Farpas*, que analisamos no começo dessa tese, para formar o ponto de vista de Zé Fernandes sobre Madame d'Oriol. Dessa forma, ele ressalta o seu modo infantil de falar , assim como a associa ao modelo de mulher que constitui, à sua classe e à cidade onde vive, mostrando que ela pode ser vista como metonímia desse lugar. Além disso, sua vida cotidiana, aponta para o caráter repetitivo e convencional de seu comportamento, mostrando como as normas patriarcais encontram-se inculcadas, impossíveis de se ultrapassar ou de se desviar. Assim como Amélia, Luísa e Juliana ficam como objetos, como bonecas nas mãos dos homens, Madame d'Oriol é vista pelo narrador como uma autômata, que faz as coisas automaticamente, respondendo aos estímulos que já está acostumada. Assim, tudo aquilo que faz parte da educação da mulher na cidade, incluíndo o adultério, é visto como artificial, como fruto das convenções sociais, que apagam a personalidade da mulher, tornando-a objeto da vontade masculina.

Dessa forma, podemos concluir que o narrador de *A cidade e as serras*, ainda que não pareça, constrói também a figuração da condição das mulheres na cidade, discutindo

sua objetificação no espaço público, a sua sexualização através do olhar masculino, a mercantilização das relações entre homens e mulheres, bem como o reconhecimento de que as normas sociais, que impõem feminilidade, docilidade e obediência, não passam de artifícios, o autor reconhece a objetificação da mulher no espaço público, bem como o apagamento de sua personalidade. Vista em sua corporiedade e sua exterioridade a mulher torna-se apenas pano de fundo para as reflexões e vivências do homem.

5.2.2. AS MULHERES DAS SERRAS

Como poderemos notar em nossa leitura, se as mulheres da cidade quase não são focadas pelo narrador, as do campo o são menos ainda, aparecendo ou em sua função social, assim como em *A ilustre casa de Ramires*, em conversas entre Zé Fernandes e Jacinto ou, como no caso de Joaninha, marcada pelas convenções românticas, como afirma Campos Matos (2002, p. 273), que a fazem parecer a mulher ideal, a esposa perfeita.

Ainda que concordemos com o que aponta Dantas (1999, p. 295), no que se refere às mulheres, sobre termos uma contraposição entre o artificial e natural, representadas por Madame d'Oriol e Joaninha, respectivamente, achamos que o quase apagamento delas na parte rural no livro, assim como a tentativa de Zé Fernandes de encaixá-las no esterótipo da santa, da Virgem Maria, tentando arranjar o casamento entre Jacinto e a moça, permite entender que não só o olhar do narrador controla tudo, mas como as mulheres são vistas de maneira objetificada, coisifica, animalizada, ainda que no fim acabme idealizadas, também nas serras.

A primeira figura que gostaríamos de aludir é a de Ana Vaqueira, visto que, ainda que bela e passível de idealização, o que realmente ocorre por parte do narrador, acaba restrita às sua fisiologia, à sua animalidade, assim como o narrador faz com as mulheres da cidade:

> Eu admirei sobretudo a moça... Que olhos, de um negro líquido e sério! No andar, no requebrar da cinta, que harmonia de Ninfa latina!
> E apenas pela porta desaparecera a esplêndida aparição:
> — Oh Jacinto, eu daqui a um instante também quero água! E se compete a esta rapariga trazer as coisas, eu, de cinco em cinco minutos, quero uma coisa!... Que olhos, que corpo... Caramba, menino! Eis a poesia, toda viva, da serra...
> O meu Príncipe sorria, com sinceridade:
> — Não! Não nos iludamos, Zé Fernandes, nem façamos Arcádia. É uma bela moça, mas uma bruta... Não há ali poesia, nem mais sensibilidade,

> nem mais beleza que uma linda vaca turina. Merece o seu nome de Ana Vaqueira. Trabalha bem, digere bem, concebe bem. Para isso a fez a Natureza, assim sã e rija; e ela cumpre. (QUEIRÓS, 2012, p. 241-242)

Como podemos observar, a moça tem os olhos parecidos com os de Madame Colombe e, assim como ela, é animalizada pelos homens, nesse caso Jacinto. No início, Zé Fernandes associa a sua figura à Antiguidade Clássica, à pastoral, quando fala que ela se parece com uma Ninfa Latina, ou seja, entidade ligada positivamente à natureza, aos bosques e às água. Jacinto, no entanto, tomando a posição de crítico, traz de volta a ideia da animalidade da mulher, falando para Zé Fernandes não fazer Arcádia, não ser poético, pois aquela mulher age ou, melhor, é mesmo um animal, regida pelas suas necessidades fisiológicas. Dessa forma, se na cidade, as mulheres são animalizadas por sua ânsia de dinheiro ou pela sua sexualidade, na serra, elas são mostradas em sua pretensa natureza, suas características biológicas. Mudam-se os objetivos de tratamento, mas as metáforas não mudam, ou seja, as mulheres vistas em sua negatividade, são sempre tratadas através dos mesmos estereótipos sociais.

O mesmo ocorre, todavia, com as mulheres vizinhas de Tormes, que são vistas negativamente, como couves, como legumes, por parte de Jacinto, como se a sua natureza fosse de planta, de coisa tão natural, que talvez não tivessem vida. Lembremos que até ele encontrar Joaninha, o narrador nos informa que Jacinto acredita na superioridade das mulheres da cidade. Mas, Zé Fernandes, que pretende firmar o seu Príncipe nas serras, casando-o com sua prima, vai desconstruindo a imagem das mulheres como couves, mas ainda as objetificando, utilizando para os fins que deseja, vai aumentando a idealização das mulheres, ao mesmo tempo em que as coloca defeito, realçando as características de Joaninha:

> — Eu te digo... A tua vizinha mais chegada, a filha do D. Teotônio, com efeito, salvo o respeito que se deve à ilustre casa dos Barbedos, é um monstrengo! A irmã dos Albergarias, da Quinta da Loja, também não tentaria Santo Antão. Sobretudo se se despisse, porque é um espinafre infernal! Essa realmente é um legume, e não dos nutritivos.
> [...]
> Temos também a D. Beatriz Veloso... Essa é bonita...Mas, menino, que horrivelmente bem-falante! Fala como as heroínas do Camilo. Tu nunca leste o Camilo. E depois, um tom de voz que te não sei descrever, o tom com que se fala em D. Maria, em peças de sentimento. Enfim, um horror! E perguntas pavorosas. "Vossa Excelência, Senhor Doutor, não se delicia com Lamartine?" Já me disse esta, a desavergonhada!
> — E tu?

> — Eu! Arregalei os olhos, "Oh Lamartine!". Mas coitada, é uma excelente rapariga! Agora, por outro lado, temos as Rojões, as filhas do João Rojão, duas flores, muito frescas, muito alegres com um cheiro e um brilho a sadio, e muito simples... Depois há a mulher do dr. Alípio, que é uma beleza. Oh! Uma criatura esplêndida! Mas, enfim, é a mulher do Alípio e tu renunciaste aos deveres da Civilização... Além de uma mulher muito séria, toda absorvida nos seus dois pequenos, que parecem dois anjinhos de Murilo... E quem... mais? Já agora, quero completar a lista do pessoal feminino. Temos a Melo Rebelo, de Sandofim, engraçada, com cabelo lindo... Borda na perfeição, faz doces como uma freira do antigo regime... [...] Mas falta a Flor da Serra, que é minha prima Joaninha, da Flor da Malva! Essa é uma perfeição de rapariga. (QUEIRÓS, 2012, p. 297-298).

O narrador, nesse longo diálogo, quase um monólogo, assim como faz com as outras ideias de Jacinto, vai desconstruindo-as aos poucos. Assim, partindo das ideia de que mulheres da serra como plantas sem graça, cuja sensualidade não atiça ninguém, referindo-se ironicamente às tentações de Santo Antão, a quem as belas formas de uma mulher em quem o diabo se tornou, provocaram a luxúria. Assim, quer dizer que nem os mais necessitados aproximariam-se daquelas mulheres, pela falta de beleza e sensualidade. A D. Beatriz Veloso encarna o modelo da mulher pretensamente sábia, que gosta de literatura, aspecto não muito apreciado nas mulheres no século XIX, tornando-se um defeito, assim como seu modo de falar. As outras mulheres, ainda ligadas a uma ideia de natural, de saúde e perfeição dadas pela natureza, absorvem, cada uma de maneira diferente, alguma características importantes relacionadas à feminilidade. Nessa perspectiva se as Rojões são sadias e alegres, como duas flores poderiam ser, a mulher do Dr. Alípio, além de bela, é séria e boa mãe, a Melo Rebelo é engraçada, tem um bom cabelo e cozinha muito bem e, beirando a idealização máxima da mulher como esposa, a apresentação da Flor da Malva como uma perfeição conclui um trecho, atiçando as expectativas de Jacinto sobre a moça.

Dessa maneira, num crescendo partindo da coisificação da mulher para sua completa idealização, mostrando os defeitos e qualidades de todas, a fim de chegar em Joaninha, Zé Fernandes vai se utilizando das várias idealizações da mulher, com a finalidade, de mostrar a prima como perfeita, como ideal de domesticidade e casamento, completando a imagem idílica que Jacinto faz da serra. Assim, as mulheres da serra, tal qual as da cidade servem para convencer Jacinto e o leitor dos perigos da cidade, servem de escada, de pano de fundo para o estabelecimento definitivo de Jacinto na serras.

Como bem aponta Berrini, a personagem "evocada no desenroçar do romance,

através de fotografias que despertam parcos comentários, ela mal comparece ao final – numa parte da obra aliás não revista pelo autor" (1982, p.190). Independentemente de ter sido ou não revista por Eça de Queirós, os trechos em que Joaninha aparece se revestem duma idealização de sua imagem, provocando mesmo a sua despersonalização, como se mulher tão perfeita não fosse capaz de existir. Assim de lavradeirona no começo do romance, passa para a figura da Virgem Maria, associada a ela por tia Vicência, que a vê como caridosa, bela, graciosa ou doce. Na constituição da sua pessoa, assim como fizera na figuração das mulheres da serra, o narrador, muito interessadamente, primeiramente a mostra como boa cozinheira e cuidadosa, depois como piedosa e boa mãe, já que cuida dos filhos da vizinhança. Como uma aparição da própria Virgem Maria, Zé Fernandes encerra a história de Jacinto, como se o encontro com ela, encerrasse seu idílio rural:

> Mas, à porta, que de repente se abriu, pareceu minha prima Joaninha, corada do passeio e do vivo ar, com um vestido claro um pouco aberto no pescoço, que fundia docemente, numa larga claridade, o esplendor branco de sua pele, e o louro ondeado dos seus cabelos, – lindamente risonha, na surpresa que alargava os seus largos, luminosos olhos negros, e trazendo ao colo uma criancinha, gorda e cor-de-rosa, apenas coberta com uma camisinha de laços azuis (QUEIRÓS, 2012, p. 339 - 341).

Assim, como Amélia, Maria Monforte e Maria Eduarda, Joaninha é vista como numa aparição, como uma santa, uma Virgem com um bebê ao colo, recebendo em sua figura o que há de mais idealizado no que concerne a maternidade e a feminilidade. Todo o esplendor e luz de sua figura confirmam a mensagem e mostram características que cada vez mais a divinizam. Assim sua pele branca e seu cabelo louro, com a alegria do campo, Joaninha encarna o estereótipo da normatização e da submissão feminina, tidos como ideais para o século XIX. Assim, mesmo que vista positivamente, ela perde sua identidade, sendo apenas esteio para o estabelecimento distinto de Jacinto.

Dessa maneira, não importa se na cidade ou nas serras, representada pelo discurso preocupado com questões públicas relacionadas ao conhecimento, tais como a filosofia, a literatura, a produção econômica, a agricultura, etc., as mulheres, nesse livro, se constituem como arquétipos de sua classe, bem como do espaço em que vivem, corroborando as teses de José Fernandes. Dessa maneira, elas se encontram como pano de fundo para o protagonista Jacinto, que através de diversas vivências, constrói um percurso do fanatismo pela cidade para a adoração pelas serras. Se nas cidade, o narrador demonstra a objetificação destas mulheres, com a finalidade de representar suas classes,

assim como as coisas boas e perigosas da cidade, as mulheres das serras, simbolizam também seu lugar, naquilo que ela tem de mais conservador para as mulheres, que é sua visão como santa e, inevitavelmente, voltadas ao cuidado, à maternidade e ao casamento.

Assim, representadas na esfera pública, simbolizando seus respectivos lugares e as contigências que as cercam em cada um deles, essas personagens femininas encontram-se reificadas, objetificadas, até o seu quase apagamento. É como se Eça alegorizasse a situação das mulheres, que nunca podem ser vistas por elas mesmas, mas sempre desenhadas pelo espaço masculino.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como assinalamos na introdução desse trabalho, a ideia inicial que propusemos e que acreditamos ter desenvolvido é a discussão da representação da personagem feminina nos livros mais populares do escritor português Eça de Queirós. Achamos que era necessário rever a representação dessas personagens, pois grande parte da crítica queirosiana apresenta um viés determinista e, podemos mesmo dizer, machista quando as analisam, ignorando o pendor estético do escritor – ligado às escolas Naturalista e Realista –, como também as características históricas do século XIX, principalmente aquelas que concernem às diferenças entre os gêneros masculino e feminino.

Para nossa análise, fixamo-nos principalmente nos narradores e personagens masculinos dos livros, visto que, no século XIX, tanto a narrativa quanto a expressão pública eram predominantemente masculinas. Disso decorre que a representação das mulheres era conformada pelas aspirações e idealizações dos homens, que criavam um padrão de feminilidade e, como procuramos demonstrar em nossa argumentação, também moldavam as personagens femininas nos livros de Eça de Queirós.

Para efeito de análise e tendo em vista que a questão de espaço também conforma a de gênero, ativemo-nos a essa questão, contemplando seja o espaço geográfico dos livros, se assim podemos chamá-lo, seja o espaço público e o privado, em que quase sempre se dividiam os gêneros masculino e feminino no século XIX. No primeiro caso, mostramos que, conforme o espaço dos romances muda, a focalização das classes sociais também muda e, em consequência, a representação das mulheres. No segundo caso, o problema da divisão entre público e privado apresentou-se em decorrência da expansão dos espaços representados nos romances: seguindo a lógica das relações entre gênero e espaço no século XIX, a focalização da personagem feminina se modifica, conforme

muda o espaço de poder.

Assim, nos primeiros romances queirosianos, as personagens femininas figuram mais vinculadas ao espaço privado, o exíguo espaço da casa de S. Joaneira e Luísa, caracterizado pela domesticidade, pela feminilidade, pelas relações sociais, mais próximas, mas também mais opressivas. No primeiro capítulo de nosso trabalho, mostramos que o discurso masculino, proferido pelo narrador e pelas personagens, traça um padrão de comportamento para as personagens femininas, ou seja, costumes que seriam socialmente idealizados para as mulheres, em geral ligados à casa, ao casamento, ao amor e à sexualidade. Dessa maneira, as personagens encontram-se aprisionadas por esse padrão, aprisionadas pelo espaço doméstico e, quando dele tentam sair, são suplantadas pelo poder das amarras sociais. Amélia morre após uma gravidez indesejada, resultante da relação com o padre Amaro, que invade sua casa, sua vida, sua afetividade e seus desejos. Luísa morre de culpa após ter a coragem de fugir desse padrão, de ter uma relação com o primo e, por isso, sofrer as chantagens de Juliana; esta, por sua vez, morre revoltada e humilhada ao tentar sair de sua condição social de pobre empregada doméstica. Assim, mostramos como as amarras do patriarcado e das instituições sociais que o sustentam privam as mulheres do espaço público, restringem seus movimentos, tanto espacial, quanto socialmente, acabando por diminuir as suas vivências e as suas liberdades de escolha.

Já no capítulo sobre *Os Maias*, com a expansão do espaço do romance, da Lisboa tacanha de *O primo Basílio* para uma Lisboa mais espraiada, mais abrangente das classes dominantes, o espaço público e as ideias que ali circulam também são colocados em causa. Nesse romance, a intersecção entre público e privado permite que as personagens femininas sejam apresentadas de maneira idealizada, principalmente pelos personagens masculinos, ao mesmo tempo em que temos acesso às facetas mais profundas da sua personalidade e de seu modo de vida. No entanto, o olhar masculino segue, assim como nos primeiros livros, conformando não só a representação, mas também suas escolhas e seus destinos.

Nesse romance, percebemos que, com a expansão do espaço da casa para a rua, do privado para o público, a representação da mulher se modifica. Novamente elas são marcadas pelo olhar do narrador e das personagens masculinas, principalmente os de Carlos da Maia e de Ega. Personagens secundárias, como Maria Monforte, Raquel Cohen e a condessa de Gouvarinho, são vistas como superficiais, com casamentos infelizes e

desejosas de satisfazer seu prazer sexual. Lembremos, no entanto, que essas mulheres têm sobre si um olhar idealizador, já que, ao circularem naquele lugar que não lhes pertence, o espaço público, jamais são tomadas em sua totalidade. Assim, ao invés de reproduzir seu próprio desejo, são objeto do olhar e do desejo dos homens.

Ainda pudemos ver que o narrador inverte o processo dos primeiros livros e representa Maria Eduarda de fora para dentro, ou seja, do desconhecido para o conhecido, da idealização para a coisificação, vai mostrar que, por força do *habitus* imposto pela sociedade, a personalidade feminina deve se adaptar, se moldar àquilo que esperam dela. Vista como o outro, como alguém em que estão projetados os desejos masculinos, ela é tomada de forma fragmentada, como se o discurso masculino e os ambientes definissem sua personalidade. Enquanto Amélia, Luísa, apesar das tentativas, não conseguiam se adaptar ao espaço público, Maria Eduarda se acomoda àquilo que se apresenta a ela: às vezes é mulher casada, às vezes mulher solteira séria, às vezes *cocotte,* às vezes prostituta, às vezes só amante apaixonada, até ter sua personalidade completamente fragmentada pelo incesto, exigindo-se, então, que ela inicie uma nova vida. Dessa maneira, a mulher já não é tomada pelo olhar masculino somente como um ser doméstico, mas um ser que é capaz de se adequar às necessidades que sua condição social exige. Além disso, a suposta capacidade de adaptação parece permitir a Maria Eduarda mais possibilidades de vida do que às heroínas dos romances anteriores. No entanto, o discurso masculino ainda não é capaz de aceitar as várias facetas de uma mesma mulher e, então, percebemos que, forçada pela roda viva dos papéis sociais impostos pelo domínio patriarcal, Maria Eduarda se vê obrigada a assumir novas identidades o tempo todo.

Já nos dois últimos romances escolhidos, *A ilustra casa de Ramires* e *A cidade a as serras*, os espaços geográficos de atuação, principalmente das personagens principais, se estendem ainda mais e os temas do espaço público, tais como as lutas pelo poderio econômico e político, a produção e domínio do conhecimento, se fazem mais presentes. No último capítulo, evidenciamos como os narradores e as personagens principais, que aparentam ter uma subjetividade mais masculina, ligadas aos aspectos exteriores da virilidade, como o capital econômico, o político, o social e o cultural, enxergam as personagens femininas e as mostram reificadas, alienadas da sua condição de ser humano, rebaixadas a condição de objeto.

Em *A ilustre casa de Ramires*, o que está em questão é o poder econômico e político de Gonçalo Mendes Ramires, o personagem principal. Como sabemos, a

discussão dessas duas instâncias se dá especificamente no espaço público e, seguindo a lógica das instituições sociais do século XIX, não há espaço para as mulheres. Dessa maneira, o foco do romance é basicamente os homens e a briga pelo poder entre eles. As mulheres, quando aí aparecem, são completamente coisificadas pelo olhar masculino e vistas como sombras, não podendo viver suas próprias histórias, pois correspondem aos estereótipos fixados pela literatura e pela sociedade.

Já em *A cidade e as serras,* as mulheres aparecem reificadas pelo olhar masculino ao mesmo tempo subversivo e conservador de José Fernandes e, além disso, o pertencimento de classe, assim como o lugar onde vivem, acabam por moldar sua representação. A falta de uma personagem central feminina fala-nos muito claramente da posição marginal em que se encontram as mulheres que desejam liberdade, tanto na metrópole parisiense, quanto no ambiente rural de Tormes. As questões das personagens femininas já não se colocam como dignas de uma representação mais detalhada e, por muitas vezes, aparece de modo satírico, produzindo a simples caricatura dessas personagens e sua consequente despersonalização.

Assim, constatamos que a medida que o olhar do escritor português se expandia do exíguo espaço de Leiria, com suas relações sociais mais fechadas, mais domésticas, mas que permitiam a visualização da complexa dominação patriarcal, para o espaço mais alargado de Paris/Tormes, e suas relações sociais mais abrangentes, mais líquidas, que dificultam delinear os contornos daqueles que as vivem, as personagens femininas foram pouco a pouco reconfiguradas. Se nos primeiros livros eram personagens principais e os leitores podiam acompanhar suas sagas, suas vidas íntimas e suas angústias, principalmente aquelas que procuravam mimetizar a condição das mulheres no século XIX, já em *Os Maias* e nos últimos livros as personagens femininas vão tornando-se secundárias, vão sendo idealizadas, reificadas, marginalizadas, pois é preciso representar o mundo mais alargado, o do espeço público, que só é dado aos homens viver.

Dessa maneira, pudemos demonstrar que a representação do feminino acontece no espaço de cada um dos livros e como ela é guiada pelo olhar masculino, tanto dos narradores quanto das personagens masculinas, representantes de várias classes e agentes sociais, o que comprovaria, subsequentemente, a hipótese de que Eça deixaria claro em seus romances o processo de dominação masculina. Assim, seguindo cada personagem, cada olhar deitado sobre elas, temos a certeza de que o autor nos dá a dimensão dos problemas femininos no século XIX, desmistificando a ideia de que ele desejava a

dominação feminina, pois suas personagens são delineadas como vítimas do mundo masculino, mesmo quando são obrigadas a compactuar com ele.

Eça não é um libertador das mulheres, mas ao aprofundarmos a nossa leitura sobre suas personagens femininas, acreditamos ter desconstruído alguns estereótipos, tanto sobre o autor, quanto sobre tais personagens, ressaltando como a dominação masculina está ora testemunhada, ora denunciada nos textos queirosianos, cujos mecanismos, mesmo depois de muita luta e discussão, ainda perduram até os dias atuais.

7. BIBLIOGRAFIA

7.1. BIBLIOGRAFIA DOS LIVROS DE EÇA DE QUEIRÓS

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

QUEIRÓS, Eça de. O crime do padre Amaro. In: **Revista Occidental.** Lisboa: Escriptorio da Revista Occidental, 1875.

QUEIRÓS, Eça de. **O crime do padre Amaro:** 2ª e 3ª versões. Lisboa: Imprensa Nacional-casa da Moeda, 2000.

QUEIRÓS, Eça de. **O primo Basílio:** episódio doméstico. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. Edição anotada e comentada por Paulo Franchetti; ilustrações Luciana Rocha.

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

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

QUEIROZ, Eça de. **Obra Completa.** Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.A., 2000. 4v.

7.2. BIBLIOGRAFIA CRÍTICA SOBRE EÇA DE QUEIRÓS

ARAÚJO, Jean Marcel Oliveira. A relação de poder e dominação de Amaro e Amélia em O crime do padre Amaro, de Eça de Queirós. In: Seminário Nacional Mulher e Literatura e do III Seminário Internacional Mulher e Literatura? Gênero, Identidade e Hibridismo Cultural, 3., 2007, Ilhéus. **Seminário.** Ilhéus: Universidade Estadual de Santa Cruz, 2007. v. 1, p. 1 - 10.

ARRUDA, Érica Carvalho. **A Silenciosa encenação de sais e batinas: a propósito de "O Crime do padre Amaro", de Eça de Queirós.** 2007. 128 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Coordenação dos Cursos de Pós Graduação da Faculdade de Letras da Ufrj, Ufrj, Rio de Janeiro, 2007.

ÁVILA, Myron Alberto. «De mulheres e de estroinices»: Presença Feminina e decadência romântica n'Os Maias de Eça de Queiroz. **Caderno Espaço Feminino**, Uberlândia, v. 30, n. 2, p.280-292, jul./dez. 2017.

BERARDINELLI, Cleonice. Para uma análise estrutural da obra de Eça de Queirós. In: BERARDINELLI, Cleonice. **Estudos de Literatura Portuguesa.** Lisboa: Imprensa Nacional-casa da Moeda, 1985. p. 109-121.

BERRINI, Beatriz. **Portugal de Eça de Queiroz.** Vila da Maia: Imprensa Nacional-casa da Moeda, 1984.

BISHOP-SANCHEZ, Kathryn. Writing the Nation: Re-thinking the Masculinist Project

in Eça de Queirós's Ilustre casa de Ramires. **Journal of Lusophone Studies**, Standford, v. 3, n. 1, p.70-89, spring 2018.
BOTOSO, Altamir. O romance de adultério: uma leitura de O primo Basílio, de Eça de Queirós. **Fólio**: Revista de Letras, Vitória da Conquista, v. 6, n. 2, p.299-321, jul./dez. 2014.
BROWN, Sonia Mara Ruiz. **Um olhar sobre as serviçais domésticas na literatura portuguesa.** 2006. 111 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
BRUNI, José Carlos. A consciência da opressão: estudo sobre a personagem Juliana de O primo Basílio. **Revista da Unesp**, Araraquara,1977.
CAETANO, Joane Marieli Pereira; SOUZA, Lívia Lessa Vieira de; RESGALA JUNIOR, Renato Marcelo. A identidade feminina conflitante em O primo Basílio de Eça de Queirós. **E-revista de Estudos Interculturais do Cei – Iscap**, Porto, v. 1, n. 4, p.1-15, maio 2016.
CANDIDO, Antonio. Entre Campo e Cidade. In: CANDIDO, Antonio. **Tese e Antítese.** São Paulo: T.A.queiroz, 2000. Cap. 2. p. 29-56.
CASSOL, Vera Fátima Gobbi. O público e o privadonas obras: O primo Basílio e O crime do padre Amaro. **Ágora: Revista eletrônica,** Frederico Westphalen, v. 2, n. 1, p.40-47, jun. 2006.
CASSOL, Vera Fátima Gobbi. O público e o privadonas obras: O primo Basílio e O crime do padre Amaro. **Ágora: Revista eletrônica,** Frederico Westphalen, v. 2, n. 1, p.40-47, jun. 2006.
CECHIM, Liliane; DIAS, Juciele Pereira; PRADP, Priscila Finger do. Emma Bovary e Luísa: duas facetas do adultério na estética naturalista**.** Ideias: Revista do curso de Letras, Santa Maria, v. 1, n. 22, p.13-20, 2005.
CORTESÃO, Jaime. **Eça de Queirós e a questão social.** Lisboa: Seara Nova, 1949.
COZER, Patrícia Martins. Atitudes de deusa insensível: representações, crítica feminista e a habilidade de Eça para endeusar as mulhrees. **Revista Versalete**, Curitiba, v. 4, n. 6, p.106-124, jan./jun. 2016.
COZER, Patrícia Martins. **Maria Monforte: perspectivas feministas e estereotipia**. 2013. 70 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2013.
CUNHA, Maria do Rosário. **Molduras:** articulações externas do romance queirosiano. Coimbra: Universidade Aberta, 1997.
DANTAS, Francisco J. C.. **A mulher no romance de Eça de Queiroz**. São Cristóvão, SE: Editora UFS, Fundação Oviêdo Teixiera, 1999.
DÉCIO, João. Algumas notas em torno d'O crime do Padre Amaro e d'O primo Basílio, de Eça de Queirós. **Alfa**: Revista de Linguística, São José do Rio Preto, v. 17, n. 1, p.107-114, jan. 1971.
FABBRO, Rosana Afonso Sobral Dal. **Personagens femininas queirosianas e pares da Literatura Européia**. 2001. 1 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.
FIGUEIREDO, Monica. **No corpo, na casa e na cidade:** as moradas da ficção. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2011.
FIGUEIREDO, Roseana Nunes Baccarat de Souza**.** Luísa e Capitu: faces feminina do século XIX. 2001. 1 v. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.
FREELAND, Alan. **O leitor e a verdade oculta:** Ensaios sobre os Mais. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1989.

GANHÃO, Mónica Sofia Gomes. **Aparições: a Mulher e o Casamento em Eça de Queiroz.** 2017. 133 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2017.
GASPAR, Isabel Maria Ferreira da Silva. **À sombra da velha Sé:** o processo descritivo e a representação do real em O Crime do Padre Amaro. 2010. 137 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Universidade Aberta de Lisboa, Lisboa, 2010.
GONÇALVES, Fernando Miguel de Matos. **Sob o Signo do Logro: a Mulher e o Amor na Ficção Queirosiana.** 2014. 127 f. Tese (Doutorado) - Curso de Letras, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2014.
GONÇALVES, Ivani Calvano. **Dois desafios: dois mundos**: a construção da personagem feminina em Eça de Queirós e Josué Guimarães. 2006. 103 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.
GUALDA, Linda Catarina. A mulher silenciada em O primo Basílio e Dom Casmurro. **Baleia na Rede**, Marília, v. 5, n. 1, p.34-50, nov. 2008.
GUIMARÃES, Luis Oliveira. **As mulheres na obra de Eça de Queirós.** Lisboa: Clássica, 19--.
GUSMÃO, Henrique Buarque de; NAZARETH, Rafael. O tema da traição feminina em Madame Bovary e O primo Basílio. In: ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA DA ANPUH- RIO: SABERES E PRÁTICAS CIENTÍFICAS, 16., 2014, Rio de Janeiro. **Anais...** . Rio de Janeiro: Anpuh, 2014. p. 1 - 8.
IV ENCONTRO INTERNACIONAL DE QUEIROSIANOS, 4., 2000, Coimbra. **Actas dos Congresso de Estudos Queirosianos (IV Encontro Internacional de Queirosianos.** Coimbra: Almedina, 2002. 2 v.
JACQUES, Kelly da Silva Jean; SAMYN, Henrique Marques. Condição social e identidade feminina em O primo Basílio. **Literatta**: Revista do Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões, Ilhéus, v. 3, n. 2, p.74-88, dez. 2015.
JESUS, Maria Saraiva de. Alguns estereótipos sobre a mulher na segunda metade do século XIX. **Veredas**, Porto, v. 1, n. , p.149-163, dez. 1998.
LIMA, Isabel Pires de. **As máscaras do desengano.** Lisboa: Editorial Caminho, 1987.
LINS, Alvaro. **História Literária de Eça de Queiroz.** Amadora: Imprensa Portugal-Brasil, 1959.
LINS, Alvaro. **História Literária de Eça de Queiroz.** Amadora: Imprensa Portugal-brasil, 1959.
LISBOA, A. Campos Matos. **Dicionário de Eça de Queiroz.** 2ª Ed. Lisboa: Caminho, 1993.
LISBOA, Maria Manuel**. Teu amor fez de mim um lago triste**: ensaios sobre "Os Maias. Porto: Campo das Letras, 2000.
LISBOA, Maria Manuel. **Uma mãe desconhecida:** Amor de perdição em Eça de Queirós. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2008.
LOURENÇO, António Apolinário. De Madame Bovary ao Primo Basílio: a singularidade bovarista de Luísa. **Letras de Hoje**, Porto Alegrre, v. 47, n. 4, p.413-419, out. 2012
LOURENÇO, Eduardo. **As Saias de Elvira:** e outros ensaios. Lisboa: Gradiva, 2016.
MARTINS, A. Coimbra. **Ensaios queirosianos.** Lisboa: Publicações Europa-América, 1967.
MATOS, A. Campos. **Sobre Eça de Queirós.** Lisboa: Livros Horizonte, 2002.
MEDINA, João. **Eça de Queiroz e a Geração de 70.** Lisboa: Moraes Editores, 1980.
MEDINA, João. **Eça de Queiroz e seu tempo.** Lisboa: Livros Horizonte: 1972.
MEDINA, João. **Eça político.** Lisboa: Seara Nova, 1974.

MEDINA, João. **Reler Eça de Queiroz**. Lisboa: Livros Horizonte, 2000.
MENEZES, Lucianne Michelle de. Leitores na ficção queirosiana: estereótipos burgueses. In: **II COLÓQUIO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**, 2., 2010, Assis. Anais... . Assis: Unesp, 2010. p. 717 - 729.
MINÉ, Elza (org.). **Encontro Internacional de Queirosianos: 150 anos com Eça de Queirós.** São Paulo, Centro de Estudos Portugueses: Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa/FFLCH/USP, 1997.
MORAIS, Sandra Cristina Fernandes. **A Visão da Mulher na Obra Romanesca de Eça de Queirós e de Machado de Assis.** 2016. 442 f. Tese (Doutorado) - Curso de Letras, Universidade da Beira Interior, Covilhã, 2016.
MORALES, Carolina Regina. **Em busca do Paraíso Vazio:** a transgressão feminina em *O Primo Basílio* de Eça de Queirós. São Paulo, 2010. Dissertação de Mestrado.
NOGUEIRA, Andrea Vecchia. Luísa, d'O primo Basílio, à luz d'As Farpas. **Revista Entrelaces**, Fortaleza, v. 1, n. 10, p.1-17, jul./dez. 2017.
OLIVEIRA, Maria Teresa Martins de. **A mulher e o adultério**: nos romances O Primo Basílio de Eça de Queirós e Effi Briest de Theodor Fontane. Coimbra: Livraria Minerva/ Centro Interuniversitário de Estudos Germanísticos / Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2000.
OLIVEIRA NETO, P. F. . O papel sociopolítico da personagem Juliana em "O primo Basílio", de Eça de Queiróz. In: I Seminário Nacional de Gênero e Práticas Culturais, 2007, João Pessoa - PB. **Anais I Seminário Nacional de Gênero e Práticas Culturais**. Campina Grande - PB: Editora Realize, 2007. v. 1
OLIVEIRA, Raquel Garcia; ELIAS, Ivan de Oliveira; SANTOS, Heloísa Ribeiro dos. Amor, desejo, traição, hipocrisia: retratos do realismo em "O primo Basílio", de Eça de Queirós. **Revista Acadêmica Conecta Fasf**, Luz, v. 1, n. 2, p.164-192, maio 2017.
PADILHA, Laura Cavalcante. **O espaço do desejo.** Brasília: Universidade de Brasília, 1998.
PEREIRA, Maria Antonieta. O feminino em O primo Basílio. **Boletim/ Cesp**, Belo Horizonte, v. 15, n. 19, p.29-36, jan/dez, 1995.
PETIT, Lucette. **Le champ du signe dans le roman queirosien.** Paris: Fondation Calouste Gulbekian, 1987.
QUEIROSIANA: Estudos sobre Eça de Queirós e a sua Feração. Tormes: Fundação Eça de Queirós, n. 13-14, 2002-2003.
REAL, Miguel, **O último Eça.** Lisboa: QUIDNOVI, 2006. 169
REIS, Andréa Regina M.; PAULA, Cláudio Paixão A. de. O crime do padre Amaro: individuação, celibato e sexualidade discutidas em um romance. **Ipotesi,** Juiz de Fora, v. 16, n. 2, p.77-90,jul/dez 2012.
REIS, Carlos. **Estatuto e perspectivas do narrador na ficção de Eça de Queirós.** Coimbra: Livraria Almedina, 1975.
REIS, Carlos. **Estudos queirosianos.** Lisboa: Editorial Presença, 1999.
REIS, Carlos. **Introdução à leitura d'Os Maias.** 7. ed. Coimbra: Almedina, 2006.
ROANI, Gerson Luiz. Eça de Queirós e a criação de um homem imoral. **Revista Língua & Literatura**, Frederico Westphalen, v. 5, n. 89, p.43-56, jan. 2003.
RODRIGUES, Clarice G. C.; BATTISTA, Elisabeth. Literatura e Presença Feminina na Narrativa Eciana. **Revista Moinhos** , v. III, p. 10-19, 2013.
RODRIGUES, Clarice Gomes Clarindo. **Personagem feminina em cena:** um estudo de O Primo Basílio. 2013. 93 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Programa de Pós Graduação em Estudos Literários, Universidade do Estado do Mato Grosso, Tangará da Serra, 2013

RODRIGUES, Jurandir; ROEFERO, Élcio Luís. A carta e as relações domésticas em O Primo Basílio. **Ângulo**, Lorena, v. 1, n. 125/126, p.56-61, abr./set. 2011.
ROSA, A. Machado da. **Eça, discípulo de Machado.** Lisboa: Ed. Presença, 1979.
SANTO, Suely do Espírito. As personagens femininas e a ironia de Eça de Queirós. **Soletras**, São Gonçalo, v. 1, n. 1, p.27-33, 2001.
SANTOS, Giuliano Lellis Ito; PAVANELO, Luciene Marie; GARMES, Hélder. **Novas leituras queirosianas**: O primo Basílio e outras produções. Porto Alegre: Editora Fi, 2019.
SARAIVA, António José. **As idéias de Eça de Queirós.** Lisboa: Livraria Bertrand, 1982.
SERGIO, Antônio. Notas sobre a imaginação, a fantasia e o problema psicológico-moral na obra novelística de Queirós. **Obras completas, Ensaios.** 3.ed. Lisboa: Clássicos Sá da Costa, 1980, t.VI, p.53-120.
SÉRGIO, António. Notas sobre a imaginação, a fantasia e o problema psicológico-moral na obra novelística queirosiana. In: SÉRGIO, António. **Obras completas:** Ensaio. 3. ed. Lisboa: Clássicos Sá da Costa, 1980. p. 53-120.
SILVA, Jacicarla Souza. As mulheres em O Primo Basílio. **Labirintos (UEFS)**, V 1, p. 1-7, 2009.
SILVANO, Carolina. **O impasse feminino nas personagens de Eça de Queirós**: entre o desejo e o dever. 2008. 74 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.
SILVESTRE, Paulo Armando da Cunha. **Vivências do Feminino no final de Oitocentos:** Representação da mulher em alguns romances e periódicos da época. 2009. 140 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Universidade Aberta de Lisboa, Lisboa, 2009.
SOUSA, Frank F.. **O segredo de Eça:** Ideologia e Ambiguidade em A cidade e as Serras. Lisboa: Edições Cosmos, 1996.
SOUSA, Marcio Jean Fialho de. A educação Portuguesa através do monóculo de Eça de Queirós. **Revista Desassossego**, São Paulo, v. 1, n. 1, p.152-159, 10 jun. 2009. Semestral. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/desassossego/article/view/47629>. Acesso em: 10 jun. 2009.
SOUZA, Sandra I.. A importância do espaço na constituição do gênero em O primo Bazílio de Eça de Queiroz. **Caligrama**, Belo Horizonte, v. 15, n. 1, p.253-278, jan. 2010.
TRÊPA, José (intr.). **Eça de Queirós visto pelos seus contemporâneos**. Porto, Lello & Irmão, l945.
VILELA, Ana Luísa. Alguns factores de erotização discursiva n'Os Maias, de Eça de Queiroz. In: MARÇALO, Mª João; LIMA-HERNANDES, Mª Célia; ESTEVES, Elisa. **De amor escrevo, de amor trato e vivo": o discurso amoroso na lírica e na narrativa literária em Língua Portuguesa**. Évora: Universidade de Évora, 2010. p. 1-14.
VILELA, Ana Luísa. **Erótica Verbal:** Ensaios queirosianos. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 2017.

7.3. BIBLIOGRAFIA TEÓRICA

ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura I.** São Paulo: Editora Duas Cidades, Editora 34, 2003.
AMARAL, Ana Luísa; MACEDO, Ana Gabriela (org.) Dicionário de crítica feminista. Lisboa: Afrontamento, 2005.

ARMAND-DUC, Nicole. As contradições do Direito. In: FRAISE, Geneviève; PERROT, Michele. **História das mulheres no Ocidente.** Porto, São Paulo: Edições Afrontamentos – Ebradil, 1991. p. 97-137.
AUERBACH, Erich. Mímesis, a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2002.
AZEVEDO, Sílvia Maria et al (Org.). **Machado de Assis:** Crítica Literária e outros escritos. São Paulo: Editora Unesp, 2013.
BAKHTIN, Mikhail. O discurso do romance. In: **Questões de estética e de literatura: a teoria do romance.** São Paulo: Editora Hucitec – Annablume, 2002.
BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo.** São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.
BENJAMIN, Walter. Paris, capital do século XIX, in **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985, pp. 30-43.
BORDIEU, Pierre. Espaço físico, espaço social e o espaço físico apropriado. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 79, n. 27, p.133-144, out. 2013.
BORDIEU, Pierre. **Esquisse d'une théorie de la pratique.** Paris: Éditions Du Seuil, 2000.
BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina.** Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2002.
BOURDIEU, Pierre. **Sociologia**. São Paulo: Ática, 1983.
BRANDÃO, Luis Alberto. **Teorias do Espaço Literário.** São Paulo: Perspectiva, 2013.
BRASÃO, Inês. **O tempo das criadas.** Lisboa: Tinta da China, 2016.
BUTLER, Judith P. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficcção.** São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 51-80.
CUNHA, Helena Parente (org.). **Desafiando o cânone.** Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1999.
DAMATTA, Roberto, **A casa & a rua**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1991. ELIAS, Norbert. **O processo civilizador.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994. 2 v.
FOUCAULT, Michel, **História da Sexualidade.** 3 vol. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2009.
DIAZ, Brigitte. **O gênero epistolar:** ou o pensamento nômade. São Paulo: Edusp, 2016.
ELIAS, Norbert. **O processo civilizador.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994. 2 v..
FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary.** Paris: Larousse/vuef, 2001.
FOUCAULT, Michel. **Os anormais.** São Paulo: Martins Fontes, 2014.
GAY, Peter. **A experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud:** A educação dos sentidos. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
GIDDENS, Anthony et al. **Transformação da Intimidade.** São Paulo: Editora Unesp, 1993.
HOLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
IRIGARAY, Luce. **Speculum** : de l'autre femme. Paris: Les Éditions de Minuit, 1974.
KAFILA, Dominique. **Os bas-fond:** História de um imaginário. São Paulo: Edusp, 2017.
KEHL, Maria Rita. **Deslocamentos do Feminino:** a mulher freudiana na passagem para a modernidade. São Paulo: Boitempo, 2016.
KEHL, Maria Rita. **Deslocamentos do Feminino:** a mulher freudiana na passagem para a modernidade. São Paulo: Boitempo, 2016.
LAQUEUR, Thomas. **Inventando o sexo:** Corpo e gênero dos gregos a Freud. Rio de Janeiro: Relume Darumá, 2001.
LOURENÇO, António Apolinário; SANTA, Maria Helena; SIMÕES, Maria João. **O**

século do romance: realismo e naturalismo na ficção oitocentista. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2013.
MARQUETTI, Flávia Regina. **Da sedução e outros perigos:** O mito da deusa mãe. São Paulo: Editora Unesp, 2013.
MICHAUD, Stéphane. Idolatrias: representações artísticas e literárias. In: FRAISE, Geneviève; PERROT, Michele. **História das mulheres no Ocidente:** Século XIX. Porto, São Paulo: Edições Afrontamentos – Ebradil, 1991. p. 150. Vol.4.
MICHAUD, Stéphane. Idolatrias: representações artísticas e literárias. In: DUBY, George; PERROT, Michele. **História das mulheres no Ocidente:** Século XIX. Porto, São Paulo: Edições Afrontamentos – Ebradil, 1991. p. 150. Vol.4.
MICHAUD, Stéphane. Idolatrias: representações artísticas e literárias. In: DUBY, Georges; PERROT, Michele. **História das mulheres no Ocidente:** Século XIX. Porto, São Paulo: Edições Afrontamentos – Ebradil, 1991. p. 145-171.
MICHELET, J.. **Le prêtre, la femme et la famille.** Paris: Chamerot - Libraire - Éditeur, 1861.
MICHELET, Jules. **A mulher.** São Paulo: Martins Fontes, 1995.
NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.
NYE, Andrea. **Teoria Feminista e as Filosofias do Homem.** Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Tempos, 1995.
TÓLSTOI, LIEV. **Ana Karênina.** São Paulo: Nova Cultural, 2002. Mirtes Ugeda.
PERROT, Michele; FRAISE, Geneviève. Ordens e Liberdades. In: FRAISE, Geneviève; PERROT, Michele. **História das mulheres no Ocidente:** Século XIX. Porto, São Paulo: Edições Afrontamentos – Ebradil, 1991. p. 9-15. Vol. 4.
PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. Bauru: Edusc, 2005.
PERROT, Michelle. **Mulheres públicas.** São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.
PRAZ, Mario. A carne, a morte e o diabo na Literatura Romântica. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.
PROUDHON, Pierre-Joseph. **Dans la Justice dans la Révolution et dans l'Église, nouveaux príncipes de philosophie pratique.** Paris: Imprimerie de P. – A. Bourdie et Cie, 1858.
PROUDHON, Pierre-Joseph. **La pornocratie, ou les femmes dans les temps modernes.** Paris: Librarie Internacionale A. Lacroix et C ^{e} Éditeurs, 1875.
RAMALHO, Cristina (org.) **Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas**. Rio de Janeiro: Elo, 1999.
RUSSO, Mary. **O grotesco feminino.** Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
SAFFIOTI, Heleieth. **A mulher na sociedade de classes:** Mito e Realidade. São Paulo: Expressão Popular, 2013.
SANTANA, Maria Helena. **Literatura e ciência na ficção do século XIX:** A narrativa naturalista e pós naturalista portuguesa. Lisboa: Imprensa Nacional, 2007.
SARAIVA, Maria de Jesus. Alguns estereótipos sobre a mulher na segunda metade do século XIX. **Veredas**: Revista da Associação Internacional de Lusitanista, Porto, v. 1, n. 1, p.149-163, dez. 1998.
SARAIVA, Maria de Jesus. **A representação da mulher na narrativa realista-naturalista.** 1997. 476 f. Tese (Doutorado) - Curso de Literatura Portuguesa, Universidade de Aveiro, Aveiro, 1997.
SCHPUN, Mônica Raisa. Gênero sem Fronteiras: oito olhares sobre mulheres e relações de gênero. Florianópolis, Editora Mulheres, 1997.

SENNET, Richard. **O declínio do homem público.** Rio de Janeiro: Record, 2014.
SERRÃO, Joel. **Da situação da mulher no século XIX.** Lisboa: Horizonte, 1987.
SPIVAK, Gayatri - **Pode o Subalterno Falar?** Belo Horizonte: Editora da UFMG: 2010.
SENNET, Richard. **O declínio do homem público.** Rio de Janeiro: Record, 2014.
TÓLSTOI. **Ana Karênina.** São Paulo: Nova Cultural, 2002. Tradução Mirtes Ugeda.
VAQUINHAS, Irene. **"Senhoras e mulheres na sociedade portuguesa do século XIX.** Lisboa: Edições Colibri, 2000.
WATT, Ian. **A ascensão do romance.** São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
WOLLSTONECRAFT, Mary. **Reivindicação dos direitos da mulher.** São Paulo: Boitempo, 2016.
ZINANI, Cecil Jeanine Albert. **Literatura e gênero: a construção da identidade feminina.** Caxias do Sul: Educs, 2013.

7.4. BIBLIOGRAFIA DE APOIO

CARNEIRO, Marinha do Nascimento. A nova cultura científica na obstetrícia e seus efeitos profissionais (séc. XIX). **Revista da Faculdade de Letras**: História, Porto, v. 6, n., p.69-98, jan. 2005.
MARQUES, A. H. de Oliveira. **História de Portugal.** Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1991.
MATTOSO, José (dir.). **História de Portugal.** Lisboa: Estampa, s.d., 8 v.
PERROT, Michelle, [et al.], **História da Vida Privada 4**: da Revolução Francesa à Primeira Guerra Mundial. São Paulo, Companhia das Letras, 1991.
SARAIVA, A. J. et al. **História da Literatura Portuguesa.** Porto: Porto Editora, 2005.