

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS
MESTRADO ACADÊMICO

CLARICE GOMES CLARINDO RODRIGUES

**PERSONAGEM FEMININA EM CENA: UM ESTUDO DE O PRIMO
BASÍLIO, DE EÇA DE QUEIRÓS**

TANGARÁ DA SERRA-MT
2013

CLARICE GOMES CLARINDO RODRIGUES

**PERSONAGEM FEMININA EM CENA: UM ESTUDO DE O PRIMO
BASÍLIO, DE EÇA DE QUEIRÓS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários-PPGEL, da Universidade do Estado de Mato Grosso, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários, na área de Letras, sob a orientação da Profa. Dra. Elisabeth Batista.

TANGARÁ DA SERRA-MT
2013

Dados Internacionais de Catalogação na Fonte

R696p Rodrigues, Clarice Gomes Clarindo.

Personagem feminina em cena: um estudo de O Primo Basílio, de Eça de Queirós / Clarice Gomes Clarindo Rodrigues. – Tangará da Serra, 2013.
92 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) Universidade do Estado de Mato Grosso, Programa de Pós Graduação em Estudos Literários, 2013.

Orientadora: profa. Dra. Elisabeth Batista.

1. Personagem feminina. 2. Romance realista. 3. Crítica literária.
- I. Título. II. Batista, Elisabeth.

CDU: 82.09:82.09

CLARICE GOMES CLARINDO RODRIGUES

**PERSONAGEM FEMININA EM CENA: UM ESTUDO DE O PRIMO
BASÍLIO, DE EÇA DE QUEIRÓS**

Essa dissertação foi julgada e aprovada como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Tangará da Serra - MT, 18 de Fevereiro de 2013.

Prof. Dr. Agnaldo Rodrigues da Silva
Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT

Prof. Dr. Benjamin Abdala Júnior
Universidade do Estado de São Paulo – USP

Profa. Dra. Elisabeth Batista
Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT
(Orientadora)

TANGARÁ DA SERRA- MT

2013

Dedico este trabalho ao Prof. Dr. Agnaldo Rodrigues da Silva, o meu maior referencial no meio acadêmico, por ter me apresentado à Literatura Portuguesa e, principalmente, pela dedicação, orientação e companheirismo. A ti, minha mais profunda gratidão.

AGRADECIMENTOS

A Deus, minha luz maior, que me conduziu por caminhos obscuros.

Ao meu amado esposo José Divino Rodrigues Lemes pelo apoio incondicional, carinho e paciência.

Aos meus queridos filhos Vinícius, Anna Clara e Dayana que souberam compreender a minha ausência.

À Universidade do Estado de Mato Grosso- UNEMAT por ter oportunizado o ingresso ao maravilhoso mundo da Literatura.

À minha orientadora Profa. Dra. Elisabeth Batista pelo encorajamento na caminhada.

À Profa. Dra. Walnice Matos Vilalva e ao Prof. Dr. Agnaldo Rodrigues da Silva pelas profícuas contribuições na banca de qualificação.

À Capes, pela bolsa, mesmo que parcial, mas que contribuiu para que essa pesquisa tornasse realidade.

À 2ª turma do PPGEL, pela troca de experiências e pelas sinceras amizades formadas.

Eça, quando não vê a olho nu, põe a luneta; quando não vê com a luneta, pega no microscópio; e, se a noite é tenebrosa transforma-se em tigre; e, se o olhar felino não é ainda bastante perspicaz, transforma-se em vidente, em iluminado.

Guerra Junqueiro

RESUMO

Esta pesquisa apresenta um estudo do romance **O Primo Basílio** (1878), de Eça de Queirós e se insere no âmbito da literatura e da Vida Social nos países de Língua Portuguesa. Tem como objetivo refletir sobre a constituição da personagem Luísa na representação do universo feminino, presente na sociedade burguesa da segunda metade do século XIX, em Portugal. A partir de reflexões em torno de elementos da estrutura da narrativa, especialmente do estudo da personagem, procura-se analisar a importância que a personagem Luísa desempenha na *diegese* e na representação literária, vindo a subsistir ao longo dos tempos. Assim, o norteamento teórico crítico tomou como elementos o contexto histórico, social e cultural, assim como a presença feminina no Realismo. Deste modo, a reflexão sobre a personagem de ficção, a revisitação dos mecanismos de caracterização das personagens foram fundamentais para a contraposição dos aspectos relativos à linearidade da personagem Luísa. Em relação à representação literária especificamente, a análise demonstrou que a construção da personagem feminina no romance **O Primo Basílio** constituiu-se sob a base ideológica discursiva em voga nos discursos filosóficos presentes no contexto social de Eça de Queirós. Além disso, verificou-se como a personagem feminina interage nos espaços públicos e privados e, como o seu percurso na cena literária, foi capaz de impactar a sociedade da época. Em suma, considera-se que a personagem Luísa de Eça de Queirós contrapõe-se aos aspectos de linearidade na narrativa, constituindo-se como um importante canal de expressão do processo de transição de estilo literário e no modelo europeu de organização da vida social burguesa.

PALAVRAS-CHAVE: Personagem feminina; Romance realista; O Primo Basílio; Eça de Queirós.

ABSTRACT

This research presents a study of the novel **O Primo Basilio** (1878), Eça de Queiroz and falls within the scope of literature and social life in the Portuguese-speaking countries. It aims to reflect on the constitution of the character Luísa on feminine universe representation that is present in bourgeois society of the second half in nineteenth century in Portugal. From reflections of the narrative structure, especially the study of character, seeks to analyze the importance of the character Luísa plays in diegesis and literary representation, come to exist over the time. Thus, the guide critical theorist has been to demonstrate the presence of the novel in a relevant historical context, social and cultural, as well as the female presence in the selected work which falls within the Realism. Thus, the reflection on the fictional character the mechanisms revisiting of the characters characterization were central to the opposition to aspects relating to the linearity of character Luísa. Regarding literary representation, specifically, the analysis showed that the construction of the female character in the novel **O Primo Basilio** was constituted under the discursive ideological basis in vogue the philosophical speeches which are presents in the social context of Eça de Queiroz. Furthermore, it was found as the female character interacts in public and private spaces, and how their journey in the literary scene was able to impact the society at that time. In short, it is considered that the character Luisa of Eça de Queiroz opposes the aspects about narrative linearity, becoming an important channel of expression in the transition process of literary style and the European model of bourgeois organization of social life.

KEYWORDS: Female Character; Realistic Novel; O Primo Basílio; Eça de Queiroz.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1 A CONTRIBUIÇÃO DE EÇA DE QUEIRÓS À LITERATURA PORTUGUESA	
1.1 O Contexto Sociocultural de Eça de Queirós	16
1.2 A Geração de 70 e o Realismo em Portugal.....	21
1.3 Literatura e a Presença Feminina na Narrativa Queirosiana	24
2 A PERSONAGEM E A REPRESENTAÇÃO FEMININA NA VIDA SOCIAL	
2.1 A Personagem na Ficção Romanesca.....	32
2.2 A Personagem Feminina entre o Público e o Privado.....	39
2.3 A Mulher sob a Ótica dos Discursos Masculinos.....	53
3 A CONFIGURAÇÃO DA PERSONAGEM LUÍSA E OS FIOS DA TRAMA REALISTA	
3.1 Casamento no “ar”	62
3.2 O Adultério Feminino e o Impacto Social.....	68
3.3 Cartas e Dramas: o Destino Traçado em Papeis.....	74
CONSIDERAÇÕES FINAIS	85
REFERÊNCIAS	88

INTRODUÇÃO

Esta dissertação insere-se na linha de pesquisa Literatura e Vida Social nos países de Língua Portuguesa e toma como *corpus* o romance português **O Primo Basílio**¹(1878), de Eça de Queirós.

Produzir uma pesquisa com o intuito de discutir aspectos referentes à construção da personagem feminina, no romance de Eça de Queirós na contemporaneidade, constitui-se um desafio. Entre as razões, talvez, deva-se ao fato de se tratar de uma obra canonizada, amplamente estudada pela crítica queirosiana, que muito tem contribuído para o campo dos estudos literários.

Por outro lado, ao nos reportarmos à sua fortuna crítica, percebemos que o conjunto da focalização da interioridade e a constituição da personagem Luísa, na representação do universo feminino perante a sociedade burguesa, da segunda metade do século XIX em Portugal, parece não ter despertado tanto as atenções. Deste modo, temos em vista a concepção todoroviana de que “[...] A interpretação de um elemento da obra é diferente segundo a personalidade do crítico, suas posições ideológicas, segundo a época. Para ser interpretado, o elemento é incluído em um sistema que não é o da obra, mas o do crítico”. (TODOROV, 2008, p. 219). Sendo assim, outro fato que corrobora a relevância do estudo da obra de Eça de Queirós é de que atualmente o nome do autor tem sido lembrado por um estudioso de grande influência na crítica literária, o americano Harold Bloom, o qual destaca o escritor entre os 100 (cem) gênios da literatura mundial.² É assim que o nosso estudo pretende lançar um olhar contemporâneo sobre o aspecto pouco estudado e lançar mais uma contribuição ao estudo e à compreensão da referida obra.

É claro que a diversidade temática dos escritos não se restringe apenas ao fato de Eça de Queirós ser um dos maiores romancistas da literatura portuguesa e, atualmente, um dos mais notáveis da literatura mundial, mas também, devido à polivalência intelectual que exerceu na última metade do século XIX. Há, pois, aqueles que privilegiam o estudo de Eça enquanto jornalista, o qual tanto contribuiu para as imprensas portuguesa e brasileira com seus artigos, contos e críticas sociais. Há outros, no entanto, que enveredam pelos caminhos biográficos, uma vez que existem muitas lacunas na vida pessoal desse escritor, que fez

¹ Nas citações do romance **O Primo Basílio** serão indicadas apenas a sigla PB e a numeração das páginas.

² O autor Harold Bloom é professor e crítico literário, nascido em New York, USA, e nos referimos à obra **Gênio: os 100 autores mais criativos da história da literatura**, traduzida por José Roberto O’ Shea, 2003.

questão de se autopreservar. Há ainda, quem acompanhe fatos da carreira consular, que o levou a Cuba, França e Inglaterra, tornando-o cada vez mais culto e presente nas questões sociológicas. Enfim, os caminhos a serem percorridos são diversos, mas é na área dos estudos literários que o nome do autor toma maior dimensão.

Dentre o conjunto de sua obra, a seleção do romance deu-se ainda pela importância no espaço da representação identitária de língua portuguesa, cujo significado é de um “divisor de águas” entre os períodos romântico e realista. Ou seja, pode ser considerada uma obra de transição entre os dois estilos de época. Deste modo, reportar a esse contexto, significa reconhecer que o autor marcou gerações e deixou um legado cultural para a história das literaturas de língua portuguesa e mundial.

Numa perspectiva histórico-literária, declaramos que Eça de Queirós iniciou uma nova fase na literatura, rompendo com a técnica romântica do estilo que vigorou anteriormente, reagindo contra o formalismo convencional e o sentimentalismo excessivo, de modo que era mais importante apresentar a realidade, mesmo que fosse necessário mostrar as mazelas da sociedade. Por isso, ficou conhecido como o escritor que inaugurou em Portugal, o Estilo Realista com os romances: **O Crime do padre Amaro** (1875) e **O Primo Basílio** (1878). Nessa fase literária, visou representar artisticamente, o máximo a realidade que observava: nada escapava ao seu olhar. Por exemplo, em **O Crime do Padre Amaro** (1875), o primeiro romance realista, o alvo de ataque do autor foi a religião, por meio do falso celibato, no segundo romance, **O Primo Basílio**, ele vai além, de maneira que as “farpas” irônicas são dirigidas aos diversos segmentos da sociedade portuguesa, sendo que é a base social – a família, o que o autor procura atingir por intermédio da personagem feminina.

Estudos recentes sobre a personagem Luísa, de **O Primo Basílio** demonstram como esta personagem fictícia tem sobrevivido ao longo do tempo, e ao redor de si, novas histórias circunscritas. A tese de doutoramento de Mônica Figueiredo intitulada **No corpo, na casa e na cidade: As moradas da ficção** de 2006, publicada em 2011, traz uma reflexão a respeito de três narrativas produzidas no final do século XX, que recuperam e percorrem a personagem Luísa em prol da constituição de novas moradas fictícias, sendo elas: **Pedro e Paula** (1998) de Helder Macedo, **O vale da paixão** (1999), de Lídia Jorge e **O Ensaio sobre a Cegueira** (1995), de José Saramago. Já, Carolina Regina Morales em sua dissertação de mestrado (2010) trata do caráter transgressor de Luísa ao longo do enredo, enfatizando a falta de expressão da personagem.

Assim como esses estudos, inúmeros trabalhos têm explorado incessantemente o romance como fonte de pesquisa em diversos ângulos. No entanto, a maioria dos trabalhos

pouco tem se afastado da visão masculina e estereotipada da personagem fornecida originalmente pelo crítico Machado de Assis, restringindo-se ao âmbito de uma suposta superficialidade, em quaisquer que sejam o foco da abordagem. Desse modo, além do fato de a personagem Luísa ser alvo de estudos desde a contemporaneidade do autor até a atualidade, consideramos que a nossa investigação pode contribuir significativamente por considerar a personagem como fruto de um período de transição, no qual ocorreram grandes transformações. Isto pode ser percebido pelo fato de que é por meio da construção da personagem Luísa que a imagem da mulher idealizada no estilo de época romântico, vem a ser substituída por uma nova imagem em formação. **O Primo Basílio**, apesar de ser o segundo romance da fase realista de Eça de Queirós, é o primeiro romance de língua portuguesa que tem a figura feminina como personagem central, no qual, o autor visa anular a imagem de mulher idealizada pela representação literária.

A nossa reflexão tem como ponto de partida o fato de que a presença da mulher como protagonista do romance selecionado não é mera casualidade. De acordo com Saraiva e Lopes (1996), Eça de Queirós sempre dedicou um espaço para discussões acerca da educação e do comportamento feminino, atribuindo a mesma importância de crítica que concedia aos temas políticos e religiosos, de forma que demonstra obsessão pelo tema da infidelidade feminina, desde os primeiros panfletos de **As Farpas** até aos romances. Além disso, um dos fatores que contribui para a relevância do objeto e a propagação desse romance é o fato de que o tema da mulher na literatura portuguesa encontrava-se em evidência. Morales (2010), em sua dissertação de mestrado, destaca que duas das obras de maior vendagem em Portugal no século XIX tem a figura da mulher como personagem principal, sendo elas: **Maria, não me mates porque sou tua mãe!** (1848) de Camilo Castelo Branco e **A Virgem da Polônia** (1847), do Conselheiro José Rodrigues Bastos. No entanto, a tendência destes romances e outros do período em Portugal é sobressair a imagem idealizada de mulher através das personagens. Já no contexto europeu, a tendência de evidenciar as personagens femininas, opondo-se a sua idealização, mostra autores e personagens consagradas como Ana Karênina (1877), de Tolstoi, e Emma Bovary (1857), de Gustave Flaubert, de modo que é nessa perspectiva de renovação que Eça se inspira ao compor sua personagem.

Além do caráter de Luísa não se adequar ao estilo até então vigente em Portugal, Eça utiliza esse caráter contraditório da figura ideal feminina, como espécie de fio condutor para uma discussão típica da sociedade lisboeta do século XIX. Apesar de Luísa ser uma personagem que rompe com as normas impostas pela sociedade, o romance apresenta, por meio das circunstâncias sociais, um perfil de mulher ironicamente alienada aos ideais

românticos, bem como, subalterna à presença masculina. Evidentemente, isso contribuiu para que a crítica de Machado de Assis a considerasse um resultado falho da estética realista e, posteriormente, fez com que se formassem estereótipos através das novas críticas em torno da personagem, difundindo, assim, a imagem de personagem superficial, incoerente e linear, do início ao fim da narrativa.

Partindo desse pressuposto, perscrutamos a imagem feminina ficcional e a representação da mulher no século XIX, de modo que o objeto desse estudo é a representação literária da personagem, no contexto *diegético*, ou seja, no transcorrer da narrativa, consonante com o tempo e a sociedade da época. Neste sentido, partimos das seguintes indagações: Como se constitui a personagem de ficção no romance? Até que ponto na narrativa a constituição da personagem Luísa é canal de expressão de um processo de transição na vida social burguesa? Como se constitui a imagem da mulher sob o olhar e os discursos presentes do contexto social do escritor Eça de Queirós? Tendo em vista a análise e a compreensão do interior da personagem, como Luísa interage no espaço privado, e, neste sentido instiga-nos compreender, em que medida ocorre o processo de avançar para além dos espaços delimitados? Ou seja, de que modo evidencia-se o desejo da personagem a opor-se à tradição estabelecida?

Tendo no horizonte do nosso interesse as questões acima referidas, o nosso estudo está compreendido em três capítulos. O primeiro discute o contexto sociocultural, período em que o romance de Eça de Queirós foi produzido e tem como objetivo ressaltar aspectos históricos e culturais, uma vez que tratar de Eça de Queirós é inevitavelmente reportar a um relevante contexto social, sendo este, um elemento essencial que direciona a pesquisa referente à compreensão da relação que há entre o autor, a obra produzida e as convenções sociais do tempo. Assim, no primeiro capítulo, nosso objetivo é colocar em relevo aspectos do contexto que foram determinantes na formação intelectual e na intervenção social do autor por meio da chamada Geração de 70, cujo momento foi de confrontos entre o Romantismo e o Realismo, ocorrendo inicialmente pela Questão Coimbrã e, posteriormente, pela conferência - **O Realismo como expressão da arte** proferida por Eça de Queirós, nas conferências do casino, na qual se propagou um novo movimento literário em Portugal, o Realismo. Nesse capítulo também, registramos a vasta produção literária desse autor, cujo foco é evidenciar o gradativo interesse pela inserção da personagem feminina em suas mais variadas nuances literárias. Enfim, buscamos elementos que são imprescindíveis para a compreensão das reflexões subsequentes, referentes ao romance em foco, uma vez que a crítica colmata o gênero feminino por meio da pequena burguesia lusitana.

O segundo capítulo focaliza, por meio de embasamento teórico, tanto no aspecto da estrutura da narrativa, quanto do aspecto temático entre o público e o privado, a questão da personagem enquanto elemento estruturante da narrativa e sua importância na *diegese* e na representação social. Apresenta a classificação de personagens de acordo com as proposições de Forster para subsidiar posteriormente a análise da personagem Luísa. Através da voz narrativa, desvela-se a forma que a mulher é focalizada pela ótica masculina por meio de discursos históricos, filosóficos e morais em voga, no período vigente do romance **O Primo Basílio**. Trata ainda da imposição do espaço privado, socialmente designado à mulher e de como a personagem interage nesses espaços circunscritos, através dos relevos de sua densidade interior.

O terceiro capítulo analisa a personagem no contexto *diegético*, a partir do seu percurso entre casamento, adultério e morte, cujo foco volta-se para a compreensão do papel relevante desempenhado pela personagem na vivência dos seus conflitos interiores e a consequente ruptura com a linearidade na representação literária.

Portanto, o delineio do trabalho ocorre na perspectiva de colocar a personagem feminina em cena, tanto na *diegese*, quanto na representação da vida social da ambiência burguesa da Lisboa do último quartel do século XIX, sob a apreensão da crítica mordaz de Eça de Queirós, o qual enfoca as tensões vividas pela personagem realista.

CAPÍTULO I

1- A CONTRIBUIÇÃO DE EÇA DE QUEIRÓS À LITERATURA PORTUGUESA

Na arte só tem importância os que criam almas.

Eça de Queirós

1.1 O Contexto Sociocultural de Eça de Queirós

A leitura do romance **O Primo Basílio** configura-se como um espaço privilegiado para a compreensão da tessitura ideológica de um determinado contexto, bem como, o estudo da vida social da época e, este fator constitui-se, por si só, uma contribuição relevante para a Literatura de Língua Portuguesa. Na relação literatura e sociedade, não deve ser considerado apenas o conteúdo social explícito na obra, mas também, as proporções como esse conteúdo se aplica na sociedade e o ponto de vista dos leitores referente ao meio social e ao tempo da produção literária do escritor. Nesse sentido, Lukács (1965, pp. 12, 13) diz que “a existência e a essência, a gênese e a eficácia da literatura só podem ser compreendidas e explicadas no quadro histórico geral de todo o sistema”. Para este teórico, nem a arte e nenhum ramo da ciência tem uma história autônoma, e é imanente a ponto de resultar exclusivamente de sua dialética interior.

Estudos recentes apontam que o valor e o significado de uma obra não consistem apenas em conter aspectos da realidade, dependência ou independência de condicionamento social, e sim a associação entre o contexto externo e interno, como movimento essencial no processo interpretativo, conforme podemos averiguar:

Só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. [...] o externo (no caso, o social) importa não como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto interno. (CANDIDO, 2006, p. 13).

Nessa direção, destacam-se nas obras de José Maria Eça de Queirós (1845-1900), elementos indissociáveis de sua relação com os fenômenos históricos, sociais e culturais de

sua época, visto que o autor insere-se em um período de grandes transformações políticas, científicas, filosóficas e literárias, no qual a sua produção literária mostra uma articulação exemplar entre o romance e a sociedade, resultando de suas obras, discussões em vários aspectos da vida social portuguesa, principalmente, através de seus artigos de críticas veiculados pela imprensa e pelos romances. Neles, Eça de Queirós trata de forma crítica e irônica o clero, a pequena burguesia provinciana, a pequena burguesia lisboeta, a aristocracia, a alta sociedade, a política, a literatura e, ainda, a educação da mulher burguesa, sendo esse último tema, o cerne dessa pesquisa, conforme afirmamos anteriormente.

O tema referente à educação da mulher burguesa e as suas implicações na produção literária de Eça de Queirós, mais precisamente em **O Primo Basílio**, perpassa a questão da mera observação e descrição literária de uma época em que a mulher era subalterna ao sistema patriarcal. Percebemos, numa leitura, ainda que panorâmica, que a abordagem da condição feminina nesse romance é mais abrangente, é reflexo de uma sociedade em fase de profunda e irreversível transformação em sua história política, econômica e social.

Eça de Queirós insere-se em um curto período da História Portuguesa, cerca de um pouco mais de meio século, porém, tempo suficiente para transformar a história da literatura de seu país. A partir de meados da década de 1860, destaca-se de um grupo de jovens intelectuais revolucionários da Universidade de Coimbra, sua intervenção torna-se consideravelmente notável, principalmente, por apontar e analisar criticamente as idiosincrasias sociais que impediam o desenvolvimento de Portugal.

Para a compreensão do processo de inserção e intervenção cultural do escritor, em consonância com a instituição da classe burguesa em processo de transição e literatura adaptada aos novos tempos, na qual se inseria a figura da mulher na representação literária, é imprescindível expor um breve relato da situação histórica e social de Portugal no século XIX, uma vez que nesse século, conforme afirmamos anteriormente o país passou por grandes transformações em sua situação política, econômica e social, configurando novas relações sociais no panorama artístico e cultural.

Assim é que, naquela altura, o registro da História assinala o período designado por Regeneração (1850 a 1890), o qual contribuiu para uma nova etapa na história literária de Portugal, pois, além de recuperar o país de seu atraso econômico e tecnológico, em relação aos padrões europeus, esse contexto representou para Eça de Queirós o período de sua formação intelectual, configurando este espaço social o cenário de sua observação e crítica.

Neste período, a realidade em Portugal se contrastava com os demais países desenvolvidos da Europa, pois “A industrialização praticamente não existia, a esmagadora

maioria da população vivia no campo e o analfabetismo atingia praticamente 80% da população” (ABDALA JÚNIOR, 1980, p. 93).

Em complemento a essa explanação, Saraiva (1981) afirma que em meados do século XIX, Portugal ainda não possuía estradas modernas que pudessem viabilizar a expansão econômica. Os políticos argumentavam que essa carência, associada à falta de transportes, era uma das principais causas da estagnação econômica do país. Com o intuito de sanar este problema, ou ao menos amenizá-lo, as ações públicas na revolução da Regeneração foram executadas por uma política conhecida como fontismo³.

Evidencia-se que com as políticas de incrementos de obras públicas, o país obteve progressos industriais: desenvolvimento de vários setores da indústria; a instalação de novas unidades industriais; e, sobretudo, o aumento de emprego de mão de obra nas construções. A respeito dos relevos nos meios de transportes e das comunicações enfatiza-se que:

[...] em 1852, quando Fontes tomou posse como primeiro ministro das Obras públicas, não havia em Portugal mais de 218 km de estradas modernas, macadamizadas. Em 1900, Portugal podia orgulhar-se de possuir uma rede de estradas com 14 230 km. [...] A construção de vias férreas assumiu aspectos ainda mais espetaculares. Na década de 1840 gizaram-se os primeiros projectos para introduzir no País os novos comboios. Coube uma vez mais a Fontes a glória de dotar o país com o seu primeiro caminho-de-ferro: de 1851 a 1856 foram assinados vários contratos com companhias portuguesas e estrangeiras, começando a circular os primeiros comboios em 1856. A rede ferroviária cresceu de 36 km para 2974 km em 1912 [...] (MARQUES, 1995, p. 491).

Gradativamente, todas as províncias receberam as vantagens do aceleração das comunicações e dos transportes. De acordo com Marques (1995), em menos de quarenta anos, todas as cidades do país foram vinculadas pelo caminho de ferro. Com as demais partes da Europa, as ligações se inauguraram em 1866. O progresso também se estendia por meio do telégrafo, em 1864 mais de 2000 km de fios telegráficos funcionavam no país. Em 1870, o cabo submarino ligava Portugal à Inglaterra e posteriormente a outros países. O telefone por sua vez, fazia parte da vida dos Lisboa em 1882. Esses avanços tecnológicos marcam

³ Essa política foi assim denominada por ser executada pelo jovem engenheiro e militar Fontes Pereira de Melo (1819-1887), que em 1852, criou o Ministério das Obras Públicas, do Comércio e da Indústria, realizando-se por meio de amplos empréstimos internacionais, com medidas a serem instauradas na revolução dos transportes, na produção da agricultura (orientada para exportação) e na industrialização, sendo essas ações desenvolvidas para acelerar o desenvolvimento no país. Através da criação das estradas de ferro, pontes, portos, telégrafos e telefones, Portugal pretendia estreitar as relações de comércio nacional e internacional, estimulando o consumo em áreas de difícil acesso e o desenvolvimento da produção agrícola e industrial, e promover relações com os demais países europeus.

irreversivelmente o ingresso de Portugal na modernidade e, vão, por assim dizer, gerar impactos na vida social.

Com o desenvolvimento do processo de produção e industrialização, os índices de urbanização e prosperidade relativamente aumentaram, “Lisboa, que na primeira metade do século vegetara no seu quadro pombalino, salta de 160 000 habitantes em 1864 para 391 000 em 1890” (SARAIVA, 1981, p. 307).

Neste cenário urbano, ressaltam-se dois contextos sociais, um deles refere-se à ascensão da classe média, que não mediu esforços para manter-se no domínio, e o outro é referente a uma grande parte da população que não se beneficiou com o progresso da nação portuguesa, vindo a formar uma legião de pobres no conglomerado urbano. Sendo assim, diegeticamente, ao reconstituir a vida doméstica do casal burguês em **O Primo Basílio**, sobressai um cenário contraditório, no qual grandes residências burguesas destacam-se em meio ao povoamento pobre, duas classes sociais se opõem por meio das figuras femininas, desvelando muito mais do que um Portugal que pretendia apenas acessar os bens de consumo no contexto de avanços no âmbito tecnológico e o conforto que a vida burguesa poderia representar.

No contexto cultural, ressaltamos que este surto de desenvolvimento propiciou a liberdade da palavra e da imprensa. A expansão cultural do país aconteceu principalmente pelos meios de comunicação com outros países da Europa, sobretudo com a França. A construção das linhas ferroviárias facilitou o acesso de Portugal aos grandes centros da cultura. Esta expansão cultural justifica a presença e o consumismo intensivo e constante da arte e da literatura no romance, especialmente por meio da importação. Segundo Mónica (2001), a partir de 1870 a importação de livros e revistas por via de comboios aumentou, tornando possível não só a agilidade no transporte dos produtos, quanto os preços mais baixos devido às reduções tarifárias.

Já em nível literário especificamente, subsiste deste cenário a chamada literatura oficial. Neste período, muitos jovens escritores, apadrinhados pelo escritor António Feliciano de Castilho, escreviam comentários favoráveis entre si, prevalecendo o academicismo e o formalismo das produções literárias. A principal característica desse tipo de literatura era o conservadorismo, no qual evidenciava o apego pela tradição e a contestação de novas ideias. Assim, mediante a consagração dos escritores, o público pouco letrado e mal informado passa a apreciar esses poemas excessivamente sentimentais e pouco criativos, destacando-se desse grupo, o poeta mais lido deles: Soares de Passos, e o mais influente, António Feliciano de Castilho.

As questões de caráter político, econômico e social, não cairiam no esquecimento, gradativamente os intelectuais e literatos passaram a discutir e denunciar tais fatores. Neste momento de forte depressão social e literária, surge um grupo de estudantes intelectuais da Universidade de Coimbra, firmados em uma raiz crítica e, com eles, o despertar de uma consciência social que “não podia deixar de se chocar com a realidade das instituições, hostis, na prática, a um liberalismo real e ao progressismo que lhes servia de tabuleta” (SARAIVA; LOPES, 1996, p. 795).

Saraiva e Lopes (1996), atentam brevemente para a associação da formação intelectual desses jovens aos acontecimentos históricos europeus e nas leituras estrangeiras que possivelmente impulsionaram essa geração a se confrontar com a sociedade em que viviam. Esse conjunto de leituras levariam esses jovens a acompanharem as diversas mudanças culturais e sociais da Europa na segunda metade do século XIX. Assim, tornaram-lhes conhecidas as teorias de Auguste Comte, Hippolyte Taine, as obras de Charles Darwin, Ernest Renan, Ernst Haeckel, Joseph Proudhon e especialmente os romances de Émile Zola e Gustave Flaubert.

Coimbra foi o berço intelectual de Eça de Queirós, durante o período universitário o autor tomou conhecimento das grandes transformações europeias.

Foi pela porta de Coimbra que o século XIX penetrou em Portugal. Não podendo os povos viver no isolamento, sendo a comunidade a lei do mundo finito, os livros que Paris, Roma e Berlim editavam acabariam atingindo a cidade universitária. (MOOG, 1966, p. 48).

Dessa forma, o contato com essa literatura contemporânea abriu simultaneamente novas perspectivas em relação ao pensamento e a imaginação. A respeito dessa intensa absorção intelectual de Eça, averiguamos:

Cada manhã trazia a sua revelação, como um sol que fosse novo. Era Michelet que surgia, e Hegel, e Vico e Proudhon; e Hugo, tornado poeta e justiceiro dos reis; e Balzac, com o seu mundo perverso e lânguido; e Goethe, vasto como o universo; e Poe, e Heine, e creio que já Darwin, e quantos outros. (MÓNICA, 2001, p. 24).

Eça de Queirós, juntamente com outros estudantes, fica fascinado diante da revolucionária literatura. A partir desse momento, passou a abordar temas relacionados às verdades da ciência (além de outros consideráveis aos novos moldes), a ponto de confrontar com a literatura já consagrada de Antônio Feliciano de Castilho e Camilo Castelo Branco.

1.2 A Geração de 70 e o Realismo em Portugal

Com os olhos fixos no acelerado processo de desenvolvimento europeu, o grupo de Eça de Queirós, denominado Geração de 70 visualizava ao longe o progresso cultural e científico, mas o sonho de integrar Portugal à cultura europeia estava mais perto do que se imaginava, visto que, o progresso da Regeneração, principalmente pelos caminhos de ferro, abriu perspectivas às novas ideias.

Com o ambiente propício, aos jovens, interessavam oporem-se a tudo que pudesse impedir Portugal de ingressar no contexto europeu, mesmo que tivessem que combater frontalmente com a sociedade resistente às mudanças. Assim, a chamada Geração de 70, em seu espírito revolucionário, é atraída a repensar e pôr em questão toda uma tradição cultural.

O ponto inicial de divergência se dá no âmbito literário, e é o caminho que julgamos relevante prosseguir neste trabalho. Essa polêmica literária refere-se à oposição entre dois grupos: o que era constituído por jovens estudantes liderados por Antero de Quental e o outro, formado por intelectuais mais idosos e alguns jovens que estavam sob a liderança do poeta romântico António Feliciano de Castilho. O primeiro, respectivamente, contesta os valores espirituais, sociais e literários de seu tempo que por sua vez, são defendidos pelo grupo de Castilho, em que prevalece o academismo e o formalismo das produções literárias a quem o grupo de Antero de Quental viria a chamar de “escola de elogio mútuo”.

As divergências iniciam-se em 1865, quando Castilho é convidado a escrever um posfácio para o **Poema da Mocidade**, de Pinheiro Chagas. Castilho vale-se da ocasião para censurar um grupo de jovens de Coimbra, acusando-os de exibicionismo, de obscuridade e de tratarem de temas que não se relacionavam à poesia e de não terem bom senso, nem bom gosto. Os escritores referidos por Castilho eram Teófilo Braga, Antero de Quental e Vieira de Castro. Antero de Quental rebate as acusações com uma carta, sob o título **Bom Senso e Bom Gosto**, que se expandiu em forma de panfletos, a qual defendia a liberdade dos jovens escritores, questionava a missão dos poetas em tratar das grandes transformações em curso, os problemas ideológicos que vigoravam e ainda denominava a poesia de Castilho de fútil, ridícula e insignificante, insurgindo, desse modo, uma polêmica que se estenderia nos momentos subsequentes e que ainda exerce como crítica na atualidade.

As célebres Conferências do Casino é o ponto culminante da geração de 70, é através delas que se consolidam o espírito revolucionário dessa geração. O programa das Conferências do Casino consolida as ideias discutidas entre o grupo, e em um plano maior deveria atingir os anseios do povo. Em um período revolucionário, esses jovens intelectuais

pretendiam, por meio de seus discursos nas conferências, suscitar primeiramente a transformação política, moral e social dos povos e, depois, a ligação de Portugal aos movimentos modernos das ideias europeias. Assim, a respeito dos principais objetivos da Geração de 70, o autor Antero de Quental os exprime logo na primeira conferência, conforme observamos:

Ligar Portugal com o movimento moderno, fazendo-o nutrir-se dos elementos vitais de que vive a humanidade civilizada; procurar adquirir a consciência dos factos que nos rodeiam, na Europa; agitar na opinião pública as grandes questões da Filosofia e da Ciência moderna; estudar as condições da transformação política, econômica e religiosa da sociedade portuguesa. (SIMÕES, [s d] p. 77).

O teor ideológico das conferências aponta para a concepção de que uma forte corrente renovadora na política, na arte, na ciência, na sociologia, na religião, sacudia a Europa. O discurso de Antero instigava a conscientização de que Portugal não deveria manter a margem desse movimento ascensional.

A quarta conferência que é proferida por Eça de Queirós versa sobre **O Realismo como Nova Expressão da Arte**. Nela, Eça critica a literatura romântica por não representar criticamente temas contemporâneos da sociedade. De acordo com Simões (s/d), esta conferência representou um passo decisivo na evolução das ideias literárias em Portugal, proclamando, a partir dela, uma nova fase nas letras e no que se convencionou a chamar Realismo. Eça de Queirós, em sua conferência, expressa com originalidade própria a associação de suas ideias com o ideário de dois pensadores francêss, Taine e Proudhon, e Flaubert como complemento. Eça parte do princípio de que o realismo deve tomar como matéria a sua vida contemporânea e proceder pela experiência e pela fisiologia, chegava a essa conclusão após afirmar que em Portugal não havia romance nem poesia, e que toda a literatura era convencional, sem ideias e sem originalidade.

Se o Realismo germinou na Questão Coimbrã, pode-se dizer então que foi nas conferências do casino através do manifesto de Eça de Queirós que finalmente surge a mola mestre impulsionadora da nova tendência estética e ideológica literária em Portugal. Através do novo estilo, Eça propunha uma arte subversiva, que adequasse a literatura aos novos tempos e, por meio de um método específico (personagens, ação, objeto, representação do real), a suscitação da consciência social, visto que os autores desse período acreditavam que a literatura tinha como finalidade moralizar a sociedade.

Assim, Eça de Queirós avança para além de suas teorias, passando o experimento às

polêmicas **As Farpas** até à pretensão do projeto **Cenas da Vida Portuguesa**, mas é por intermédio dos romances **O Crime do Padre Amaro** (1876) e **O Primo Basílio** (1878) que o novo padrão estético e ideológico é delineado na literatura. Neste período, os romances não poderiam deixar de adquirir novos contornos, pois as teorias científicas e filosóficas em auge ganhavam espaço na composição ideológica, em detrimento ao romance romântico, que no ponto de vista do autor nada estudava e explicava, não pintava caracteres, não desenhava temperamentos, e nem analisava paixões. Desse modo, o homem e a sociedade passam a ser representados em sua plenitude, marcando um período de oposição e recusa à literatura romântica que para Queirós (1965, p. 25) era “sem ideia, sem originalidade, convencional, hipócrita, falsíssima, não exprime nada”.

Apesar do texto original proferido por Eça de Queirós ter se extraviado, alguns excertos da conferência foram veiculados pelos jornais da época e preservados ao longo do tempo. Nesta citação, apresenta-se o teor do discurso (**O realismo como nova expressão da arte**) sob a apreensão da seguinte crítica:

Para Eça, o realismo, tal como êle o compreendia, não era simplesmente um processo de forma, mas sim uma base filosófica para todas as concepções do espírito, uma lei, uma carta de guia, um roteiro do pensamento humano na eterna religião artística do belo, do bom e do justo. O realismo era a arte do presente: poder-se-ia até dizer que do futuro. Êle coincidira em França com o despertar do espírito público. Não significava, como alguns falsamente supunham, um simples modo de expor, minudente, trivial, fotográfico. Isto era o falsamento do realismo, o seu abastardamento: a forma pela essência, o processo pela doutrina. O realismo era outra coisa: reapresentava a proscricção do convencional, do falso, do ôco, do enfático, do lacrimoso, do piegas; a abolição da retórica como arte de promover a comoção pela inchação do período, pela epilepsia da palavra, pela congestão das frases. Ao invés de lei gramatical do belo, tomada como caminho do justo, segundo a tendência da velha literatura, a lei moral e científica do justo, recebia como única aspiração do belo. O romantismo fôra a apoteose do sentimento. O realismo devia ser a anatomia do coração. (MOOG, 1966, p. 143-144).

Se os objetivos da Geração de 70 não foram totalmente atingidos em todos os segmentos propostos, certamente na literatura efetivou-se revolucionariamente, concebendo uma renovação artística entrelaçada a um novo tempo de transformação cultural da sociedade portuguesa. A partir daí, o romance passou a ser o gênero de maior expressão artística literária, estabelecendo diálogos no âmbito científico, consolidando-se como social, psicológico e de tese, sobretudo, servindo de veículo na denúncia dos problemas sociais e das desigualdades existentes.

Em suma, o que representou a Geração de 70 como um processo de revolução artística e literária é um importante marco, capaz de situar efetivamente um momento de transição de período literário, de transformação cultural, em níveis históricos, políticos e sociais. A eficiência da ação crítica que todos os membros da Geração de 70 exerceram foi fundamental no período. No entanto, vale ressaltar que dentre seus representantes, a que durou por mais tempo e com mais intensidade e abrangência foi a ação de Eça de Queirós.

1.3 Literatura e a Presença Feminina na Narrativa Queirosiana

Intentamos nesta seção discutir sobre a vasta produção literária de Eça de Queirós que aqui é sintetizada com o intuito de atingir três objetivos principais. Primeiro, destacar que a produção criativa do autor foi intensa, contribuindo significativamente para a literatura de língua portuguesa. Segundo, demonstrar que, apesar de Eça ser conhecido como o escritor realista, sua escrita não se restringe apenas a esse período e a esses moldes, de modo que sua produção transita por sua atuação intelectual, transcendendo o seu próprio tempo e subsistindo a diversas fases e modismos. Terceiro, ao colocar em relevo as personagens mais marcantes do conjunto de sua obra, é possível identificar de que modo se constitui a presença feminina na cena literária ecaiana.

Na perspectiva de destacar as personagens femininas, estamos em pleno acordo com Beatriz Berrini (1982) quando afirma que estas são vistas pelo ponto de vista masculino. De acordo com essa autora, com exceção dos romances **O Crime do Padre Amaro** e de **O Primo Basílio**, as personagens femininas não aliciam tanto quanto as personagens masculinas, e, posteriores a esses romances, elas não tem a graça, a inteligência e a vivacidade das personagens masculinas.

Conforme o nosso propósito em ressaltar a intensa ação do autor, destacamos que a formação intelectual do autor é advinda dos tempos de Coimbra, a primeira fase (1866-1871) ocorre após Eça findar o período universitário. Ao deixar Coimbra, o autor ingressa na atividade jornalística na **Gazeta de Portugal** (1866-1867) em Lisboa e o **Distrito de Évora** (1867), em Évora. Os registros afirmam que em 28 de março de 1866, a **Gazeta de Portugal**

publicava seu primeiro folhetim⁴. Esses folhetins apresentam contos que oscilam entre o universo artístico de Poe, Baudelaire e Flaubert, sendo permeados a todo instante de figuras sinistras, visões macabras (como o próprio diabo) e alguns personagens *shakesperianos*.

No ínterim da produção de **As Prosas Bárbaras**, o autor posiciona-se criticamente diante de grandes questões sociais, no jornal provinciano o **Distrito de Évora**. Nesta redação, que por sinal conduziu quase sozinho, seus escritos tomam contornos que apontam para temas como política, cultura, família, trabalho, educação, defesa dos assalariados, contribuição dos pequenos camponeses pobres. A respeito do estilo do autor nesta fase, destacamos que “[...] Este Eça didático e polemista terá também continuidade, mas de um modo cada vez mais ironicamente distanciado, através de uma obra de ficção sempre criticamente atenta à sociedade oitocentista portuguesa [...]” (SARAIVA; LOPES, 1996, p. 858).

Em relação ao estilo nesse período, perdura na obra queirosiana, a tendência em retratar o demonismo, de maneira que figuram em alguns textos de **As Prosas Bárbaras**, traços marcantes do satanismo criado pela figura de Carlos Fradique Mendes, personagem criado em 1869, por Eça, Antero de Quental e Batalha Reis. Tal personagem transita entre o período de sua criação, as assinaturas dos poemas publicados por Antero de Quental e entre a personagem de **O Mistério da Estrada de Sintra**, obra de Eça de Queirós com a colaboração de Ramalho Ortigão.

A viagem realizada por Eça ao oriente no final de 1869, com o objetivo de prestigiar a inauguração do canal de Suez, leva-o a conhecer o Egito, a Palestina, Síria e o Líbano. O que subsidia uma série de escritos literários impregnados ainda de romantismo fantástico e de satanismo baudelariano: **De Porto Said a Suez** (artigo publicado no **Diário de Notícias**), **O Egito** (Notas de Viagem), **A Morte de Jesus** (Contos inseridos em **As Prosas Bárbaras**), **Suave Milagre** e **A Relíquia** (Romance). Neste último escrito desta etapa, notamos a presença feminina, mas apenas atuando como um objeto de desejo de Teodorico Raposo, que por sua vez, desde criança se interessava por todas as imagens de mulheres: pelas estampas de mulheres despidas, as mulheres que via nas vitrines, pelos braços, pelas raparigas do Terreiro da Herva. Quando realmente se concentra em uma mulher, Adélia, esta acaba sendo pejorativamente apresentada, pelo fato de acabar traindo-o.

A mulher é outra vez apresentada negativamente quando Eça alterna romance, terror e suspense com o tema do adultério feminino ao escrever juntamente com Ramalho Ortigão **O**

⁴ Nestes folhetins há uma fusão cultural entre a fabulação de Baudelaire, o lirismo de Heine e o romantismo de Herval, que viriam provocar alvoroço no gosto dos leitores. Esses folhetins chegariam a ser publicados postumamente, em 1903, pelo amigo Batalha Reis, sob o título de **Prosas Bárbaras**.

Mistério da Estrada de Sintra, obra publicada através de folhetins, no **Diário de Notícias** em 1870. Nesta produção, a personagem feminina central, a Condessa Luísa Valadas é casada com Jorge Valadas, tem um caso extraconjugal com um general inglês (Rytmel). Essa relação amorosa acaba despertando ciúmes no primo da Condessa, que é apaixonado por ela. É interessante observar que a trama de **O Primo Basílio** encontrava-se embrionariamente nesses folhetins, acabando por amadurecer e concretizar-se na conhecida segunda fase da carreira literária de Eça.

Na segunda fase, a produção de Eça prossegue tomando rumos totalmente adversos do período do Romantismo. Além de suas obras adquirirem mais maturidade, essa fase marca o período de inauguração do Realismo em Portugal e é intensivamente neste momento que ocorre a presença feminina nos escritos do autor, uma vez que neste período Eça se recusa trilhar velhos caminhos e sobressai a tendência de representação do real na crítica à sociedade portuguesa. A respeito dessa mudança no estilo literário, afirma-se que:

Eça iniciara sua carreira literária como um romântico, ou seja, como alguém que desprezando a realidade, emigra para o sonho. Mas, em algum momento no início da década de 1870, a realidade começou a fasciná-lo. A estupidez humana passou a ter um charme mórbido. A mesquinhez da pequena burguesia assumiu contornos lascivos. A grosseria dos clérigos transformou-se em matéria atraente. Em vez de olhar para as nuvens, Eça decidiu enfrentar o mundo. A parte realista de sua alma deliciava-se agora na descrição dos males terrestres. Muitos aspectos chocavam Eça, mas talvez nenhum tanto quanto a hipocrisia da sociedade portuguesa. (MÓNICA, 2001, p. 166).

Gradativamente, a nova estética na escrita queirosiana se firma iniciando com a colaboração de Ramalho Ortigão em **As Farpas** (1871-1872). Em forma de folhetins, os artigos de publicação mensal mostravam de forma crítica e irônica a sociedade portuguesa com toda sua repercussão política, social, econômica, cultural e até mesmo moral. A caricatura da sociedade era mostrada tal qual realmente era, nada escapava aos olhares de Eça e Ortigão, sendo abordados, dentre outros temas: a religiosidade e a fé católica, a corrupção na política, a falsidade e a hipocrisia da literatura romântica e, como não poderia faltar, o papel social da mulher. Em **As Farpas**, Eça de Queirós publica dois artigos que trata da má educação das moças de Lisboa, neles condena a mulher que é exclusivamente educada para o amor, impregnada de romances e ociosa. Assim, mesmo combatendo as mais diversas classes sociais “[...] Nunca anteriormente em Portugal outra publicação conquistara a popularidade assim de improviso. Em todas as camadas sociais, em todas as classes, nos escritórios, nos

lares, no recolhimento dos serões, eram elas lidas e aguardadas com sofreguidão.” (MOOG, 1966, p. 158). Vale ressaltar que Eça de Queirós reuniu seus folhetins e publicou suas “farpas” com o título de **Uma Campanha Alegre**, em 1890 e 1891.

Apesar do trânsito em diversos gêneros literários e do aguçado ponto de vista do autor sobre inúmeros temas em artigos e reportagens publicadas em **As Farpas**, nas compilações póstumas **Cartas de Inglaterra** e **Ecos de Paris** (1905), **Cartas Familiares** (1907), **Notas Contemporâneas** (1909) dentre outros, é no romance que Eça mais demonstra sua vocação artística.

Após o período em Leiria (cenário de **O crime do padre Amaro**), Eça deixa Portugal e se muda para tomar posse do consulado de Havana, em 1872. Mesmo distante, o autor então reconhecido pela propagação de **As Farpas**, não abandona seu espírito de crítica e ironia na análise da sociedade portuguesa, sente a necessidade de exercitar a escrita literária, aproveita o momento para retocar a primeira obra realista do romance português, **O Crime do Padre Amaro**⁵ e escrever o conto **Singularidades de uma rapariga loura**.⁶

Nestes romances, é evidente o preconceito contra as mulheres, além do caráter da personagem Luísa ser descrito como “fraco” pela focalização narrativa em **Singularidades de uma rapariga loura**, em **O Crime do Padre Amaro** nenhuma mulher é atraente, simpática, nem mesmo Amélia. Segundo Berrini (1982), as beatas são detestáveis, ignorantes, passivamente exploradas pelos padres e nem mesmo a juventude e a beleza de Amélia seduz o leitor, pois se abandona nas mãos de Amaro, é fútil e histérica, vivendo apenas de aparências doentias, chegando ao ápice de odiar o próprio filho antes de nascer. De acordo com a autora acima citada, o que resta enfim às mulheres de **O Crime do Padre Amaro** é apenas supervisionar a casa, falar mal da vida alheia, ir à igreja, costurar, tocar piano, cantar, jogar e se entregar aos seus senhores de corpo e alma.

A presença feminina nos escritos de Eça prossegue ainda nesse período literário de representação do real, quando é transferido em 1874 de Havana para o consulado de Newcastle-on-Tyne e, depois para Bristol. O anseio do jovem Eça de Queirós em pintar o retrato de Lisboa, no final do século XIX é tão intenso que, tal desejo, se estende desde as

⁵ **O Crime do Padre Amaro** escrito durante o período que Eça exerceu a breve experiência de administrador do concelho de Leiria entre 1870 e 1871 é o romance inaugural do Realismo em Portugal. Este romance recebeu três versões em sua elaboração, a primeira lançada em 1875, na **Revista Ocidental**, a segunda, em 1876, e, finalmente, a terceira em 1880.

⁶ Este conto foi escrito por Eça pouco depois da conferência do Casino Lisbonense, e revela a adesão do escritor ao Realismo, de forma que se apresentava como um treinamento da nova estética. Nele, o autor busca destruir os moldes convencionais do romantismo e condena completamente o espírito romântico.

manifestações das conferências do Casino, passando por **As Farpas**, até a intenção de produzir um conjunto de novelas e contos que, pela crueza do seu conteúdo, provocou grande inquietação, chegando mesmo a chocar a pequena burguesia. Seu projeto estético, *a priori*, seria tratar acerca dos diversos tipos que compunham a sociedade lisboeta. No entanto, seu ideal fora realizado apenas em parte, pois nem todos os temas puderam ser abordados e publicados naquela época por serem considerados escandalosos, como é o caso das obras⁷ **A Capital**, **O Conde de Abranhos, Alves e Cia** e **A tragédia da rua das flores**. De acordo com Mónica (2001), na produção de **A Capital**, Eça tenta prorrogar ao máximo sua conclusão por considerar que as acusações de escândalos poderiam ser mais sérias, visto que se tratava de aspectos caricaturais de seus contemporâneos jornalistas e artistas republicanos. Já o romance, **O Conde de Abranhos** caracteriza-se de forma satírica, como uma crítica feroz à classe política dessa época. Desse conjunto de produção literária, nenhum causa mais impacto na sociedade quanto a novela **Alves e Cia**. Considerado “o mais imoral dos livros de Eça” (MÓNICA, 2001, p. 208), que por sinal, tem a personagem feminina como protagonista de um caso de adultério que mexe com o orgulho masculino e a moralidade portuguesa.

Dentro da fase realista, em Newcastle, na Inglaterra, Eça escreve o seu segundo romance dentro dessa inovação estética, **O Primo Basílio**, obra essencial do realismo-naturalismo, publicando-o em 1878, sem receio às críticas que o esperavam. O autor se baseia nas ideias de **La pornocratie ou lês Femmes dans lês temps modernes**, de Proudhon, e ainda em **Madame Bovary**, de Gustave Flaubert, na campanha contra a instituição mais sólida da sociedade: a família. Por intermédio do tema adultério feminino, denuncia através dos costumes burgueses, a hipocrisia que se encontrava a sociedade lisboeta, falsamente ancorada pelos valores morais estabelecidos.

Nesse romance, principalmente, há uma visão negativa a cerca da imagem da mulher. As figuras femininas que mais se destacam são as vividas pelas personagens Luísa e Juliana. Nas referidas personagens, a imagem feminina é associada à leviandade, sendo, portanto, reduzidas à imagens de seres inferiores, incapazes e, por essa razão, necessitadas da presença e da orientação masculina. As adúlteras Luísa e Leopoldina são as maiores responsáveis pela

⁷ Com exceção de **A tragédia da rua das flores**, todas essas obras viriam a sofrer intervenções autorais quando editadas no ano de 1925, pelo filho de Eça de Queirós. Tanto **O Conde de Abranhos** e **Alves e Cia** permaneceram no fundo do baú durante mais de vinte anos, em Tormes. No caso de **A tragédia da rua das flores** (esboço escrito entre 1877 e 1878) ficou por mais de cem anos aprovisionada pela família, sendo editado em várias reconstituições somente a partir de 1980, quando o espólio de Eça de Queirós foi para a Biblioteca Nacional.

imoralidade da trama; Juliana, a chantagista; D. Felicidade, a solteirona insatisfeita; Joana, subalterna no sexo. Enfim, todas são exemplos claros da vinculação da figura feminina à imagem negativa.

Referindo-nos ainda à segunda fase, ressaltamos que, neste período, Eça deixa gradativamente de escrever romances e contos realistas e passa a transitar pelos contos fantásticos, o qual é exemplo: **O Mandarim** (1881), condizendo assim com a posterior ideologia expressa pelo artigo intitulado: **Positivismo e Idealismo**⁸, de 1883. A presença feminina em **O Mandarim** ocorre por meio de seres que se chamam Mulheres e as que se denominam Fêmeas. À maneira de **A Relíquia**, as mulheres são objetos de prazer que se pode comprar com dinheiro. Com a fortuna herdada do mandarim, Teodoro conhece muitas mulheres, no entanto, as mulheres com quem se envolve sentimentalmente, assim, como a maioria das personagens femininas do autor tem a imagem negativa, de forma que Cândida o engana e Vladimira engana o marido com ele e, é pela presença de imagens de mulheres, que a viagem de Teodoro é marcada pela imaginação.

Uma versão reduzida desse conto seria lançada primeiramente em 1880, em folhetins no **Diário de Portugal**, porém, como livro, seria lançado somente no ano seguinte, com o acréscimo de seis capítulos. O disparate fantástico em **O Mandarim** reflete uma mudança na trajetória literária de Eça de Queirós, juntamente com a crítica do livro, surge uma manifestação contrária daqueles que eram seguidores do autor totalmente realista, vindo a contestar sua grandeza diante de **O Crime do Padre Amaro** e **O primo Basílio**.

Por volta do ano de 1883, ainda em Bristol (na Inglaterra), Eça trabalha intensamente em dois romances por concluir, **A Relíquia** e **Os Maias**. A publicação de **A Relíquia** ocorre em 1887 e se trata dos vestígios de sua viagem ao Egito e à Terra Santa, com esse romance, Eça concorre a um prêmio literário na Real Academia das Ciências. Mas não vence, tem início uma nova polêmica literária, dessa vez com o juiz do concurso, Pinheiro Chagas.

Os gêneros literários de Eça diversificam-se neste período, ora contos, ora romances, entretanto, vale ressaltar mais uma vez que a consagração de Eça é o romance. **Os Maias**, arquitetado desde 1878, finalmente é publicado em 1888 e, por fim, considerado uma das mais importantes literaturas narrativas portuguesas. Esta obra reflete a sociedade contemporânea do autor em um período de várias manifestações artísticas na Europa e diversas concepções culturais ao final do século. Segundo Mónica (2001), o núcleo central do livro é uma tragédia, que se expande em duas: a primeira trata-se da impossibilidade do amor

⁸ Nesse artigo, Eça declara seu “descrédito no naturalismo” e a dúvida acerca da existência do “romance experimental”.

entre Carlos e Maria Eduarda; a segunda, o malogro das ambições de Carlos da Maia e João da Eça às reformas do país. Quanto à presença das personagens femininas, destacamos que sobressaem em geral neste romance, as senhoras de sociedade e as prostitutas. Na realidade, poucas mulheres atuam no texto, a grande figura feminina inicial é Maria Monforte, atuando por todo o capítulo II e reaparecendo de passagem em outras ocasiões. Berrini (1982) destaca que apenas Maria Eduarda tem um papel proeminente nos dois últimos terços do livro, uma vez que sua beleza e elegância atraem as atenções masculinas, que prezam sua condição de estrangeira, principalmente, quando mais tarde se conhece melhor sua cultura (lera Michelet e Renan, por exemplo) e seus dotes artísticos. No mais, predomina a presença masculina, ocupando os maiores espaços. Assim, o foco narrativo quase nunca se fixa na consciência de uma mulher, sempre a conhecemos pelo discurso de outro, pela onisciência do narrador, que raramente se detém sobre ela.

A terceira e última fase se dá entre 1888 e 1900. Neste momento, a trajetória literária de Eça caminha para o final, com a concretização do desejo em assumir o posto de cônsul em Paris, no ano de 1888. Em exercício da atividade consular, Eça intenta realizar o projeto denominado **Revista de Portugal**.

Ressalta-se neste período a publicação de vários contos, dentre eles: **Civilização** (1892), no qual prevalece uma crítica ao homem em uma sociedade de consumo; **O Tesouro** (1893), de certo modo critica a natureza humana arraigada no capitalismo; **A Aia** (1894); e **Adão e Eva no paraíso** (1897). Nessa fase, surge a tradução de **As Minas de Salomão**, com a representação do continente africano e **A Correspondência de Fradique Mendes**.

A obra, **A Correspondência de Fradique Mendes**, que viria a ser publicada postumamente em 1900, constitui-se em duas partes: a primeira sendo narrativa; a segunda epistolar (cartas). A narrativa apresenta notas biográficas do (chamado intelectual) Fradique Mendes. As cartas abordam o contexto português e criticam seus tipos sociais com temas e destinatários variados.

Além de **A Correspondência de Fradique Mendes**, a maneira evasiva em **O Mandarim** e **A Relíquia**, Eça escreve **A Ilustre casa de Ramires** (1900) e **A Cidade e as serras** (1901). Em **A Ilustre casa de Ramires** emerge, novamente, a imagem negativa da mulher; além da personagem Rosa, há Ana Lucena que se destaca com a sua beleza e com o seu dinheiro, mas é adúltera; a frágil Gracinha que, apesar do deslize ficar bem resguardado, é adúltera também. Portanto, predomina o círculo das personagens masculinas, circundando o protagonista Gonçalo.

Com essas obras, percebe-se que Eça cessa de vez a fase que consiste no estudo da sociedade portuguesa. Álvaro Lins comenta que “Não tendo mais nada que dizer das coisas atuais ou cansado da sociedade contemporânea Eça volta-se para o passado” (LINS, 1964, p. 156). Aos poucos, Eça demonstra não ser mais o romancista urbano das primeiras obras, pelo contrário, desenvolve um forte sentimento em ressaltar o aspecto da vida campestre, e abandona o socialismo, a postura de oposição e o sarcasmo que moveram sua carreira inicial. Desse modo, a última fase de produção literária de Eça é marcada pelo retorno aos temas tradicionais, uma vez que, não conseguindo manter totalmente o espírito na fantasia, transita entre o passado e o presente, manifestando esse paralelismo em **A Ilustre casa de Ramires** e **A cidade e as serras**, com alusão à tradição histórica portuguesa e ao cenário do campo.

Portanto, observamos por meio dos registros, as oscilações na estética literária de Eça de Queirós, as quais revelam uma interligação entre as facetas do autor enquanto homem artístico e o homem que viveu de fato uma infinidade de acontecimentos na última metade do século XIX, refletindo assim na maneira com que Eça, na condição de autor colocou em cena as personagens femininas, quer sejam constituídas de individualidade própria, a qual é possível desvelar o seu interior na representação literária, quer sejam a representação artística e o canal de expressão da emergência de uma nova identidade feminina, conforme foi possível entrever neste capítulo.

CAPÍTULO II

2 A PERSONAGEM E A REPRESENTAÇÃO FEMININA NA VIDA SOCIAL

2.1 A Personagem na Ficção Romanesca

A ficção é um lugar [...] em que o homem pode viver e contemplar, através de personagens variadas, a plenitude de sua condição [...], lugar em que, transformando-se imaginariamente no outro [...] verifica, realiza e vive a sua condição fundamental de ser autoconsciente e livre...

Anatol Rosenfeld

Em um período conservador onde ainda vigorava o estilo romântico os escritores concebiam a imagem de mulher ideal, a ser contemplada e desejada em sua mais pura beleza e perfeição. Contudo, a mulher vista sob esse prisma nos romances, tende a ser estremeçada pela inquietante pena queirosiana, ainda no século XIX, através da personagem feminina realista portuguesa.

Até então, as protagonistas enquadram-se como as típicas heroínas românticas alienadas à cosmovisão romântica e preconizadas pelas experiências de amor/amante. Em relação à Luísa, apesar de a personagem estar condicionada às fantasias românticas na *diegese*, e não passar de um produto romântico de crítica social do período realista, afirmamos que não é tão padronizada como sugere os moldes românticos, contrariando ao modelo linear de personagem. Luísa apresenta aspectos tensionais, marcantes da fase realista, visto que neste período de criação da personagem, Eça de Queirós não se ajustava aos moldes convencionais românticos, conforme evidenciaremos mais adiante na análise literária.

Para muitos, a personagem Luísa é estereótipo de incoerência e superficialidade, imagem esta, constituída a partir da recepção crítica do romance tanto em Portugal, quanto no Brasil. Luísa é apresentada ao público português, no mês de fevereiro de 1878 em Portugal, e, em apenas um mês após, é alvo de especulações e curiosidades nas terras de além-mar, em nota publicada pelo escritor português Ramalho Ortigão, que por sua vez, desempenhava a função de correspondente carioca. A crítica de Ramalho Ortigão instaura uma polêmica em torno da imoralidade do romance **O Primo Basílio**, o qual se centra na figura de Luísa, isso

bastou para que o teor do romance precedesse a sua chegada ao Brasil em poucas semanas depois da publicação do artigo. Para Ortigão, os defeitos do romance seriam a figura de Basílio, a crueza das cenas e dos temas e, ainda, a ausência de paixões fortes nas personagens, já como pontos altos do romance, são considerados o estilo e a construção das personagens Luísa e Juliana. Entretanto, na ótica de Ortigão, a construção da personagem Luísa se dá nas fraquezas das paixões opondo-se ao caráter forte de Juliana.

Após a crítica de Ramalho Ortigão em torno da imoralidade do romance, foram expressas muitas outras, entretanto, nenhuma com mais severidade e repercussão que duas longas críticas de Machado de Assis, publicadas respectivamente nos dias 16 e 30 de abril de 1878 em **O Cruzeiro**, sob o pseudônimo Eleazar. Acreditamos que essas críticas vieram contribuir com intensidade para a construção de um estereótipo em torno da personagem de Luísa, visto que há um grau acentuado de credibilidade crítica produzida pelo romancista.

Aduzimos, contudo, que está fora do nosso interesse nesse capítulo, a discussão integral dos ensaios críticos de Machado de Assis, porém, destacamos brevemente a sua estrutura para centrar na primeira parte, a qual se refere à construção da personagem Luísa. O primeiro artigo intitulado: **Literatura realista – O primo Basílio, romance do Sr. Eça de Queirós** inicia criticando o primeiro romance realista de Eça de Queirós – **O Crime do Padre Amaro** que em sua opinião seria plágio do romance de Zola - **La faute de l' abbé Mouret**, publicado em 1875, critica-o também por tratar o “torpe” no romance com um “carinho minucioso” e afirma que o sucesso do segundo romance, **O Primo Basílio**, se dá devido ao escândalo do primeiro. Na sequência, a crítica divide-se em três partes. A primeira se refere à inconsistência moral da personagem Luísa. A segunda, diz respeito à ausência de um ensinamento ou uma tese, contrariando os preceitos do realismo. A última parte destaca como um defeito “gravíssimo”, a imoralidade do romance.

Retomando a primeira parte da crítica no artigo de Machado de Assis, afirmamos que parte daí o estereótipo da personagem Luísa. A figura de Luísa centra-se em todos os aspectos da crítica machadiana, primeiramente na comparação com a personagem Eugênia Grandet⁹, de Balzac. Assis (1961) discorda das semelhanças entre as configurações das personagens, antes, enaltece as virtudes da personagem balzaquiana, como um ser de personalidade bem acentuada, uma figura moral que faz interessar e prender o leitor, ao contrário de Luísa que, em sua opinião, é um caráter negativo, no meio da ação idealizada do autor, sendo antes um títere do que uma pessoa moral, faltando-lhe paixões, remorsos, tampouco consciência. Em

⁹ Personagem do romance francês **Eugênia Grandet** (1833), de Honoré de Balzac.

sua opinião, a personagem é levada pelas circunstâncias que a envolvem, faltando-lhe vontade. Neste ponto, este crítico salienta que não há no romance, motivações que justifiquem e sustentem suas ações, dizendo que para que Luísa o atraia ou lhe prenda, é preciso que as tribulações que a afligem venham dela mesma, que seja uma rebelde ou uma arrependida, que tenha remorsos ou imprecações. Para Machado de Assis, o fato de Eça submeter a personagem aos intentos da objetividade naturalista e a análise da vida social causava a impossibilidade de haver um vínculo moral entre a personagem e o leitor.

A visão de José de Oliveira Filho (2007) corrobora a concepção de que na realidade, a preocupação de Machado não reside apenas no fato de ser moralista, no sentido doutrinário do termo, mas parece querer enfatizar a necessidade de aprofundamento do trabalho estético de Eça na vivência ética da personagem. Para esse crítico, nos termos de Forster, Machado parece querer de Eça o “arredondamento” de suas personagens planas, de seus “títeres”, vistos por ele como responsáveis por subjugarem o romance ao episódio, uma vez que em sua opinião, constitui-se de elementos puramente fortuitos e acessórios.

Declaramos que não pretendemos contestar a crítica machadiana, a qual definiu a personagem Luísa como um resultado falho da estética realista e, a partir daí, influenciado a crítica a observá-la sob essa concepção. Interessa neste trabalho perscrutá-la, refletindo sobre o intrigante fato que, desde o período de sua composição até a atualidade, a personagem sobrevive no imaginário do leitor; de como sua natureza dita plana, “superficial” e “incoerente”, foi capaz de destruir a imagem de mulher idealizada pelo romantismo e como representa a mulher burguesa do século XIX, escandalizando toda uma sociedade.

Monica Figueiredo, em sua tese de doutoramento intitulada **No corpo, na casa e na cidade: As moradas da ficção**, de 2006, publicada em 2011, traz uma reflexão a respeito de três narrativas produzidas no final do século XX, que recuperam e percorrem a personagem Luísa em prol da constituição de novas moradas fictícias, sendo elas: **Pedro e Paula** (1998) de Helder Macedo, **O vale da paixão** (1999) de Lúcia Jorge e **O Ensaio sobre a Cegueira** (1995) de José Saramago.

Figueiredo (2011) tece considerações a respeito da personagem Luísa ressaltando sua importância na constituição das personagens femininas que encenam esses romances. Para a autora, a personagem Luísa, de Eça de Queirós teve de permanecer em silêncio, representando as mulheres de seu tempo, para que só após um século, novas personagens respondessem ao seu questionamento gaguejante: com que linguagem a mulher deveria descobrir seu corpo, habitar sua casa e ocupar sua cidade. Desse modo, a produção de Figueiredo (2011) evidencia o foco nas personagens de quatro grandes narrativas que dialogam entre si, destacando a

importância da configuração da personagem queirosiana, a qual deixou a ponta de um fio na constituição de novas narrativas ficcionais, cujas personagens emblematizam a condição feminina nestes últimos três fins de século. Sendo assim, consta-se a importância que a personagem fictícia desempenha no romance, pois através dela, novas leituras são realizadas no decorrer dos tempos, como bem apontou a autora:

Luísa, está longe de ser uma heroína, mas é de dentro de sua pequenez, que a grandeza feminina começou a ser escrita. Sem sua fala gaguejante, sem os seus devaneios, sem a sua sexualidade curiosa, sem o seu desejo de ocupar uma casa e uma cidade como se fossem suas, com certeza, não haveria espaço para as mulheres de papel vindouras. Inadvertidamente, Luísa ousou ultrapassar *pra lá de um quintal* apesar da *noite que não tinha fim*, quem sabe por desconfiar que, ficcionalmente, o feminino sempre inscreveu-se na perdição, aquela que, por mover o mundo, será sempre capaz de salvá-lo em discurso. (FIGUEIREDO, 2001, p. 325. Grifos do autor).

Reconhecemos a importância dos aspectos constituintes dessa personagem na *diegese*, e salientamos que ela não sobreviveria no imaginário do leitor, se não fosse a autonomia da sua “vida” na representação literária. Para tanto, julgamos que a crítica teórica em torno da personagem seja a base para a compreensão e sua constituição na importância que esse elemento da narrativa desempenha na realidade do romance, bem como, da maneira que as personagens são construídas mediante a proposição de Forster. Nessa direção, nos apoiamos na indagação de como a personagem Luísa é constituída e, de como a verossimilhança é capaz de difundir a imagem da personagem. Neste sentido, assim como Figueiredo (2011) indagamos: estranha “incoerência e superficialidade” tem a personagem Luísa, a ponto de subsistir ao longo dos tempos.

No rastreio da teoria da personagem, em consonância com a configuração da personagem Luísa, intentamos levar em consideração os aspectos de verossimilhança na composição da personagem na representação literária. De acordo com Aguiar e Silva (1979), em quase todo o século XIX, a personagem é apresentada em forma de um retrato¹⁰ mais ou menos minucioso, dotado de dados semânticos que podem ressaltar, além de outros aspectos, a fisionomia, o temperamento, o caráter, o modo de vida.

Em relação à verossimilhança, destacamos que o romance **O Primo Basílio** é permeado de aspectos que configuram a personagem dentro de uma veracidade de fatos que dizem respeito a um perfil tanto quanto correspondente de mulher burguesa do século XIX. Além do espaço citadino (Lisboa), onde a personagem transita pelas ruas dos “Arroios”,

¹⁰ Termo criticado na atualidade, mas que na época estava em voga.

“Cidade Baixa” que vive na imaginação do leitor; pelo passeio público, S. Carlos, há ainda os hábitos culturais presentes nas leituras de **A Damas das Camélias**, **O Diário de Notícias**, as óperas **Traviata**, de Verdi, **Fausto**, de Gounod; a poesia de Soares de Passos; as gravuras de **Medéia**, de Delacroix, a **Mártir**, de Delaroche, os volumes de Dante, de Gustave Doré, sendo estes apenas alguns demonstrativos da infinidade de aspectos sociais e culturais que circuncidam a personagem e integram a narrativa, mantendo as características próprias de suas existências reais e na representação literária.

Em meio às representações, surge da ação idealizada de Eça de Queirós a apresentação de um quadro doméstico, no qual atuam indispensavelmente as personagens de **O Primo Basílio**. No centro das representações está Luísa, “a senhora sentimental, mal educada, [...] arrasada de romance, lírica, sobreexcitada no temperamento pela ociosidade, [...] nervosa pela falta de exercício e disciplina moral, [...] enfim, a burguesinha da baixa”. (QUEIRÓS, 2006, p. 411). Seja despertando aversões ou paixões, o fato intrigante é que a personagem transpõe gerações e, apesar de seu caráter não ser tão apreciado esteticamente, continua suscitando estudos que procuram compreender a importância que a personagem desempenha na narrativa e na representação literária.

Candido (2009) legitima a importância da personagem enquanto elemento na narrativa. Segundo esse autor, sem personagem, não há enredo e nem significados, pois a personagem vive o enredo e as ideias e os torna vivos. Por outro lado, há de se considerar também que sem enredo e sem ideias, a personagem não se constitui, não podendo viver separadamente desses elementos.

Muitos estudos que confrontam a questão da personagem acabam se deparando com um paradoxo; a relação entre o ser ficcional e o ser real. Essa contradição discorre pela denominação de diversos conceitos, entre eles, a concepção de personagem em seu sentido comum. Nesta definição, há uma relação explícita entre ser fictício e ser humano que na realidade confunde, mas, por outro lado, é útil no esclarecimento do problema da personagem.

De acordo com a definição, o problema da personagem é um problema linguístico, uma vez que a personagem é um ser de papel e não existe fora das palavras. Neste sentido, Aguiar e Silva (1979) ressalta que a designação e o conceito de personagem subjazem um conteúdo psicológico-moral que explica a atitude suspeitosa e hostil que alguns críticos contemporâneos têm em desvalorizar a relevância da personagem como elemento da narrativa, considerando-a apenas pela perspectiva funcionalista.

Neste ponto, Greimas substitui a denominação personagem por *actor*, conceituando este último termo como *unidade lexical do discurso*, cujo conteúdo semântico é definido de

três formas: entidade figurativa, animada e susceptível de individualização. Desse modo, Aguiar e Silva (1979) explica que esta ótica funcionalista de inquestionável mérito teórico, coloca em questão o fato de que a personagem romanesca não é uma pessoa viva, pois é toda construída por palavras, sendo, portanto, um ser de papel. Essas considerações diminuem o conteúdo moral, psicológico e sociológico da personagem no romance, de maneira que se restringe à análise funcionalista. Nesse campo, tal análise se aplica mais satisfatoriamente às narrativas de cunho tradicional e estereotipada (contos folclóricos, romances policiais, romances de espionagem), não se aplicando ao foco deste trabalho.

Sob o ponto de vista de Candido (2009), devemos considerar a personagem como um ser fictício, mas que em seu plano fictício deve dar a impressão de que vive. Dessa maneira, quando se remete à ideia de representação, não se deve ter em mente uma personagem exatamente igual a um ser vivo. Em sua concepção, além desse fato ser algo impossível, seria a negação do romance, ou seja, fugiria do plano artístico literário.

Nesse aspecto, ressaltamos as considerações de Rosenfeld (2009) ao salientar que no espaço fictício, o leitor passa a se defrontar com personagens de contornos bem definidos, muito próximos do real. A personagem de ficção é capaz de representar situações exemplares numa estrutura interna de um modo exemplar, que nem mesmo na vida real se apresentaria de forma tão definida. Desse modo, se confronta com colisão de valores, passa por terríveis conflitos e enfrenta situações limites, revelando, assim, aspectos essenciais da vida humana. Daí, sua natureza ficcional.

Nesse mundo fictício, é interessante destacar que as personagens podem ser divididas teoricamente em herói e em personagem secundária. Tomando a primeira categoria como foco, ressaltamos a reflexão de Aguiar e Silva (1979). A esse respeito, o autor diz que a concepção de herói está intimamente ligada aos códigos culturais, ideológicos e éticos de uma determinada sociedade e época. Nessa perspectiva, o escritor cria seus heróis representando os ideais de uma comunidade ou de uma classe social, vivenciando os valores morais e ideológicos dessa comunidade. Por outro lado, em outros contextos históricos e sociológicos, o herói pode ser criado com vistas à transgressão dos códigos vigentes de uma sociedade, de forma que é chamado de anti-herói, pois trava uma ruptura e conflito com os padrões prevalecentes.

Neste ponto, nos pautamos na reflexão a respeito da linearidade da personagem Luísa a partir da concepção de herói e anti-herói. Tendo em vista essas concepções, colocamos em xeque a condição da personagem. Como foi exposto, o escritor cria o seu herói na perfeita aceitação dos códigos de seu contexto sociocultural na representação de toda uma

comunidade, no entanto, o caráter individualizado transgressor do anti-herói rompe com os paradigmas, valorizando o que a norma social rejeita e reprime, a saber; a homossexualidade, o adultério, o sadismo. Sendo assim, atribuímos a condição de anti-herói à personagem eciana, pois ao invés de se conformar com os códigos sociais, sobrepõe a eles, evidenciando-se os conflitos interiores de sua natureza, fato esse, incomum a uma personagem superficial.

Neste sentido, a apreensão da personagem depende da focalização, e este foco pode ser dado por um ponto de vista alheio ao esquema da *diegese* ou de um narrador integrado nesse esquema, de modo que a personagem é vista pela ótica de um tipo de narrador. Em relação aos romances de narrador heterodiegético, o qual é o que interessa para o estudo em foco, o autor acima mencionado ressalta que em romances de narrador heterodiegético, pode existir uma focalização interna circunscrita à personagem, neste caso, desposa o ponto de vista da personagem e, em casos generalizados, a detenção do poder de analisar a sua interioridade quando lhe agradar.

Neste ponto, também colocamos o fato de o romance **O Primo Basílio** ser narrado por um narrador heterodiegético, o qual pode haver focalização interna. Ora, se nos romances de focalização externa, as personagens são descritas apenas panoramicamente através da representação de sua fisionomia, do vestuário, dos hábitos, gestos e atos, mas sem qualquer análise sobre os pensamentos e sentimentos da interioridade das personagens, temos em **O Primo Basílio**, um narrador heterodiegético que esporadicamente analisa a interioridade da personagem Luísa, de modo que nessa análise interior vem à tona não apenas as atitudes previsíveis, mas também os conflitos, os desejos da alma e os pensamentos mais ocultos que a levam a vaguear, e por vezes agir inesperadamente.

Na formação representativa desse ser “vivo” e expressivo, Aguiar e Silva (1979) ressalta que no romance do século XVIII e de quase todo o século XIX, a personagem protagonista é geralmente apresentada logo nas páginas iniciais do romance, com a descrição de seus aspectos físicos e psicológicos pela focalização narrativa, sendo que um dos elementos importantes na caracterização da personagem é a menção ao nome. De acordo com o crítico, a denominação de um nome pode funcionar como um indício motivado intrinsecamente da relação entre o nome e o conteúdo psicológico e ideológico.

Neste sentido, o nome da personagem é apresentado com uma intensa carga semântica ao seu redor de si. A primeira demonstração é a descrição que revela simultaneamente os seus aspectos físicos e psicológicos, conforme apresenta o narrador: “o cabelo louro [...] o perfil bonito; [...] a brancura tenra e láctea das louras; o movimento lento e suave dos seus dedos.” (PB, p. 9). O narrador inicia descrevendo os gestos lentos e suaves para apresentar em seguida

a composição da personagem, articulando habilmente os efeitos de sentido no romance.

Nesta perspectiva, no decorrer da narrativa, percebemos a condição de inferioridade em que a personagem é posta. A onisciência do narrador declara: “Mas Luísa, a Luisinha, saiu muito boa dona de casa [...] e aquele serzinho louro e meigo [...] – É um anjinho cheio de dignidade!” (PB, p. 9). Desta maneira, observamos que gradativamente surge “a Luisinha, serzinho, anjinho”, e o nome da personagem é circunscrito por substantivos e adjetivos diminutivos que tendem a contribuir ideologicamente para a visão de inferioridade em relação ao gênero feminino. É justamente através deste simbolismo que Eça de Queirós ironiza a figura feminina.

Além disso, na representação da personagem, Candido (2009) afirma que a partir do século XVIII, os romancistas aprenderam que a noção de realidade reforçava-se pela descrição de pormenores, e que os realistas do século XIX desenvolveram ao máximo essa técnica na estrutura do romance, sendo essa, uma das maneiras que os autores encontraram para dar forma às suas criaturas.

Vale ressaltar, porém, que essa maneira descritiva e pormenorizada dos elementos caracterológicos, fisionômicos da personagem entra em crise ainda no século XIX, por meio dos romances do escritor russo, Fiodor Dostoievski, nos quais, nem sempre interessa particularizar suas personagens com um nome específico, pois compreende o homem em sua universalidade e não mais como um ser determinado.

Segundo Aguiar e Silva (1979), o romance dos últimos anos do século XIX e das primeiras décadas do século XX, passou a herdar e desenvolver a visão de Dostoievski na composição de suas personagens. Além de esses romances apresentarem personagens complicadas e contraditórias, difíceis de ser explicar em um plano linear, os romancistas ocuparam-se em criar personagens descentradas, destituídas de coerência ética e psicológica, instáveis e indeterminadas.

Assim, Aguiar e Silva (1979) explica que subjacente a esta crise da personagem romanesca, encontra-se a crise da noção de pessoa em sentidos filosóficos. Sob as influências da psicologia, do intuicionismo e das teorias, o romancista finalmente descobre que a verdade sobre o homem não pode ser apreendida e comunicada através de um retrato de contorno e fundamento próprio da narrativa. A esse respeito, o autor ainda ressalta que a crise da noção de pessoa tem sentido mais amplo e vem se estendendo irremediavelmente às sociedades ocidentais contemporâneas como um reflexo da crise ideológica, ética e política. Sendo assim, o romance deixa gradativamente de colocar em cenas personagens de acordo com os moldes e os valores da sociedade burguesa e liberal dos séculos XVIII e XIX.

Chegando ao ponto que pretendemos fixar, destacamos a maneira como estas são construídas mediante as proposições do romancista e crítico inglês E. M. Forster, que por sua vez, trouxe uma importante contribuição ao estudo do romance através da classificação de personagens planas e redondas, na obra **Aspectos do romance** de 1927, embora, atualmente, tais proposições revelem-se extremamente redutoras na perspectiva da mobilidade da personagem dentro de seu universo representativo.

Nessa proposta, as personagens são divididas em duas categorias: as personagens desenhadas (ou planas) e as personagens modeladas (ou redondas). De acordo com Forster (1974), são denominadas planas e tipificadas as personagens sem profundidade psicológica, que, em sua forma mais pura são desenhadas e definidas pelo traço de linearidade que as acompanham do início ao fim da narrativa, não alterando o seu comportamento no decorrer do romance, de forma que não há nenhuma reação que possa surpreender o leitor. As personagens modeladas, ao contrário, demonstram uma complexidade muito acentuada em que se ressalta a multiplicidade de seus traços psicológicos, de maneira que a densidade e a riqueza destas personagens não as transformam, a ponto de o leitor ficar surpreendido com as suas ações.

Segundo a fortuna crítica queirosiana, Luísa é considerada uma personagem plana, ou seja, que não se desenvolve no desenrolar da trama, mantendo-se linear do início ao fim da narrativa. Na representação literária, Luísa é uma mulher burguesa que é ociosa e impregnada pelas ideias veiculadas nas leituras de romances (fato que justifica o romance de tese do autor). Sendo assim, a personagem corresponde à ideia que norteia o leitor até o final da narrativa, pois os fatos justificam os meios, visto que, naturalmente, o leitor espera que a condição ociosa de Luísa e as leituras que realiza evidentemente influenciem e conduza-a ao adultério. Mesmo que nossa visão apresente aspectos convergentes, discordamos que a personagem mantem total linearidade na narrativa, como tem demonstrado a crítica. Antes, salientamos que há na narrativa, momentos em que Luísa mostra certa densidade psicológica, mesmo que logo retorne ao estágio inicial, talvez proposital do narrador.

Mediante ao exposto, consideramos que a teoria de Forster pode, por determinado tempo, ser aplicada na classificação da personagem plana, porém ousamos afirmar que a referida personagem não se reduz à classificação de Forster, na medida em que há na referida personagem, explorações recorrentes de certos aspectos interiores, pelos quais o autor destaca as falhas da personagem, e é justamente isso que, além de aproximá-la da realidade, configurando os aspectos verossímeis no romance, nos faz perceber que há momentos em que a focalização narrativa centra-se nas angústias, nos conflitos e nos pensamentos que a

personagem vivencia. Neste sentido, nos interessa perscrutá-la no entremeio das proposições de Forster, de acordo com a representação que desenvolve na *diegese*, bem como na representação dos conflitos vivenciados pela mulher do século XIX.

2.2 A Personagem Feminina entre o Público e o Privado

A leitura do romance selecionado suscita a investigação no âmbito da articulação entre a literatura e a vida social, no contraponto entre o espaço público e o privado por intermédio do percurso da personagem feminina. Em um primeiro momento, intentamos desvelar a não linearidade da personagem, percorrendo na perspectiva de confrontá-la com a mulher oitocentista, pois Luísa representa a mulher inserida em um tempo de conflitos interiores e de rupturas com os padrões vigentes.

No primeiro capítulo da narrativa, é possível observar a representação da mulher oitocentista e sua relação no espaço privado. Contudo, vale salientar, que as atitudes passivas da personagem são ressaltadas pela ótica masculina na narrativa, e, este fato por si só, justifica a imobilidade da mulher em seu universo representativo. Escolhemos esse percurso, acreditando que esse contexto representativo constitui-se também como um dos momentos que os perfis físico, psicológico e social de Luísa são desvelados na narrativa.

Nessa direção, é possível salientar que as concepções em torno dos significados do espaço público e privado tem sido foco de estudo ao longo dos tempos, principalmente no âmbito da vida social, difundindo-se sob as mais diversas variações. Através da oposição do sentido comumente atribuído em que o público se define pelo externo, e o privado pelo interno, nos quais as fronteiras são estabelecidas com base na diferença de gênero, confrontamos a escrita literária produzida pela ótica masculina para representar a mulher no espaço que lhe é destinado pela sua dita natureza, o espaço privado.

A história da vida privada nos permite destacar que com a consolidação da burguesia no século XVIII, houve sobremaneira uma elevação das ideologias, dos discursos e das práticas, desenvolvendo-se o senso das diferenças em diversos âmbitos, principalmente dos particularismos, valorizando e definindo a família como célula base da sociedade. Neste período, a burguesia desenha um modelo para o “lar, doce lar”, delineando a vida privada, na qual se estabelece a contraposição do espaço público e o privado, do coletivo e o individual, do masculino e do feminino.

Neste ponto, Perrot (2009) em sua reflexão, justifica que a Revolução Francesa foi um acontecimento histórico determinante para que se estabelecessem fronteiras entre a vida pública e a vida privada, de forma que estes espaços foram claramente redefinidos e delimitados devido à valorização da família e a distinção de gêneros, surgindo a partir daí, uma oposição que se define claramente: mulher moldada para o espaço doméstico e homem para o espaço público.

Nesse contexto, firma-se um modelo familiar como o protótipo da imagem da nação, sua menor célula, onde a família se fecha e se organiza no círculo privado. Nesse espaço de intimidade e privacidade, destaca-se a imagem da mulher ocupando um lugar fundamental como centro do lar, onde sua atenção deve ser dedicada ao marido, aos filhos e aos cuidados da casa.

Em relação aos conceitos de público e privado, estes, por rigor, apresentam entre si uma definição recíproca. É neste sentido que, para Vaquinhas (2011), a vida privada define-se por oposição à vida pública, associando-se ao círculo da intimidade familiar, como ações que ocorrem em particular e são vivenciadas nas esferas do lar, opondo-se a tudo que se relaciona com o espaço público. Logo, o público se opõe ao privado como aquele que é inscrito além dos limites da vida íntima, tomando dimensões opostas ao círculo doméstico.

Nesta direção, verifica-se por meio da constituição da personagem feminina, como a mulher é vista sob a ótica masculina e como interage nesses espaços através da focalização interna do narrador. Nessa perspectiva, para subsidiar o proposto, destacamos um fragmento, extraído do capítulo introdutório do romance:

Tinham dado onze horas no cuco da sala de jantar, Jorge fechou o volume de Luís Filguier que estivera folheando devagar, estirado na velha voltaire de marroquim escuro, espreguiçou-se, bocejou e disse:
- Tu não vai te vestir, Luísa?
- Logo.
Ficara sentada à mesa a ler o Diário de Notícias, no seu roupão de manhã [...] Tinham acabado de almoçar [...] (PB, p.9)

Este excerto insistentemente estudado sob os mais diversos ângulos pela crítica queirosiana, é apresentado neste estudo sob a ótica de oposição entre os espaços público e privado com a inserção da figura feminina, bem como o destaque na caracterização psicológica da personagem Luísa.

A narrativa inicia com a informação das horas do dia. Apesar de ser domingo, Luísa se encontra quase ao meio dia, ainda vestida de roupão, com o cabelo um pouco desmanchado,

despertando o incômodo de Jorge que logo a questiona se não vai se vestir. As características físicas da personagem chamam a atenção por se atrelarem ao seu comportamento, ou seja, a sua forma de estar na vida privada. O roupão bordado a *soutache* e os anéis de rubis evidenciam, naturalmente, sua condição social. Para além da “brancura tenra e láctea de Luísa”, o que ressalta é a figura de uma mulher burguesa, que leva uma vida ociosa, nas quais os movimentos “lentos e suaves” a percorrem pela narrativa quando o narrador quer demonstrar a ociosidade em que a personagem vive.

A descrição constitui-se ainda, como um dos momentos emblemáticos da vida privada: a sesta após o almoço em um dia de domingo, onde a família burguesa se reúne para gozar dos privilégios do aconchego do lar.

Observamos no fragmento selecionado que o registro literário da vida privada pode também ser tomado como a concepção estética de um fenômeno essencialmente burguês. Em primeiro plano, observa-se que o cenário descrito se trata de um privilégio destinado a uma pequena elite nata ou afortunada da sociedade portuguesa. Desse cenário, ressaltam alguns aspectos desenvolvidos no âmbito da vida privada, dentre eles: as prazerosas leituras realizadas pelas personagens; o uso de roupas leves e íntimas indicando a proporção de bem estar; a tranquilidade e a intimidade que o casal goza no círculo doméstico.

É, portanto, na referida ambiência burguesa que emerge as condições para a concepção estética da personagem no tensionado espaço realista. A personagem de Eça por si só não se constitui. Como um dos elementos que melhor constitui a ficção, a personagem depende de outros elementos para se configurar esteticamente no universo diegético, como por exemplo: da ação, do espaço, do tempo, do discurso, do foco estético e ideológico do autor, enfim, dos elementos que favoreçam a aproximação ou o distanciamento dos aspectos verossímeis.

Neste sentido, sob a ótica masculina, inicialmente a personagem constitui-se no confinamento do espaço privado, onde sua condição de mulher é naturalizada, não podendo haver outro espaço (o espaço da casa) que melhor representasse a vida da mulher burguesa oitocentista. A descrição pormenorizada desse ambiente contribui para que o leitor seja envolvido pela sedução estética e ideológica da refinada vida social burguesa de que o romance parece ser a mais perfeita tradução:

A sala esteirava, 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 quebreira amolentava, trazia desejos de sestas, ou de sombras fofas debaixo de arvoredos, no campo, ao pé da água; nas

duas gaiolas, entre as bambinelas de cretone azulado, os canários dormiam; um zumbido monótono de moscas arrastava-se por cima da mesa, pousava no fundo das chávenas sobre o açúcar mal derretido, enchia toda a sala de um rumor dormente. (PB, p 10).

Para além de ser tomado para análise pela riqueza de pormenores, no excerto selecionado, o autor se vale da técnica em sua estrutura narrativa, para o realce da verossimilhança. O rumor dormente provocado pelas moscas que pairavam sobre o açúcar mal derretido, para muitos pode ser um acessório desnecessário da estética realista de Eça de Queirós, porém, nesta análise serve para compor o cenário de finalização de representação do ambiente que é símbolo de clausura à personagem feminina. A onisciência do narrador evidencia o contraste que há entre o espaço privado e o público. O privado é designado como o espaço interno representado pela casa, que em análise, pode remeter ao confinamento ou à sensação prazerosa de aconchego e bem estar. Em contrapartida, o público refere-se ao espaço externo, representado pelo lado de fora da casa, contrastando-se com a proteção do teto e das vidraças onde o sol faísca e escalda as pedras.

Segundo Vaquinhas (2011), no século XIX, a separação entre o público e o privado dava-se com base na diferença de gênero, sendo que o espaço público destinava-se ao sexo masculino e, naturalmente o privado, ao sexo feminino. Nessa perspectiva, “o teto de madeira pintado a branco” simboliza a proteção que esse espaço designa, principalmente, à mulher.

A demarcação dos espaços privado e público no fragmento é apresentada no sentido de naturalização de papéis. Mesmo sendo a figura masculina (Jorge) detentora de ambos os espaços, é à personagem feminina que o espaço privado se condiciona socialmente. Assim, as ações principais do romance giram em torno do privado. É através do espaço doméstico (casa) que o romance é aberto, é em seu interior onde desenvolvem as relações sociais (as reuniões entre amigos) e, particularmente, onde se desenrolam os principais acontecimentos da trama (a sedução de Basílio, o início do adultério, as chantagens de Juliana e a morte das personagens Juliana e Luísa). Neste sentido, vemos que com a morte de Luísa, a casa é totalmente fechada e desabitada.

Na *diegese*, a diferença de gênero ocorre a partir do momento em que Jorge assume seu posto no espaço público. Como era engenheiro de minas, era necessário que se ausentasse de casa por um tempo indeterminado. Esse espaço é descrito na narrativa em contraste com o interno, sendo que é possível observar os sentidos de oposição entre a fragilidade feminina e a intrepidez masculina, conforme demonstra a citação:

Jorge enrolou um cigarro, e muito repousado, muito fresco na sua camisa de chita, sem colete, o jaquetão de flanela azul aberto, os olhos no teto, pôs-se a pensar na sua jornada ao Alentejo. Era engenheiro de minas, no dia seguinte devia partir para Beja, para Évora, mais para o sul até S. Domingos; e aquela jornada, em julho, contrariava-o como uma interrupção, afligia-o como uma injustiça. Que maçada por um verão daqueles! Ir dias e dias sacudido pelo chouto de um cavalo de aluguel, por esses descampados do Alentejo que não acabam nunca, coberto de um rastolho escuro, abafados num sol baço, onde os moscardos zumbem! Dormir nos montados, em quartos que cheiram a tijolo cozido, ouvindo em redor, na escuridão da noite tórrida, grunhir as varas de porcos! A todo o momento sentir entrar pelas janelas, ao passar no ar o bafo quente das queimadas! E só! (PB, p. 10).

Na estrutura narrativa, o narrador apresenta o cotidiano de Jorge, o marido de Luísa. Logo, evidencia-se, no excerto selecionado, que por força das exigências profissionais, este enfrenta o desconforto ocasionado pelos longos deslocamentos feitos à cavalo, sob o sol e clima abafadiços, onde tudo denota esforço e sacrifício. A extenuante jornada de trabalho, bem como, as instalações pouco cômodas a que Jorge tem que se submeter longe de casa, demonstra a impossibilidade do retorno ao convívio diário com a esposa.

Além disso, notamos que as possíveis más condições do espaço público destinado a Jorge, refuta qualquer possibilidade da inserção de Luísa, uma vez que, a mulher tem a imagem associada ao teto privado, simbolicamente branco, o qual transparece leveza e suavidade, e diga-se, até mesmo anulação de poder, ao contrário da “escuridão da noite tórrida”, que representa exclusivamente, a mobilidade do homem dentro do universo masculino. Portanto, com os olhos fixos no teto do seu espaço privado, Jorge aflige-se, não necessariamente por adentrar o espaço público que é seu por excelência, mas pela possibilidade do espaço privado fugir irremediavelmente de seu domínio.

O sentido do vocábulo privado toma proporções semânticas relacionadas à privação, ou seja, a privação de liberdade, de alguma coisa, ou desapropriação de algo. Assim, no contexto oitocentista, o vocábulo adquire um sentido ideológico que consiste na privação de direitos públicos, de liberdade, estendendo-se mais especificamente à condição mulher.

Nesta direção, este sentido ideológico oitocentista é representado pela personagem Luísa que no contexto da narrativa é privada de autonomia e liberdade até mesmo dentro de seu espaço. No romance, a casa que o casal Jorge e Luísa habita é conhecida por todos pela “casa do engenheiro”. Mesmo sendo o espaço da casa, socialmente convencionado, como o espaço “dirigido” pela mulher em suas lidas domésticas, ao homem é dado o mérito de posse, ressaltando a figura patriarcal como chefe absoluto desse espaço.

A personagem Luísa, em função de mulher casada, não dispõe de um teto só seu, pelo contrário, é inserida dentro de um espaço previamente determinado e pertencente ao marido. Por diversas vezes, o narrador faz uso da expressão “a casa do engenheiro”, indicando logo no início da narrativa, por ocasião do casamento que Luísa passa pelo crivo da imagem de boa mulher e de boa dona de casa. No momento em que o narrador cita “veio dar à sua casa”, o contexto esclarece que se trata da casa de Jorge, e não da casa de Luísa, conforme podemos observar:

Mas 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 à sua casa um encanto sério. (PB, p.12).

A partir do momento em que Luísa adentra a casa de Jorge, evidencia-se que a casa não se torna exclusivamente sua. As indicações desse fato acentuam-se inicialmente pela disposição da mobília e a decoração da casa, conforme averiguamos em excertos do romance:

[...] naqueles móveis íntimos, que eram do tempo da mamã: o velho guarda-louça envidraçado, com as pratas muito tratadas a gesso-crê, resplandecendo decorativamente; o velho painel a óleo, tão querido, que vira desde pequeno, onde apenas se percebiam, num fundo lascado, os tons avermelhados de cobre de um bojo de caçarola e os rosados desbotados de um molho de rabanetes! Defronte, na outra parede, era o retrato de seu pai: estava vestido à moda de 1830 [...] (PB, pp. 10,11)

Por cima do sofá pendia o retrato da mãe de Jorge, a óleo. Estava sentada, vestida ricamente de preto, direita no seu corpete espartilhado e seco [...] e aquela figura longa, macilenta, com grandes olhos carregados de negro, destacava sobre uma cortina escarlate [...] (PB, p. 22)

No fragmento, a casa de Jorge é um bem de raiz herdado de seus pais. Nota-se a esse respeito, o predomínio inclusive na disposição de todo o mobiliário e os retratos de seus pais em espaço de destaque na sala. Daí é possível depreender que à figura masculina cabe tanto personalizar esse espaço, quanto decidir sobre ele, de modo que Jorge determina tudo o que diz respeito ao espaço da casa; quem ocupa esse espaço ou não, quem permanece ou quem sai. Em relação a quem permanece em sua casa, Luísa declara ter antipatia pela figura da criada Juliana, e quando menciona a possibilidade de despedi-la, Jorge se manifesta contrariamente: “se eu consentir” (PB, p. 14). Ainda neste ponto, antes de seguir viagem, Jorge proíbe Luísa de receber as visitas de Leopoldina, advertindo-a “- Ouve lá, é necessário que deixes por uma vez de receber essa criatura.” (PB, p. 27). Além disso, Jorge a tolhe de

desenvolver qualquer discurso na construção de uma linguagem, instigando-a a concordar consigo: “- Ora, vamos, Luísa, confessa. Tenho ou não razão? [...] Tens – disse” (PB, p. 28).

Diante das circunstâncias, Luísa não reage em prol do governo de sua casa e nem de seus próprios desejos, pois representa uma classe de mulheres silenciadas, a quem é negada o uso da linguagem que possa quebrar o silêncio a ponto de impor-se. Por diversas vezes reconhece que é preciso falar, mas frequentemente se depara com uma incógnita: Com que linguagem?

No decorrer da narrativa, “a casa do engenheiro” torna-se o centro das atenções da ávida vizinhança. Mesmo com a ausência da figura masculina, socialmente a personagem Luísa é desprovida de poder em decidir dentro de seu espaço privado, descortinando as situações comuns à mulher oitocentista. As sucessivas visitas do primo Basílio à casa, despertam comentários e julgamentos da vizinhança, armando-se definitivamente um escândalo, no qual a mulher é a principal responsável, conforme observamos em um diálogo entre Julião e Sebastião:

- Sim, homem! Vêem entrar para lá o rapaz. Vem de tipóia; faz um escândalo na rua, já se fala [...]
- A culpa é dela. É dela! – insistiu, vendo o olhar Sebastião. – É uma mulher de vinte e cinco anos, casada há quatro, deve saber que se não recebe todos os dias um peralvilho, numa rua pequena, com a vizinhança a postos! Se faz é porque lhe agrada” (PB, pp.123, 124).

Conforme se depreende da citação, a mulher deve discernir entre o que é ou não correto de acordo com as normas sociais. No momento em que a personagem é advertida pelas atitudes fora dos padrões da época, a mesma demonstra na *diegese* um dos momentos de densidade psicológica, de modo que se indigna. Conforme podemos averiguar nesta citação:

- Então eu não posso receber os meus parentes sem ser insultada [...] Com que direito se metem no que se passa em minha casa? [...] Aquela cólera súbita nela, uma pessoa tão doce, atarantou-o como um trovão que estala num céu claro de verão [...] Parecia-lhe aquela uma outra Luísa, diferente, que o assustava: e quase curvava os ombros sob a estridência da sua voz, que nunca conhecera tão forte [...] (PB, pp. 141, 142)

Vemos que ao Luísa tentar dirigir sua própria vida, é advertida pelas atitudes inadequadas aos olhares de outros. Pensando ingenuamente, ter um teto só seu, questiona com que direito se metem no que se passa em sua casa. Neste sentido, a onisciência do narrador revela a irritação da personagem ao dizer que “A sua vida, as suas visitas, o interior da sua

casa era discutido, resolvido por Sebastião, por Julião, por *tutti quanti* [...] Aos vinte e cinco anos tinha mentores!” (PB, p.144)

Neste sentido, nos deparamos com a personagem revestida de densidade psicológica e de vida interior. Diante das circunstâncias, Luísa procura esconder verdades, omitir fatos, e até inventar outros, no intuito de ocultar a sua crise existencial, o seu isolamento na vida social, ocasionado pela continuada ausência do marido e sua forma de suprir suas carências reportando-se ao simulacro e a dissimulação, ante a repressão da sociedade falocêntrica. Neste ponto, Morales (2010), em sua dissertação de Mestrado faz uma reflexão pertinente para o fato em questão. De acordo com o seu estudo, um conceito sobressai no romance produzido: a hipocrisia. Em seu ponto de vista, a dissimulação dos caracteres e atos, a construção de simulacros fornecem as máscaras que possibilitam ao indivíduo exercer minimamente seu livre arbítrio, ainda que de uma maneira visivelmente limitada e seguir usufruindo de respeitabilidade pelos demais.

Berrini (1982) corrobora esse fato, destacando que, ao descrever os romances extraconjugais, o narrador tende a mostrar os seus aspectos risíveis, constituindo, sobretudo, um jogo de disfarces com máscaras que visam esconder a realidade em busca de salvar as aparências. No caso de Luísa, as máscaras se fixam quando ela realiza visitas prévias em casas de amigas para disfarçar as idas ao “Paraíso” com véus, carruagens com os estores descidos e até com entradas inusitadas em igrejas, valendo tudo em prol das aparências.

Luísa poderia simplesmente receber o alerta de Sebastião passivamente, porém, o narrador mostra a densidade psicológica da personagem que instantaneamente encontra palavras precisas em sua defesa a ponto de aniquilar e instigar Sebastião a se calar diante do retorno de Jorge. Conforme apresenta a fala da personagem e a onisciência do narrador:

- Isto é curioso! Tenho um parente único, com quem fui criada, que não vejo há uns poucos de anos, vem-me fazer três ou quatro visitas, está um momento, e já querem deitar maldade! Falava convencida, esquecendo as palavras de Basílio, os beijos, o coupé...
- [...] E amontoava detalhes daquela fraternidade, exagerando uns, inventando outros, ao acaso, na improvisação da cólera
- [...] Houve um silêncio. Luísa passeava pela sala, com a cabeça baixa, a testa franzida; e parando, olhando quase ansiosamente para Sebastião:
- O Jorge se soubesse é que tinha um desgosto! Santo Deus!
- Escusa de saber! – exclamou logo Sebastião. – Isto fica entre nós! (PB, pp. 141-143)

Observamos na narrativa que a personagem debate-se diante dos símbolos de clausura que circuncidam sua vida longo de toda a trama. Além de Luísa estar circunscrita ao espaço

da casa, por diversas vezes faz uso da janela. De acordo com **O dicionário de símbolos** “[...] Enquanto abertura para o ar e para a luz, a janela simboliza receptividade” (CHEVALIER 2001, p. 511).

No entanto, os efeitos de sentido desse fato no romance indicam que Luísa por entre os vidros da janela não enxerga boas perspectivas, pois os vidros impedem a abertura para o ar e para a luz. De fato, o horizonte de perspectiva feminino no século XIX era limitado e bloqueado pelas circunstâncias de sua condição. A janela é um elemento que está associado à personagem e, na maioria das vezes, Luísa encontra-se no interior da sua casa com as janelas cerradas por entre os vidros cobertos por grossas cortinas. Esse fato corrobora a ideia de que as janelas cerradas confinavam a mulher aos limites da casa. Logo no início da narrativa, o narrador afirma que Luísa “viveu triste durante meses. Era no inverno; e sentada à janela, por dentro dos vidros, com o seu bordado de lã, julgava-se desiludida, pensava no convento” (PB, p.18)

Por esse viés, Padilha (2001) introduz seu texto intitulado **Travessias do olhar** afirmando que as janelas são o ponto de fuga, por excelência, dos sujeitos ecianos, de modo que toma como referência as personagens centrais dos romances como sujeitos da ação de olhar, de dentro para fora, e de fora para dentro, quando ocupam a cena da janela, e se transformam em objeto da visão de outros, ao mesmo tempo em que os vê. Assim, é pela janela do quarto sórdido do “Paraíso” que Luísa vislumbra a triste paisagem da rua e se entristece frustrada com as cenas adversas às que idealizara através dos romances. A sua condição feminina duplica-se reflexivamente quando olha de dentro para fora e sua janela se abre para outra janela, onde se encontra “uma rapariga esguedelhada” embalando tristemente uma criança doente no colo. Como um quadro expressionista, a imagem deprimente da rapariga e as chagas da criança revelam a ausência de perspectivas positivas, caso a mulher oitocentista ousasse ultrapassar as barreiras impostas.

As fronteiras da vida privada fizeram parte da vida da mulher burguesa ao longo de todo o século XIX, de maneira que seu cotidiano resumia-se aos cuidados com a educação dos filhos, da casa, ao convívio das visitas, às saídas restritas com o consentimento conjugal ou familiar. Assim, sob tal condição, a mulher oitocentista foi submetida a um conformismo resignado que se estendeu até os meados do outro século.

Ao mencionar sobre as práticas sociais em relação ao papel da mulher, não podemos deixar de ressaltar o que pensa Simone de Beauvoir (2009) a esse respeito. A autora é categórica em afirmar que o mundo sempre pertenceu aos machos. A sua justificativa para isso se firma no fato de que quando duas categorias humanas se encontram, cada uma, quer

impor sua soberania e quando uma delas é privilegiada, ela termina por dominar, mantendo a outra em opressão. Assim, a personagem Luísa representa esse modelo social de submissão, em detrimento ao poder masculino. À personagem são impostos os espaços que cabia cautelosamente à mulher oitocentista vivenciar e penetrar.

Como já mencionado, a casa é o lugar onde se exerce o domínio do privado, portanto, por oposição, a rua constitui-se no externo, no público. Cascão (2011) em sua reflexão acerca das fronteiras da vida privada ressalta que esta, não se reduz às esferas domésticas, assim como as fronteiras do privado não se circunscrevem somente ao círculo familiar. Para ele, existe um espaço semi-público (transição entre os domínios público e privado) onde é possível manter uma vida privada dentro de um espaço público, sendo possível também, inserir esse espaço público dentro da esfera doméstica.

Como vimos no primeiro capítulo dessa dissertação, a partir da última metade do século XIX ocorreram profundas transformações no âmbito social, de modo que ampliaram os modos de sociabilização entre as diversas classes sociais que compunham a sociedade. Neste período, Portugal passa a gozar dos privilégios concedidos pelo desenvolvimento citadino nos meios de comunicação, com a melhoria no telégrafo, na imprensa, nos serviços postais e nos transportes, vindo assim a contribuir para ampliação dos espaços da sociabilidade burguesa, da expansão dos círculos de convívios da mulher para além dos tradicionais serões, das visitas familiares e dos passeios de domingo. Mesmo sob a vigilância patriarcal, nesse período a mulher passa a frequentar constantemente novos espaços como o teatro, o passeio público, a ópera, o clube, ousando avançar os espaços delimitados pela esfera privada, ameaçando pouco a pouco o domínio masculino.

Enquanto elemento expressivo da narrativa, Lisboa é o espaço discutido no romance. Além de ser a capital, símbolo da imponência portuguesa, fruto do vulto de um passado de glórias e conquistas expansionistas tanto na África, quanto na Ásia, quanto no Brasil, apresenta-se na narrativa eciana, como espaço social, alvo de sua crítica mordaz. Na representação literária, a personagem Luísa emerge desse contexto de restrição burguesa, onde há espaço para a instalação de um ambiente de hipocrisia ante a delimitação do espaço de confinamento destinado à mulher na condição de esposa. O curioso é que alguns eventos ocorriam dentro dos limites do espaço privado, a exemplo: os serões.

Os serões ou *soirées* eram reuniões periódicas, uma das poucas fontes de entretenimento e convívio em pequenos e selecionados grupos sociais, realizadas em casas de pessoas ilustres, normalmente ocorriam semanalmente em um ambiente que conotasse o sentido de familiaridade e sociabilidade. Segundo Perrot (2009), os ritos dos serões em casa

costumavam variar, poderiam ocorrer apenas com os membros da família ou com convidados que não pertencessem ao círculo familiar, variava também de acordo com o grau de conforto que se dispunha. Assim, na maioria das vezes eram compostos por amigos íntimos, familiares, vizinhos em um clima de respeitabilidade, estes eventos serviam tanto para efetuar contratos sociais quanto para garantir sua continuidade, ou simplesmente para estreitar os laços de amizades e “robustecer as afeições domésticas”. De modo que “o círculo familiar se abre ao mundo exterior, os serões se transformam conforme o número de convidados e o grau de intimidade com eles” (PERROT, 2009, p. 194).

Essa sociabilidade é representada no romance **O Primo Basílio** em forma de reuniões periódicas realizadas em casa entre os anfitriões, onde era comum fazer música, tocar piano, dançar alguma valsa e até soltar a voz de alguma ópera. Entre chás, café ou outra bebida, os anfitriões e convidados conversavam:

Aos domingos à noite havia em casa de Jorge uma pequena reunião, uma cavaqueira, na sala, em redor do velho candeeiro de porcelana cor de rosa. Vinham apenas os íntimos. “O Engenheiro”, como se dizia na rua, vivia muito ao seu canto, sem visitas. Tomava-se chá, palrava-se. Era um pouco a estudante. Luísa fazia crochê, Jorge cachimbava. (PB, p. 31).

Mesmo ocorrendo uma relação entre o público e o privado, o local da reunião continua sendo um espaço privado, onde, além de assegurar a sociabilidade entre os convidados, o papel da mulher consistia em manter-se recatada e passível de juízo morais. A narração no romance corrobora esse fato. O fragmento abaixo ilustra um episódio ocorrido em um dos serões com a presença do Conselheiro Acácio e D. Felicidade, quando este se coloca como intérprete de um gesto de Luísa. É mais uma vez, uma voz masculina a sobrepor-se ao discurso da mulher.

Luísa bordava, calada, a luz do candeeiro, [...]
 _ Que dizes tu a isto? – disse-lhe D. Felicidade.
 Ela ergueu o rosto, risonha, encolheu os ombros...
 E o conselheiro logo:
 _ A Sra. D. Luísa diz com orgulho o que dizem as verdadeiras mães de família [...] Impurezas do mundo não me roçam [...] (PB, p. 42).

Mais uma vez, percebemos que o narrador mostra a personagem Luísa destituída de uma linguagem que possa expressar suas opiniões. A citação acima mostra a personagem calada e, no momento em que é questionada, não sabe ou simplesmente não se sente livre para responder, então gesticula com o encolhimento dos ombros. A intervenção da figura

masculina (conselheiro Acácio) subjaz um discurso que é superior e moralizante, demonstrando que se porventura houvesse um discurso feminino, este, deveria ser a reprodução do discurso masculino.

Em relação ao espaço semi-público, à mulher era permitido frequentar eventos em lugares públicos, mas desde que esses lugares fossem tratados como privados, como é exemplo: a ópera e o teatro. Nesses espaços, a apreciação feminina restringia-se aos camarotes. Perrot (2009) corrobora essa ideia e complementa dizendo que se a mulher acompanhasse o espetáculo de uma poltrona da plateia ou do balcão, deveria estar acompanhada de uma figura masculina, que poderia ser o marido, irmão ou parente. O camarote enquanto espaço fechado simboliza a proteção do lar, ou seja, o espaço privado constituído no público. Assim, uma senhora do século XIX em um camarote deveria se comportar como se estivesse no serão de sua casa, não deveria sair pelos corredores, mas sim, receber cordialmente os amigos e estabelecer novas relações, desde que estas estivessem circunscritas nos limites do público.

Um dos espaços semi-público é representado no romance pelo Teatro S. Carlos, onde as personagens frequentam e são envolvidas pelas óperas ali cantadas, de forma que se tornam populares nos serões familiares. No desenvolvimento da narrativa, Luísa dirige-se à ópera na companhia de D. Felicidade indo ao encontro do esposo Jorge. O narrador mostra a maneira que naturalmente as senhoras dirigem-se aos camarotes para assistirem aos espetáculos e como se comportam nesse espaço:

Passava das oito horas quando o trem parou em S. Carlos [...] Na frisa, para se colocarem, D. Felicidade cochichavam, com gestoinhos de recusa, olhares suplicantes. [...] Nos camarotes de assinantes iam aparecendo os altos penteados medonhos, enchumachados de postiços; peitilhos de camisa branquejavam. Sujeitos entravam para as cadeiras devagar, com um ar gasto e íntimo, compondo o cabelo. [...] Luísa chegara-se para a frente; ao ruído da cadeira, cabeças na plateia voltaram-se, languidamente; pareceu decerto bonita, examinando-na; ela embaraçada, pôs-se a olhar para o palco muito séria [...] (PB, pp. 366, 367).

A personagem Luísa, por vezes não se conforma com os espaços que lhe são permitidos transitar e ousa rompê-los. Além do privado e o semi-público, Luísa aproveita a ausência de Jorge e experimenta transpor os limites circunscritos à sua condição, confrontando com o externo, a rua. Assim, Luísa é perseguida, julgada pelos olhares atônitos que a seguem. Na ocasião em que ia ao “Paraíso” pela primeira vez para se encontrar com

Basílio, sai à rua, despertando o espanto de Sebastião e Julião que a observam seguir desacompanhada:

- Ela aí vem.

- Quem?

- A Luísa.

Passava, com efeito, por fora do Passeio, toda vestida de preto, só. – Respondeu a cortesia dos dois homens com um sorriso, adeusinhos da mão, um pouco corada.

E, Sebastião imóvel, seguindo-a devotadamente com os olhos: Se aquilo não respira mesmo honestidade! Vai às lojas... Santa rapariga! (PB, p.175).

É interessante notar a reação de Sebastião, surpreendido pela cena ao ver Luísa andar sozinha pelas ruas, logo busca uma razão que justifique esse ato. Portanto, ir às lojas seria justificável para uma mulher burguesa, mesmo que só. Luísa tem consciência de que andar sozinha pode despertar juízos morais à sua imagem, sendo assim, em outra ocasião, é possível observar que ela usa sua criada Juliana como cúmplice a uma possível repreensão e, principalmente, como companhia encorajadora do ato transgressor.

-Vamos um bocado até ali abaixo, Juliana. A noite está tão bonita! [...] Entraram na praça de Camões. Gente passeava devagar; sobre a sombra mais escura que faziam as árvores cochichava-se pelos bancos; bebia-se água fresca; claridades cruas das vidraças, de portas de lojas destacavam em redor no tom escuro da noite [...] Então um sujeito com um chapéu de palha passou tão rente dela, tão intencionalmente que Luísa teve medo. – Era melhor voltarem – disse. Mas ao meio da Rua de S. Roque o chapéu de palha reapareceu, roçou quase o ombro de Luísa [...] Luísa ia desesperada; o tique-taque das suas botinas batia vivamente a laje do passeio; de repente, ao pé de S. Pedro de Alcântara, de sob o chapéu de palha saiu uma voz adocicada e brasileira, dizendo-lhe junto ao pescoço: - Aonde mora, ó menina? (PB, p. 208).

No fragmento acima, evidencia-se a ousadia de Luísa em adentrar o espaço externo, demonstrando que a personagem pisa em um terreno que dentro de seu contexto social não lhe era permitido transitar. Logo, diante da primeira aparição do sujeito com um chapéu de palha, Luísa teme e reconhece que é melhor voltarem para casa, fazendo-o sem hesitar. A figura do sujeito aparece por mais duas vezes, tangendo-as até chegarem em casa. A expressão “aonde mora, ó menina?” indica à Luísa que esta deveria reconhecer, de fato, onde é o seu lugar. Esta afirmação se comprova pela onisciência do narrador que diz:

“chegaram a casa a arquejar. Luísa tinha vontade de chorar; deixou-se cair na *causeuse*, esfalfada, infeliz. Que imprudência, pôr-se a passear pelas ruas de noite, com uma criada! Estava doida, desconhecia-se” (PB, p. 209, Grifo do autor).

Evidenciamos no desenrolar da trama de **O Primo Basílio**, a configuração do espaço destinado à personagem feminina, sob a ótica masculina. É assim que notamos a tendência do predomínio para os padrões da época, de manter a mulher reclusa no desempenho de papéis reservados à sua condição de mãe e dona de casa. Observamos ainda, a importância do homem no controle do espaço privado, demonstrando que a ausência de Jorge em casa é a grande responsável pela decadência da personagem feminina. Luísa desobedece ao marido quando sai para visitar a amiga; as constantes saídas de Luísa sinalizam para a ocorrência de escândalo aos olhos dos censores de plantão: seus vizinhos; as visitas de Basílio à casa, desencadeiam a consumação do adultério; o episódio das cartas passam o domínio da casa à Juliana. Enfim, nessa perspectiva, o projeto ficcional eciano corrobora ainda mais para o anúncio da falência do modelo burguês de sociedade, na medida em que expõe as vulnerabilidades e as ameaças ao controle masculino sobre o espaço privado.

Desta forma, a representação do espaço privado na segunda metade do século XIX, por meio do percurso da personagem feminina em transição, prenunciava em certa medida, a sucumbência dessa restrição social, em vias de diluir, em meio aos avanços que são verificados naquela altura. Com o acelerado processo de desenvolvimento na industrialização, nas ciências e nas artes, a mulher não ficaria muito tempo à margem da evolução, pelo contrário, apesar de estar completamente cerceada pelo espaço privado, a mulher estava a ponto de conquistar um lugar além dos limites impostos pela esfera privada, no entanto, os estigmas que a inferiorizavam estavam enraizados nos discursos sociais do século XIX. Presente em um contexto onde vigorava o poder patriarcal, a personagem realista eciana encontrava-se sob o olhar e o discurso do outro. Assim, Luísa teria que passar pelo crivo dos discursos filosóficos, morais e religiosos para atestar os estereótipos que a mulher oitocentista vivenciava, e ainda demonstrar como através de sua “incoerência e superficialidade” seria capaz de driblá-los colocando a sociedade portuguesa a refletir diante de sua verdadeira face.

2.3 A Mulher sob a Ótica dos Discursos Masculinos

Na configuração da personagem Luísa, temos um projeto idealizado pelo autor desde **As Farpas** que por sua pena (nem sempre glorificadora), vislumbra o futuro da geração lisboeta ao considerar as múltiplas fraquezas da mulher burguesa e romântica desse período, de maneira que visa representá-la pretensamente por meio da personagem Luísa como um resultado de uma educação deficiente.

Um exemplo desta constatação, já pode ser percebido na configuração do tema que vem a se expandir em dois artigos de caráter pedagógico e reformista, o primeiro publicado em março de 1872, e o segundo em outubro do mesmo ano, em **As Farpas**. Sendo que o primeiro intitula-se **As meninas da geração nova em Lisboa e a educação contemporânea** e o segundo **O Problema do adultério**. Ambos criticam a mulher e apontam para a forma de educação desastrosa que conduz as jovens moças, que seriam as futuras mulheres de Lisboa e, conseqüentemente, o esteio do sustentáculo social denominado família. No primeiro artigo, respectivamente, Eça acentua acerca da grande responsabilidade que a mulher tem como mãe na instrução e na formação das gerações subsequentes, dizendo que “a valia de uma geração depende da educação que recebeu das mães” (QUEIRÓS, 1946, p. 105). No segundo artigo, trata acerca do problema do adultério como um mal que é fruto da educação concedida às moças e, que por sua vez, prejudica o ser de forma individual e coletiva.

Nesta direção, nota-se que a imagem deprimente das jovens de Lisboa em **As Farpas**, vista como: “magrinhas, enfezadas, sem sangue, sem carne, sem força vital” (QUEIRÓS, 1946, p. 107) pode até se opor ao “perfil bonito” e às [...] “formas redondinhas” do [...] “serzinho louro e meigo” (PB, p.09-12) de **O Primo Basílio**. Porém, a debilidade psicológica e moral evidenciam-se através do tédio e do ócio tanto no artigo quanto no romance, de modo que a personagem é a própria personificação da mulher oitocentista sob a ótica masculina:

A sua preguiça é um dos seus males. [...] almoça, vai se pentear, corre o Diário de Notícias, cantarola um pouco pela casa, pega no crochet ou na costura, atira-os para o lado, chega à janela, passa pelo espelho, dá duas pancadinhas no cabelo, adianta mais dois pontos no trabalho, deixa-o cair no regaço, come um bocadinho de doce, conversa vagamente, volta ao espelho, e assim vai puxando o tempo pelas orelhas, derreada com a sua ociosidade, e bocejando as horas. (QUEIRÓS, 1946, p. 113).

À semelhança de **As Farpas**, o autor evidencia a futilidade das ações diárias da personagem Luísa, da maneira como se pode observar: “Luísa espreguiçou-se [...] Tornou a espreguiçar-se [...] 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...” (PB p.15)

No romance, a personagem é dominada pelo estado apático que vem do tédio, a associação do tédio, do preenchimento das horas vagas, com as vulnerabilidades do ser, pertinente para aquela época. De maneira que a ociosidade e os fúteis aborrecimentos tomam a maior parte do seu cotidiano. Em um tom de diagnóstico, Eça argumenta: “O tédio enfraquece, anula o espírito, a vontade, e só deixa viva e exigente- a curiosidade” (QUEIRÓS, 1946, p. 123).

O autor não perdoa a quem a sociedade esperava que fosse a base do lar, por isso ironicamente a desenha, delineando todos os aspectos considerados negativos para manter a imagem edificada do casamento e da sociedade. Assim, a rotina da personagem resume-se às futilidades como o cuidado com a “*toilette*”, ocupação com a modista, passeios e, principalmente, pelas ilimitadas leituras românticas que, para o autor, é o ápice da má formação intelectual de uma mulher, tanto que se indigna: “Veja-se que companheira para a vida do homem, [...] Como há de ele lutar com os braços sobrecarregados por estas criaturinhas que desfalecem e gemem, cheias de *puff*, de pó de arroz, de rabuge, e de mimos de romance!” (QUEIRÓS, 1946, p.114).

Nesta direção, é interessante ressaltar a inscrição da leitura presente na configuração da personagem feminina. A narração demonstra que a fragilidade da personagem evidencia-se sob o enfoque à leitura de romances românticos, mostrando que esse hábito é a principal causa pela qual a personalidade da personagem se torna fraca e alienada. Luísa deixa-se iludir pelas sentimentalidades, pelas aventuras que lê, idealizando lugares e amores perfeitos, conforme declara a onisciência do narrador:

[...] E saltando na ponta do pé descalço, foi buscar ao aparador por detrás de uma compota um livro um pouco enxovalhado, veio estender-se na *Voltaire*, quase deitada, e, com o gesto acariciador e amoroso dos dedos sobre a orelha, começou a ler, toda interessada [...] Era a *Dama das Camélias*. Lia muitos romances; tinha uma assinatura, na Baixa, ao mês. Em solteira, aos dezoito anos entusiasmara-se por Walter Scott e pela Escócia; desejara então viver num daqueles castelos escoceses, que têm sempre ogivas os brasões do clã, mobilados com acas góticas e troféus de armas, forrados de largas tapeçarias, onde estão bordadas legendas heroicas, que o vento do lago agita e faz viver; e amara Ervandalo, Morton e Ivanhoé, ternos e graves, tendo sobre o gorro a pena de águia, presa ao lado pelo cardo de Escócia de Esmeraldas e diamantes. Mas agora era o moderno que a cativava: Paris, as suas mobílias, as suas sentimentalidades. Ria-se dos trovadores, exaltara-se por Mr. De Camors; e os homens ideais apareciam-lhe de gravata branca, nas ombreiras das salas de baile, com um magnetismo no olhar, devorados de paixão, tendo palavras sublimes. (PB, pp. 15, 16. Grifos do autor).

Como bem apontou Duarte (1995), as personagens não leem os mesmos livros, e a leitura inscrita na ficção servem de diferentes objetivos, ou seja, depende de quem lê, do que se lê e as circunstâncias que se leem. Logo no primeiro capítulo, deparamo-nos com uma personagem devoradora de leituras, sendo que é apresentada lendo **O Diário de Notícias**, em seguida venerando **A Dama das Camélias**, em sequência é tomada pela memória do gosto por Walter Scott aos dezoito anos, por fim, os gostos mais recentes são empreendidos nos romances franceses de Mr. de Camors. É da leitura esporádica de **O Diário de Notícias** que Luísa toma conhecimento da chegada do primo Basílio em Lisboa, mas é com a leitura alienante e contínua de romances que a suposta fragilidade da personagem se acentua. O narrador indica que este já era um hábito antigo da personagem e que nada mudara nesse sentido, pois continuava sonhando com os amores românticos e acima de tudo com Paris idealizado.

Além da ótica da autoria masculina, o patriarcalismo representativo em **O Primo Basílio** também é construído pelos discursos religiosos, científicos, históricos e filosóficos. Neste contexto, configura-se a personagem Luísa, emparedada socialmente debatendo-se em meio aos conflitos que vivencia pelos discursos que pregam a irracionalidade e a debilidade intelectual e moral feminina.

O estudo de Rodrigues (2011) que trata da relação entre os discursos antifeministas do século XIX e da condição da mulher em **O Primo Basílio** justifica as representações femininas no romance de Eça, a partir de normas de conduta provenientes de discursos histórico-filosóficos, morais-religiosos, ideias difundidas por pensadores do século XIX e críticos que tratam sobre o tema.

Suas reflexões estão subsidiadas na obra **O segundo sexo, fatos e mitos**, de Simone de Beauvoir (1970), na qual traz um panorama do contexto social em que se encontrava a mulher no século XIX. Beauvoir afirma que, durante todo o século, a jurisprudência não fez senão reforçar os rigores do código que privava a mulher de direitos a seu favor. Neste período, a burguesia encontra-se fortalecida, no entanto, pressente ameaças à revolução industrial, então se firma nos ideais pregados no início do século pelos conservadores Joseph de Maistre (1754-1821) e Louis de Bonald (1754-1840), que reclamavam uma sociedade pautada rigorosamente na hierarquia, sendo assim, a família, torna-se célula social indissolúvel, o microcosmo da sociedade. Assim, são transcritas as palavras de Bonald:

[...] “O homem está para a mulher como a mulher para a criança; ou o poder para o ministro como o ministro para o súdito”, [...] “As mulheres pertencem à família e não à sociedade política, e a Natureza as fez para as tarefas domésticas e não para as funções públicas”, [...]. (BEAUVOIR, 1970, p. 144).

Para reafirmar ainda mais a hierarquia dos sexos naquele período, surgem os discursos de Honoré Balzac (1799-1850), famoso romancista francês que, por intermédio de sua obra **Physiologie du mariage**, menospreza a figura da mulher, reduzindo-a a um objeto, considerando-a uma propriedade que se adquire por contrato, servindo apenas para a procriação e a satisfação de seus desejos pessoais. Balzac torna-se porta-voz da burguesia patriarcal, aderindo satisfatoriamente os ideais e discursos balzaquianos, temendo as ideias progressistas que poderiam posicionar a mulher em sentido igualitário ao homem.

Assim, o modelo patriarcal de pensamento firma-se mediante a exortação que Balzac aplica aos maridos, a serem vigilantes e manterem as mulheres em total sujeição, para evitar o ridículo da desonra, uma vez que, para ele, a instituição do casamento de que se exclui o sentimento de amor, conduz necessariamente a mulher ao adultério. No romance **O Primo Basílio**, pela ocasião da ausência marital, Jorge deixa a esposa Luísa sob a tutela de seu amigo Sebastião. Neste sentido, assim o instrui: “- Por isso, Sebastião, enquanto eu estiver fora, se te constar que a Leopoldina vem por cá, avisa a Luísa! Por que ela é assim, esquece-se, não reflexiona. É necessário alguém que a advirta, que lhe diga: - Alto lá, isso não pode ser! (PB, p. 45)

Na narrativa, a adúltera Leopoldina é a razão dos tormentos de Jorge, mantê-la distante de sua “honesta casinha”, significa muito mais do que espantar “o cheiro de feno, do cigarro e do resto” (PB, p. 30), significa afugentar conforme diz Balzac, o ridículo da desonra, então é necessário que sua mulher seja sempre advertida, pois o fato de esquecer e não reflexionar é típico da debilidade intelectual presente no discurso sobre a mulher neste período.

Neste sentido, Rodrigues (2011) destaca que, dentre as correntes científicas influentes no século XIX, está a positivista, do filósofo francês Auguste Comte (1798-1857) que, em relação à condição da mulher, não se posiciona diferentemente dos discursos de Balzac. As teorias positivistas de Comte visavam ter a ciência como investigação e comprovação do real. Comte também defende a hierarquização dos sexos, justificando-a com base na teoria da diferença entre os gêneros, alegando que a mulher é intelectualmente inferior ao homem. Conforme é ilustrado em **O segundo sexo, fatos e mitos**:

[...] Há, entre eles, ‘diferenças radicais, concomitantemente físicas e morais que, em todas as espécies animais e principalmente na raça humana, os separam profundamente um do outro’. A feminilidade é uma espécie de ‘infância contínua’ que afasta a mulher do tipo ideal da raça’. Essa infantilidade biológica traduz-se por uma fraqueza intelectual; o papel desse ser puramente afetivo é o de esposa e dona de casa; ela não poderia entrar em concorrência com o homem: ‘nem a direção nem a educação lhe convém’. (BEAUVOIR, 1970, p.144).

No romance, essa visão é expressa através da opinião de Julião que sem hesitar exclama “[...] a fêmea era um ente subalterno; o homem deveria aproximar-se dela em certas épocas do ano (como fazem os animais, que compreendem estas coisas melhor que nós), fecundá-la, e afastar-se com tédio.” (PB, p. 304).

Comte se baseia no Positivismo para explicar como a mulher é inferior ao homem, propondo uma sistematização e racionalização de fatos biológicos e morais, os quais podem ser sustentados por crenças em mitos e concepções desenvolvidas e impostas pelos discursos histórico-filosóficos e morais-religiosos, ficando, porém, distante a sua comprovação científica.

Entre os discursos de Comte e Balzac acerca da subalternidade da mulher, está o do filósofo francês Joseph Proudhon (1809-1865). Proudhon pronuncia-se em sua obra, **La justice**, afirmando que a mulher deve permanecer dependente do homem. Alega que só o homem vale como indivíduo social, atesta ainda que a mulher é inferior ao homem por várias razões: primeiramente porque sua força física atinge apenas dois terços da dele; e também porque é moral e intelectualmente inferior.

Segundo Mónica (2001), Proudhon teve um papel importante na formação intelectual de Eça de Queirós, desde quando suas teorias se tornaram leituras assíduas no período da Geração de 70. Esse fato justifica a raiz ideológica discursiva do autor de **O Primo Basílio**, de forma que as concepções de Proudhon em relação à mulher são ilustradas no romance por meio do discurso masculino. Neste sentido, o discurso do marido de Luísa a esse respeito consiste em afirmar que “ela se sentindo apoiada, tem decisão”, se ao contrário, “Não tem coragem para nada; começam as mãos a tremer-lhe, a secar-se-lhe a boca... É mulher, é muito mulher!” (PB, p. 45) A afirmação de que Luísa é mulher, é muito mulher, evidencia a visão da época que vê o ser feminino como extremamente inferior, frágil e dependente da tutela masculina, dependendo continuamente de sua proteção.

Em Beauvoir (1970, p. 145), encontramos o discurso de Balzac ao dizer que “A mulher casada é uma escrava que é preciso saber colocar num trono”. A respeito disso, Beauvoir salienta que as mulheres eram escravizadas ao lar e que os homens lhes fiscalizavam

ciumentamente todos os seus costumes, porém, em compensação, propiciavam a elas uma vida digna de rainha. Dessa forma, justificam-se os mimos e as regalias que Jorge concede à Luísa, aludindo assim às mulheres oitocentistas que ludibriadas e seduzidas pela facilidade de sua condição, aceitavam o papel de mulher e dona de casa a que eram destinadas e confinadas.

A futilidade de Luísa é como de qualquer outra mulher burguesa do século XIX que educada para a família, sem filhos e sem ocupação resume-se a pequenos caprichos, como se depreende desta citação:

Desejaria estar numa banheira de mármore cor-de-rosa, em água tépida, perfumada, e adormecer! Ou numa rede de seda, com as janelas cerradas, embalar-se, ouvindo música! Sacudiu a chinelinha; esteve a olhar muito 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 [...] (PB, p.15).

Por outro lado, a condição de mulher burguesa é quase que imposta pelo marido, pois ao lhe conceder a ociosidade, lhe é tolhida qualquer responsabilidade e, conseqüentemente, a autonomia de agir ao seu modo, realizar atividades ao seu gosto, proceder a sua independência. Acerca disso, destacam-se as seguintes palavras:

[...] está estabelecido que, em quaisquer circunstâncias insignificantes, o homem deve eclipsar-se diante delas, ceder-lhes o primeiro lugar; ao invés de fazê-las carregar fardos como nas sociedades primitivas, insistem em desobrigá-las de toda tarefa penosa e de toda preocupação, o que significa livrá-las ao mesmo tempo de toda responsabilidade. (BEAUVOIR, 1970, p. 145).

Nesse sentido, Rodrigues (2011) afirma que os discursos, de cunho antifeminista e de teor patriarcal, permearam o universo feminino no século XIX, bem fortalecidos. A justificativa de Beauvoir (1970) tem como base a Revolução Industrial, na qual a mulher se tornou para o homem uma forte concorrente no espaço social, sendo sua emancipação uma ameaça ao poder masculino. A fim de provar a inferioridade da mulher, a burguesia se apegava à velha moral, com base na solidez da família. Assim, apela não somente para a religião, a filosofia ou a teologia, como também para a tradição, ciência biológica e experimental, entrando em cena as teorias por meio do olhar repressor à mulher. O olhar do superior religioso, do filósofo, do médico, da sociedade, do artista, e por fim, o olhar do marido.

Nesse contexto, a sociedade portuguesa encontrava-se sob o olhar artístico literário representativo de Eça, corrompida por seus discursos e ideais, o poder patriarcal vigorava ancorado nas teorias vigentes, o processo de industrialização acelerava e a mulher ainda trazia consigo os estigmas que a inferiorizavam.

É, com efeito, neste sentido que Rodrigues (2011) conclui que para a personagem feminina não há ascensão, nem moral para Luísa, nem social, para Juliana, ambas são punidas com a morte, prevalecendo os discursos que justificam a fragilidade física, mental e emocional da mulher. Em sua constituição, tanto Luísa, quanto Juliana são frágeis e débeis fisicamente, pois são afetadas pelas condições sociais em que vivem, sendo ainda, sentimentalmente abaladas, uma vez que são nutridas pelo desejo de viver nova experiência afetiva e assegurar uma vida mais confortável. Luísa, estimulada pela ausência prolongada do marido refugia-se na leitura de romances baseados em contos de fadas e Juliana pela astúcia, chantagens e perversidade. Dessa forma, as personagens são inseridas nos discursos que defendem a irracionalidade feminina, pois nenhuma delas consegue atingir seus objetivos. Neste sentido, o projeto literário que teve o seu estágio embrionário em **As Farpas**, ganha materialidade estética em **O Primo Basílio**, que pune exemplarmente o percurso das personagens mais expressivas de seu romance.

CAPÍTULO III

3 A CONFIGURAÇÃO DA PERSONAGEM LUÍSA E OS FIOS DA TRAMA REALISTA

Vou te fazer uma confissão: estou um pouco assustada. É que eu não sei onde me levará esta minha liberdade. Não é arbitrária nem libertina. Mas estou solta. [...] Estou livre? Tem qualquer coisa que ainda me prende. Ou prendo-me a ela? Também é assim: não estou solta por estar em união com tudo. [...] Parece-me que pela primeira vez estou sabendo das coisas. A impressão é que só não vou até as coisas para não me ultrapassar. Tenho certo medo de mim, não sou de confiança, e desconfio do meu falso poder. [...] não dirijo nada. Nem as minhas próprias palavras. Mas não é triste: é humildade alegre.

Clarice Lispector

3.1 Casamento no “ar”

Mediante o proposto na seção anterior, não podemos perder de vista a concepção com que a mulher é focalizada sob a ótica masculina, esse fator é fundamental para que apreendamos a personagem encapsulada por essa visão e o modo como se debate diante das circunstâncias sociais que a oprime levando-a a burlar o meio em que é construída. Assim, na continuidade da perspectiva em perscrutar a personagem Luísa nos momentos de densidade psicológica, traçamos nesta seção, um percurso que a contempla em sua relação com o matrimônio, o adultério e a morte, uma vez que a personagem se configura dentro de um romance estruturalmente fechado, ou seja, por uma delimitação claramente formulada, com princípio, meio e fim. Nesta direção, há uma sequência de fatos que envolvem a personagem, de maneira que diante da análise, sua imagem flui com mais nitidez.

Considerando a primeira instância do percurso de análise, debruçamo-nos sobre a questão do casamento enquanto elemento social, o qual a personagem se insere. Perrot (2009) reconhece a importância que o casamento representa para a sociedade do século XIX, pois a aproximação do seu fim é marcada pela redução da natalidade e do medo da degenerescência, resumindo-se na reprodução de uma raça numerosa, fecunda e saudável, com uma sexualidade praticada sem fraudes. Assim, se constituiu a ideia de que o casamento é o meio mais favorável para um bom regime sexual, na qual os médicos como novos sacerdotes,

sacralizam o casamento como regulador das energias e formas de evitar as relações dos bordéis, destruidores da raça pura.

Diante dessas circunstâncias, as representações em um século, no qual o modelo familiar é desenvolvido por dimensões normativas tanto às instituições quanto aos indivíduos, as personagens reconhecem as vastas zonas de exclusão social que podem se enquadrar caso não se adequem às regras que a sociedade impõe por meio das relações matrimoniais. Jorge reconhece o momento em que necessita ouvir o “frufu de um vestido”, e Luísa não hesita em sentir a segurança e a proteção que o casamento transmite às moças oitocentistas, principalmente após se recuperar da ideia de se confinar em um convento depois da partida e o abandono de Basílio.

Desse modo, a cena introdutória do romance apresenta a personagem Luísa no *status* de mulher casada. Em seguida, o narrador se vale da memória revelando como era a vida do casal antes do matrimônio, subsequentemente mostra a saga dessa união até o seu trágico desenlace, focalizando primeiramente a figura masculina. Neste sentido, referindo-se a Jorge, o narrador descreve:

[...] Não frequentava botequins, nem fazia noitadas. Só duas vezes por semana, regularmente, ia ver uma rapariga costureira, a Eufrásia, que vivia ao Borratem, e nos dias em que o Brasileiro, o seu homem, ia jogar o bóston ao clube, recebia Jorge com grandes cautelas e palavras muito exaltadas; era enfeitada, e no seu corpinho fino e magro havia sempre uma pontinha de febre [...] Quando sua mãe morreu, porém, começou a achar-se só: era no inverno, e o seu quarto nas traseiras da casa, ao sul, um pouco desamparado, recebia as rajadas do vento na sua prolongação uivada e triste; sobretudo à noite, quando estava debruçado sobre o compêndio, os pés no capacho, vinham-lhe melancolias lânguidas; estirava os braços, com o peito cheio de um desejo; queria enlaçar uma cinta fina e doce, ouvir na casa o frufu de um vestido! Decidiu casar! Conheceu Luísa, no verão, à noite no passeio. Apaixonou-se pelos seus cabelos louros, pela sua maneira de andar, pelos seus olhos castanhos muito grandes. No inverno seguinte foi despachado, e casou. (PB, pp. 11, 12).

Em uma sociedade patriarcal, evidencia-se que é por parte de Jorge que surge o desejo de contrair o matrimônio. Antes do casamento, Jorge não nutre nenhum sentimento de amor por Luísa, antes, tem o desejo de ter uma companhia que supra suas necessidades como homem, uma que vez que a mulher que se dispunha (Eufrásia) era casada, e o recebia regularmente duas vezes por semana enquanto o marido se ausentava, além disso, o corpo tísico e magro da amante não lhe inspirava grande atração e não despertava fortes sentimentalidades. Era necessário que tivesse uma mulher fixa que, além de satisfazer suas

necessidades fisiológicas masculinas, preenchesse as lacunas deixadas pela presença feminina em sua casa e legitimasse o leito conjugal. É interessante ressaltar na última citação referida que é apenas pela aparência física de Luísa que Jorge se apaixona deixando sua interioridade em segundo plano. Neste sentido, o narrador apresenta indícios de que Jorge não tinha conhecimento da natureza romanesca de Luísa antes do casamento, visto que não apreciava esse atributo em Eufrásia e que, ao contrário de seus companheiros que liam Alfred de Musset¹¹ e se apaixonavam por Margarida Gautier, não era adepto às sentimentalidades.

Por outro lado, a narrativa revela que Luísa também não amava Jorge e nem se agradara dele quando o conheceu. Segundo Sebastião, Luísa “Casou no ar! Casou um bocado no ar” (PB, p. 12). Notamos que isso também pode sinalizar que Luísa também nada sabia sobre o passado amoroso de Jorge, por isso “casou no ar”, no entanto, a onisciência do narrador nos permite ver além da aparente ingenuidade da personagem Luísa. Apesar de a narrativa revelar a depreciação sentimental entre o casal, Luísa demonstra se posicionar convenientemente dentro dos padrões sociais da época, contrapondo aos estereótipos de “mulher sozinha que desperta desconfiança, reprovação e zombaria.”, ao contrário do homem que na condição de “solteirão tem manias: é mais risível do que propriamente lastimável.” (PERROT, 2009, p. 277). Essas circunstâncias que envolvem o casamento de Luísa, justifica o perfil da mulher burguesa desse período, a qual era educada exclusivamente para o casamento.

E sem o amar sentia ao pé dele como uma fraqueza, uma quebreira, uma vontade de adormecer encostada ao seu ombro, e de ficar assim, muitos anos, confortável, sem receio de nada. Que sensação quando ele disse: Vamos casar hem! [...] disse que sim; ficou como idiota, e sentia debaixo do vestido de merino dilataram-se docemente os seus seios. Estava noiva, enfim! Que alegria, que descanso para a mamã!”. (PB, 2006, p. 19).

Além de o contrato matrimonial significar para Luísa o conforto e a tranquilidade de uma vida burguesa, significa ainda a efetivação de uma tradição pela qual os pais esperavam que os filhos estabelecessem uniões sólidas e rentáveis por meio do matrimônio. Assim, “o casamento continuava a ser, acima de tudo, uma questão de sobrevivência [...] Nos meios mais elevados regiam-se ainda mais por critérios financeiros e sociais.” (LOPES, 2011, p. 164). Dessa forma, o romance apresenta a personagem diante de uma situação comum no período oitocentista, o casamento por conveniência e, nesse aspecto, a interioridade de Luísa é desvelada, de maneira que sua configuração nos reporta para a personagem Emma, de

¹¹ Alfred de Musset (1810-1857), conhecido como “o poeta do amor”.

Madame Bovary, de Gustave Flaubert.

À maneira flaubertiana, Eça de Queirós ironiza a cerimônia matrimonial de Luísa:

Casaram às oito horas, numa manhã de nevoeiro. Foi necessário acender luz para lhe por a coroa e o véu de tule. Todo aquele dia lhe parecia como enevoadado, sem contornos, à maneira de um sonho antigo- onde destacava a cara balofa e amarelada do padre, e a figura medonha de uma velha, que estendia a mão adunca, com uma sofreguidão colérica, empurrando, rogando pragas, quando à porta da igreja, Jorge comovido distribuía patacos. Os sapatos de cetim apertavam-na. Sentira-se enjoada da madrugada, fora necessário lhe fazer chá-verde muito forte. (PB, pp. 19, 20)

Como bem apontaram as inúmeras críticas ao dialogismo entre as obras de Eça de Queirós e Gustave Flaubert, o fato da união a um companheiro, por meio do casamento, ao contrário do que possa parecer como a concretização do sonho em encontrar um amor ideal, tanto para Emma quanto para Luísa, torna-se um fardo entediante e é apresentado negativamente pelos narradores. As condições climáticas do dia do casamento de Luísa, além de prenunciar infelicidade, também reforçam a ideia de um episódio que se dá sob um véu, ou seja, coberto, algo sem nitidez e clareza, apesar de ser uma cerimônia matinal. Na realidade, o casamento representa para a mulher, simplesmente, a mudança de tutela do pai para o marido, pois a mesma sensação de infelicidade e tédio toma conta de Emma por ocasião do casamento, sendo que a decepção inicia-se bem antes da cerimônia matrimonial com a frustração de não se casar à meia noite, à luz de velas, devido à atitude de seu pai, que não compreendia a alma romântica de sua filha. Tanto que após se indaga: “Por que fui me casar, Meu Deus?” (FLAUBERT, 2011, p. 52).

Se para Emma, a convivência com o marido faz com que confirme que ele é totalmente ao contrário do homem que sonhara para si, para Luísa o casamento “enevoadado” simboliza um aprendizado, que no seu papel de esposa teve que se esforçar ao máximo para aprender, pois “Tinha uma curiosidade constante da sua pessoa e das suas coisas, mexia-lhe no cabelo, na roupa, nas pistolas, nos papéis. Olhava muito para o marido das outras, comparava, tinha orgulho nele”. (PB, p. 20). Após o casamento, Luísa se convence que optou pelo melhor partido, por vezes chega a pensar o que teria acontecido se tivesse se casado com o primo Basílio. No íntimo de seus pensamentos, imagina-se bem distante, vivendo em situações bem adversas a que se encontrava. A onisciência do narrador por algumas vezes subjaz que Luísa decidiu pela maneira mais sábia. Esse fato evidencia-se pela fala de Leopoldina à Luísa: “- E tu, sempre muito apaixonada pelo teu marido, hem? Fazes bem, filha, tu é que fazes bem!” (PB, p. 24).

Subsequentemente, o modelo de família sonhado através do “lar, doce lar” é consideravelmente questionado. Berrini (1984), em sua reflexão a respeito da família em **Portugal de Eça de Queiroz**, aponta para o modelo familiar burguês que aparece nos romances ecianos. Em sua crítica, salienta que o autor apresenta o casamento geralmente constituído por marido, mulher e filhos legítimos do casal, em uma relação monogâmica, na qual prevalece o poder patriarcal de acordo com o que rezam as normas sociais. Tal qual salienta essa estudiosa queirosiana, no romance, o casamento é monogâmico e todo casal organizado tem filhos. Essa concepção é expressa pelo narrador que traz a opinião de Jorge em discurso direto: “-Todo casal bem organizado, [...] deve ter dois filhos! Deve ter pelo menos um!” (PB, 2006, p. 45). O narrador complementa revelando esse desejo de Jorge: “Era uma tristeza secreta de Jorge – não ter um filho! Desejava-o tanto! Ainda em solteiro, nas vésperas do casamento, já sonhava aquela felicidade: o seu filho!” (PB, 2006, p. 46).

Assim, se Luísa tivesse um filho, corresponderia perfeitamente à imagem de mulher ideal no século XIX, Jorge partiria ao Alentejo mais tranquilo, pois um filho a ocuparia durante esse tempo, fato que assim declara à Luísa “Se tivesses um pequerrucho, já não ficavas tão só.” (PB, 2006, p. 50). No momento em que dialogam sobre a possibilidade de ter um filho, logo Luísa demonstra reconhecer o quão opressor é nascer e ser mulher, sobretudo, pela quase obrigatoriedade de procriar, chegando mesmo a ser rejeitada pela eventual infertilidade, de maneira que Luísa também expressa o seu desejo de ser mãe, mas, deixa explícito que se porventura tivesse um filho, gostaria que fosse homem, pois “Chamar-se-ia Carlos Eduardo” (PB, 2006, p.50).

Deste modo, a possível esterilidade de Luísa que já havia três anos de casada, além de contrariar o discurso que girava em torno da mulher como um ser procriador, é também lançada como crítica à mulher casada que não se ocupa das obrigações da maternidade, sobrando mais tempo às futilidades corriqueiras e às sentimentalidades. Em consonância com essa ideia há a crítica do próprio autor em **As Farpas** que diz: “Dê-se-lhe uma casa a governar, uma família a dirigir, e ela encontrará no seu coração mais valor para ser virtuosa, do que nós encontramos razão para o nosso espírito para sermos honrados” (QUEIRÓS, 1946, p. 210).

Nessa direção, observamos que Eça de Queirós apresenta um modelo familiar fracassado. A ausência de um filho no lar burguês do casal é uma fragmentação irônica da forma que é composta a sociedade lisboeta. Esse modelo familiar é sagazmente perscrutado por Basílio, por um lado, como uma condição fundamental de felicidade no casamento, por outro lado, como uma espécie de sondagem da disponibilidade de Luísa. Ao rever a prima,

logo indaga “-Mas tu, conta-me de ti! – dizia ele com um sorriso, inclinado para ela. – És feliz, tens um pequerrucho...” (PB, p. 56).

Evidencia-se que é no centro das relações sociais, ante seu pequeno grupo de convívio que Jorge e Luísa se tornam um modelo de família que impera aos olhos dos que frequentam o espaço da casa, despertando na maioria das vezes sentimentos contraditórios como empatia, admiração ou inveja. De forma que, é possível colher alguns exemplos ao longo da narrativa, tal como a insatisfação com que Julião olha para Jorge e o vê “bem casado, com a carne contente” (PB, p.32); é com “grande pesar” (PB, p.107) que Sebastião recepciona a união do casal; é com inveja da casa, da roupa branca e da condição da patroa que Juliana inverte os papéis.

Percebemos que no romance, a união do casamento é envolta por símbolos que tanto acentuam a importância do matrimônio para a sociedade burguesa do século XIX, quanto revelam a situação da mulher dentro desse contrato social. No jogo de sedução empreendido por Basílio, percebemos tais símbolos. A onisciência do narrador descreve que “Luísa voltava entre os dedos o seu medalhão de ouro, preso ao pescoço por uma fita de veludo preto. [...] Dize cá, tens algum retrato nesse medalhão? – O retrato de meu marido. –Ah, deixa eu ver! Luísa abriu o medalhão.” (PB, p. 60).

Na citação acima, o medalhão de ouro simboliza o significado áureo atribuído à união do casamento nesse período. No entanto, o que torna passível de juízos à condição feminina, é o fato desse medalhão estar preso ao pescoço da personagem com o retrato do marido. Em sentido conotativo, a mulher encontra-se presa ao casamento; o retrato do marido, por sua vez, indica a posse sobre a esposa. Inseridos em um período, no qual a honra masculina é uma das maiores medidas sociais de valor, Basílio configura-se em forma do “outro” e age como uma ameaça à estrutura do lar burguês.

A figura do “outro” homem que adentra a vida de Luísa, por vezes a faz refletir exteriorizando seus pensamentos que vagueiam entre o devaneio e a realidade. Apesar de Luísa vivenciar um mundo de sonhos românticos achando interessante a vida do primo Basílio, e desejar partir para admirar aspectos novos e desconhecidos, a personagem pressente a duvidosa felicidade ao lado do primo, de modo que por um momento para e pensa na segurança que o casamento e o marido transmitem.

Mas de que servia viajar, enjoar nos paquetes, bocejar nos vagões, e, numa diligência muito sacudida, cabecear de sono pela serra nas madrugadas frias? Não era melhor viver num bom conforto, com um marido terno, uma casinha abrigada, colchões macios, uma noite de teatro às vezes, e um bom almoço

nas manhãs claras quando os canários chalam? Era o que ela tinha. Era bem feliz! Então veio uma saudade de Jorge; desejaria abraçá-lo, tê-lo ali, ou descesse ir encontra-lo fumando o seu cachimbo no escritório, com o seu jaquetão de veludo. (PB, p. 63).

Observamos por meio da análise desse rito de passagem (o casamento), que Luísa integra-se convenientemente diante do papel que lhe é socialmente “destinado”, representando a mulher que tem o bem material e o bem moral acima de qualquer sentimento. Por outro lado, vemos a personagem socialmente emparedada pelas circunstâncias que a limitam às esferas do privado, e isso faz com que Luísa passe a recusar o status de senhora do lar, uma vez que a costura, a *toilette* e a leitura de romances já não são suficientes para preencher as suas tardes, é necessário se refugiar em outro “Paraíso” que não seja a sua casa, isto faz lembrar o conto de Eça – **No Moinho**, onde, depois que a protagonista se envolve com o primo, o seu lar e o marido e os filho doentes passam a ser um fardo entediante para além de uma história de casamento supostamente perfeito.

3.2 O Adultério Feminino e o Impacto Social

Dos fundamentos que se constitui a educação da mulher burguesa na construção da personagem feminina no romance, o que causa maior impacto na sociedade lisboeta com **O Primo Basílio**, não se trata da debilidade física ou psicológica presentes nos discursos antifeministas, mas sim da moral, uma vez que os dois primeiros aspectos já eram discutidos pelos cientistas, intelectuais e até por romancistas, sendo considerados inerentes à natureza feminina. A questão moral (como um conjunto de preceitos e regras que conduz as ações do homem) que está explícita no romance atinge a sociedade como uma mancha que denigre o seio familiar, abalando toda a estrutura do corpo social. Como uma “família-pátria”¹² que está distante do que julga ser, o romance **O Primo Basílio** apresenta temas inovadores de questões que comumente estão presentes na sociedade, mas que na época eram tidos como tabus ou camuflados em nome da “honra” social e familiar.

Logo no início do romance, percebemos que a interioridade da personagem é focalizada, de modo que Luísa demonstra ser uma mulher que conscientemente rompe com as normas morais instituídas pela sociedade e pelo marido. No primeiro capítulo, a onisciência

¹² Usamos o termo família-pátria para ilustrar o ponto de vista difundido na Europa no século XIX, o qual identifica a família como protótipo da nação à qual fornece o modelo de organização social. Nesta perspectiva, Vaquinhos (2011) afirma que a família passa-se imperceptivelmente à nação, entendida como uma grande família, cujo pai é o monarca.

do narrador revela as primeiras transgressões de Luísa ao rememorar os momentos íntimos vividos com o primo Basílio, sendo que as memórias de Luísa são afloradas, a partir do momento que lê a notícia do jornal, o qual notifica o retorno de Basílio a Lisboa, despertando em Luísa desejos alimentados por fantasias maliciosas. Tal malícia surge na explanação do narrador, através da pausa de reticência, conforme se averigua em: “Lembrou-lhe de repente a notícia do jornal, a chegada do primo Basílio...”; o narrador prossegue: “Um sorriso vagaroso dilatou-lhe os beicinhos vermelhos e cheios” (PB, pp. 16, 17).

A onisciência do narrador revela que o primo fora o primeiro namorado de Luísa quando então tinha dezoito anos, descreve os episódios românticos vividos em Sintra e em seguida, na velha sala da casa, que por sua vez, é ironicamente endereçada na Rua da Madalena, na qual prenuncia a subversão da imagem pura da personagem.

Assim, a transgressão inicia no íntimo de Luísa, ficando num primeiro momento reservada em sua memória em um plano inerte, mas que gradativamente, em sucessivos *flashbacks*, a imagem do primo vai se contornando com mais nitidez, visto que “Tinham muita liberdade, ela e o primo Basílio. A mamã, coitadinha, toda cismática, com reumatismo, egoísta, deixava-os, sorria, dormitava; [...] E eles, muito chegados, muito felizes no sofá! O sofá! Quantas recordações!” (PB, p.18).

A princípio, percebemos que há uma aura ingênua e romântica em torno da personalidade da personagem, mas que sutilmente é envolvida com um toque de malícia pelo narrador, colocando a sala da Rua da Madalena como cenário da troca de intimidade e liberdade entre Luísa e Basílio até a interrupção pela partida de Basílio para o Brasil em busca de fortuna.

A configuração da personagem se dá em um tempo onde temas como o incesto, o adultério e o homossexualismo ainda eram considerados tabus, mas que pela pena de Eça de Queirós são abordados sem receios às críticas que o esperavam. Tanto é que a imagem pura e idealizada da mulher romântica é sucumbida pela encenação da personagem eciana.

Neste sentido, no decorrer do romance a imagem pura que circunda a mulher, gradativamente se esvai. Além de um tempo presente na narrativa onde o narrador revela ter Luísa um fraco por Leopoldina, a ponto de seu belo corpo “quase lhe inspirar uma atração física” (PB, p. 23), através da memória, Luísa e a amiga Leopoldina conversam sobre a experiência homossexual vivida nos tempos de colégio, conforme podemos averiguar:

- Lembras-te quando estivemos de mal?
Luísa não se lembrava...

- Por tu teres dado um beijo na Teresa, que era o meu sentimento – disse Leopoldina.

Puseram-se a falar dos sentimentos. Leopoldina tivera quatro; a mais bonita era a Joanhinha, a Freitas. Que olhos! E que bem-feita! Tinha-lhe feito a corte um mês!...

- Tolices! – disse Luísa corando um pouco.

- Tolices! Por que?

Ai! Era sempre com saudades que falava dos sentimentos. Tinham sido as primeiras sensações, as mais intensas. Que agonias de ciúmes! Que delírio de reconciliações! E os beijos furtados! E os olhares! E os bilhetinhos, e todas as palpitações do coração, as primeiras da vida!

- Nunca – exclamou – nunca, depois de mulher, senti por um homem o que senti pela Joanhinha!... Pois pode crer... (PB, p. 148)

A respeito disso, Mônica Figueiredo (2011) afirma em seu estudo que as relações lésbicas eram mais comuns do que se podiam imaginar e que de certa forma eram mais aceitas do que a homossexualidade masculina, ainda mais se vividas na idade púbere, quando meninas trancafiadas em internatos descobriam os seus próprios corpos. A autora salienta que na realidade, a sexualidade feminina não era reconhecida pela era vitoriana; quando muito, era vista como precária e infantil, indicando como toda a educação feminina burguesa foi pautada no desconhecimento do corpo e também no seu temor.

Ao colocar em cena temas-tabus, pouco explorado pela representação literária, Eça lança sem receio “a bengalada do homem de bem” sobre a questão do adultério; o mal que, em sua opinião, não somente são levadas as mulheres ociosas e impregnadas de leitura de romances, mas que também revela outra vertente das “instituições que são de origem eterna”, e lhes mostram “as falsas interpretações e falsas realizações, que lhe dá uma sociedade podre” (QUEIRÓS, 2006, p. 412).

No romance, a subversão da personagem Luísa, mais uma vez, passa para o plano da ação logo no primeiro momento que revê o primo Basílio. O enredo mostra que já havia passado doze dias que Jorge tinha partido e já numa atitude de subversão às normas, Luísa veste-se para visitar a amiga Leopoldina. Nesse instante, a personagem investe em duas situações transgressoras, visitar a amiga de que “se Jorge soubesse não haveria de gostar”, (PB, 2006, p. 52), e ou ceder à proposta do primo a fazer-lhe companhia na ausência do marido. Diante da primeira circunstância, Luísa apenas adia a saída até a casa da amiga Leopoldina devido à visita inesperada do primo em sua casa. Diante da segunda circunstância, Luísa aceita sem hesitação as frequentes visitas, sem importar-se com o que pensaria ou falaria a vizinhança, conforme fragmento do diálogo “- Pudera não! És o único parente que tenho agora” (PB, 2006, p. 56).

À medida que o romance é desvelado, as situações incomuns à mulher oitocentista aos poucos vão se configurando em um escândalo social. A ameaça se dá com a sexualidade livre e hipócrita praticada por membros de várias classes sociais, visto que a questão do adultério feminino não era um caso peculiar e estendia-se desde as classes baixas até as aristocráticas. No entanto, em uma tentativa de salvar as aparências, todos se debatem em meio às circunstâncias que velam as situações em que vivem na *diegese*.

Não desprezível pela configuração secundária no romance, representando socialmente a classe social baixa, destaca-se a personagem Joana, na condição de criada, a qual aguarda a patroa Luísa se ausentar para permitir a entrada de seu “rapazola” dentro da casa e gozar dos prazeres que sua sexualidade lhe proporciona, mesmo que para salvar as aparências dentro de casa, tenha que ceder aos caprichos de Juliana, concedendo-lhe inúmeros “caldinhos”. Porém, não se livra dos comentários que vem do exterior da casa: “- E agora que a patroa vai à vida, lá está o rapazola a estender-se com a criada!” (PB, p. 130).

Já a personagem Leopoldina, é o tipo de figura que não faz questão de esconder sua conduta imoral. Entretanto, mesmo sendo conhecida como mulher adúltera e adquirindo para si o epíteto “pão-e-queijo” tem consciência que deve prezar pelas aparências, quando é advertida por Luísa pelo que fala dentro de sua casa, logo conclui “-Ah! A respeitabilidade da casa! Tens razão!” (PB, p. 149).

Contudo, na trama, a personagem Luísa, parece ser um protótipo representativo da pequena burguesia, de modo que converte-se no canal de expressão da transgressão via comportamento inadequado aos padrões patriarcais estabelecidos, sobretudo aos olhares ávidos da vizinhança, a qual sem receios exclama: “[...] as mulheres da alta sociedade! Conheço-as nas pontas dos dedos. É uma cambada!” (PB, p.129).

No romance, a temática centrada no adultério feminino causa polêmica na sociedade portuguesa da época, por se tratar de cenas indecorosas que ofendiam diretamente a moral social e religiosa. O escândalo inicia-se através de um jogo de máscara pelo qual as transgressões de Luísa começam a partir das próprias reminiscências, vindo a transformá-las gradativamente em ações, configurando um novo perfil para a personagem feminina na ficção romanesca.

Assim, a consumação do adultério constitui-se como um dos momentos mais intrigantes da narrativa, pois apesar de o leitor obter esse conhecimento prévio, acompanhando cada fato que leva Luísa ao ato, é ainda tomado pela atmosfera que envolve a criada Juliana na busca de pistas e situações que comprovem a atitude ilícita da patroa. A sagacidade de Juliana parte da percepção de que algo diferente está acontecendo na vida de

Luísa. Com o objetivo de ascender-se socialmente a custo de chantagens, e com uma curiosidade urgente, observa cada ato que ocorre ao seu redor: as constantes visitas de Basílio; a escolha do roupão novo de *foulard*, cor de castanho com pintinhas amarelas; o excessivo uso de roupas brancas, as frequentes saídas da patroa, por fim conclui: “- Raios me partam se não há um escândalo nesta casa que vai tudo a raso!” (PB, p. 126).

A crítica em torno da personagem Luísa apoia-se no fato de que, após poucas investidas de Basílio, Luísa cede à sedução, não demonstrando resistência, nenhum pudor, marcando o comportamento social previsto para a mulher que guarda a ausência do marido sob o teto “respeitoso” da casa. Nessa direção, o narrador afirma:

Luísa ficou inerte, os beijos brancos, os olhos cerrados – e Basílio, pousando-lhe a mão sobre a testa, inclinou-lhe a cabeça para trás, beijou-lhe as pálpebras devagar, a face, os lábios depois muito profundamente; os beijos dela entreabriram-se; os seus joelhos dobraram-se (PB, p. 101).

É claro que Luísa cedeu passivamente à conquista de Basílio caindo em transgressão, no entanto, a narrativa também revela que mesmo em meio à lassidão do amante, Luísa é tomada de consciência de sua condição e de seu papel social, de maneira que após o beijo que consumava a sua queda e a deixava inerte por um momento, reage, como podemos observar:

Mas de repente todo o seu corpo se endireitou, com um pudor indignado, exclamou aflita:
- Deixa-me, deixa-me!
Viera-lhe uma força nervosa; desprendeu-se, empurrou-o; e passando as mãos abertas pela testa, pelos cabelos:
- Oh meu Deus! É horrível! – murmurou. – Deixa-me! É horrível! (PB, p. 101).

Através da focalização narrativa é possível detectar duas facetas da personagem, uma que insiste em manter as aparências de mulher pura e idealizada e outra que secretamente busca vivenciar nova experiência rompendo com os códigos sociais que regulam sua conduta. Nesse embate, vemos que quando Luísa é indagada por Leopoldina a respeito dos amores ilegítimos como sendo “o que há de melhor neste mundo”, murmura, procurando desvencilhar-se “Creio eu”. Neste momento, a primeira face de Luísa é escarnecida por Leopoldina: “- Crê ela! Pobre inocentinha! Vejam o anjinho!”. É atrás desse “anjo” que preza pelos “deveres da religião” na qual “A felicidade, a verdadeira, segundo ela, era ser honesta” (PB, p.153) que a segunda face é ironicamente apresentada. Assim, ausente de firmeza,

ludibriada por Basílio, mas com desejos próprios, logo se prontifica a revê-lo no dia seguinte: “- Oh que homem! Deixa-me! Amanhã. Adeus. Vai-te! Amanhã!” (PB, p. 102).

A partir do momento que Luísa cede às investidas de Basílio, o interior da personagem é devastado com maior intensidade pelo narrador, e com uma dose de erotismo, “sem cerimônias”, passa a receber intimamente a visita do primo em sua casa, de maneira que a recepção com um “roupão branco, muito fresca, com um bom cheiro de água de alfazema” configura-se um prenúncio de sua nudez para Basílio. É com o peito arfando de desejo que a personagem é envolvida quando Basílio “pôs-lhe um beijo nas pontas dos dedos; chupou o dedo mínimo, jurou que era muito doce” (PB, pp. 115, 116).

Em meio à sensualidade das cenas do romance, a personagem Luísa tornou-se o centro das atenções por inserir-se no mais “grave”, “gravíssimo” dos defeitos do romance no ponto de vista de Machado de Assis: a imoralidade. O aspecto do romance, segundo Eleazar, se dá com o espetáculo dos ardores, exigências e perversões físicas.

Em meio ao “espetáculo dos ardores” narrado, ficou célebre uma cena do capítulo VII, em que a personagem Luísa experimenta uma nova sensação com seu amante, Basílio. A técnica descritiva do autor leva o leitor a subentender que poderia ser o primeiro orgasmo de Luísa. Conforme descreve a onisciência do narrador:

Ajoelhou-se, tomou-lhe os pezinhos entre as mãos, beijou-lhos; depois, dizendo muito mal das ligas “tão feias, com fechos de metal”, beijou-lhe respeitosamente os joelhos; e então fez-lhe baixinho um pedido. Ela corou, sorriu, dizia: Não! Não! E quando saiu do seu delírio tapou o rosto com as mãos, toda escarlate murmurou repreensivamente:

- Oh Basílio!

Ele torcia o bigode muito satisfeito. Ensinara-lhe uma sensação nova; tinha-a na mão! (PB, p. 207).

A repercussão das cenas impudicas do adultério em **O Primo Basílio** causou tanto impacto na sociedade que, principalmente a cena acima citada, rendeu assunto a muitos textos, piadas e charges. Franchetti (2003), em seu estudo que versa **O Primo Basílio e a Batalha do Realismo no Brasil**, destaca além de outras, uma nota humorística publicada na mídia carioca por **O Besouro**. Nesta nota a personagem de Basílio, famoso por ensinar à Luísa uma “sensação nova” vai ao Paraíso e lá se encontra com Pio IX (que morreu em fevereiro daquele ano de 1878 e se notabilizou além do seu reacionarismo, por ter proclamado o dogma da Imaculada Conceição). Perfumado, Basílio ataca S. Pedro, que desmaia numa nuvem. Quando S. Pedro acorda, encontra Basílio cofiando os bigodes, como na cena famosa com Luísa. Basílio lhe diz que o desmaio foi causado pelo “perfume de Lubin”, e S. Pedro

retruca: “Meu querido Basílio, [...] Tens-me nas mãos! Ensinaste-me uma sensação nova! [...]”. No desenlace, Basílio foge do céu ao sentir-se ameaçado por Pio IX, e ter de mostrar a sensação nova a todo o Sacro Colégio.

De acordo com Mónica (2001), mesmo que houvesse quem não tinha lido a obra **O Primo Basílio**, sabia-se que havia um escritor português que escrevia cenas indecorosas entre uma mulher casada e um homem sedutor, e o curioso foi que as mulheres passaram a olhar o autor com outros olhos e os homens a cumprimentá-lo com um sorriso de cumplicidade. Além disso, através das cruezas das cenas no romance é possível observar que o adultério da personagem Luísa representa muito mais do que a ameaça à “honestidade” do lar burguês, representa a queda de máscara de uma sociedade hipócrita, no qual o poder masculino está no topo da organização social.

3.3 Cartas e Dramas: o Destino Traçado em Papeis

É literalmente no papel que o destino de Luísa é traçado, quer seja por uma história escrita além do projeto arquitetado nos papeis de **As Farpas**, na qual, a personagem representa toda uma geração de moças que também não sabem lidar com as leituras dos papeis que manuseiam, como ainda da infinidade de papeis soltos na trama que Luísa tem que se esforçar ao máximo para juntá-los e representá-los na tentativa de mudar a sua sorte.

Os papeis desempenham uma função fundamental na narrativa, além da inscrição das leituras dos romances e jornais, os textos ficcionais que se entrecruzam, há também as peripécias das cartas que o leitor se defronta tendo vistas à interioridade da personagem. Porém, antes de analisarmos o drama de Luísa por meio das cartas mais significativas na narrativa, destacamos a incursão de outra ficção no romance **O Primo Basílio**. Referimo-nos à peça **Honra e Paixão**, de autoria do personagem Ernestinho, o qual orgulhosamente mantém “o bolso inchado de manuscritos” (PB, p. 38).

Neste sentido, salientamos que a reiteração no empreendimento realista em **O Primo Basílio** é um importante instrumento para que o leitor tome ciência de alguns fatos ainda por vir na narrativa, mas que de certa forma desvie o foco do óbvio e centre nas reações de outro texto escrito fazendo as conjunturas entre os dois textos ficcionais.

A peça **Honra e Paixão** tem como trama a trágica história em torno de um adultério, cujo desfecho é a morte da esposa infiel e do amante. O enredo é resumido no segundo

capítulo, de forma que o leitor é tomado pela atmosfera que prenuncia o percurso do romance através, da maneira como podemos averiguar:

Era uma mulher casada. Em Sintra tinha-se encontrado com um homem fatal, o Conde de Monte-Redondo. O marido, arruinado, devia cem contos de réis ao jogo. Estava desonrado, ia ser preso. A mulher, louca, corre a umas ruínas acasteladas, onde habita o conde, deixa cair o véu, conta-lhe a catástrofe. O conde lança o seu manto aos ombros, parte, chega no momento em que os beleguins vão levar o homem. – É uma cena muito comovente, dizia, é de noite, ao luar! – O conde desembuça-se, atira uma bolsa de ouro aos pés dos beleguins, gritando-lhes: Saciai-vos, abutres!... [...] aqui há um enredo complicado: o Conde de Monte-Redondo e a mulher amam-se, o marido descobre, arremessa todo o seu ouro aos pés do conde, e mata a esposa. [...] Atira-a ao abismo. E no quinto ato. O conde vê, corre, atira-se também. O marido cruza os braços e dá uma gargalhada infernal. (PB, p. 39).

O leitor apreende o drama de Luísa a partir do momento em que o personagem-dramaturgo explica que o final da peça tem lhe rendido noites em claro, pois o empresário exige modificações: uma delas é que o desfecho ocorra na sala, e não na beira de um abismo, a outra é que o marido perdoe a esposa. Nesse instante, os amigos que estão reunidos na cavaqueira na casa de Jorge entram em debate, dividindo opiniões. Dentre elas, a que mais aflige Luísa no decurso do romance e acompanha o leitor nos pontos de tensão da intriga é a opinião de Jorge, que por sua vez é expressa com intransigência e aspereza:

Falo sério e sou uma fera! Se enganou o marido, sou pela morte. No abismo, na sala, na rua, mas que a mate. Posso lá consentir que, num caso desses, um primo meu, uma pessoa de minha família, do meu sangue, se ponha a perdoar como um lamecha! Não! Mata-a! É um princípio de família. Mata-a quanto antes! [...] se o Ernesto viesse dizer-me: sabes encontrei minha mulher... Dou a minha palavra de honra, que lhe respondia o mesmo: Mata-a! (PB, pp. 41, 42).

Diante da possibilidade de matar a personagem adúltera na peça, sobressai a ironia empreendida pelo narrador: “diz que o público não gosta! Que não são coisas cá para o nosso país...” (PB, p. 41). Assim, os demais personagens que se fazem presentes na sala de Jorge são a favor da clemência e concordam que o marido deve perdoar a esposa, justificando que o público não é adepto às cenas de sangue, tanto que o conselheiro Acácio aconselha a Ernestinho: “Dá mais alegria à peça, Sr. Ledesma. O expectador sai mais aliviado” (PB, p. 41).

Se no embate de opiniões, Luísa se mantém calada, sendo no máximo instigada a reproduzir o discurso da hipócrita sociedade: “Impurezas do mundo não me roçam” (PB, p. 42), no decorrer do romance toma para si o papel da protagonista de **Honra e Paixão**.

Destarte, ao longo do romance uma série de alusões é feita à peça **Honra e Paixão**, sendo essas alusões primordiais para os momentos que revelam as maiores tensões psicológicas de Luísa. Os fios das tramas se entrelaçam, desencadeando o desajustamento de Luísa no desenrolar da intriga inscrita no interior da *diegese*.

As tramas ficcionais vão se tornando uma só à medida que Luísa identifica-se com a protagonista da peça. No capítulo VII, a personagem vai ao “Paraíso” encontrar-se com Basílio, é surpreendida por Ernestinho, que por sua vez, estranha a sua presença em bairros tão distantes. Luísa se embaraça com o questionamento, mas logo encontra um motivo que justifique sua presença e que vede prolongamentos no diálogo. O que chama a atenção neste episódio são dois fatos, o primeiro é que Ernestinho vem da casa do ator que interpreta o papel de amante na peça, enquanto que Luísa vai para a casa onde se encontraria com o seu amante. No diálogo com Luísa, Ernestinho cita as palavras finais do terceiro ato da peça: *Maldição, a sorte funesta esmaga-me! Pois bem arcarei braço a braço com a sorte! À luta!* (PB, p.197. Grifos do autor). Mais adiante no romance, quando Jorge retorna para a sua casa e recebe os amigos, inclusive Ernestinho, as palavras de “maldição” pronunciadas no final do terceiro ato recaem sobre Luísa, principalmente, quando Jorge, através de Ernestinho toma conhecimento das andanças de Luísa para “adiante do Largo de Santa Bárbara”. O segundo fato que chama a atenção é o momento em que Luísa pensa ter conseguido se desvencilhar definitivamente do empecilho inusitado, quando novamente é surpreendida pelas palavras de Ernestinho: “sabe que lhe perdoei?” Neste instante, a onisciência do narrador revela a fusão entre as protagonistas, de modo que “Luísa abriu muito os olhos”, Ernestinho exclama: “A condessa, à heroína!” (PB, p. 197), Luísa respira aliviada “Ah”, pois toma conhecimento a respeito de quem realmente se trata.

No capítulo IX, Luísa já coagida por Juliana passa a ser envolvida pelas memórias do dia em que a peça **Honra e Paixão** foi apresentada em sua casa e, principalmente, das palavras severas de Jorge. “Que faria ele, se soubesse? Matá-la-ia? Lembravam-lhe as suas palavras muito sérias, naquela noite, quando Ernestinho contara o final do seu drama... Metê-la-ia numa carruagem, levá-la ia a um convento?” (PB, p. 257)

A fusão dos papéis das protagonistas ocorre mais uma vez e com mais nitidez chegando ao seu clímax o momento em que a peça se transforma em um espelho da condição

em que vive Luísa. Em um momento de intenso conflito interior, em consciência rememorativa, a personagem adormece e transita entre os devaneios e a realidade:

Ela estava no palco; era atriz; debutava no drama de Ernestinho; e toda nervosa via diante de si na vasta plateia sussurrante, fileiras de olhos negros e acesos, cravados nela com furor; [...] Luísa achava-se nos braços de Basílio que a enlaçavam, a queimavam; toda desfalecida, sentia-se perder, fundir-se num elemento quente como o sol e doce como o mel; gozava prodigiosamente; mas, por entre os seus soluços, sentia-se envergonhada, porque Basílio repetia no palco, sem pudor, os delírios libertinos do paraíso! Como consentia ela?

O teatro, numa aclamação imensa bradava: Bravo! Bis! Bis! [...] O contra-regra gania: - Agradeçam! Agradeçam! Ela curvava-se: os seus cabelos de Madalena rojavam pelo tablado [...]

Subitamente, porém, todo o teatro teve um ah! De espanto. Fez-se um silêncio ansioso e trágico; e todos os olhos, milhares de olhos atônitos se fitavam no pano de fundo, [...] Ela voltou-se também como magnetizada, e viu Jorge, Jorge que se adiantava vestido de luto, de luvas pretas, com um punhal na mão; e a lâmina reluzia [...]

Caminhou então para ela com passos marmóreos que faziam oscilar o tablado; agarrou-lhe os cabelos, como um molho de erva que se quer arrancar; curvou-lhe a cabeça para trás; ergueu de um modo clássico o punhal; fez a pontaria ao seio esquerdo; e balançando o corpo, piscando o olho, cravou-lhe o ferro! (PB, pp. 272, 273).

Neste instante, há uma simbiose de personagens. A personagem do romance assume o papel de personagem de teatro. Luísa atua como atriz principal em um palco, não num palco romântico como vislumbrava nos romances, mas em um palco sórdido que para si é real, no qual, além dos olhares negros enfurecidos dos expectadores, também é expectadora de sua própria condição. Nos excertos acima referenciados, observamos um dos poucos momentos em que o narrador evidencia a primazia dos prazeres que a sexualidade feminina pode proporcionar. É claro que há a descrição do possível primeiro orgasmo de Luísa mencionado nessa dissertação na sessão intitulada: **O adultério feminino e o impacto social**, mas nos devaneios de Luísa, é possível observar o gozo extremo da personagem, descrito como “quente como sol e doce como o mel”, intenso a ponto de arder desfalecida. Contudo, é pela ilegitimidade do prazer que surge os seus conflitos, uma vez que a plateia (grande sociedade) reconhece a subversão da mulher, de modo que “os cabelos de Madalena” são curvados na peça em agradecimentos da atriz, pois essa, também reconhece o seu papel subversivo.

Entretanto, além do olhar punitivo de toda a sociedade, há ainda na trama, momentos de grande tensão psicológica, nos quais, a soberania do homem sobre a mulher ocorre mediante a representação da atitude de Jorge. Neste ponto, evidencia-se que Luísa absorveu lucidamente o discurso de Jorge, o qual se posicionava a favor da morte da esposa adúltera,

uma vez que tais palavras ficam impregnadas em sua mente, sendo transportadas para os seus pesadelos. Desse modo, o destino da protagonista é tragicamente escrito nos papéis de Ernestinho, nos quais, em representação da peça, o luto é alusivamente apresentado pelas roupas e luvas pretas de Jorge, que por ora surge com um punhal na mão e, diante dos olhares atônitos do público, agarra a “mulher Madalena” pelos cabelos e impiedosamente mutila um dos símbolos mais sensuais feminino, os seios, levando ao fim, a vida de Luísa.

Como mencionamos anteriormente, os papéis exercem uma função fundamental na *diegese* e no estudo da interioridade da personagem Luísa. Retomando o apontamento sobre a presença de cartas na estrutura narrativa, reportamos à crítica de Machado de Assis, o qual chama a atenção para a presença das cartas, mais precisamente para as cartas confiscadas por Juliana. Segundo esse crítico, o enredo de **O Primo Basílio** é incongruente e Eça de Queirós utiliza o episódio das cartas para que sustente a trama até o desfecho. Nesse sentido, a nossa opinião é divergente, pois se assim o fosse, as cartas teriam exclusivamente essa função. Em nosso ponto de vista, as cartas fornecem elementos significativos e vão se constituir em recurso enunciador da interioridade das personagens. Ou seja, o aporte epistolográfico que se verifica no romance constitui como recurso utilizado para dar ao leitor, uma noção do aspecto psicológico que subjaz a construção das personagens Luísa e Juliana.

Na trama narrativa ainda se verificam outros elementos recorrentes, dentre os quais a presença da música no decurso do enredo do romance, a exemplo a ópera **Fausto**,¹³ de Gounod, que por sua vez, também sustentaria as ações.

Perscrutando a personagem nessa perspectiva, destacamos que o primeiro capítulo revela a sofreguidão com que Luísa aguarda as cartas de Basílio quando os “paquetes tardavam”. Na mesma medida, revela a melancolia pela qual é tomada quando um ano de silêncio é quebrado por uma carta que rompia o relacionamento e o descrevia como “criancice”. O conteúdo da carta faz com que a alma triste de Luísa necessitasse de muitos meses regados a Soares de Passos, a **Traviata** e fados para que tomasse consciência do quanto foi tola.

A próxima carta com que nos deparamos a ponto de perscrutar aqui a interioridade de Luísa, diz respeito a primeira carta que Jorge envia após sua partida contida no capítulo IV.

¹³“A música do **Fausto** de Gounod é uma das referências mais recorrentes ao longo da narrativa e Basílio é um sedutor, como o Fausto da ópera, sendo uma das suas armas a bela voz com que canta para Luísa. Ora, uma das árias que ele canta no dia em que Luísa se entrega a ele pela primeira vez é justamente a que precede a sedução de Margarida por Fausto. De modo que, ao descrever a cena do teatro, Eça faz com que Luísa repasse, tomado pela ansiedade, a memória da cena da própria sedução. Só que, ao invés de Basílio, ao seu lado está Jorge, seu marido (que também costumava cantar a mesma ária) [...]” (FRANCHETTI, In QUEIRÓS 2001, pp. 31, 32).

Nela, basta que o conteúdo apresentado através do discurso indireto do narrador, não tenha nada mais além do que as queixas do calor, das más estalagens, do parente de Sebastião e da despedida com saudades e mil beijos, para que a imagem vivaz de Jorge reapareça para Luísa. Neste instante, a personagem ainda não tem plena consciência da condição que se encontra, então, oscila em seus pensamentos. Segundo o narrador, “Toda a vergonha de seus desfalecimentos cobardes, sob os beijos de Basílio, veio abrasar-lhe as faces. Que horror deixar-se abraçar, apertar! No sofá o que ele lhe dissera; com que olhos a devorara!...” (PB, p. 108). Até neste ponto, Luísa parece apresentar certo remorso, mas à medida que seus pensamentos retrocedem recordando os momentos envolventes com Basílio, perde-se na lassidão da prazerosa memória. Em seguida, a imagem de Jorge aparece outra vez fustigando-a como uma chicotada e o interior da personagem é novamente explorado pelo narrador:

Sacudia a cabeça com impaciência, como se aquelas imaginações fossem os ferrões de insetos importunos; esforçava-se por pensar só em Jorge; mas as idéias mas voltavam, mordiam-na; e achava-se desgraçada, sem saber o que queria, com vontades confusas de estar com Jorge, de consultar Leopoldina, de fugir para longe, ao acaso. Jesus, que infeliz que era! – E do fundo da sua natureza de preguiçosa vinha-lhe uma indefinida indignação contra Jorge, contra Basílio, contra os sentimentos, contra os deveres, contra tudo o que fazia agitar-se e sofrer. (PB, p. 109).

Luísa sabe que para manter a sua imagem diante da sociedade é necessário pensar apenas no marido. Talvez não consiga demonstrar isso com firmeza de caráter, pois os deveres sociais a transformaram em uma mulher com desejos vagos e indefinidos, mas que sobressai mesmo que implicitamente, uma revolta contra o sexo oposto e contra todos os deveres que a oprimem. Com a involuntária experiência da prolongada ausência do marido inscrita naqueles papeis, Luísa passa do tédio que limitava os seus desejos à excitação de se sentir completamente livre, mesmo buscando no âmago do seu íntimo, sentimento consistente, ou mesmo se valendo da força moral para “manter a lealdade e respeito” pela ausência do marido, a carta continua a atormentar a personagem, pois “a certeza daquela ausência dava-lhe uma sensação de liberdade; a ideia de se mover à vontade nos desejos, nas curiosidades, enchia-lhe o peito de um contentamento largo, como uma lufada de independência.” (PB, p. 110). Entretanto, mais uma vez, Luísa tem consciência do seu papel como esposa e de sua condição perante as normas sociais burguesas ditadas pelo patriarcalismo, que refreiam sua conduta. O narrador descreve esse momento de intensa reflexão, conforme se depreende da citação:

Mas enfim, vamos, de que lhe servia estar, só? – E de repente tudo o que poderia o que poderia fazer, sentir, possuir, lhe apareceria numa perspectiva longa que fulgurava; aquilo era como uma porta, subitamente aberta e fechada, que devia entrever, num relance, alguma coisa de indefinido, de maravilhoso, que palpita e faísca – Oh! Estava doida, decerto! (PB, p. 110)

O capítulo VII constitui-se de grandes oscilações de Luísa em torno dos papéis que a rodeiam. A personagem debate-se diante de cartas que a atormentam. Após um longo momento de reflexão, a qual o mau caráter de Basílio começa a se revelar, Luísa recebe a carta de Jorge. Nela, a ternura do marido transparece nas linhas que o narrador assim transcreve:

Nessa tarde recebeu uma carta de Jorge: “que ainda se demorava, mas que a sua viuvez começava a pesar-lhe. Quando se veria enfim na sua casinha, na sua alcovinha?” [...] Ficou muito comovida. Um sentimento de vergonha, de remorso, uma compaixão terna por Jorge, tão bom, coitado! Um indefinido desejo de o ver e de o beijar, a recordação de felicidades passadas perturbavam-na até às profundidades do seu ser. Foi logo responder-lhe, jurando-lhe “que também estava farta de estar só, que viesse, que era estúpida semelhante separação...” E era sincera naquele momento”. (PB, p. 203).

É interessante ressaltar que o conteúdo da carta contido na citação acima, é o veículo que transporta Luísa do estado de ignorância à plena consciência. Esse fato se comprova pela atitude do narrador, que não consegue disfarçar o compadecimento pela personagem. Nesse sentido, merece uma atenção especial o fato do texto das cartas serem propositalmente destacado por aspas, de modo que a resposta da carta de Luísa à carta de Jorge corresponde exatamente ao sentimento expresso pelo marido. Observamos ainda, a análise que o narrador faz da alma da personagem, destacando a presença de três sentimentos profundos: vergonha, remorso e compaixão. E, por fim, a maior afirmação dos sentimentos de Luísa, que comprova a sua coerência enquanto personagem: “E era sincera naquele momento”.

Conforme mencionamos anteriormente, os papéis são elementos imprescindíveis de poder na narrativa. Aquele que garante a posse deles tem o destino ao seu favor, e Juliana tem esse conhecimento quando busca por um segredo, “um bom segredo” (PB, p. 71) que lhe possa garantir “o pão da velhice”, sendo assim, é com uma curiosidade urgente e com o olhar aguçado que “vasculhava em todos os papéis atirados [...] qualquer carta que vinha era revirada, cheirada” (PB, p.71). Juliana já havia furtado cartas e bilhetes de Basílio, no entanto, sabe que precisa de uma prova irrefutável escrita pela patroa, tanto que devolve no bolso do vestido, o bilhete fragmentado e amarrotado escrito por Luísa, esperando enfim, a prova que

pudesse mudar sua condição. Portanto, aproveita-se do momento que Luísa fica totalmente atordoada com a súbita chegada de D. Felicidade e temendo ser Jorge que se aproxima, numa atitude impensada, imediatamente atira a carta no sarcófago. Juliana finalmente se apossa da carta que comprova o adultério, conforme observamos na seguinte citação:

- A senhora não me faça sair de mim! A senhora não me faça perder a cabeça! – E com a voz estrangulada através dos dentes cerrados: - Olhe que nem todos os papéis foram pra o lixo!
Luísa recuou, gritou:
- Que diz você?
- Que as cartas que a senhora escreve aos seus amantes, tenho-as eu aqui! – E bateu na algibeira, ferozmente. (PB, p. 217).

Este momento de tensão marca definitivamente a inversão de papéis entre a criada e a patroa, pois com a posse das cartas, Juliana passa da condição de dominada à dominadora excruciando Luísa às humilhantes situações, por conta da seguinte carta:

“Meu adorado Basílio.
Não imaginas como fiquei quando recebi tua carta, esta manhã, ao acordar. Cobri-a de beijos...”
[...] Que tristeza que fosse a carta e que não fosses tu que ali estivesses! Estou pasmada de mim mesma, como em tão pouco tempo te apossaste do meu coração, mas a verdade é que nunca deixei de te amar. Não me julgues por isto leviana, nem penses mal de mim, porque eu desejo a tua estima, mas é que nunca deixei de te amar e ao tornar a ver-te, depois daquela estúpida viagem para tão longe, não fui superior ao sentimento que me impelia para ti, meu adorado Basílio. Era mais forte que eu, meu Basílio. Ontem quando aquela maldita criada veio dizer que tu vinhas despedir, Basílio, fiquei como morta; mas quando vi que não, nem eu sei, adorei-te! E se tu me tivesses pedido a vida dava-ta, porque te amo, que eu mesma, me estranho... Mas para que foi aquela mentira, e para que viestes tu? Mau! Tinha vontade de te dizer adeus para sempre, mas não posso, meu adorado Basílio! É superior a mim. Sempre te amei, e agora que sou tua, que te pertença corpo e alma, pareço-me que te amo mais, se é possível...” (PB, p. 166).

Além disso, essa carta marca a intensidade das reflexões de Luísa acerca de sua vida após o adultério. A descoberta e a posse dos papéis afligem o espírito de Luísa, uma vez que em sua representação aterroriza-se com a real situação que uma mulher oitocentista vivencia nessas condições: “O furor de Jorge, o espanto dos seus amigos, a indignação de uns, o escárnio dos outros” (PB, p. 219). Por outro lado, Luísa sabe o que é estar emparedada socialmente e não é com evasão, mas sim, com lucidez que Luísa planeja a sua fuga com Basílio arrumando seus pertences em um saco de marroquim, afinal, quantas mulheres não

gostariam de “abandonar a sua vida estreita entre quatro paredes, passada a examinar róis de cozinha e a fazer crochê e partir com um homem novo e amado” (PB, p. 221).

Contudo, o que estava escrito no destino de Luísa estava longe de ser o que estava escrito nos romances, pois o sonho de partir para Paris é inteligentemente desmoronado pelos argumentos de Basílio, que mais uma vez, da forma que dissera que seu amor não era um dueto de Fausto, amedronta-a exatamente com tudo que a classe burguesa teme.

É também em meio aos papéis que Luísa reconhece a sua condição de mulher quando realmente vê que Leopoldina tem razão ao dizer que ao “[...] Um homem pode fazer tudo! Nada lhe fica mal” (PB, p. 151). Enquanto padece psicologicamente, temendo a descoberta de sua traição, as cartas que Jorge envia a Sebastião e, que por acaso lê, revela as conquistas de Jorge no Alentejo à mulher do estaqueiro, que por sua vez, conforme diz Jorge, “parece estar abrasada no mais impuro fogo” (PB, 248), e ainda à mulher do delegado que em honra a Jorge despe o “bonito colo” (PB, p. 248), provocando nele “uma queda do diabo”. (PB, p. 248). Apesar de Luísa ter confiança no marido, reconhece as razões para uma possível traição, pois acima de tudo, era homem e “estava há dois meses fora! Sentia-se cansado da sua viuvez! Encontrava uma mulher bonita! Tomava aquilo como um prazer passageiro, sem importância!...” (PB, 250).

Neste sentido, a diferença de gênero também é partilhada pela voz do narrador no momento em que Basílio parte deixando Luísa com toda a responsabilidade do ato praticado pelos dois. A princípio o narrador antecede o fato de que Luísa nunca mais o veria, em seguida afirma que “[...] Tinham palpitado no mesmo amor, tinham cometido a mesma culpa. – Ele partia a alegre, levando as recordações romanescas da aventura; ela ficava nas amarguras permanentes do erro. E assim era o mundo!” (PB, 241).

A partida ileso de Basílio não foi suficiente para que Luísa ajustasse as contas com os papéis soltos na trama, pelo contrário, é a partir daí que o drama de Luísa se intensifica. Vale ressaltar que a mesma carta que faz Luísa definhar-se é a mesma que faz com que sua opressora, Juliana, regozije-se cantando “A Carta adorada”.

Ressaltamos mais uma vez que de cartas e dramas, o destino de Luísa é traçado nos papéis. A narrativa caminha para o seu desfecho quando a última carta, já demorada, quase esquecida por Luísa é vinda à tona, selando de uma vez por todas o seu destino. Como a ponta de um fio de um novelo é deixada para que o narrador continue a tear a tragédia da personagem. Assim, o endereço de Basílio em Paris é finalmente usado por Luísa quando sua tranquilidade é transformada em desespero pelas opressões de Juliana. Totalmente sem esperanças de resolver sua situação, Luísa escreve a última carta, que inevitavelmente é o

motivo de seu aniquilamento. O narrador não apresenta esta carta, mas, descreve em discurso indireto que “[...] Era uma carta longa, um pouco confusa, pedia-lhe seiscentos mil-réis [...] se considerava salva, agora! E todos os dias seguia a carta no seu caminho para a França, como se a sua mesma vida fosse dentro daquele sobrescrito [...]” (PB, 258).

É interessante destacar, mais uma vez, a função dos papéis na narrativa. A decepção de não receber uma resposta rápida da carta enviada a Basílio, Luísa mais uma vez aposta a sua salvação nos papéis, dessa vez, não mais nas cartas, mas nos bilhetes de loteria. Entretanto, até Luísa reconhecer que não sabe lidar com os papéis na trama, atraindo para si a má sorte, terá que buscar no sofrimento alheio um alívio para o seu e, dessa forma, “[...] devorando nos jornais todos os casos de suicídios, de falências, de desgraças”, (PB, p. 259) consola-se com a ideia de que nem só ela sofria.

As peripécias das cartas na narrativa prosseguem até finalmente a resposta da carta de Basílio chegar à casa de Luísa. Neste momento, as mulheres opositoras encontram-se vencidas pelas circunstâncias sociais, Juliana não mais vive, pois é sucumbida pela supremacia de uma classe que não lhe deu o direito de burlar o meio em que vivia, nem sequer lhe concedeu o direito de ser velada, pois “ninguém velou a morta” (PB, p. 365). Luísa, por sua vez, debate-se em meio aos delírios de uma febre que selará a sua morte com as palavras escritas na carta de Basílio:

“Minha querida Luísa.

Seria longo explicar-te, como só anteontem em Nice – de onde cheguei esta madrugada a Paris – recebi a tua carta que pelos carimbos vejo que percorreu toda a Europa atrás de mim. Como lá já vão dois meses e meio que a escreveste, imagino que te arranjaste com a mulher, e que não precisas do dinheiro. De resto por acaso o queres, manda o telegrama e tem-lo aí em dois dias. Vejo pela tua carta que não acreditaste nunca que a minha partida fosse motivada por negócios. És bem injusta. A minha partida não te devia ter tirado, como tu dizes, todas as ilusões sobre o amor, porque foi realmente quando saí de Lisboa que percebi quanto te amava, e não há dias, acredita, em que não me lembre do Paraíso. Que boas manhãs! Passaste por lá por acaso alguma outra vez? Lembraste do nosso lanche? Não tenho tempo para mais. Talvez em breve volte a Lisboa. Espero ver-te, porque sem ti Lisboa é para mim um desterro.

Um longo beijo do
Teu do C.
Basílio”.

De certo modo, as mortes de Luísa e Juliana são conduzidas pelos papéis que se detêm em mãos masculinas. A esperança do triunfo de Juliana é retirada pelas cartas que ficam na

posse de Sebastião. O aniquilamento de Luísa se dá pelas letras e palavras escritas por Basílio que denunciam sua transgressão e, que desesperadamente, lhe é revelada pelas mãos de Jorge. Por fim, arriscamos dizer que a dita “incoerência” de Luísa é que de certa forma a transforma em uma personagem singular. Sua peculiaridade está exatamente na ambiguidade com que Eça compõe sua personagem no papel, pois a burguesinha loura e meiga, que é impregnada de romances, “estaria” mais coerente como personagem romântica das novelas camilianas à personagem realista, se não fosse por alguns detalhes: Após a interceptação das cartas por Juliana e a partida de Basílio, Luísa é capaz de submeter-se às mais vis situações para velar sua atitude transgressora, não porque havia arrependimento de ordem moral ou ética na busca da purificação da alma e de sua idealização - típicas das personagens românticas, mas sim porque não queria receber a punição do marido e da sociedade, uma vez que, Luísa conhece, pelo exemplo de Leopoldina, o que é, de acordo com o modelo de organização familiar burguesa, se tornar uma mulher excluída da sociedade, por meio dos moldes patriarcais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta dissertação, refletimos sobre a constituição da personagem Luísa no romance **O Primo Basílio**, de Eça de Queirós, visando perscrutá-la na representação literária na última metade do século XIX em Portugal. Nesse percurso, alguns aspectos dessa matriz constitutiva emergiram, tal como passaremos a evidenciar nessas considerações finais.

Ao situarmos o romance no contexto sociocultural do autor Eça de Queirós, constatamos que a série de transformações que Portugal passou nesse período refletiu diretamente na produção do romance e na constituição da personagem. Nesta direção, o primeiro ponto que destacamos aqui, diz respeito ao período de significativa expansão econômica, cultural e científica. Observamos no romance, a presença e o consumismo intensivo e constante da arte e da literatura, de modo que o enredo e o cenário de **O Primo Basílio** são permeados de signos artísticos, sendo figurados a todo instante através de músicas, pinturas e obras literárias. Assim, evidencia-se que Luísa é uma devoradora de leituras, especialmente de romances, sendo esta uma das marcas constitutivas de sua performance, da mesma forma, verificamos, que os espaços da narrativa são tomados pela atmosfera das representações culturais, tais como a música e outros símbolos artísticos que circundam e regem as personagens. Os avanços da modernidade reforçam a eleição da França como referência de modelo cultural e, esta imagem é vista e almejada pela personagem, tal como é idealizada nas leituras dos romances.

Outro ponto em evidência no enredo é a representação literária da vida social, tanto no âmbito da vida pública, quanto na privada, destacam-se as contradições do modelo social burguês, no qual expõe toda a superficialidade e as conveniências de uma vida de aparências. Os espaços públicos lisboetas apresentados emergem na trama narrativa como forma de desejo de libertação do confinamento às paredes do lar, a que o modelo patriarcal de sociedade destinou à personagem feminina.

Para além do ousado sonho da Geração de 70 em revolucionar a cultura portuguesa, sobressai o nome do autor Eça de Queirós, o qual impulsionou a instauração de uma nova literatura nas letras portuguesas, de forma tão eloquente, que ficou conhecido como o escritor que inaugurou o realismo em Portugal. A literatura realista vigorou na última metade do século XIX como um estilo literário, no qual importava mostrar a realidade nua e crua, tal qual realmente era. Sendo assim, em **O Primo Basílio**, o autor não poupou sua técnica descritiva ao longo do romance, pelo contrário, fez dela um forte instrumento de ataque à hipocrisia da sociedade da época.

Neste sentido, observamos na trajetória literária oscilante de Eça, a presença feminina, uma vez que a podemos contemplar inserida em um leque de representações, ora atuando como arma de combate, ora sendo alvo das críticas do autor, ou simplesmente desempenhando o seu papel como mera personagem. Portanto, o que evidenciamos é o fato de a mulher ser ofuscada pela presença e a dominação masculina, de modo que é apresentada negativamente na maioria dos escritos do autor.

No realismo, a personagem feminina é o canal de expressão que o autor utiliza para denunciar as falsas bases em que a sociedade estava ancorada. Tal procedimento é revelador do projeto literário em ação, no qual, é possível perceber que a trama narrativa levada a efeito em **O Primo Basílio** já encontrava-se embrionariamente nos folhetins de **O Mistério da estrada de Sintra**, o projeto de configuração da personagem Luísa, todo contido exclusivamente em dois artigos de **As Farpas**, e por fim “a bengalada do homem de bem”, finalmente desferida pelo “modelo falhado de mulher” em **O Primo Basílio**.

Verificamos que nessa subversão de modelos, tanto para os padrões sociais da época, quanto para os padrões do estilo literário vigente, à personagem Luísa é atribuída grande carga semântica pejorativa, sobretudo no que se refere à sua configuração estética na narrativa, de modo que a crítica se intensificou após as denominações de “incongruência” e “superficialidade” elencadas por Machado de Assis. Nesse ponto, sob o foco teórico da personagem fictícia, foi proposto neste trabalho, a contraposição dos aspectos de linearidade da personagem Luísa na narrativa, de maneira que foi possível desvelar aspectos de sua interioridade por meio da focalização narrativa centrada nos pensamentos, nas angústias e nos conflitos que a personagem vivencia.

Assim, reafirmamos a importância que a personagem desempenha na *diegese*, bem como, na representação literária dos conflitos vivenciados pela mulher do século XIX, sendo essas, algumas das razões pelas quais a personagem subsiste ao longo dos tempos e no imaginário do leitor, uma vez que a ficção constitui-se um espaço privilegiado onde é permitido ao receptor visualizar aspectos de sua própria condição humana.

Na representação da mulher do século XIX, verificamos que o espaço privado era por excelência designado à mulher, e seu papel naturalizado às esferas da casa, porém, o processo de trânsito pelos espaços públicos e privados ocorreu em meio a um período turbulento de intensos conflitos interiores e rupturas com os padrões vigentes. A personagem por vezes aceita os limites que lhe é socialmente permitido transitar, contudo, reconhece que seu “aprisionamento” no espaço privado estava na iminência de sucumbir-se. Uma das razões

constatadas é que com a intensa expansão cultural, a mulher não permaneceria muito tempo à margem.

Outro aspecto que pudemos evidenciar na representação literária, refere-se às debilidades físicas, mentais e emocionais atribuídas à personagem feminina, sob a ótica masculina na narrativa. Esse fato vem atestar a intensidade que as teorias científicas estavam arraigadas no seio social, reafirmando ainda mais, o poder patriarcal naquele período. E, com efeito, neste sentido, percebemos que para às personagens femininas opositoras – Luísa e Juliana, não poderia haver outro desfecho que não fosse a comprovação das debilidades atribuídas à mulher, visto que foram constituídas pela autoria masculina.

No último capítulo, no qual dedicamos uma análise do percurso da personagem Luísa entre o trânsito pelo casamento, adultério e morte na *diegese*, nos deparamos através da interioridade da personagem com um perfil de mulher que demonstra na representação literária, muito mais do que a denominada “superficialidade” e “incongruência”, verificamos que apesar de a personagem ser considerada plana pela crítica queirosiana, a qual seguiu as proposições de Forster em torno da caracterização de personagens, discutimos a questão de que Luísa, não segue totalmente os padrões de linearidade, pois os conflitos que vivencia, provoca algumas reações surpreendentes aos olhos dos leitores.

Destarte, subjacente a uma história de um casamento supostamente perfeito, o espaço privado representado entre as paredes “fortificadas” do lar burguês são ruínas a partir do momento que suas bases são inconsistentemente construídas pelo bem material e o bem moral que estavam acima de qualquer sentimento quando encenada pela aparente “superficialidade” da personagem.

Ao romper os limites das esferas do privado, Luísa põe de lado a máscara de “senhora do lar”, e conseqüentemente, revela o simulacro e as frágeis bases em que se estrutura a imagem e o modelo social de organização familiar da classe burguesa, subseqüentemente, a máscara de toda uma sociedade que tem a família como representação da imagem da nação. Em nível artístico literário, a constituição da personagem protagonista, encenando especialmente as cenas impudicas do adultério, além de despertar continuamente os rumores da crítica, também eterniza a personagem como aquela que não soube lidar com os papéis soltos na trama, e que por fim acabaram por culminar com a sua morte – uma forma de punição ao transgredir a ordem social e revelar as vulnerabilidades da vida privada e a suposta “honestidade do lar burguês”.

REFERÊNCIAS

ABDALA JÚNIOR, Benjamin. **Eça de Queirós**, Abril Educação, 1980.

_____. **Literatura, História e Política**. São Paulo: Ática, 1989.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. **Teoria da Literatura**. 3ª ed. Coimbra, Livraria Almedina. 1979.

ASSIS, Machado de. O Primo Basílio. In: **Obras Completas de Machado de Assis: Crítica Literária**. São Paulo, Mérito, 1961.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo, a experiência vivida**. Tradução Sérgio Milliet. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

_____. **O segundo sexo, fatos e mitos**. 4ª ed. Difusão Europeia do Livro, São Paulo, 1970.

BERRINI, Beatriz. **Portugal de Eça de Queirós**. Tese de doutoramento apresentada à Universidade de São Paulo, 1982.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 9ª ed. - Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, (Obra digitalizada pelo grupo digital Source), 2006.

_____. A personagem do romance. In: **A personagem de ficção**. 11ª ed. Perspectiva, 2009.

CASCÃO, Rui. Em casa: o quotidiano familiar. In: Mattoso José (direção), VAQUINHAS, Irene (org). **História da vida privada em Portugal**. Bloco Gráfico, 2011.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain; BARBAULT, André. **Dicionário de símbolos: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 16ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio 2001.

DUARTE, Maria do Rosário da Cunha. A inscrição da leitura na ficção queirosiana: *O Primo Basílio*. In MINÉ, Elza, CANIATO, Benilde Justo. (orgs). **150 Anos com Eça de Queirós - III Encontro Internacional de Queirosianos**. 3, São Paulo, 1995.

FIGUEIREDO, Monica. **No corpo, na casa e na cidade as moradas da ficção**. Língua Geral, Rio de Janeiro, 2011.

_____. A Lisboa que não é Paris: **O Primo Basílio**, de Eça de Queirós. In SCARPELLI, Marli Fantini, OLIVEIRA, Paulo Motta. (Orgs.) **Os Centenários: Eça, Freire e Nobre**. FALE/UFMG, Belo Horizonte, 2001.

FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. Trad. Maria Helena Martins, 2ª ed. Editora Globo, Porto Alegre, 1974.

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. Porto Alegre, L&PM POCKET, 2011.

JOSÉ DE OLIVEIRA FILHO, Odil. A Vênus e a Maometana: o “problema moral” em Eça de Queirós e Machado de Assis. In: BUENO, Aparecida de Fátima, FERNANDES, Annie Gisele, GARMES, Hélder; OLIVEIRA, Paulo Motta Oliveira. (Orgs.) **Literatura portuguesa: história, memória e perspectiva**. São Paulo: Alameda, 2007.

LINS, Álvaro. **História literária de Eça de Queirós**, 4ª ed. Edições “O Cruzeiro”, Rio de Janeiro, 1964.

LOPES, Maria Antónia. As grandes datas da existência: momentos privados e rituais públicos. In: Mattoso José (direção), VAQUINHAS, Irene (org). **História da vida privada em Portugal**. Bloco Gráfico, 2011.

LUKÁCS, Georg. **Ensaio sobre literatura**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965.

MACHADO, Álvaro Manuel. **Geração de 70, uma revolução cultural e literária**, 1ª ed. 1977.

MARQUES, A. H. de Oliveira. **Breve História de Portugal**, 1995.

MOOG, Vianna. **Eça de Queirós e o século XIX**. 5ª ed. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1966.

MÓNICA, Maria Filomena. **Eça: vida e obra de José Maria Eça de Queirós**. Record, Rio de Janeiro, 2001.

MORALES, Carolina Regina. **Em busca do Paraíso vazio**: a transgressão feminina em O Primo Basílio de Eça de Queirós. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras e Filosofia da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

PADILHA, Laura Cavalcante. Travessias do olhar. In SCARPELLI, Marli Fantini, OLIVEIRA, Paulo Motta. (Orgs.) **Os Centenários: Eça, Freire e Nobre**. Belo Horizonte, 2001.

PERROT, Michelle. **A História da vida privada**. São Paulo, Companhia das Letras, 2009.

QUEIRÓS, Eça de. **Uma Campanha Alegre**, Vol. II, 6ª ed. Lello & Irmão editores, Porto, 1946.

_____. **Uma Campanha Alegre**. Vol. I, Artes Gráficas, Porto, 1965.

_____. **O primo Basílio: episódio doméstico**. Edição comentada e anotada por Paulo Franchetti, Ateliê Editorial, São Paulo, 2001.

_____. **O primo Basílio**. São Paulo: Saraiva, 2006.

RODRIGUES, Clarice Gomes Clarindo. Os discursos antifeministas do século XIX: a condição da mulher em O Primo Basílio, de Eça de Queirós. In SILVA, Agnaldo Rodrigues da (org). **Escritos culturais: literatura, arte e movimento**, Ed. UNEMAT; Editora de Liz, Cáceres, 2011. pp. 85-104.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In: CANDIDO. Antonio (Org) **A personagem de ficção**. 11ª ed. Perspectiva, 2009.

SARAIVA, Antônio José, LOPES, Óscar. **História da literatura portuguesa**, 17ª ed. Porto, 1996.

SARAIVA, José Hermano. **História Concisa de Portugal**, 7ª ed. – Lisboa, Europa- América, 1981.

SARAIVA, Antônio José. **As ideias de Eça de Queirós**, Lisboa, Bertrand, 1982.

SÉRGIO, ANTÓNIO. Notas sobre a imaginação, fantasia e o problema psicológico-moral na obra novelística de Queirós. In Lúcia Miguel Pereira e Câmara Reis (org). **Livro do centenário de Eça de Queirós**. Dois Mundos, Lisboa, 1945.

SILVA, Susana Serpa. Sonhos e ideais de vida. Sonhos/sonhos globais. In Mattoso José (direção), VAQUINHAS, Irene (org). **História da vida privada em Portugal**. Bloco Gráfico, 2011.

SIMÕES, João Gaspar. **A Geração de 70**. 2ª ed. Lisboa, Editorial Inquérito, s.d.

TODOROV, Tzvetan. As categorias da análise literária. In **Análise Estrutural da Narrativa**, [et. al.] 5ª ed. – Petrópolis, RJ, Vozes, 2008.

VAQUINHAS Irene. A família, essa “pátria em miniatura”. In: Mattoso José (direção), VAQUINHAS, Irene (org). **História da vida privada em Portugal**. Bloco Gráfico, 2011.

Obras consultadas:

ABDALA JÚNIOR, Benjamin & MOTA, Lourenço Dantas. **Personae, grandes personagens da Literatura Brasileira**. São Paulo, SENAC, 2001, 324p.

BATTISTA, Elisabeth. **Entre impressões e opiniões**: Apontamentos sobre Machado Cronista e a imprensa periódica no Brasil. Revista ECOS. Literaturas e Linguísticas. SILVA, A, R, (org). Cáceres-MT : Editora Unemat, 2011. P. 33-40. 265 p. Ano 8, n. 10. Disponível em: <http://www.unemat.br/revistas/ecos/docs/v_10/33_Pag_Revista_Ecos_V-10_N-01_A-2011.pdf/> Acesso em: 10/12/2012

BATTISTA, Elisabeth. **O médico escritor e o País das Uvas**: Um centenário sem Fialho de Almeida (1857-1911). Poéticas, Políticas e Representações Literárias/ Agnaldo Rodrigues da Silva; Elisabeth Battista; Vera Maquêa (Organizadores). São Paulo: Arte e Ciência, 2011. p. 137-164.

GLEDSON, John. **Machado de Assis- Impostura e realismo**. São Paulo, Companhia das Letras, 1991.

FEITOSA, Rosane Gazolla A. **Eça de Queirós: o realismo português e a realidade portuguesa**. São Paulo: HVF Arte & Cultura, 1995

HAUSER, Arnold. História social da arte e da literatura. São Paulo, Martins Fontes, 1998.

MINÉ, Elza. **Eça de Queirós Jornalista**. Lisboa, Livros Horizonte, 1986.

PEREIRA FILHO, José; BATTISTA, Elisabeth; SILVA, Agnaldo Rodrigues da. **Metodologia do Trabalho Científico: Manual Acadêmico**. Cáceres, UNEMAT Editora, 2012.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. São Paulo, Contexto, 2008.

SILVA, Agnaldo Rodrigues; BATTISTA, Elisabeth; MAQUÊA, Vera. **Poéticas, Políticas e Representações Literárias** (Orgs). São Paulo: Arte e Ciência, 2011. 333 p. ISBN 978-856-1165-81-9

REIS, Carlos. Texto de Imprensa IV (Gazeta de Notícias). Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2002.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. Rio de Janeiro, Rocco, 2000.

TODOROV, Tvetzan. **As estruturas Narrativas**. 5ª ed. – São Paulo, Perspectiva, 2008.