

**UNIVERSIDADE ABERTA**



**Os estereótipos na representação do feminino na ficção queirosiana**

Andreia Miriam Marantes Fernandes

Mestrado em Estudos Portugueses Multidisciplinares

Dissertação orientada pela Professora Doutora Maria do Rosário Cunha

2019

**UNIVERSIDADE ABERTA**



**Os estereótipos na representação do feminino na ficção queirosiana**

Andreia Miriam Marantes Fernandes

Mestrado em Estudos Portugueses Multidisciplinares

Dissertação orientada pela Professora Doutora Maria do Rosário Cunha

2019

*Os estereótipos são verdades cansadas.*

*George Steiner*

## Resumo

A presente dissertação analisa a representação do feminino na ficção queirosiana, considerando as personagens centrais dos três romances de Eça de Queirós mais comprometidos com o retrato da sociedade, isto é, *O Crime do Padre Amaro*, *O Primo Basílio* e *Os Maias*, mas não descurando a relação com outras obras do autor.

As personagens, tais como Luísa, Juliana, D. Felicidade, Maria Monforte, Maria Eduarda, Raquel Cohen, a Condessa de Gouvarinho, Amélia, as irmãs Gansosos, a Sr.<sup>a</sup> D. Maria da Assunção e D. Josefa Dias, são analisadas de acordo com a componente física e psicológica, o vestuário, o estatuto social e o perfil moral, procurando detetar características comuns que conduzem à identificação de estereótipos na construção das mesmas.

Apesar de a galeria de personagens femininas da ficção queirosiana ser extensa, os estereótipos a que estas pertencem é bastante mais restrito, porque integram grupos, de acordo com modelos assentes em perfis específicos. Assim, as mulheres apresentadas por Eça de Queirós revelam pontos de contacto em diversos níveis, que permitem situar a figura feminina numa tipologia: a adúltera, a solteirona, a beata ou a estrangeira.

Os estereótipos são transversais à generalidade da ficção queirosiana, apesar de ser possível identificar casos pontuais em que são subvertidos, numa perspetiva de oposição ou de heterogeneidade face às restantes personagens femininas, como sucede com Leopoldina, que está nos antípodas da mulher oitocentista, ou com Maria Eduarda, que conjuga múltiplas facetas.

**Palavras-chave:** Eça de Queirós, Mulher, Representação, Estereótipo, Subversão

## **Abstract**

This dissertation analyses the representation of the female characters in the fiction of Eça de Queirós, taking into account the three romances that best portray the society, *O Crime do Padre Amaro*, *O Primo Basílio* and *Os Maias*, relating them also with other fictional works of the author.

Characters, such as Luísa, Juliana, D. Felicidade, Maria Monforte, Maria Eduarda, Raquel Cohen, Condessa de Gouvarinho, Amélia, the sisters Gansosos, D. Maria da Assunção and D. Josefa Dias, are seen according to the physical and psychological perspective, the clothes used, the moral profile and social status shown. Therefore, it is possible to find common characteristics that lead to the identification of stereotypes in these characters.

Despite the extensive gallery of female characters in the fictional work of the author, the stereotypes to which they belong are restricted because they are included in groups, based on specific profiles such as the adulterous, the spinster, the pious and the foreigner.

Although the stereotypes are part of the fictional work of Eça de Queirós, it is also possible to identify some cases of subversion of the stereotypes through opposition or heterogeneity. Comparing to the other female characters, Leopoldina and Maria Eduarda are examples of subversion as the first is the opposite of the other women and the second congregates multiple profiles.

**Key Words:** Eça de Queirós, Woman, Representation, Stereotype, Subversion

## Dedicatória

A todos os que me  
acompanharam,  
acompanham e  
sempre acompanharão.

A todos os que me incentivam  
na consecução dos meus objetivos e  
na realização dos meus sonhos.

A todos os que  
me fazem seguir em frente e  
nunca me deixam dar um passo atrás.

## **Agradecimentos**

Primeiramente, quero agradecer a possibilidade de poder ter trabalhado com a Professora Doutora Maria do Rosário Cunha que me orientou sempre numa perspetiva de proximidade, mesmo que os compromissos profissionais e as dificuldades pessoais teimassem em interferir. A atenção, o tempo, os conselhos e a disponibilidade para a discussão de ideias por parte da orientadora foram essenciais para a realização da dissertação.

Este agradecimento estende-se aos meus pais, pelo incentivo concedido para a consecução de mais uma etapa, apesar de os constantes desafios profissionais terem vindo a limitar a disponibilidade de tempo, adiando, consecutivamente, a sua concretização nos anos subsequentes à conclusão do primeiro ciclo de estudos e respetivas especializações.

Como não podia deixar de ser, agradeço aos amigos, que me foram apoiando durante todo o percurso e que contribuíram para que continuasse a ter vida pessoal e social. Não descurando também, de entre os colegas de Mestrado, a minha fiel companheira de trabalhos de grupo, que teve sempre uma palavra de apoio, uma frase de incentivo e um discurso de suporte. Foram as nossas conversas constantes de esclarecimento mútuo que permitiram clarificar percursos nos momentos mais difíceis.

## Índice

Introdução .....	1
Capítulo 1: A mulher oitocentista .....	4
1.1. A mulher no contexto histórico-cultural .....	5
1.2. A representação da mulher na literatura .....	18
Capítulo 2: A representação da figura feminina em Eça .....	23
2.1. <i>O Crime do Padre Amaro</i> .....	24
2.2. <i>O Primo Basílio</i> .....	37
2.3. <i>Os Maias</i> .....	56
Capítulo 3: O estereótipo .....	71
3.1. Conceito teórico .....	72
3.2. O estereótipo em Eça: .....	77
3.2.1. A adúltera .....	79
3.2.2. A solteirona .....	90
3.2.3. A beata .....	96
3.2.4. A estrangeira .....	102
Capítulo 4: A subversão do estereótipo: pontos de fuga .....	107
4.1. Maria Eduarda: a mulher multifacetada .....	108
4.2. Leopoldina: a mulher emancipada .....	117
Conclusão .....	124
Bibliografia.....	129

---

## Introdução

---

A figura da mulher em Eça tem sido sobejamente abordada ao longo dos tempos: por um lado, no plano da figuração da personagem feminina, por outro lado, na função que assume na sociedade, em relação ao amor, ao casamento e ao adultério. Contudo, estas questões tendem a ser analisadas de forma díspar, sem que se estabeleçam elos entre as diferentes perspetivas.

Diversas são as dissertações de mestrado ou mesmo teses de doutoramento que se centram na questão feminina. Francisco Dantas (1999) percorre as personagens femininas dos diversos romances de Eça, identificando as mulheres enquanto objeto de crítica social, de costumes, de convenção ou de indefinições. Lina Serejo (2001) restringe a análise às três personagens femininas de *Os Maias*, como forma de demonstrar a determinação da mulher oitocentista para lutar contra a opressão que lhe é imposta pela sociedade. Sandra Morais (2016) opta por um estudo comparativista entre Eça de Queirós e Machado de Assis no que à visão da mulher na obra romanesca diz respeito, nomeadamente a função desempenhada por ela quanto ao relevo e ao papel social ou axiológico. Fernando Gonçalves (2014) aponta para a imagem da mulher e do amor, construídas, com base no logro, na desilusão e na solidão, decorrentes da hipocrisia característica da sociedade oitocentista. Mónica Ganhão (2017) centra-se na representação da mulher de acordo com os papéis sociais que desempenha, enquanto esposa e mãe, revelando a importância do casamento, assim como as características femininas ideais ao desempenho destas funções.

A atenção conferida à mulher é recorrente também em artigos, nomeadamente os da revista *Colóquio/Letras* ou das *Atas do Congresso de Estudos Queirosianos*, que focam problemáticas específicas de algumas personagens femininas ou temas associados à figuração das mesmas. Nos estudos realizados, Maria do Rosário Cunha contempla a figuração da mulher na relação com a leitura, salientando sempre a sua importância na ficção queirosiana, mesmo quando as personagens são abordadas na generalidade.

Como a representação da mulher na literatura é preponderante e a presença de estereótipos é transversal aos diferentes períodos da criação literária, a presente análise incide nos pontos de contacto entre diversas personagens femininas, contemplando os modelos sociais subjacentes à sua construção em Eça de Queirós. Deste modo, o objeto de estudo é a representação do feminino na ficção queirosiana no que aos estereótipos diz respeito, pois é esta a questão que me suscita mais interesse em relação ao autor.

A representação das personagens femininas assume destaque, quando se constroem os tipos sociais no sentido da estruturação da crítica da sociedade, pelo que na ficção queirosiana a importância da mulher deriva da figuração associada à crónica de costumes. Se na estética realista a profilaxia social é considerada fulcral, a análise da produção ficcional do autor, na perspetiva dos estereótipos, visa explicitar a sua operacionalização na representação do feminino e identificar os traços definidores, assim como a função que lhes subjaz.

Deste modo, o objetivo geral é a identificação dos estereótipos femininos patentes em Eça, de acordo com um *corpus* definido, baseado nos romances em que a figura feminina assume um papel de relevo. Logo, o trabalho de análise vai incidir maioritariamente nas obras mais comprometidas com a representação dos costumes, como *O Crime do Padre Amaro*, *O Primo Basílio* e *Os Maias*, mas a restante ficção queirosiana será também mencionada sempre que se mostrar pertinente.

Em termos específicos, a análise do *corpus* selecionado visa refletir sobre as estratégias de representação da figura feminina; identificar os traços recorrentes na caracterização das diferentes personagens; definir os estereótipos presentes na representação da mulher e identificar os eventuais pontos de fuga relativamente a esses estereótipos. Consequentemente, a dissertação estrutura-se em quatro capítulos que vão de um nível mais abrangente, como a componente histórica e literária, para um plano mais restrito, que incide sobre a análise dos romances atrás referidos.

O primeiro capítulo procede à contextualização histórico-cultural da condição da mulher na sociedade do século XIX, bem como à análise da representação de que foi alvo nos diferentes períodos da história literária, com particular incidência na imagem que dela construiu a estética realista.

O segundo capítulo pretende identificar as personagens femininas preponderantes no *corpus* selecionado e, simultaneamente, apresentar a forma como surgem retratadas. A representação da mulher é contemplada em termos físicos, psicológicos, morais, culturais e sociais, sem esquecer a importância conferida ao vestuário na sua figuração.

O terceiro capítulo tem como objetivo encontrar, nas diversas personagens femininas, as marcas recorrentes que nos permitem utilizar o conceito operativo de estereótipo, definindo os diferentes tipos e as características que lhes estão implícitas. Assim, reflete-se sobre a imagem da mulher que a ficção privilegiou no jogo com a realidade e as razões por que o fez.

O quarto capítulo intenta reconhecer algumas personagens femininas que se constituem como subversão ao estereótipo, isto é, que se destacam por não apresentarem aspetos comuns relativamente às suas congéneres. Os pontos de fuga face aos estereótipos estabelecem-se com base em elementos diferenciadores na representação do feminino em Eça.

Deste modo, a extensa galeria de mulheres da ficção queirosiana, cujas características configuram aspetos comuns, enquadra-se em estereótipos, pelo que o número elevado de personagens femininas acaba por se traduzir num grupo reduzido de modelos que prefiguram as grandes questões sociais.

A dissertação sobre os estereótipos na representação do feminino na ficção queirosiana tem como base a hermenêutica, visto que o trabalho se estrutura na leitura e interpretação das obras de Eça selecionadas, com vista a compreender a forma como a figura feminina surge representada e o elo de ligação entre as figuras dos diversos romances.

Neste contexto, contempla-se a história da literatura e da cultura, visto que a análise encerra uma visão diacrónica e sincrónica da representação do feminino na vertente literária como forma de retratar a componente cultural. A teoria da narrativa assume também um papel fulcral, pois pretende-se refletir sobre as formas narrativas e suas significações na relação com as estruturas mentais e históricas.

---

**Capítulo 1:**  
**A mulher oitocentista**

---

### 1.1. A mulher no contexto histórico-cultural

Ao longo da história, a mulher e o homem são retratados de formas distintas, numa vertente de hierarquia, em que a mulher é tida como súbdito e o homem visto como símbolo de poder. Assim, o início do século XIX caracteriza-se pela atribuição à mulher de funções bem definidas dentro do ambiente familiar, ou seja, como esposa, mãe e filha, enquanto no final do século XIX lhe é conferida alguma liberdade na escolha do percurso pessoal, mas numa perspetiva regulada.

Anteriormente ao século XIX, as mulheres já desempenhavam algumas funções de destaque. Durante a Revolução Francesa, assumem papéis preponderantes como agitadoras, mediadoras, vigilantes e incentivadoras, tendo como elemento aglutinador a tendência revolucionária. No entanto, em termos globais, o saldo da Revolução Francesa é negativo para as mulheres, porque o estatuto não se vê alterado, apesar de se manterem ativas na defesa dos direitos, de se destacarem pela grandeza numérica e pelas formas de socialização próprias. Contudo, o clima revolucionário instaurado, no início do século XIX, contribuiu para o debate produtivo sobre as diferenças de género, nomeadamente o lugar e as funções que a mulher ocupa na sociedade.

Segundo Geneviève Fraisse,<sup>1</sup> no campo da filosofia, Fichte<sup>2</sup> considera que o homem e a mulher se distinguem pela sexualidade; para Kant a dependência da mulher face ao homem inviabiliza uma personalidade civil, ou seja, o exercício pleno da cidadania, enquanto Hegel reconhece na mulher um carácter ambíguo, visto que assume um papel ativo e autónomo na vida familiar e um papel passivo no domínio público.

Os filósofos românticos do século XIX *invertem* a relação mulher-homem, numa dinâmica de masculinidade atenuada e de feminilidade acentuada com vista ao equilíbrio, ao proclamarem a liberdade feminina e ao preconizarem o direito ao desejo. É um escândalo para a época que se considere a mulher igual ao homem seja em termos de direitos ou de características, como é o caso de aceitar que tenha vontade própria, mesmo

---

<sup>1</sup> Cf. Geneviève Fraisse, “Da destinação ao destino. História filosófica da diferença entre sexos” in Michelle Perrot & George Duby, *História das Mulheres. O século XIX* (sob a direção de Geneviève Fraisse e Michelle Perrot), Lisboa: Círculo de Leitores, 1991, pp. 59-94.

<sup>2</sup> Johann Fichte é um filósofo alemão que criou a corrente filosófica do idealismo com base nos escritos de Kant, fazendo, por isso, a ponte entre as ideias de Kant e as de Hegel.

no domínio sexual. Na perspectiva de liberdade e igualdade, Fourier<sup>3</sup> reconhece também a relação direta da influência da mulher no “progresso e felicidade de toda a humanidade”,<sup>4</sup> pelo que critica o casamento como concepção mercantilista.

Ainda de acordo com Geneviève Fraisse (1991), a corrente dos utopistas, de entre os quais se conta John Stuart Mill, que escreveu sobre a emancipação, o casamento e o divórcio, pretende também libertar a mulher da escravatura doméstica e civil. Neste contexto surgem os movimentos feministas, que pugnam pela igualdade de direitos, já que a condição de mulher lhe anulava o direito ao voto e o casamento colocava-a na dependência do homem, restringindo-lhe o direito à liberdade. Marx consagra o plano social ao afirmar que a emancipação depende da participação da mulher no sistema de produção e, consecutivamente, no progresso civilizacional, visto que a segregação existente a nível social é prolongada no domínio privado e familiar; por isso, eliminando a primeira, é possível melhorar a segunda.

Assim, as questões enunciadas pela filosofia, em relação à natureza feminina, têm repercussões em termos políticos, nas questões do direito, na emergência latente do feminismo e da emancipação, apesar da pressão social e religiosa. Contudo, nem todos os filósofos apoiam a questão feminina: Proudhon assume o estatuto de inferioridade da mulher ao estabelecer uma hierarquia que a coloca entre o homem e o animal, pois o seu papel esgota-se na função reprodutiva.

Como defende Geneviève Fraisse (1991), o capitalismo moderno insere a mulher no mercado do trabalho, libertando-a do jugo masculino enquanto “propriedade privada familiar”,<sup>5</sup> e confere-lhe autonomia por via da economia em vez do direito; conseqüentemente, a discussão culmina com a reivindicação expectável: a exigência do sufrágio para a mulher em prol da justiça. Assim, se o início do século XIX se caracterizou pela questão da discussão da igualdade entre homens e mulheres, o final do século fica marcado pela questão das especificidades inerentes à condição feminina.

---

<sup>3</sup> Charles Fourier é um socialista francês, crítico acérrimo do capitalismo e da família baseada no matrimónio e na monogamia, que antecipa a reivindicação da igualdade de género entre homens e mulheres.

<sup>4</sup> Geneviève Fraisse, *op. cit.*, p. 66.

<sup>5</sup> *Idem*, p. 79.

Para Dominique Godineau,<sup>6</sup> o clima agitado que se faz sentir no século XIX é característico de uma era marcadamente revolucionária que procura "misturar intimamente o antigo e o novo: junta num mesmo tempo a herança dos tempos passados e os vindouros"<sup>7</sup>. Neste período, a condição feminina caracteriza-se por avanços e retrocessos porque, se por um lado, se confere à mulher um lugar central na sociedade civil, através da separação do espaço público e do espaço privado, por outro lado, protela-se a relação de subjugação face ao homem. A mulher define-se na relação de dependência do sexo oposto, como acontece na posse jurídica por via do casamento, que dita uma posição de submissão extrema, pois deve ao homem obediência, fidelidade e satisfação dos interesses.

Assim, com base em Nicole Arnaud-Due,<sup>8</sup> a história das mulheres do século XIX é marcada pelos antagonismos decorrentes "do hiato entre o discurso jurídico e a realidade social",<sup>9</sup> nomeadamente no que concerne o direito de voto, de instrução, de trabalho e de proteção legal. Na esfera pública, a mulher da cidade passa a ocupar espaços que lhe eram anteriormente interditos e a desempenhar funções nunca antes colocadas como hipótese, pelo que surge a imagem da mulher subversiva e, consecutivamente, emerge o conceito de emancipação.

Relativamente ao direito ao voto, só em 1848 se instaura legalmente, em França, o sufrágio universal, pelo que até então as mulheres não votavam, nem participavam na vida política. No que diz respeito à instrução, a criação de escolas para mulheres em França data de 1836, altura em que se consagra o direito à educação, mas com elas a frequentarem escolas próprias, detentoras de currículos específicos, caso que só é alterado quase um século depois, em 1925.

Em termos do trabalho, estipulam-se regras diferentes entre homem e mulher no acesso, nos horários, no tipo de funções e salários. As leis segregacionistas só são

---

<sup>6</sup> Cf. Dominique Godineau, "Filhas da liberdade e cidadãs revolucionárias" in Michelle Perrot & George Duby, *História das Mulheres. O século XIX* (sob a direção de Geneviève Fraisse e Michelle Perrot), Lisboa: Círculo de Leitores, 1991, pp. 21-39.

<sup>7</sup> *Idem*, p. 24.

<sup>8</sup> Cf. Nicole Arnaud-Due, "As contradições do direito" in Michelle Perrot & George Duby (sob a direção de Geneviève Fraisse e Michelle Perrot), *História das Mulheres. O século XIX*, Lisboa: Círculo de Leitores, 1991, pp. 97-143.

<sup>9</sup> *Idem*, p. 98.

desrespeitadas pontualmente, consoante as necessidades, devido à incipiente fiscalização. Alguns ajustes à lei parecem um recuo na igualdade da mulher e reforçam a sujeição ao marido, tais como o horário de trabalho reduzido, a disponibilização de uma hora para fazer as refeições e o trabalho ao domicílio com a consequente redução do salário. A desigualdade é também notória quando se legisla o trabalho fabril, ignorando o desenvolvido no domicílio e nas oficinas.

A discriminação é ainda mais flagrante quando não se concedem exceções em casos associados às especificidades da natureza feminina, como a licença de parto, a remuneração durante esse período e a não cessação do contrato durante a gravidez. Assim, estamos perante uma situação ambígua em que, por um lado, se pugna pela igualdade e, por outro lado, se exigem adequações às singularidades, pelo que a lei, não querendo excluir a mulher, sempre a coloca numa esfera à parte, como no que diz respeito ao acesso a determinadas profissões, tais como a medicina e a advocacia.

No seguimento das ideias de Nicole Arnaud-Due (1991), o lugar da mulher no século XIX deriva da relação com o homem, visto que, de acordo com o código civil francês, o marido deve proteção à mulher e a mulher deve obediência ao marido. A obediência é também sinónimo de respeito, com ela a ter que assumir a nacionalidade dele, a residir onde este escolher e a ter que pedir autorização para exercer uma profissão. O homem retribui, vigiando os comportamentos da mulher, controlando-a e prestando-lhe socorro ou auxílio, usando da violência sempre que se justifique, nomeadamente em situações de desobediência.

Assim, os deveres das mulheres superam em muito as obrigações dos homens, porque a submissão da mulher é apenas correspondida com o dever de proteção do homem. A discriminação é flagrante, quando o tratamento, meios de prova e penas em caso de adultério, por exemplo, são considerados. Sendo o adultério um delito, a pena para a mulher é mais pesada, o homicídio pelo marido traído, desculpável, o adultério da mulher pode ser provado de qualquer forma e o do homem só se comprova se for continuado e numa situação de residência conjunta. Deste modo, a mulher é vista na relação com o homem, numa perspetiva hierárquica, já que só existe por ele e para ele. Na

ausência do matrimónio, a mulher sozinha assume-se como exceção porque é “desprovida de interesse para o direito”<sup>10</sup> e, por isso, considerada à margem.

Como o catolicismo é praticado pela mulher de forma sistemática, seja em frequência ou em intensidade, a Igreja tira partido da sua influência na vida doméstica e na educação dos filhos e, por isso, “o catolicismo do século XIX escreve-se no feminino”.<sup>11</sup> Consequentemente, a Igreja considera a mulher, enquanto esposa, obrigada à submissão, obediência e abnegação face ao esposo e enquanto mãe, a base de sustentação dos valores da moral católica.

Em termos educativos, mantém-se a mesma tendência segregacionista, já que a um ensino primário comum se segue uma doutrinação doméstica e religiosa no restante ensino, porque a função da mulher se coaduna com a formação para o lar e para a família. Apesar das correntes que afirmam a igualdade intelectual entre homens e mulheres, o ensino religioso acentua as diferenças. Em França o ensino laico, liberto dos ditames religiosos, é estabelecido no fim do século XIX, abrindo-se o caminho para a reflexão sobre os conteúdos admissíveis para todos.

O clima revolucionário que se faz sentir por toda a Europa no século XIX é também replicado em Portugal, através de um período conturbado que traduz a decadência económica, política, social e cultural. As crises internas têm início com a Revolução Liberal em 1820, prolongando-se até meados do século. À Vila Francada sucede-se a Abrilada, prenunciando a Guerra Civil Portuguesa que decorre entre 1828 e 1834. Em 1836 dá-se o eclodir da disputa entre cartistas e setembristas, e na década seguinte verifica-se o golpe de Costa Cabral e a revolta popular da Maria da Fonte, num contexto de adaptação à independência do Brasil e à queda do Antigo Regime, só verdadeiramente assimilada a partir de meio do século.

A Geração de Setenta reflete sobre as diversas áreas da sociedade como a literatura, a economia, a política, a cultura e a educação, numa perspetiva de promover a integração de Portugal na Europa, visto considerar que o país vivia num atraso civilizacional notório.

---

<sup>10</sup> *Idem*, p. 130.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

O carácter polémico das Conferências do Casino e a função reflexiva, com vista à intervenção e transformação da sociedade, conduzem ao cancelamento forçado das mesmas, que auspiciavam contribuir para a criação de um Portugal moderno.

Nestas conferências, Antero aponta como causas da decadência nacional, dos últimos três séculos, o aspeto religioso (catolicismo tridentino), político (absolutismo) e histórico (conquistas ultramarinas). A prática religiosa, em Portugal, exerce uma influência nefasta, nomeadamente na educação que, como Oliveira Martins refere, "produzia duas espécies de caracteres [...] que imprimiram na fisionomia portuguesa do século XVIII um cunho não de todo apagado em nossos dias: a brutalidade soez e a parvoíce carola. Eram os frutos da esterilização do ensino e da perversão da religião".<sup>12</sup>

Para Joel Serrão,<sup>13</sup> em Portugal, a subversão da estrutura social do Antigo Regime, numa perspetiva burguesa, deriva dos ideais do modelo de estado liberal francês de Liberdade, Igualdade e Fraternidade; mas regista-se um desfazamento e "uma dada deterioração do modelo original, imposto pela sua adaptação às realidades socioeconómicas diversas".<sup>14</sup> À semelhança dos restantes países da Europa, a mulher portuguesa desempenha um papel preponderante na esfera privada e é uma figura apagada na esfera pública. De acordo com Irene Vaquinhas,<sup>15</sup> o Código Civil de 1867 preconiza que o casamento lhe retira "importantes direitos pessoais e patrimoniais", demonstrando assim "a incapacidade civil e política."<sup>16</sup> Logo, se a mulher solteira dependia do pai e irmão e a casada do esposo, só a viúva tinha alguma autonomia, visto que passava, por morte do marido, a ser chefe de família, o que lhe conferia poder e prestígio na sociedade.

Segundo a mesma autora, a imagem da mulher, no Portugal do século XIX, associa-se à inferioridade física e intelectual, à timidez moral, à dependência social e à decência, pelo que algumas ações femininas ficavam no anonimato, de forma a manter a aparência de decência e obediência. Assim, as mulheres, que se dedicassem à imprensa ou à

---

<sup>12</sup> Oliveira Martins, *Temas e questões*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981, p. 215.

<sup>13</sup> Cf. Joel Serrão, *Temas de Cultura Portuguesa*, Lisboa: Livros Horizonte, 1983, pp. 22-48.

<sup>14</sup> *Idem*, p. 29.

<sup>15</sup> Cf. Irene Vaquinhas, "As mulheres na sociedade portuguesa oitocentista. Algumas questões económicas e sociais" in *Grupos sociais e estratificação social em Portugal do século XIX* (organização de Benedicta Maria Duque Vieira), Lisboa: Centro de Estudos de História Contemporânea Portuguesa, s.d., pp. 149-164.

<sup>16</sup> *Idem*, p. 150.

literatura, faziam-no mediante o uso de pseudónimos ou anagramas, porque as que assumiam destaque eram vistas como pouco íntegras, para além de serem objeto de crítica.

No seguimento das ideias da autora, se considerarmos as diferentes classes sociais, as mulheres do povo têm mais liberdade do que as da nobreza e burguesia, no que à comunicação e ação diz respeito. Apesar da tendência ser para julgar que as mulheres rurais e burguesas estavam sujeitas às mesmas práticas, a realidade mostra que, no caso das mulheres rurais, se verifica “partilha de responsabilidades e complementaridade de tarefas”<sup>17</sup> com o homem. Neste contexto, Sousa Viterbo<sup>18</sup> enaltece também as qualidades físicas e morais da mulher rural, ao apontá-la como modelo dos valores familiares e o discurso ideológico levado a cabo por alguns dos elementos da Geração de Setenta, como Ramalho Ortigão e Oliveira Martins entre outros, apresenta-a como sinónimo de moralidade.

Numa época em que se tentava evitar, a todo custo, que em Portugal a contestação operária das cidades contaminasse o meio rural, que é tido como exemplo, as feministas da primeira geração veem na mulher rural um alvo privilegiado a consciencializar para os direitos e deveres. Por outro lado, num “país de campos, aldeias e vilas, olhando de muito longe, em termos socioculturais, para a miragem de Lisboa ou do Porto”,<sup>19</sup> a manutenção da estabilidade no meio rural depende da propaganda de valorização da mulher na família, assim como da educação doméstica e profissional compatível, o que funciona como mera retórica, já que a teoria não vê repercussões em termos práticos.

No seguimento da linha europeia, em que as mulheres têm influência nos acontecimentos fulcrais, como agitadoras, mediadoras, vigilantes e incentivadoras, também em Portugal se verifica a participação delas nos movimentos de contestação, como organizadoras dos tumultos, de que o motim da fome<sup>20</sup> e a revolta da Maria da

---

<sup>17</sup> *Idem*, p. 153.

<sup>18</sup> Poeta, historiador e jornalista português que escreveu sobre a mulher do norte no contexto laboral.

<sup>19</sup> Joel Serrão, *op. cit.*, p. 38.

<sup>20</sup> Durante o século XIX, a subida do preço do pão e conseqüente fome conduz à contestação, visto ser um bem de primeira necessidade e a única forma de alimento para as classes mais pobres. Sendo a mulher a responsável pela gestão da casa é também ela a agitadora e defensora dos direitos por via dos motins.

Fonte<sup>21</sup> são exemplo, segundo Irene Vaquinhas. Assim, as mulheres participam de forma ativa, numa perspetiva de reivindicação de direitos e de equidade social.

Relativamente à condição feminina, constata-se um percurso paralelo em Portugal e na restante Europa, com a alteração do estatuto da mulher a partir de 1850, quando a sociedade portuguesa intenta a europeização por via da Regeneração, sendo notória “a correlação entre os ímpetus políticos instituidores da nova ordem político-social e os momentos privilegiados em que o Estado procurou criar um novo sistema de ensino”.<sup>22</sup> Assim, o progresso da sociedade portuguesa é conseguido, não só pela escolarização de massas, inclusivamente das mulheres, mas também por via da reestruturação económica e do estabelecimento de uma nova ordem política, que permite a entrada da mulher no mercado do trabalho.

Irene Vaquinhas considera ainda que nas classes sociais mais baixas e nos períodos de forte emigração masculina, o recurso à mulher para o mercado de trabalho é imprescindível, pelo que elas se dedicam à agricultura: “lavando a terra, conduzindo trens de lavoura, trabalhando nas mondas do arroz e do trigo, apanhando azeitona, guardando gado, cortando mata ou palha”.<sup>23</sup> Relativamente às outras classes sociais, são reconhecidas profissões específicas para o exercício por parte das mulheres, como a enfermagem, o magistério primário e a assistência social, por se adequarem às características da natureza feminina, isto é: a resignação, a paciência, a disciplina, a obediência e a compaixão.

Para Joel Serrão (1983), apesar de o discurso político ser hostil ao trabalho feminino que se realiza fora do lar, as mulheres ocupam o seu lugar em diversas áreas, sendo maioritariamente escolhidas para professoras, pelo que contribuem para a aceleração do processo de laicização das escolas, na “difícil e morosa transição do «padre-mestre» para o «Senhor-Professor»”,<sup>24</sup> ou seja, de um sistema de ensino religioso para um sistema de

---

<sup>21</sup> Maria da Fonte é a alcunha da mulher do povo, instigadora do motim de revolta popular ocorrido em 1846 contra o governo cartista, de forma a combater as novas leis de recrutamento militar, as alterações fiscais e as regras de realização de enterros. A importância desempenhada por Maria da Fonte contribuiu para que a revolta recebesse o seu nome.

<sup>22</sup> Joel Serrão, *op. cit.*, p. 29.

<sup>23</sup> Irene Vaquinhas, *op.cit.*, p. 157.

<sup>24</sup> Joel Serrão, *op. cit.*, p. 46.

ensino laico que fomenta as “condições necessárias ao germinar das sementes positivistas”.<sup>25</sup>

No final do século XIX, já se registam mulheres no setor dos serviços, nomeadamente na administração pública; a partir de 1880 surgem em profissões associadas ao progresso tecnológico como as telecomunicações e em 1890, 35% da população feminina dedica-se ao setor industrial. O recurso à mão-de-obra feminina é pouco significativo na área da exploração mineira e praticamente inexistente nas associações mutualistas e no empreendedorismo como enuncia Irene Vaquinhas.

Contudo, a presença da mulher é também notória em profissões marginalizadas, como as artistas, as prostitutas e as delinquentes, ou em atividades que são mais frequentes nos homens, como o jornalismo. Apesar de Ramalho Ortigão, em *As Farpas*, referir que existem poucas publicações femininas e de conteúdo consistente,<sup>26</sup> há mulheres jornalistas e jornais femininos no século XIX: uns que abordam temáticas femininas (*O Mundo Elegante*), outros de carácter mais transversal (*Ilustração Portuguesa*) e outros ainda que cumprem a função de discutir o papel da mulher na sociedade, reivindicando direitos civis e divulgando ideias emancipatórias (*Gazeta das Salas*).

De acordo com Irene Vaquinhas, no século XIX, a regularização do trabalho feminino já prevê a proteção da mulher na gravidez, ao conceder-lhe quatro semanas de período pós-parto, mesmo que sem auxílio pecuniário ou restrição dos despedimentos em situação de gravidez. Neste contexto, criam-se as primeiras maternidades e refúgios de mães, assim como as creches em estabelecimentos industriais com mais de cinquenta operárias.

Contudo, de acordo com a lei, a mulher depende do homem e tem que lhe obedecer, pelo que o trabalho fora da esfera doméstica não é bem considerado: o homem tem que autorizar que ela exerça uma profissão e o trabalho não pode entrar em conflito com a vida doméstica. Assim, as funções da mulher em termos profissionais acabam por ser uma extensão da sua função na esfera familiar, por isso dedicam-se sobretudo ao ensino.

---

<sup>25</sup> *Idem*, p. 63.

<sup>26</sup> Ramalho Ortigão, *As Farpas* (edição de Ernesto Rodrigues), Lisboa: Círculo de Leitores, vol. 4, tomo 8, 2007, p. 1198: “Em todas estas colecções dos trabalhos intelectuais das nossas mulheres — sentimos dizê-lo —, não há um só artigo grave, sério, meditado, revelando conhecimentos práticos, aspirações elevadas, pensamentos nobres”.

Segundo Joel Serrão (1983), a pouca atenção conferida à educação feminina traduz-se num ensino destinado a elites, desenvolvido num número reduzido de escolas, separadamente da população masculina e com currículos distintos. Só em 1815 começam a funcionar as escolas femininas criadas em 1790; apenas a Carta Constitucional de 1826 preconiza o ensino gratuito para todos os cidadãos, apesar da liberdade do ensino ter sido proclamada em 1820; somente em 1835 se perspectiva remodelar e ampliar o ensino, de forma a combater a taxa de analfabetismo que atinge cerca de 80% da população total no último quartel do século, com maior incidência na população feminina (90%), nomeadamente a residente fora dos polos urbanos e no norte e interior do país.

Assim, a diferença de género no acesso à educação e no processo educativo configura-se como um acentuar da segregação da mulher, pois os aspetos intelectuais têm repercussões de ordem diversa como a social, a política e a económica. Se o acesso à educação é restrito, o processo educativo é penalizador, porque a sociedade lhe atribui como missão a família:

Se a família dispõe de alguns meios, não muitos, manda ensinar à criança as prendas próprias do seu sexo. Ela aprende a ler mal, a escrever pior, e a costurar alguma coisa; nas horas livres auxilia a mãe no arranjo doméstico. Quando a família dispõe de mais fortuna, a nossa mulher chega à perfeição de tocar piano ou outro instrumento, e às vezes aprende uma língua estranha qualquer. Nestas condições a filha da família está apta para ser entregue à sociedade, isto é, para ser esposa.<sup>27</sup>

Como a mulher não desempenhava nenhuma função na sociedade, a formação intelectual não se tornava imperativa, sendo apenas considerada a formação prática, para que soubesse desempenhar as suas tarefas na esfera familiar. Contudo, o papel da mulher não é assim tão linear, nem tão restrito, pelo que foram vários os escritores que se pronunciaram sobre o assunto, apesar de as opiniões serem distintas.

Antero de Quental reconhece a dupla função que a mulher assume na sociedade enquanto mãe e esposa, visto que como mãe é também educadora e, por isso, necessita de uma educação moral e intelectual coincidente com o desempenho desta função. Alexandre Herculano constata o papel da mulher na educação e as consequências que podem advir da ausência de formação intelectual, deixando-a à mercê das más influências;

---

<sup>27</sup> Oliveira Martins *et al*, *O Pensamento Social*, nº 14, maio de 1872 *apud* Joel Serrão, *Temas de Cultura Portuguesa*, Lisboa: Livros Horizonte, 1983, p. 56.

neste âmbito, em 1859, cria a Associação Popular promotora da Educação do Sexo Feminino, de forma a evitar a intromissão de uma congregação religiosa francesa na educação da mulher portuguesa.

Por outro lado, Oliveira Martins considera que as mulheres são “pobres criaturas fracas” e “infelizes menores do género humano”,<sup>28</sup> mas receia que tenham acesso ao estímulo intelectual, defendendo que sejam privadas de uma educação igual à dos homens assim como do direito ao voto. Como acredita que a mulher não deve ser dada a “politiquice” e a “doutorice”, critica a criação de liceus para mulheres, já que “as que fazem da doutorice e da politiquice uma reivindicação” fazem jus ao “histerismo congénito do sexo”.<sup>29</sup>

Ao refletir sobre a educação das mulheres, Ramalho Ortigão considera-as intelectualmente inferiores ao homem, pelo que defende a eliminação dos exames nas instituições femininas, pois “semelhante prova é inadmissível e equivale a uma amputação do decoro”<sup>30</sup> e, como não constitui “habilitação legal para a sua carreira civil”,<sup>31</sup> não se justifica a existência. Assim, jocosamente comenta as notícias e anúncios sobre a aprovação das mulheres no Liceu, que preencheram os jornais da época:

Elvira possui, no estado mais exemplarmente enciclopédico, a ignorância cabal de tudo quanto precisa de saber a mulher para ser na casa uma das rodas em que versa a família sensata e dignamente constituída, na qual Elvira tem a sua difícil função que exercer como filha, como irmã, mais tarde como esposa, e finalmente como mãe. De tal modo os exames das meninas no Liceu Nacional comprometem absolutamente os fins da educação, desviam-na do verdadeiro ponto de vista pedagógico, são uma ostentação ridícula, ofendem o bom gosto, desprimoram a delicadeza e a dignidade senhoril, assopram o pedantismo, incham a frivolidade e incapacitam a mulher para a missão a que ela é chamada na família.<sup>32</sup>

Deste modo, reconhece que “a reforma da instrução das mulheres é em Portugal ainda mais urgente que a da instrução dos homens”<sup>33</sup> e sugere como bases dessa educação elementar, de forma a adquirir noções práticas, o “Curso de asseio e de arranjo”, o “Curso de cozinha (química culinária)” e a “Contabilidade, escrituração e economia doméstica”:

A casa, dirigida como a mulher deveria aprender a dirigi-la, é a ordem, o método, é a economia, é a estabilidade, é a fixação do destino, é o baluarte do homem. A função da mulher bem-

---

<sup>28</sup> Oliveira Martins, *O repórter*, vol. 2, Lisboa: Guimarães Editores, 1957, p. 149.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> Ramalho Ortigão, *op. cit.*, p. 1193.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> *Idem*, p. 1192.

<sup>33</sup> *Idem*, p. 1194.

-educada é essencialmente protetora. Na luta da vida por meio da aliança conjugal e da ligação doméstica, o homem é a espada, a mulher é o escudo. O fim da educação feminina é compenetrar a mulher da responsabilidade da sua missão e fortificar-lhe o braço que tem de ser o nosso amparo querido, o nosso doce refúgio.<sup>34</sup>

Os ideais defendidos pelos filósofos românticos do século XIX, que associam a condição da mulher ao progresso, são desvalorizados por Ramalho Ortigão, ao afirmar que o progresso civilizacional se resume à dependência “não menos íntima que existe entre a mulher e a cozinha”.<sup>35</sup> Como a mulher assume a sua importância numa vertente de utilitarismo doméstico, sendo este “o papel que lhe cabe na harmonia social”,<sup>36</sup> Ramalho alerta para a necessidade de uma reforma educativa, de cariz mais utilitário e menos literário, já que “em Portugal a educação literária, segundo os programas dos liceus, nem dá *ménagères* nem dá literatas. Se o ensino das mulheres se reformasse de modo que desse alguma coisa?...”<sup>37</sup>

Eça de Queirós considera que “Portugal é um país ignorante, mergulhado no obscurantismo da alma e apenas guiado pelas perfeições do instinto”, que não investe na educação. Na reflexão sobre a educação feminina (“As meninas da geração nova em Lisboa e a educação contemporânea”), alerta para a influência da figura materna, já que a mulher assume um papel fulcral na sociedade enquanto educadora e, por isso, “a valia de uma geração depende da educação que recebeu das mães”<sup>38</sup> como encerra a máxima: “Diz-me a mãe que tiveste – dir-te-ei o destino que terás”.<sup>39</sup>

Paralelamente à visão de Ramalho Ortigão, Eça não concorda com o tipo de educação praticado em Portugal, nomeadamente no que às mulheres diz respeito. Na sua opinião, a condição física da rapariga portuguesa deriva da perspectiva burguesa de influência francesa, em que a educação se resume a “músculos sem exercício”, “pulmões sem ar”, “circulação comprimida” e “digestão estrangulada”, em prol dos princípios fúteis da idealização do corpo, conseqüentemente, “a pele amarelece, os olhos encovam, os lábios gretam, as orelhas despegam do crânio, o nariz afila, as mãos humedecem, todo o

---

<sup>34</sup> *Idem*, p. 1197.

<sup>35</sup> *Idem*, p. 1195.

<sup>36</sup> *Idem*, p. 1198.

<sup>37</sup> *Idem*, p. 1200.

<sup>38</sup> Eça de Queirós, *Uma Campanha Alegre*, Lisboa: Livros do Brasil, s.d., p. 322.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

corpo corcova”.<sup>40</sup> Assim, para Eça, como resultado da educação, a mulher portuguesa é anêmica e preguiçosa, isola-se no interior, não faz exercício nem tem uma alimentação regrada e as *toilettes* e penteados são pouco práticos.

Segundo o mesmo autor, a condição moral da rapariga portuguesa caracteriza-se pela fraqueza, tanto nos modos como nos hábitos, consubstanciados na preguiça, indecisão, incoerência, timidez, receio, passividade e atração pela calúnia e pela mentira. Como o estatuto da mulher na sociedade portuguesa se remete à vida privada, ela ocupa-se apenas da família e do vestuário, o que contribui para a ociosidade e para a faceta “caprichosa, ardendo de vontades, em curiosidades”.<sup>41</sup> Os preceitos religiosos são também dúbios, pois advêm da memorização em vez da compreensão e, por isso, a prática religiosa é um hábito e não uma vocação.

Para Eça de Queirós, esta componente feminina deriva das aprendizagens desenvolvidas nos colégios e em casa, centrando-se nas línguas, como o francês e o inglês, assim como na geografia e na história e deixando de parte a ciência. A formação da mulher completa-se posteriormente na família, que a orienta para o casamento, e na sociedade, que a influencia para a ostentação. No cômputo geral, é educada para a “fria ambição do dinheiro” e para o “exaltado ardor do sentimentalismo”.<sup>42</sup> O tédio característico da educação nos colégios obriga as meninas a refugiarem-se nas conversas e segredos entre amigas e a desejar tudo o que o mundo exterior tem para lhes oferecer.

Ao condenar a educação portuguesa, Eça faz a apologia da educação inglesa que espelha a saúde, os princípios religiosos e os valores morais de obediência, honestidade e bondade, porque tem como base o exercício, o dever moral, a saúde e o desenvolvimento dos conhecimentos. Assim, as mulheres dedicam-se a largos passeios ao ar livre, alimentando-se de forma equilibrada, usando vestuário prático, aprendendo os valores morais e adquirindo competências, o que lhes confere carácter, postura, coragem e uma atitude proactiva.

Muitas são as opiniões sobre a educação feminina, todas elas conducentes a situar a mulher num patamar cultural e socialmente inferior ao do homem, com receio do poder

---

<sup>40</sup> *Idem*, pp. 325-326.

<sup>41</sup> *Idem*, p. 336.

<sup>42</sup> *Idem*, p. 340.

que ela poderia deter na sociedade: Ramalho Ortigão defende a superioridade do homem face à mulher, ao estabelecer a relação tutelar, e Oliveira Martins condena o acesso da mulher ao voto. Neste contexto, ambos tecem o perfil desejável de mulher submissa, discreta, simples, cumpridora e recatada, cuja existência se limite a servir as necessidades do homem. Deste modo, traça-se um perfil feminino associado à esfera doméstica em que a mulher se assume como dependente do homem e com funções circunscritas ao meio familiar, por oposição ao homem, que frequenta a esfera pública e desempenha uma atividade profissional.

Em suma, a mulher portuguesa do século XIX, à semelhança da europeia, não detém os mesmos direitos que o homem, porque em termos políticos não era elegível nem eleitora; não usufrui de igualdade social, civil e jurídica, pois depende economicamente do homem, e não tem acesso à mesma educação e cultura. Todos os esforços desenvolvidos durante o século XIX no sentido da igualdade, autonomia e emancipação da mulher só virão a ter continuidade no século seguinte, como está explícito nas exigências da Liga Republicana das Mulheres Portuguesas, após a instauração da República:

um estatuto legal que toca aspetos de direitos civis, nomeadamente relativos à igualdade de direitos entre os cônjuges, lei do divórcio, poder paternal, administração de bens, capacidade para fazer parte de júri ou ser testemunha em atos da vida civil, acesso a carreiras e profissões vedadas às mulheres, etc; no entanto, apenas requeria o direito de voto para um número extremamente limitado de mulheres – com qualificações literárias ou científicas, escritora, comerciante, industrial, empregada pública e administradora de fortuna própria ou alheia.<sup>43</sup>

## **1.2. A representação da mulher na literatura**

A literatura pode ser considerada com base em duas aceções distintas. Por um lado, em sentido lato, é uma manifestação artística por via das palavras e, por isso, é comutativamente comunicação, linguagem e criatividade, desempenhando um importante papel em termos diacrónicos ou sincrónicos. Por outro lado, a um nível mais restrito, a literatura diz apenas respeito a um conjunto de obras de ficção de um determinado período, temática, público-alvo ou autor.

A mulher assume um lugar de destaque na literatura, primeiramente enquanto figura retratada e posteriormente enquanto criadora literária. A referência à mulher

---

<sup>43</sup> Regina Tavares da Silva, *Feminismo em Portugal na voz das mulheres escritoras do início do século XX*, Lisboa: Comissão da Condição Feminina, 1982, p. 24.

remonta à Bíblia e às produções da Antiguidade Clássica, tendo-se registado desde então como uma constante, ainda que na representação do feminino se projetem diferentes estéticas literárias e diversas questões histórico-culturais. Contudo, nas distintas representações ao longo da história da literatura, a mulher surge essencialmente associada ao amor.

Assim, segundo António José Saraiva e Óscar Lopes,<sup>44</sup> na literatura trovadoresca, a mulher é representada na Cantiga de Amigo pela relação que estabelece com a pessoa amada e pela necessidade de confidenciar o que sente à natureza, à mãe ou às amigas. A pessoa amada, ou seja, o amigo, é a causa e o objeto dos seus sentimentos e, por isso, as Cantigas de Amigo são consideradas “quanto ao tema cantigas de mulher”.<sup>45</sup> Estas composições expressam o ponto de vista da mulher, os interesses femininos e as diversas etapas no processo de enamoramento, incluindo “a saudade, o ciúme, os ressentimentos, os amuos, as ansiedades, as desconfianças, a reivindicação da liberdade de amar perante a intervenção materna”,<sup>46</sup> que correspondem a diversos perfis psicológicos femininos, como as ingénuas, as experientes, as compassivas e as astutas. Na Cantiga de Amor, a mulher é o alvo da composição poética que lhe é dedicada pelo homem e traduz o ideal de amor cortês. Assim, a um amor idealizado corresponde também um ideal de mulher que, apesar de perfeita, é inacessível. O sujeito poético estabelece uma relação de vassalagem com a amada, ou seja, expressa o sentimento numa perspetiva maioritariamente platónica, sendo ela responsável pela “coita de amor”.

A partir do século XV, a mulher já surge retratada de forma mais próxima do real, isto é, sem ser deificada, pelo que o amor deriva de uma relação presencial. A representação feminina foca-se já não tanto nas qualidades e virtudes, mas nos defeitos, ou seja, nas falhas enquanto mulher: a Inês Pereira interesseira que vê no casamento uma forma de liberdade, a alcoviteira que encontra na satisfação carnal uma fonte de negócio ou a aia que segue o instinto na consecução do desejo.<sup>47</sup> Assim, começa a despontar uma

---

<sup>44</sup> Cf. António José Saraiva & Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, Porto: Porto Editora, s.d., pp. 50-64.

<sup>45</sup> *Idem*, p. 48.

<sup>46</sup> *Idem*, p. 64.

<sup>47</sup> Personagens femininas do teatro vicentino.

vertente de mulher emancipada, que assume os seus objetivos e faz as suas escolhas, mesmo que não se adequem à moral e aos bons costumes.

A lírica renascentista dá continuidade à conceção de amor platónico e de mulher idealizada, pelo que a descrição física é valorizada, mas enquadrada num modelo específico, que dita que a mulher seja retratada maioritariamente com cabelos louros, olhos claros, tez clara e ar angelical. Se o modelo de mulher se enquadra numa representação idealizada, também a relação amorosa segue os mesmos preceitos, porque a mulher está num plano superior e inalcançável.

A mulher barroca caracteriza-se pela dualidade, ou seja, é simultaneamente alvo de elogios e de críticas, porque não contém apenas aspetos positivos, mas também negativos. A conceção feminina abandona o ideal de perfeição, já que se assemelha à de todas as mulheres reais: pode representar um exemplo de beleza, mesmo que efémero, assim como imperfeições, defeitos físicos ou vícios. Deste modo, o Barroco valoriza os sentidos e a realidade, fazendo a apologia do momento presente em que a mulher não se assume como alvo de idolatria, mas como expressão carnal dos sentimentos.

No Romantismo, a tipologia feminina oscila entre mulher anjo e mulher fatal. A primeira é caracterizada pelas virtudes que a assemelham a um ser divino e, por isso, encarna uma heroína que enfrenta as vicissitudes da vida, lutando e encontrando soluções. A segunda é apresentada como sendo capaz de suscitar o desejo no homem, que o conduzirá à perdição.

Segundo a conceção de Realismo de Carlos Reis,<sup>48</sup> a mulher é alvo de um olhar objetivo, sofre a influência do meio que dita as suas escolhas e vivências, sendo muitas vezes retratada numa perspetiva determinista, com o intuito de servir uma tese social. A mulher surge, assim, num contexto que contempla a componente social, económica, moral, religiosa, educacional e como fruto da sociedade que integra, exemplificando questões de ordem diversa num contexto de crónica de costumes. Como o Realismo valoriza a crítica social, os episódios e personagens são delineados com vista à representatividade, pelo que as mulheres assumem um papel fulcral na ilustração dos

---

<sup>48</sup> Cf. Carlos Reis, *O conhecimento da literatura. Introdução aos estudos literários*, Coimbra: Almedina, 1995, pp.435-451.

costumes e das mentalidades e, conseqüentemente, são submetidas a “um escrutínio que as faz assumir uma significação simbólica e ultrapassar os limites e circunstâncias da época para determinar uma nova maneira de codificar o comportamento feminino na literatura”.<sup>49</sup>

Deste modo, na representação do feminino, a mulher oitocentista assume dois paradigmas antagônicos, isto é, por um lado, o da mulher-anjo dos românticos, por outro o da mulher realista. De acordo com Cecília Barreira,<sup>50</sup> para o Romantismo o elemento físico é apresentado enquanto “discurso moralizador e solenizado”,<sup>51</sup> visto que as personagens femininas não se manifestam pelo desejo, mas pelo sentimento. As referências físicas não são de cariz erótico porque pretendem enunciar o teor ético-moral, sendo que a pureza se traduz na repulsa do corpo e na valorização da relação interpessoal ditada pelo amor, que vota a mulher a um destino cruel. Para o Realismo, a imagem da mulher expressa uma perspectiva completa, sendo que à vertente psicológica se junta a física, não descurando o contexto de que a personagem feminina é fruto.

A relação entre Realismo e Romantismo estabelece-se na dicotomia idealismo/objetivismo, que não é estanque, pois a personagem realista feminina “determina um tipo de ser ficcional que carrega ambas as tendências”,<sup>52</sup> numa relação de conflito que deriva da impossibilidade de se depurar o retrato feminino da emoção e da subjetividade. Como Eça demonstra, o retrato da sociedade realista assume um cariz revolucionário ao usar como instrumento a objetividade na observação em detrimento da simples inspiração. Segundo o autor, o produto final é uma fotografia,<sup>53</sup> devido à natureza fidedigna da

---

<sup>49</sup> Eliane Pereira, “Personagens Femininas do Realismo: uma retórica de paixão”, Tese de Doutoramento, São Paulo: USP, 1996, p. 269.

<sup>50</sup> Cecília Barreira, “Imagens da mulher na literatura portuguesa oitocentista”, *Análise Social*, vol. 22, Lisboa: FCSH- UNL, 1993, pp. 521-525.

<sup>51</sup> *Idem*, p. 521.

<sup>52</sup> Eliane Pereira, *op. cit.*, p. 10.

<sup>53</sup> Eça de Queirós, “Carta a Rodrigues de Freitas” (30 de março de 1878) in *Correspondência*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983, p. 142: “O que queremos nós com o Realismo? Fazer o quadro do mundo moderno, nas feições em que ele é mau, por persistir em se educar segundo o passado, queremos fazer a fotografia, ia quase a dizer caricaturado velho mundo burguês, sentimental, devoto, católico, explorador, aristocrático, etc. E apontando-o ao escárnio, à gargalhada, ao desprezo do mundo moderno e democrático – preparar a sua ruína. Uma arte que tem este fim – não é uma arte a Feuillet ou à Sandeau. É um auxiliar poderoso da ciência revolucionária.”

representação, podendo mesmo ser uma radiografia, já que se procede a uma análise, mais do que a uma descrição.

Enquanto os românticos mostram uma faceta idealizada da vida, os realistas centram-se na vertente social que originalmente aborda temáticas como o adultério, a falsidade e o tédio, tendencialmente associados à figura feminina. Para atingir a visão objetiva da sociedade, os heróis dão lugar a pessoas comuns, e a denúncia assume-se como objetivo principal. Como as personagens têm um papel preponderante neste âmbito, a representação da mulher valoriza o aspeto físico, que a situa no plano do desejo; a componente do vestuário e dos acessórios de *toilette* retratam a superficialidade, e a conduta demonstra, em muito casos, a ausência de valores morais ou de capacidade intelectual.

Como, em termos literários, a representação da mulher resulta de uma conjugação de fatores que traduzem a relação entre a realidade retratada pelo escritor, a mediada pelo narrador e a apreendida pelo leitor, a imagem convocada na representação do real introduz a influência da estética literária e das questões histórico-culturais, permitindo identificar padrões de figuração da personagem feminina.

---

**Capítulo 2:**  
**A representação da figura feminina em Eça**

---

## **2. A representação da figura feminina em Eça**

A galeria de personagens femininas da ficção queirosiana é extensa e diversificada, sendo que, apesar de a mulher surgir na maioria dos romances e contos, esta assume um papel preponderante em *O Crime do Padre Amaro*, *O Primo Basílio* e *Os Maias*, visto serem as obras mais comprometidas com a representação dos costumes.

A incidência do narrador na representação da figura feminina é bastante pormenorizada e abrangente, já que o plano físico é aliado ao psicológico e complementado com a importância atribuída ao vestuário e a atenção conferida à educação, ao perfil de moralidade e ao estatuto social, permitindo, assim, construir um retrato completo e global da vivência feminina.

Deste modo, a mulher assume, por um lado, preponderância enquanto protagonista, como acontece com Luísa; por outro lado, como coprotagonista, nomeadamente no caso de Amélia, não sendo de descurar que é elemento motor da ação na generalidade da ficção queirosiana, como atesta a atenção que o narrador atribui à mulher, não só na caracterização, mas também no enredo.

Contudo, a representação da figura feminina não surge isolada por si só, mas na relação com as restantes personagens e nomeadamente no diálogo com a sociedade em que está inserida, representando por isso, numa perspetiva cultural, os costumes de uma sociedade e de uma época.

### **2.1. O Crime do Padre Amaro**

A cultura religiosa surge como denominador comum entre as diversas personagens femininas de *O Crime do Padre Amaro*, com a casa da S. Joaneira a funcionar como local de congregação entre os elementos da comunidade de Leiria e o clero. O séquito de personagens é maioritariamente feminino, de entre o qual se conta Amélia, a Sr.<sup>ª</sup> D. Maria da Assunção, as Gansosos e a D. Josefa Dias.

Amélia assume relevância na ação como coprotagonista, com o aspeto físico a ser o foco da atenção do narrador. As primeiras referências às características de Amélia configuram-se como indícios sobre o desenrolar da ação. Assim, surge apresentada através da idade, de uma apreciação global e do efeito que provoca (“Tinha uma filha, a

Ameliazinha, rapariga de vinte e três anos, bonita, forte, muito desejada”),<sup>54</sup> sendo que o último aspeto deixa antever o mote do romance, isto é, a personagem tende a despertar desejo nos homens e essa será a razão da sua perdição.

A questão da idade de Amélia é reiterada como causa de preocupação e como forma de antecipação de consequências futuras, visto que a jovialidade aliada à aparência se consubstanciam na atração causada nos outros: “Por causa da Ameliazinha é que eu não sei, considerou timidamente o coadjutor. Sim, pode ser reparado. Uma rapariga nova... Diz que o senhor pároco é ainda novo... Vossa senhoria sabe o que são línguas do mundo”.<sup>55</sup>

Na caracterização de Amélia, o plano geral, que corrobora o epíteto “a rapariga mais bonita da cidade!”,<sup>56</sup> dá lugar a um plano de pormenor quando o narrador coloca o foco no olhar de Amaro. À aparência global, “forte, alta, bem feita”,<sup>57</sup> acrescentam-se pormenores sobre a parte do corpo que se destaca no primeiro contacto visual de Amaro e que salienta a frescura da juventude: “os seus olhos vivos e negros”.<sup>58</sup>

A caracterização de Amélia, no ponto de vista de Amaro, é introduzida através da expressão “olhou para ela, então, pela primeira vez”,<sup>59</sup> o que ressalva uma atenção focalizada sobre o que já vira antes, no breve encontro nas escadas, mas a que agora dá uma incidência mais pormenorizada com base em partes específicas do corpo: “seio bonito”, “o pescoço branco e cheio”, “os beiços vermelhos e frescos”, “o esmalte dos dentes”, “um buçozinho que lhe punha aos cantos da boca uma sombra subtil e doce”,<sup>60</sup> esse “buçozinho gracioso”, “os dedos um pouco trigueiros”<sup>61</sup> e “as suas pálpebras de grandes pestanas”.<sup>62</sup>

A perspetiva masculina centra a atenção no elemento corporal, o que permite justificar a apreciação inicial: bem-feita. Se a primeira visualização de Amaro atenta na cor e expressividade dos olhos, os encontros seguintes complementam a caracterização através

---

<sup>54</sup> Eça de Queirós, *O Crime do Padre Amaro*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000, p. 103.

<sup>55</sup> *Idem*, p. 109.

<sup>56</sup> *Idem*, p. 387.

<sup>57</sup> *Idem*, p. 131.

<sup>58</sup> *Idem*, p. 133.

<sup>59</sup> *Idem*, p. 201.

<sup>60</sup> *Ibidem*.

<sup>61</sup> *Idem*, p. 219.

<sup>62</sup> *Idem*, p. 213.

de pormenores que acentuam a sensualidade, como as longas pestanas, ou mesmo, outras partes do corpo, consideradas erógenas, como a boca, o pescoço e os seios. A fixação de Amaro em determinadas partes do corpo de Amélia é notória pelas múltiplas referências, como acontece com o buçozinho ou o peito, seja durante o serão enquanto a contempla, ou depois do serão quando, já no quarto, a recorda.

Na perspetiva do narrador onisciente, Amélia é sedutora, o que se consubstancia numa visão de objeto de desejo por parte de Amaro (“Amaro foi para o seu quarto, começou a rezar no Breviário; mas distraía-se, lembravam-lhe as figuras das velhas...fitando a luz, via o seu penteado, as suas mãos pequenas com os dedos um pouco trigueiros picados da agulha, o seu buçozinho gracioso...”) <sup>63</sup> e de objeto de adoração para João Eduardo (“E a cada momento os seus olhos se voltavam para Amélia [...] João Eduardo, junto dela, voltava-lhe as folhas da música”). <sup>64</sup>

No primeiro serão na casa da S. Joaneira, a figuração de Amélia decorre dos jogos de luz e sombra, servindo estes não só para enfatizar a jovialidade da personagem face às restantes, mas também a sensualidade: a proximidade do candeeiro (“Ao pé do candeeiro de petróleo, Amélia costurava”) <sup>65</sup> ou da vela (“Sobre o piano uma vela alumiava o caderno de música; e Amélia”) <sup>66</sup> revelam qualidades e destacam pormenores até então despercebidos (“o seu perfil fino, de encontro à luz, tinha uma linha luminosa; destacava harmoniosamente a curva do seu peito; e ele seguia as suas pálpebras de grandes pestanas”), <sup>67</sup> assim como determinadas partes do corpo sobressaem por irradiar luz própria (“os seus olhos vivos e negros luziam”). <sup>68</sup>

Após o envolvimento carnal com Amaro e durante da gravidez, verifica-se a alteração da aparência da personagem, pelo que a Amélia sensual e jovial, dá lugar a uma mulher envelhecida e pouco atraente. Na perspetiva de Amaro, para quem o corpo se constituía como polo de atração, a imagem de Amélia constrói-se no antagonismo, marcado pelo

---

<sup>63</sup> *Idem*, p. 219.

<sup>64</sup> *Idem*, pp. 203-213.

<sup>65</sup> *Idem*, p. 197.

<sup>66</sup> *Idem*, p. 211.

<sup>67</sup> *Idem*, p. 213.

<sup>68</sup> *Idem*, p. 133.

antes e pelo depois da gravidez: “Amaro achava-a mudada, um pouco inchada das faces, com uma ruga de velhice aos cantos da boca”.<sup>69</sup>

O vestuário de Amélia pode ser considerado mediante três planos diferentes: a mulher reflexo de Nossa Senhora, a mulher sensual e a mulher grávida. Na primeira aparição, Amélia surge com adereços que representam a pureza, isto é, “uma manta branca pela cabeça e na mão um ramo de alecrim”,<sup>70</sup> e pretendem aproximá-la da imagem de Nossa Senhora. Deste modo, numa perspetiva de interligação entre o profano e o religioso, Amaro pede-lhe, mais tarde, que vista o manto:

Foi assim que uma manhã lhe fez ver uma capa de Nossa Senhora [...] Amélia admirou-a muito. Era de cetim azul, representando um firmamento, com estrelas bordadas, e um centro, de lavor rico, onde flamejava um coração de ouro cercado de rosas de ouro. Amaro desdobrara-a, fazendo cintilar junto da janela os bordados espessos.

— Rica obra, hem? Centos de mil-réis.... Experimentámo-la ontem na imagem.... Vai-lhe como um brinco. Um bocadito comprida, talvez... — E olhando Amélia, numa comparação da sua alta estatura com a figura atarracada da imagem da Senhora: — A ti é que te havia de ficar bem. Deixa ver...

Ela recuou:

— Não, credo, que pecado!<sup>71</sup>

A forma de Amélia se vestir para os serões em casa ou para os encontros com Amaro tende a acentuar a sensualidade e feminilidade da personagem. Assim, usa maioritariamente vestidos, que permitem revelar o corpo, especialmente os seios, que transparecem do “vestido azul muito justo”<sup>72</sup> e do “decote da camisa”.<sup>73</sup> A roupa de Amélia merece a apreciação positiva de Amaro que “gostava da cor dos seus vestidos [...] e olhava até com ternura para as saias brancas que ela punha a secar à janela do seu quarto”.<sup>74</sup>

Para Amélia, o vestuário associa-se também ao ritual de religiosidade, pois “o que amava agora na religião e na Igreja era o aparato, a festa”, reconhecendo que “Deus era o seu luxo”, e por isso prepara-se para a missa como se de uma festa se tratasse: “Nos domingos de missa gostava de se vestir, de se perfumar com água-de-colónia”.<sup>75</sup>

---

<sup>69</sup> *Idem*, p. 883.

<sup>70</sup> *Idem*, p. 131.

<sup>71</sup> *Idem*, p. 751.

<sup>72</sup> *Idem*, p. 201.

<sup>73</sup> *Idem*, p. 221.

<sup>74</sup> *Idem*, p. 273.

<sup>75</sup> *Idem*, p. 255 (todas as citações do parágrafo).

Durante a gravidez e o isolamento na Ricoça, Amélia perde o interesse em arranjar-se, o que merece a reprovação e reparo de Amaro: “insistia muito com ela em que se ajanotasse aos domingos, à missa; zangara-se mesmo ultimamente de a ver quase sempre entrouxada num vestido de merino escuro, que lhe dava um ar de velha penitente”.<sup>76</sup> A diversificação do vestuário, assente nas inúmeras peças que usa, como os vestidos, as saias, os corpetes e os mantos, dá lugar a uma uniformidade expressa através de um mantelete ou de uma manta de lã, que traduzem o estado de espírito da personagem.

Amélia é ingénua e envergonhada (“Amélia tinha parado um pouco embaraçada”),<sup>77</sup> apresentando uma condição emocional frágil, porque se verifica que é fortemente influenciável e sem autonomia. A vertente emocional e religiosa é muito importante, sendo notória a perfusão entre as duas componentes, já que Amélia confunde a paixão por Amaro com a paixão a Deus. O cariz religioso está patente nas ações (nas discussões dos serões, nas idas à missa e na ajuda a Totó na catequização) e deriva do meio, refletindo-se na prática familiar e nas rotinas de socialização. Contudo, a consciência religiosa de Amélia compartilhada com o padre Amaro sobrepõe-se à dele na perceção do pecado.

Amélia é guiada pelas emoções, expressas através da paixão por João Eduardo e por Amaro. João Eduardo gosta sinceramente dela, assumindo o namoro, mas não é aceite pelos frequentadores dos serões. O Padre Amaro vê nela a concretização do desejo e não assume qualquer relacionamento apesar do envolvimento carnal, visto ser social e moralmente condenável. Assim, Amélia é apresentada na relação com o elemento masculino através das paixões que experiencia e do desejo que suscita na maioria dos homens pela jovialidade e sensualidade. A presença masculina desperta também em Amélia o desejo, como se percebe pelo que lhe provocam as paixonetas (“Amélia corava muito, sentia o seio alargar-se-lhe dentro do vestido; e admirava-o”)<sup>78</sup>, assim como pelos comentários do doutor Gouveia aos achaques (“— Case-me esta rapariga, S. Joaneira, case-me esta rapariga. Tenho-lho dito tantas vezes, criatura!”),<sup>79</sup> culminando no envolvimento carnal com o padre Amaro.

---

<sup>76</sup> *Idem*, p. 781.

<sup>77</sup> *Idem*, p. 133.

<sup>78</sup> *Idem*, p. 243.

<sup>79</sup> *Idem*, p. 375.

A faceta influenciável e a fragilidade emocional de Amélia, notórias na cedência à manipulação consecutiva de Amaro, são atenuadas a partir do momento em que se apercebe que é apenas um objeto de desejo para Amaro: “Amélia, agora, já não tinha aquela necessidade amorosa de contentar em tudo o senhor pároco. Acordara quase inteiramente daquele adormecimento estúpido da alma e do corpo, em que a lançara o primeiro abraço de Amaro”.<sup>80</sup>

Durante a gravidez, Amélia apercebe-se da sua condição de mulher, e as alterações físicas refletem-se em termos psicológicos, tornando-a mais consciente e decidida. Abandonada por todos, opta pela via religiosa em detrimento da relação com o Padre Amaro, contrariando os propósitos deste e procurando a salvação: “— Não, senhor pároco, deixe-me! Isso acabou. Bem basta o que pecámos... Quero morrer na graça de Deus... Que nunca mais se fale em semelhante coisa!... Foi uma desgraça... Acabou-se... Agora o que quero é o sossego da minha alma...”<sup>81</sup>

Na perspetiva do clero, Amélia é considerada “a flor das devotas”,<sup>82</sup> e para as beatas um exemplo de devoção. No entanto, a partir do momento em que é identificada como pecadora, D. Josefa Dias reconhece em Amélia apenas aspetos negativos como a ingratidão, a traição e a perdição, sendo responsabilizada individualmente pelo pecado: “É uma ingrata, é uma traiçoeira! [...] É uma perdida, é uma perdida! Depois do favor que lhe estamos a fazer...”<sup>83</sup>

Os interesses de Amélia são repartidos entre a religião e as tarefas da casa, não sendo conhecido nenhum comportamento contrário à moral, pelo que é considerada por todos um exemplo de devoção e retidão. A conduta de Amélia altera-se ao conhecer Amaro, porque o amor à religião e a dedicação à Igreja conduzem ao desrespeito dos preceitos morais através do envolvimento carnal, agravado com a gravidez. Contudo, a conduta de Amélia é mantida em segredo, e com a morte, a dimensão do pecado assim se mantém.

Amélia pertence à pequena burguesia provinciana, por isso tem uma educação que segue os moldes burgueses e uma ocupação baseada em atividades incentivadas pela

---

<sup>80</sup> *Idem*, p. 781.

<sup>81</sup> *Idem*, p. 889.

<sup>82</sup> *Idem*, p. 781.

<sup>83</sup> *Idem*, p. 891.

educação romântica e religiosa. A preocupação com a educação de Amélia é partilhada com os frequentadores da casa da mãe, que se inquietam com as questões religiosas e os exemplos de moralidade, assim como com uma educação completa, que privilegie a componente artística de forma a promover a socialização, incluindo a aprendizagem do canto, do piano e da costura (“Amélia costurava [...] E partindo com os dentes o fio da costura”),<sup>84</sup> como uma das vertentes dos deveres consignados às mulheres.

A educação da pequena burguesia provinciana assenta maioritariamente em moldes coincidentes com os da burguesia urbana, nomeadamente no que ao papel da mulher diz respeito. O ideal burguês preconiza a mulher na sua relação com o elemento masculino, ou seja, todas as mulheres devem casar e a educação orientar-se para a dotar de capacidades que lhe permitam arranjar marido.<sup>85</sup> Assim, Amélia é exemplo de mulher prendada que sabe bordar, ajuda a mãe nas lides da casa e apresenta dotes na área do canto e do piano.

A mulher da pequena burguesia vê no casamento uma forma de ascensão social, visto que, não se casando, terá de continuar a trabalhar como forma de garantir a subsistência, o que se reflete no perfil psicológico da mesma. O carácter atencioso e submisso de Amélia contribui para a consecução do objetivo de servir o homem, por isso se preocupa com as necessidades físicas (“— Vai um docinho, senhor pároco?”)<sup>86</sup> e carnis do padre, satisfazendo-o e obedecendo-lhe cegamente (“Vivia com os olhos nele, numa obediência animal”),<sup>87</sup> já que seguia o lema: “«O senhor pároco queria ou o senhor pároco dizia» era para ela uma razão toda suficiente e toda poderosa.”<sup>88</sup>

A componente religiosa, o contexto familiar e o sentimentalismo ultrarromântico surgem como alicerces da educação de Amélia, contribuindo para o destino final da personagem. Em termos religiosos, a frequência da missa é imperativa e tida como uma rotina (“todos os dias missa, quis comungar todas as semanas — e as amigas da mãe achavam-na «um modelo de dar virtude a incrédulos!»”),<sup>89</sup> em termos familiares, a mãe,

---

<sup>84</sup> *Idem*, pp. 197-201.

<sup>85</sup> *Idem*, pp. 229-233: “— Tu tens aí um piano, porque não mandas ensinar a rapariga? Sempre é uma prenda! Olha que lhe pode servir de muito! [...] Amélia aplicava-se muito ao piano: era a coisa boa e delicada da sua vida: já tocava contradanças e antigas árias de velhos compositores”.

<sup>86</sup> *Idem*, p. 211.

<sup>87</sup> *Idem*, p. 733.

<sup>88</sup> *Ibidem*.

<sup>89</sup> *Idem*, p. 253.

para além de ser “uma mulher temente a Deus, de boas contas, muito económica”, é “cheia de condescendências”,<sup>90</sup> o que influenciará a conduta da filha. A formação de Amélia é também moldada por histórias que remetem para o cariz romântico e religioso do ambiente que a rodeia, como a lenda da freira que morre por amor ou a melodia que alude à conversão de um franciscano por causa da dor da morte de uma freira.

A Sr.<sup>a</sup> D. Maria da Assunção é apresentada com base na postura, “direita e cerimoniosa”, com “a cabeça um pouco de lado” e as “mãos (...) solenemente pousadas no regaço”, o que reflete uma mulher austera. Em termos de fisionomia, o “nariz acavalado”, o queixo com “um grande sinal cabeludo” e os “enormes dentes esverdeados, cravados nas gengivas como cunhas”,<sup>91</sup> contribuem para vincar a faceta repulsiva. O narrador faz incidir a caracterização da personagem no rosto e na postura do corpo, com os qualificativos selecionados a realçar apenas aspetos negativos, que intensificam a imagem de repulsa e austeridade.

Para complementar a caracterização física, menciona-se a velhice e a magreza extrema da personagem, refletidas nas “mãos descarnadas”. A referência ao “chinó louro avermelhado” cumpre a tripla função de aspeto físico, no que à cor do cabelo se refere, de estilo, relativamente ao penteado adotado, e de antevisão da personalidade espalhafatosa pela conjugação dos dois. À imagem fisicamente repulsiva e esteticamente espalhafatosa, junta-se o estado de saúde associado ao catarro crónico que acentua ainda mais a imagem negativa e o efeito causado.

Relativamente à indumentária e aos acessórios da Sr.<sup>a</sup> D. Maria da Assunção, as escolhas do narrador pretendem colocar em destaque a posição social da personagem e a personalidade, já que os materiais como a seda, as rendas e o ouro denotam luxo e o estilo se afigura antiquado. O vestuário revela o cuidado com a apresentação e com a conjugação dos diversos pormenores, mas o brilho dos acessórios e a roupa faustosa contrastam com as restantes personagens presentes no serão. Se no vestuário opta pela seda preta, as rendas pretas e mitenes, a complementar o vestuário surgem como acessórios os anéis,

---

<sup>90</sup> *Idem*, p. 119.

<sup>91</sup> *Idem*, p. 197 (Todas as citações do parágrafo).

um broche, um “grosso grilhão de ouro [que] caía com passadores lavrados”<sup>92</sup> e os óculos de ouro.

A necessidade de ostentação surge como forma de impor a presença, mas revela a tendência para o exagero, na combinação de elementos. A desadequação está aliada à falta de gosto, por isso, “a Sr.<sup>a</sup> D. Maria da Assunção vestira-se, como nos domingos”,<sup>93</sup> no serão que corresponde à apresentação de Amaro à sociedade. A preocupação com a aparência reflete a importância da religião e identifica a relevância conferida aos serões e ao clero.

A personagem é extremamente devota (“recomendou descendo a sr.<sup>a</sup> D. Maria da Assunção, põe-lhe as duas velas bentas à cabeceira... Alivia muito na agonia...”),<sup>94</sup> supersticiosa (“É que até pode cair um raio, dizia para os lados, baixo, a sr.<sup>a</sup> D. Maria da Assunção, muito aterrada”),<sup>95</sup> crítica (“a sr.<sup>a</sup> D. Maria da Assunção estranhava que o mestre lhe não ensinasse o *Trovador*”),<sup>96</sup> exibicionista (“Estava toda contente, toda viva. Falava na sua *fazenda* com uma vaidadezinha, satisfeita de entender da lavoura, de ser proprietária”),<sup>97</sup> espalhafatosa (“velha escandalizava-se muito alto”)<sup>98</sup> e frontal (“Estúpido como um melão, sem sequer saber latim...”)<sup>99</sup>

Se, aparentemente, a Sr.<sup>a</sup> D. Maria da Assunção é uma pessoa virtuosa, deve-se à prática religiosa, porque enquanto crente é fanática e avaliadora da virtude alheia, mas a conduta pessoal não é coincidente. Em prol da aparência, a moralidade é sinónimo de religiosidade, no entanto, o fanatismo exacerbado traduz-se numa devoção expressa de forma erotizada: “Tanta santidade fanatizou as velhas. Que anjo! Olhavam-no, babosas, com as mãos vagamente postas. A sua presença, como a dum S. Vicente de Paula, exalando caridade, dava à sala uma suavidade de capela: e a sr.<sup>a</sup> D. Maria da Assunção suspirou de gozo devoto”.<sup>100</sup>

---

<sup>92</sup> *Ibidem*.

<sup>93</sup> *Ibidem*.

<sup>94</sup> *Idem*, p. 505.

<sup>95</sup> *Idem*, p. 207.

<sup>96</sup> *Idem*, p. 233.

<sup>97</sup> *Idem*, p. 327.

<sup>98</sup> *Idem*, p. 387.

<sup>99</sup> *Idem*, p. 419.

<sup>100</sup> *Idem*, pp. 645-647.

A personagem apresenta uma duplicidade moral, já que se por um lado condena todos os que não agem de acordo com os cânones religiosos e os ditames morais (“É destruir! exclamou D. Maria da Assunção. É queimar, é queimar!”),<sup>101</sup> por outro demonstra interesse por tudo o que é imoral, num misto de condenação e de atração, seja nos desejos pessoais (“Àquelas reuniões nunca faltava o Libaninho. A sua última pilhéria era furtar beijos à sr.<sup>a</sup> D. Maria da Assunção; a velha escandalizava-se muito alto, e abanando-se com furor atirava-lhe de revés um olhar guloso”)<sup>102</sup> ou como mera curiosidade (“D. Maria da Assunção aproximou-se logo de olho reluzente, imaginando que seria alguma dessas novelas, tão famosas, em que se passam coisas imorais”).<sup>103</sup>

A duplicidade moral, contida na sentença “faz como eu digo, não faças como faço”, é esclarecida no final do romance quando se alude ao envolvimento com o criado e reveladora da dissimulação e hipocrisia assente num falso moralismo:

— Há-de cumprir com zelo, concordou muito sério o padre Amaro. E a propósito, a D. Maria da Assunção?

— Homem, rosnam-se coisas.... Criado novo. Um carpinteiro que morava defronte... O rapaz anda no trinque.<sup>104</sup>

Socialmente, a Sr.<sup>a</sup> D. Maria da Assunção é apresentada enquanto “viúva e rica”, aspetos estes que são reforçados pelos seus interesses de vida que se restringem à religião, aos bens, ao vestuário e aos acessórios, que faz questão de exteriorizar. Assim, o modo de vida denota a riqueza e a religiosidade, sendo revelador do estatuto social, que não advém apenas da condição económica, mas da “parentela fidalga”.

A personagem preza bastante o estatuto social, que se associa à linhagem e à riqueza, o que é corroborado pela aversão às classes sociais baixas e pelo terror de se ver privada dos seus pertences. Contudo, nenhum dos receios a detém das suas ânsias pessoais ou das obrigações religiosas, que se afiguram como exigência social também: “No domingo seguinte havia missa cantada na Sé, e a S. Joaneira e Amélia atravessaram a Praça para ir buscar D. Maria da Assunção, que em dias de mercado e de «populacho» nunca saía só, receosa que lhe roubassem as jóias ou lhe insultassem a castidade”.<sup>105</sup>

---

<sup>101</sup> *Idem*, p. 653.

<sup>102</sup> *Idem*, p. 387.

<sup>103</sup> *Idem*, pp. 649-651.

<sup>104</sup> *Idem*, p. 1025.

<sup>105</sup> *Idem*, p. 659.

As Gansosos são duas personagens unidas pelo elo familiar da consanguinidade, sendo maioritariamente mencionadas pelo sobrenome. Contudo, no primeiro serão na casa da S. Joaneira, momento em que são introduzidas na ação, as irmãs são identificadas distintamente, sendo Joaquina apresentada com base em características do rosto (“com uma testa enorme e larga, dois olhinhos vivos, o nariz arrebitado, a boca muito espremida”) e Ana por meio da postura corporal (“os dedos cruzados sobre o regaço, os olhos baixos”).<sup>106</sup>

As duas irmãs assumem-se como opostos, visto que Joaquina é seca e Ana nutrida; a primeira tem os olhos vivos e a segunda os olhos baixos, uma comunica por via de “uma voz dominante e aguda” e a outra de “suspiros agudos”, sendo Joaquina uma pessoa com opiniões e Ana uma pessoa calada e surda. A nível do vestuário a distinção também é flagrante, pelo que Joaquina, a irmã que sobressai mais em termos de personalidade, se atenua pelo vestuário, pois surge “embrulhada num xaile”, enquanto Ana, a que passa despercebida, destaca-se pela roupa e pelos acessórios: “o seu perpétuo vestido preto de riscas amarelas, um rolo de arminho ao pescoço”.<sup>107</sup>

As irmãs Gansosos também são o oposto na personalidade, como já acontecia com as características físicas e com o vestuário. Assim, enquanto a mais velha odiava os homens, a mais nova nutria uma paixão silenciosa. A primeira tem uma personalidade mais vincada, é mais ativa, comunicativa e religiosa; a segunda é passiva, silenciosa e emocional. Ana segue as vontades de Joaquina, da mesma forma que esta corrobora as atitudes da Sr.<sup>a</sup> D. Maria da Assunção e da D. Josefa Dias.

D. Josefa Dias é denominada através das antonomásias “castanha pilada” e “estação central das intrigas de Leiria”, sendo que a primeira denota uma característica física associada à “criaturinha mirrada” de “pele engelhada e cor de cidra”, e a segunda uma característica psicológica. Contudo, a personalidade está intimamente relacionada com o aspeto físico, visto que “os olhinhos sempre assanhados” apontam para a atitude de irritação constante e de implicância com tudo.<sup>108</sup> A voz, sibilante, coaduna-se com a

---

<sup>106</sup> *Idem*, p. 199 (todas as citações do parágrafo).

<sup>107</sup> *Ibidem* (todas as citações do parágrafo).

<sup>108</sup> *Ibidem* (todas as citações do parágrafo).

tendência para criticar e condenar o que a rodeia, atitude também expressa através do vocábulo “fel”, sinónimo de veneno e associado a maledicência.

A caracterização de D. Josefa após a doença é interessante, já que acentua as diferenças entre o antes e o depois, apontando para uma alteração radical na personagem, nomeadamente no tipo de voz e na atitude, assim como na tendência para a maledicência e para a observação, que passam de uma imagem de força a uma imagem de fraqueza:

Pobre D. Josefa, o que dela fizera a doença! Aquela vozinha irritada em que as palavras eram despedidas como setas envenenadas, assemelhava-se agora apenas a um som expirante, quando, num esforço ansioso da vontade, pedia a escarradeira ou o xarope. Aquele olhar sempre alerta, escrutador e maligno, estava hoje como refugiado no fundo das órbitas, assustado da luz, das sombras e dos contornos das coisas. E o seu corpo, tão teso outrora, dum securo de ramo de sarmento, agora ao cair no fundo da poltrona, sob a trapalhada dos agasalhos, parecia um trapo também.<sup>109</sup>

As referências ao vestuário de D. Josefa Dias são incipientes, sendo que apenas se mencionam acessórios como os óculos azuis, a touca negra, o xale, o mantelete e as chinelas, o que demonstra a pouca importância que a personagem dá àquilo que por norma constitui um interesse feminino. Deste modo, o narrador refere-se à forma de vestir através do vocábulo “entrouxada”, que revela o desleixo e despreocupação, colocando o foco na componente física e no perfil psicológico, numa perspetiva de perfusão entre os dois. A pouca importância conferida ao vestuário de D. Josefa Dias pelo narrador faz incidir a atenção na ausência de feminilidade e no facto de a personagem ser velha e feia.

D. Josefa Dias completa o grupo de personagens amarguradas e de mal com a vida, que critica os outros, se alimenta da maldade e da vida alheia. Na medida em que o elemento físico é associado ao perfil psicológico, a tendência para a maledicência espontânea e recorrente é expressa na correlação entre um processo fisiológico e um traço de personalidade, pelo que a “boca produzia o mexerico mais naturalmente que a saliva”.<sup>110</sup>

O azedume está também patente na relação ríspida que estabelece com as outras personagens, assumindo sempre uma atitude crítica e condenatória, seja com João Eduardo, que não considera um bom exemplo de homem, seja com Amélia, depois de descobrir a sua gravidez. A manifestação de desagrado oscila entre a voz irritante e

---

<sup>109</sup> *Idem*, pp. 823-825.

<sup>110</sup> *Idem*, p. 447.

sibilante, os “risinhos de escárnio”<sup>111</sup> e o “silêncio intratável”,<sup>112</sup> sendo que a forma como interage com as pessoas que a rodeiam causa medo, já que é autoritária (“afirmava a sr.<sup>a</sup> D. Josefa Dias com autoridade”),<sup>113</sup> faz birras (“contrações nervosas de birra”),<sup>114</sup> fica maldispota (“disse logo com azedume a irmã do cónego”)<sup>115</sup> e furiosa (“— Arreda! Cruzes! gritou ela, furiosa”), quando as suas vontades e opiniões não são atendidas.<sup>116</sup>

A insensibilidade é notória na reação que tem para com Amélia ao descobrir a gravidez, pois descarta a relação que com ela mantinha ou com a mãe, e foca a sua atenção no que é imoral, cumprindo a função punitiva: “D. Josefa lhe fizera tacitamente sentir que dela não tinha a esperar nem a antiga amizade, nem o perdão do escândalo... E assim foi, quando se instalaram”.<sup>117</sup> A moralidade de D. Josefa traduz-se na avaliação que faz dos outros, sendo equiparada a uma “rigorista” ou uma “inquisição”, pouco sensível às fraquezas alheias e com uma atitude penalizadora “que pedia para as mulheres frágeis as antigas penalidades góticas — as letras marcadas na testa com ferro em brasa, os açoutes nas praças públicas, os *in pace tenebrosos*”.<sup>118</sup>

D. Josefa Dias goza de um estatuto social que se consubstancia na aparência e na extensão da imagem do irmão, o Cónego Dias, permitindo-lhe simultaneamente o reconhecimento social e o estatuto económico de que este usufrui.<sup>119</sup> As Gansosas são frequentadoras da casa da S. Joaneira, mas o estatuto social não é coincidente, sendo perceptível a convivência de diversas classes sociais num mesmo espaço.

A religiosidade e o moralismo são vividos de forma exacerbada pelas irmãs Gansosas, por D. Josefa Dias e pela Sr.<sup>a</sup> D. Maria da Assunção, grupo de velhas devotas, cuja hipocrisia ostentada difere da prática pessoal. Assim, condenam os atos imorais de forma feroz e não mostram condescendência para qualquer tipo de comportamento que extravase o aceitável, mesmo que a conduta delas seja contrária aos preceitos religiosos, por isso a

---

<sup>111</sup> *Idem*, p. 511.

<sup>112</sup> *Idem*, p. 859.

<sup>113</sup> *Idem*, p. 205.

<sup>114</sup> *Idem*, p. 199.

<sup>115</sup> *Idem*, p. 201.

<sup>116</sup> *Idem*, p. 207.

<sup>117</sup> *Idem*, p. 857.

<sup>118</sup> *Idem*, p. 827.

<sup>119</sup> *Idem*, p. 103 (todas as citações do parágrafo).

atitude condenatória das personagens é associada ao ato inquisitorial: “numa delícia inquisitorial de extermínio devota”.<sup>120</sup>

Deste modo, revelam uma educação fortemente religiosa, visto que os temas de conversa são sobre santos e devoções, a socialização ocorre com elementos do clero ou frequentadores da Igreja, a rotina está associada à ida à missa e a satisfação pessoal advém também da religião. A componente fortemente religiosa da educação contribui para uma anulação dos ideais burgueses de educação porque não há filhos, casamento ou atividade profissional, nem mesmo as tarefas de gestão da casa, o que faz da atividade religiosa uma ocupação a tempo inteiro e o único objetivo de vida.

D. Josefa Dias, as Gansosos e a Sr.<sup>a</sup> D. Maria da Assunção formam uma espécie de irmandade religiosa que confia cegamente na religião, colocando-a acima de qualquer outra verdade e usando-a como guia moral para avaliar tudo o que as rodeia (“Então, confiadas na ciência do senhor cônego”).<sup>121</sup> Logo, vangloriam-se de não se deixarem tentar e por prezarem a retidão moral:

— Ai, filhas! dizia pausadamente para os lados, a nós é que não nos sucedia isso... Que não nos pilhava desprevenidas!  
Era verdade; e todas gozaram um momento aquela certeza deliciosa de estarem preparadas, de poderem lograr a malícia do Tentador!<sup>122</sup>

## **2.2. O Primo Basílio**

As vivências e costumes burgueses da sociedade lisboeta, com o conceito de família assombrado pelo adultério a servir de mote a *O Primo Basílio*, estabelecem a relação entre as diversas personagens femininas do enredo, que se interligam com a protagonista Luísa, como Leopoldina, Juliana e D. Felicidade.

A componente física de Luísa surge em destaque na apresentação da personagem, por isso a primeira descrição refere elementos essenciais como a cor do cabelo (“louro um pouco desmanchado”) e da pele (“a sua pele tinha a brancura tenra e láctea das louras”),<sup>123</sup> assim como a estatura pequena e o perfil bonito, que se associam ao conceito de mulher anjo do Romantismo. De forma a corroborar a imagem transmitida pelas características

---

<sup>120</sup> *Idem*, p. 653.

<sup>121</sup> *Idem*, p. 657.

<sup>122</sup> *Idem*, p. 713.

<sup>123</sup> Eça de Queirós, *O Primo Basílio*, Lisboa: Livros do Brasil, Lisboa, s.d., p.11.

físicas, Jorge considera que Luísa “é um anjo”<sup>124</sup> e Sebastião que é “um anjinho cheio de dignidade!”<sup>125</sup>

Como um dos aspetos constantemente reiterados diz respeito à cor da pele, esta é referida por associação à brancura das diversas partes do corpo: “o seu pé pequeno, branco como leite, com veias azuis”,<sup>126</sup> “a sua testa branca como sobre um marfim muito polido”<sup>127</sup> e a “brancura macia e láctea do colo e dos braços”.<sup>128</sup> O cabelo também é mencionado de forma diversificada, através de expressões que incidem na cor: “massa loura dos cabelos pesados”,<sup>129</sup> “os cabelinhos louros”<sup>130</sup> de “fiozinhos louros”<sup>131</sup> com “tons de um louro quente”.<sup>132</sup>

Às portas da morte, estes aspetos continuam a ser preponderantes: a brancura dá lugar a uma cor macilenta, que traduz a doença; o cabelo louro, elemento de sedução e por isso sinónimo do mal, é cortado, porque impedia a ação da água, e os olhos expressivos que apaixonaram Jorge “embaciavam-se como sob a camada ligeira de uma pulverização muito fina”.<sup>133</sup>

Na perspetiva de Basílio, estas características destacam-se por comparação com a Luísa mais jovem e, por isso, ressalva que “os seus cabelos pareciam mais louros, a sua pele mais fina”.<sup>134</sup> Para Jorge o fascínio decorreu do cabelo e dos olhos, mas também de aspetos relacionados com o movimento: “Apaixonou-se pelos seus cabelos louros, pela sua maneira de andar, pelos seus olhos castanhos muito grandes...”<sup>135</sup> Na cena inaugural do romance, a descrição da personagem é sempre associada ao movimento que traduz a delicadeza (“com o cotovelo encostado à mesa acariciava a orelha, e, no movimento lento e suave dos seus dedos”),<sup>136</sup> a feminilidade (“fazia saltar com a pontinha da chinela a orla do

---

<sup>124</sup> *Idem*, p. 50.

<sup>125</sup> *Idem*, p. 14.

<sup>126</sup> *Idem*, p. 17.

<sup>127</sup> *Idem*, p. 47.

<sup>128</sup> *Idem*, p. 111.

<sup>129</sup> *Idem*, p. 305.

<sup>130</sup> *Idem*, p. 93.

<sup>131</sup> *Idem*, p. 59.

<sup>132</sup> *Idem*, p. 47.

<sup>133</sup> *Idem*, p. 437.

<sup>134</sup> *Idem*, p. 106.

<sup>135</sup> *Idem*, p. 14.

<sup>136</sup> *Idem*, p. 11.

roupão”),<sup>137</sup> a inquietude (“Sacudiu a chinelinha”)<sup>138</sup> e a sensualidade (“acariciando a finura da pele, com bocejos lânguidos de um cansaço feliz”).<sup>139</sup>

A perspetiva masculina foca-se nas partes concretas do corpo e no fascínio que exercem. Aspetos como a estatura pequena, os olhos grandes, os lábios carnudos e vermelhos e o rubor constante traduzem a delicadeza, frescura e sensualidade, contribuindo por isso para a atração exercida sobre o elemento masculino. A perspetiva feminina coloca o enfoque no peso, que é registado nos comentários de Leopoldina (“Achava-a mais gorda”)<sup>140</sup> e de D. Felicidade (“Como tu estás gorda, filha!”),<sup>141</sup> como forma de traduzir a boa vida que o marido lhe proporcionava.

O plano de pormenor do corpo guiado pelo movimento da personagem demonstram que é fisicamente apreciada pelos outros, mas que também ela aprecia a imagem refletida no espelho: “Luíza diante do espelho olhava-se, sorria com o seu sorriso quente, contente das suas linhas, acariciando devagarinho, voluptuosamente, a pele branca e fina”.<sup>142</sup> A imagem projetada no espelho mostra as alterações físicas da personagem e a consciencialização das mesmas: “Foi-se ver ao espelho; achou a pele mais clara, mais fresca, e um enternecimento húmido no olhar. Seria verdade então o que dizia Leopoldina, que «não havia como uma maldadezinha para fazer a gente bonita»? Tinha um amante, ela!”<sup>143</sup>

A ambiência de tédio, preguiça e moleza reflete-se no vestuário porque apesar de gostar de se arranjar, Luísa passa a encarar o processo como aborrecido: “Que seca ter de se ir vestir!”.<sup>144</sup> A atitude só se altera quando o ato de se vestir depende de um objetivo específico como impressionar alguém: “Que felicidade estar vestida! Se ele a tivesse apanhado em roupão, ou mal penteada!...”<sup>145</sup>

---

<sup>137</sup> *Idem*, p. 16.

<sup>138</sup> *Idem*, p. 17.

<sup>139</sup> *Idem*, p. 70.

<sup>140</sup> *Idem*, p. 24.

<sup>141</sup> *Idem*, p. 191.

<sup>142</sup> *Ibidem*.

<sup>143</sup> *Idem*, p. 180.

<sup>144</sup> *Idem*, p. 17.

<sup>145</sup> *Idem*, p. 69.

Deste modo, o vestuário de Luísa pode ser agrupado em dois tipos diferentes: o usado em casa e o escolhido para usar na rua. Por um lado, em casa ela ostenta o “roupão de manhã de fazenda preta, bordado a *soutache*, com largos botões de madrepérola” e a “chinela [que tocava na] orla do roupão”. Apesar de se tratar de uma indumentária de casa, destaca-se pelos pormenores que denotam sofisticação, da mesma forma que os acessórios, como os “dois anéis de rubis miudinhos [que] davam cintilações escarlates”,<sup>146</sup> traduzem o luxo e requinte.

Por outro lado, quando pretende sair de casa sozinha, a roupa acentua a sensualidade feminina, como o vestido de linho branco com rendas, que usa na visita a Leopoldina, e o corpete justo com os botões de rosa-chá, o véu branco e as luvas de *peau de suède clarase*, que tinha no reencontro com Basílio. Mesmo em situações cerimoniais, como a ida ao teatro com D. Felicidade, o uso de vestidos de cor escura, complementados por acessórios como, por exemplo, o chapéu, as luvas e o leque ou o véu branco, refletem a importância conferida ao vestuário.

A roupa usada quando recebe o primo em casa contrasta com a escolhida para o primeiro encontro no Paraíso. Na primeira situação usa roupas de cor mais clara (“vestido claro, um pouco transparente, muito fresco”),<sup>147</sup> com um feitiço que destaca o corpo (“o vestido prendia bem a curva do seu peito”).<sup>148</sup> Na segunda situação, enverga um vestido preto, sendo esta a vez em que a descrição do vestuário merece mais atenção na sua totalidade, porque nos restantes encontros são apenas mencionados os acessórios, como o chapéu e o véu que usa para passar despercebida e se manter incógnita durante uma ação que já é por si só ilícita.

O aparecimento de Basílio influencia a forma como Luísa encara o ato de se arranjar, passando a preocupar-se mais com a indumentária e alterando tanto o tipo de roupa usado na rua como em casa (“o roupão novo de *foulard* cor de castanho, com pintinhas amarelas!”),<sup>149</sup> o que suscita a desconfiança de Juliana. O ritual associado à roupa, por causa das visitas a Basílio para consumação do adultério, é também comentado por Juliana

---

<sup>146</sup> *Idem*, p. 11 (todas as citações do parágrafo).

<sup>147</sup> *Idem*, p. 106.

<sup>148</sup> *Idem*, p. 98.

<sup>149</sup> *Idem*, p. 86.

que vê o volume de trabalho intensificar-se: “Todavia, desde as idas ao «Paraíso», o seu trabalho aumentara: todos os dias agora tinha de engomar; muitas vezes era preciso ensaboar à noite colares, rendinhas, punhos, numa bacia de latão, até às onze horas”.<sup>150</sup>

O processo de vestir e despir está associado à relação carnal adúltera que Luísa e Basílio mantêm. A importância que Luísa confere ao vestuário acentua-se com a paixão e desvanece a par do desinteresse pelo primo, sendo o comportamento de Basílio coincidente, porque a atenção dada a Luísa e ao vestuário diminui quando deixa de a desejar: “enquanto ela se arranjava não vinha, como nos primeiros tempos, ajudá-la, pôr o colarinho, picar-se nos seus alfinetes, rir em volta dela, despedir-se com beijos apressados da nudez dos seus ombros antes que o vestido se apertasse”.<sup>151</sup>

O relevo dado ao vestuário pelo narrador surge expresso nos conselhos de Basílio sobre a forma como Luísa se veste: “pedira-lhe que não trouxesse postiços no cabelo, que não usasse botinas de elástico.”<sup>152</sup> Para Luísa o vestuário está intimamente ligado ao seu estado de espírito, sendo o tédio expresso através do uso de roupões, que denotam a ociosidade, e o uso de vestidos, corpetes, chapéus, rendas e véus associado a uma fase de enamoramento ou de socialização.

Luísa surge pela primeira vez no romance retratada como uma mulher burguesa ociosa, que está até à hora do almoço sem se arranjar, dedicando-se apenas à leitura do periódico, o que merece o reparo de Jorge, seu esposo: “Tu não te vais vestir, Luíza?”.<sup>153</sup> A segunda referência remete para os deveres de Luísa enquanto esposa, nas “felicidades da noite”, sendo que Jorge se congratula com os momentos passados com ela em deleite noturno e ócio diurno, contrapondo o presente de proximidade constante com o futuro de ausência prolongada: “Tinha estado até então no Ministério, em comissão. Era a primeira vez que se separava de Luíza.”<sup>154</sup>

Ao avaliar a escolha de Jorge, o narrador refere-se, por um lado, às qualidades de Luísa enquanto dona de casa (“a Luizinha, saiu muito boa dona de casa: tinha cuidados muito simpáticos nos seus arranjos; era asseada”) e, por outro lado, ao perfil de mulher e esposa

---

<sup>150</sup> *Idem*, p. 199.

<sup>151</sup> *Idem*, p. 221.

<sup>152</sup> *Idem*, p. 212.

<sup>153</sup> *Idem*, p. 11.

<sup>154</sup> *Idem*, p. 12.

(“alegre como um passarinho, como um passarinho amigo do ninho e das carícias do macho”).<sup>155</sup> A imagem de mulher ideal é corroborada por Sebastião, que a respeita, mesmo tendo conhecimento do adultério. Até depois da morte, no epitáfio, se faz jus à imagem de mulher burguesa expectável: “Ali jaz a casta esposa tão cedo arrancada às carícias do seu talentoso cônjuge. Ali soçobrou, como baixel no escarcéu da costa, a virtuosa senhora, que em sua folgazã natureza era o encanto de quantos tinham a honra de se aproximar do seu lar!”<sup>156</sup>

As relações que Luísa estabelece e os interesses expressos traduzem o seu perfil psicológico: relaciona-se com Leopoldina, vendo nela uma heroína porque tem coragem de assumir um cariz aventureiro, e por isso entusiasma-se com tudo o que ela tem para lhe contar, mesmo sabendo que “era sempre muito picante”.<sup>157</sup> Luísa sente-se simultaneamente fascinada e envergonhada pelas experiências de Leopoldina, porque se, por um lado lhe inveja a conduta, até então contrária à sua, por outro lado as conversas espantam-na: “Luíza costumava escutar, toda interessada, as maçãs do rosto um pouco envergonhadas, pasmada, saboreando, com um arzinho beato. Achava tão curioso!”<sup>158</sup>

A passividade é um aspeto reiterado continuamente, porque Luísa demonstra fraqueza, e mesmo quando humilhada, não reage, pois não tem coragem de enfrentar as adversidades, por isso o narrador ressalva que “do fundo da sua natureza de preguiçosa vinha-lhe uma indefinida indignação contra Jorge, contra Bazílio, contra os sentimentos, contra os deveres, contra tudo o que a fazia agitar-se e sofrer”.<sup>159</sup> A passividade é acentuada quando relega para segundo plano a condição de patroa burguesa e aceita as exigências de Juliana para que o esposo não tenha conhecimento do adultério com o primo, contudo, é contrariada pela indignação face às exigências da sociedade e ao que lhe causa sofrimento como quando reage à abordagem de Castro ao chicoteá-lo ou quando não aceita o dinheiro de Basílio para pagar a chantagem de Juliana.

Luísa deixa-se guiar pelas emoções, ou seja, pela paixão e pelo medo. Se por um lado cede às investidas de Basílio, guiada pelo sentimentalismo e pelo desejo, por outro lado

---

<sup>155</sup> *Idem*, p. 14 (todas as citações do parágrafo).

<sup>156</sup> *Idem*, p. 442.

<sup>157</sup> *Idem*, p. 25.

<sup>158</sup> *Idem*, p. 26.

<sup>159</sup> *Idem*, p. 122.

vive atormentada pela possibilidade de Jorge vir a descobrir, pelo escândalo e pela ideia de ser severamente castigada. Logo, cede cegamente a todas as exigências de Juliana, já que as consequências podem ser bem piores que fazer as lides domésticas: “parecia-lhe intolerável ter de voltar para casa, de cabeça baixa, sofrer Juliana, esperar a morte [...] E depois de que servia resgatar a carta a dinheiro? A criatura saberia o seu segredo! E a vida seria amarga, tendo sempre em volta de si aquele perigo a rondar!”<sup>160</sup>

Seguindo o exemplo de Leopoldina, ao cometer o adultério, e os conselhos da mesma para resolver a situação de chantagem, ao aceitar a ajuda de Castro, mostra-se influenciável. A faceta fantasiosa deriva da influência da literatura pejada de sentimentalismo, que faz com que viva entre a realidade do matrimónio e o sonho do adultério desejado. Como não discerne sobre as suas escolhas nem sobre como resolver as situações, reitera a vertente passiva, evidenciando a necessidade de um homem para resolver os seus problemas e para a orientar. As atitudes da personagem durante o enredo demonstram a falta de iniciativa e a faceta inconstante, o que corrobora a perspetiva masculina de mulher enquanto ser frágil, que necessita de ser conduzido pelo homem: Luísa é "mulher, muito mulher"<sup>161</sup>, pois segundo Jorge é uma "criança! Não vê o mal. É muito boa, deixa-se ir"<sup>162</sup> e necessita de encorajamento, porque só "sentindo-se apoiada tem decisão".<sup>163</sup>

Luísa é apresentada como respeitadora da moral durante o casamento, até ao momento em que reencontra Basílio. Ao compreender o pecado que cometera através do adultério e identificando a influência de Leopoldina como preponderante, assume o compromisso de alterar a conduta e pautar o comportamento pelos ditames morais, obedecendo às imposições do esposo: “Luíza, só consigo, tinha outras resoluções. Não tornaria a ver Leopoldina, e frequentaria as igrejas”.<sup>164</sup>

Como elemento da burguesia, Luísa representa uma classe social financeiramente desafogada para usufruir de alguns luxos como a roupa, os acessórios e as joias, viabilizando a participação em serões cuja tónica assenta na literatura, no canto, no teatro

---

<sup>160</sup> *Idem*, p. 257.

<sup>161</sup> *Idem*, p. 51.

<sup>162</sup> *Idem*, p. 50.

<sup>163</sup> *Idem*, p. 51.

<sup>164</sup> *Idem*, p. 421.

ou na discussão de ideias. Contudo, a condição burguesa não surge apenas expressa exteriormente através da casa, do vestuário e das atividades de sociabilização, mas também através de um perfil psicológico associado à mulher desta classe social.

Assim, mais do que um estatuto é uma forma de vida, que se presta a uma atitude mimética, isto é, os comportamentos surgem como cópia dos exemplos a que se tem acesso. As manifestações exteriores da condição social repercutem-se interiormente, ou seja, Luísa altera a conduta, adequando-se à conduta expectável para a condição social: imita os exemplos de adultério e encobre a realidade. Aliás, o seu maior receio face à descoberta do adultério prende-se mesmo com as consequências, ou seja, a punição e a difamação.

Fruto da educação burguesa, Luísa tem como objetivos casar e ter filhos. A protagonista concretizou o primeiro objetivo, o que trouxe algum descanso para a sua mãe (“Estava noiva, enfim! Que alegria, que descanso para a mamã!”),<sup>165</sup> mas não conseguiu concretizar o segundo (“Todo o casal bem organizado, Sebastião, deve ter dois filhos! Deve ter pelo menos um!...”).<sup>166</sup> A educação de que foi alvo encerra também uma componente artística e uma componente doméstica: por um lado faz a gestão da casa, primeiramente com a ajuda dos empregados e depois à custa do seu próprio trabalho em substituição de Juliana, por outro lado dedica-se a tarefas caracteristicamente burguesas como bordar, cantar ou tocar piano.

A importância conferida pela mulher burguesa à leitura surge expressa através do jornal e do livro. O livro é um adereço que acompanha Luísa ao longo do romance e assume uma tripla função: a leitura permite aceder à informação, o objeto é sinónimo de poder social e elemento distintivo face às restantes personagens. A leitura reflete uma questão de época, traduzindo os comportamentos femininos autorizados, isto é, as atividades a que as mulheres se deveriam dedicar e ao que deveriam ter acesso.

Deste modo, para além das diversas referências à leitura do jornal, são também mencionados outros hábitos de leitura, acompanhados de um extenso comentário sobre os gostos literários, onde sobressai a preferência por romances da literatura romântica. A

---

<sup>165</sup> *Idem*, p. 22.

<sup>166</sup> *Idem*, p. 51.

leitura influencia a personagem nas suas ações, contribuindo para o cariz emocional e fantasioso, que indicia um desfecho similar ao das personagens:

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 sobre as ogivas os brasões do clã, mobilados com arcas góticas e troféus de armas, forrados de largas tapeçarias, onde estão bordadas legendas heróicas, que o vento do lago agita e faz viver; e amara Ervandaló, Morton e Ivanhoe, ternos e graves, tendo sobre o gorro a pena de águia, presa ao lado pelo cardo da 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 umbreiras das salas de baile, com um magnetismo no olhar, devorados de paixão, tendo palavras sublimes. Havia uma semana que se interessava por Margarida Gautier: o seu amor infeliz dava-lhe uma melancolia enevoada: via-a alta e magra, com o seu longo xale de caxemira, os olhos negros cheios de avidez da paixão e dos ardores da tísica; nos nomes mesmo do livro — Júlia Duprat, Armando, Prudência, achava o sabor poético de uma vida intensamente amorosa; e todo aquele destino se agitava, como numa música triste, com ceias, noites delirantes, aflições de dinheiro, e dias de melancolia no fundo de um *coupé* quando nas avenidas do Bois, sob um céu pardo e elegante, silenciosamente caem as primeiras neves.<sup>167</sup>

A literatura desempenha um papel fundamental na vida de Luísa, sendo notória a existência de duas fases distintas no que às escolhas literárias diz respeito: em solteira preferia romances históricos que catapultavam a imaginação para espaços e tempos exóticos; após o casamento dedica-se aos romances da literatura romântica que apelam ao sentimentalismo, nomeadamente a tristeza e melancolia associadas à infelicidade amorosa. Assim, vivendo num misto de realidade e fantasia, em que a linha que separa os dois é bastante ténue, Luísa, faz “uma fusão entre [a] sua realidade e a ficção dos romances que lia, de modo que [...] se torna protagonista do seu próprio romance”.<sup>168</sup>

A influência em Luísa não se restringe às leituras, mas deriva das pessoas com quem convive, ou seja, Leopoldina, D. Felicidade e a mãe, sendo que os exemplos assumem sempre uma vertente negativa, pois moldam-na para os vícios e para os erros. Da primeira recebe o modelo de adultério, como sendo uma prática corrente e necessária para a mulher burguesa; da segunda a hipocrisia consubstanciada na diferença entre o que se advoga e o que se pratica, e da terceira o casamento como reflexo das exigências da condição feminina.

---

<sup>167</sup> *Idem*, p. 18.

<sup>168</sup> Liliâne Chechin *et al*, “Emma Bovary & Luísa: duas facetas do adultério na estética realista”, *Revista Ideias*, nº 22, Rio Grande do Sul: UFSM, 2005, p. 17.

Leopoldina surge como uma mulher sensual, componente enfatizada por via das partes do corpo selecionadas na caracterização, como os seios de “desenho rijo e harmonioso”, os ombros “de uma redondeza descaída e cheia”, os quadris de “rica e firme” linha e as pestanas grandes. As características positivas do corpo contrastam com os aspetos negativos da face, já que “a cara era um pouco grosseira; as asas do nariz tinham uma dilatação carnuda; na pele [...] havia sinaizinhos desvanecidos de antigas bexigas”. Da face destaca-se pela positiva apenas a beleza dos “olhos, de uma negrura intensa, afogados num fluido, muito quebrados, com grandes pestanas”.<sup>169</sup>

As partes do corpo escolhidas, as características associadas e os comentários tecidos deixam adivinhar uma perspetiva masculina na caracterização de Leopoldina, pois, segundo o narrador, é equiparada a uma modelo, eleita a “mulher mais bem feita de Lisboa” e considerada “uma estátua, [...] uma Vénus”.<sup>170</sup> Apesar da perspetiva maioritariamente masculina, a vertente feminina surge pela voz de Luísa, que refere o efeito que a personagem tem sobre si, com um comentário de cariz andrógino, pois provoca em Luísa uma sensação coincidente com a que produz nos homens: “tinha um fraco por ela: sempre admirara muito a beleza do seu corpo, que quase lhe inspirava uma atração física”.<sup>171</sup>

Leopoldina confere bastante importância à indumentária e aos acessórios, sendo este o argumento que justifica o reencontro com a protagonista. Assim, visita Luísa sob o pretexto de obter mais informações sobre quem lhe faz os adereços (“O que a trazia era perguntar-lhe a morada da francesa que lhe fazia os chapéus”)<sup>172</sup> e sobre os pormenores dos vestidos (“Com que guarneceste tu aquele teu vestido de xadrezinho azul? Vou mandar fazer um assim”),<sup>173</sup> já que Leopoldina vê em Luísa um exemplo a seguir nesta área.

A escolha do vestuário tem como objetivo específico realçar o seu ponto forte: o corpo. Deste modo, escolhe vestidos “muito colados, com uma justeza que acusava, modelava o corpo como uma pelica, sem largueza de roda, apanhados atrás”,<sup>174</sup> e corpetes que

---

<sup>169</sup> Eça de Queirós, *O Primo Bazilio*, Lisboa: Livros do Brasil, s.d., p. 24 (todas as citações do parágrafo).

<sup>170</sup> *Ibidem*.

<sup>171</sup> *Idem*, p. 26.

<sup>172</sup> *Idem*, p. 24.

<sup>173</sup> *Idem*, p. 27.

<sup>174</sup> *Idem*, p. 24.

permitem realçar os seios e despertar o desejo. Acrescem as referências aos acessórios, que se associam às rotinas de Leopoldina como a sombrinha ou o guarda-sol usados nos passeios pela cidade e os anéis, oferenda dos amantes, ostentados nos convívios.

À semelhança do que acontece com Luísa, também temos acesso a uma perspetiva mais intimista de Leopoldina, pelo que surge “despenteada, com um roupão escarlate de grande cauda”<sup>175</sup> quando recebe a visita da amiga. À preocupação com a imagem perceptível através da roupa e dos acessórios, junta-se a maquilhagem (“Leopoldina fez-se escarlate sob a camada de pó de arroz”).<sup>176</sup> Assim, importa realçar que Leopoldina contrasta com Luísa, não só no desmazelo refletido na casa desarrumada, mas também na extravagância da aparência, dos hábitos e da conduta.

A caracterização física aponta para aspetos psicológicos que espelham a personalidade, daí que os “olhos excitados” e a “voz muito preguiçosa” sejam um reflexo da conduta da personagem, ou seja, da promiscuidade e da ociosidade. Assim, Leopoldina é uma mulher que se destaca das restantes porque tem plena consciência das suas capacidades, tem objetivos bem definidos e age de acordo com a sua vontade, por oposição à imagem de mulher que a ficção oitocentista geralmente constrói. Deste modo, é uma mulher adúltera por escolha própria e não se assume como objeto sexual, escolhendo ela os homens com quem se relaciona e até quando os pretende tolerar, sem remorsos, receios ou vergonha relativamente à sua conduta, que é assumida perante a sociedade.

A opinião das outras personagens sobre Leopoldina não é unânime: na perspetiva feminina, Luísa sente-se fascinada e as outras mulheres condenam-na moralmente pela sua conduta, enquanto, na perspetiva masculina, os homens tanto a cobiçam fisicamente como receiam a convivência com as suas mulheres, criticando-a duramente. Neste âmbito, Jorge injuria-a com a expressão “Aquela desavergonhada da Leopoldina!”<sup>177</sup> em que uso do determinante demonstrativo denota a necessidade de distanciamento.

A diferença fundamental entre Luísa e Leopoldina desenvolve-se em torno do conceito idealista/realista: para Luísa tudo se resume a um conto de fadas, por influência da literatura, que impõe como modelo uma vida apaixonada e aventureira (“Luiza não,

---

<sup>175</sup> *Idem*, p. 319.

<sup>176</sup> *Idem*, p. 322.

<sup>177</sup> *Idem*, p. 49.

ambicionava um *coupé*; e queria viajar, ir a Paris, a Sevilha, a Roma...”); para Leopoldina a vida tem como objetivo a satisfação e a diversão, sendo os desejos de Leopoldina “mais vastos: invejava uma larga vida, com carruagens, camarotes de assinatura, uma casa em Sintra, ceias, bailes, *toilettes*, jogo...”<sup>178</sup>

Os pontos de contacto entre Luísa e Leopoldina assentam na frequência do mesmo colégio, tendo sido companheiras de aprendizagens, de experiências e de amores, isto é, são fruto das mesmas leituras, do mesmo sentimentalismo e até das mesmas relações pessoais. Apesar da formação ser idêntica, a conduta de Leopoldina é distinta assim como o percurso de vida: o modelo de mulher burguesa ditava o casamento e a maternidade como adstritos à condição feminina e a gestão da casa como ocupação principal, mas a personagem não se responsabilizava pela tarefas da casa (“Está tudo desarranjado, mas não importa”),<sup>179</sup> nem ansiava casar ou ter filhos, visto que se afigura como mulher independente e com vontade própria que valoriza a liberdade.

Leopoldina encarna a imagem contrária à educação projetada para a mulher porque, ao desempenhar atividades idênticas às das outras mulheres, como o canto, as suas capacidades sobressaem pela negativa (“E Leopoldina terminava com ais em que a sua voz se arrastava numa extensão desafinada”).<sup>180</sup> Mesmo quando toca piano, o que ressalta na personagem é o cheiro que exala e as joias que usa: “Luiza, de pé junto do piano, sentia o cheiro do feno que ela usava; o fado, os versos entristeciam-na um pouco; e com o olhar saudoso seguia sobre o teclado os dedos ágeis e magros de Leopoldina, onde reluziam as pedras dos anéis que lhe tinha dado o Gama”.<sup>181</sup> O comportamento de Leopoldina recai num hábito pouco coincidente com a condição feminina, como o fumar, que merece a reprovação de Luísa: “Só não gostava de certo cheiro de tabaco misturado de feno que trazia sempre nos vestidos”.<sup>182</sup>

Leopoldina é uma mulher pouco convencional, porque o seu comportamento não se coaduna com o contexto temporal e espacial, ou seja, as normas estipuladas para o Portugal de oitocentos, assumindo atitudes opostas aos ditames morais e que configuram

---

<sup>178</sup> *Idem*, p. 167 (todas as citações do parágrafo).

<sup>179</sup> *Idem*, p. 319.

<sup>180</sup> *Idem*, p. 163.

<sup>181</sup> *Ibidem*.

<sup>182</sup> *Idem*, p. 26.

um pecado capital: o adultério. Dedicar-se a casos sucessivos de promiscuidade adúltera e assumir-os como um hábito normal de que não se envergonha, nem se importa que os outros dele tenham conhecimento, não cultivando a hipocrisia. Se, de acordo com a moral, seria suposto que a mulher seguisse as imposições do seu esposo, Leopoldina não corresponde a este perfil, porque assume as rédeas da sua vida, fazendo as escolhas que lhe dão prazer, não se sentindo obrigada a mantê-las a partir do momento em que já não a satisfazem. Logo, em estilo de paródia, Leopoldina afirma sobre os homens o que normalmente é dito sobre as mulheres: “Os maridos não deviam ter vontade!... Era o que faltava!...”<sup>183</sup>

O narrador incide no contexto familiar de Leopoldina, até como forma de desculpabilizar a sua conduta, visto que, sendo "a filha única do visconde de Quebrais, o devasso, o caquético",<sup>184</sup> ela demonstra que “quem sai aos seus não degenera”, e por isso, o perfil psicológico e moral de ambos teria de ser coincidente. A importância do exemplo familiar e da educação são corroborados pela forma como frequentemente se referem a ela, a “Quebrais”. O comportamento de Leopoldina é justificado pelo exemplo paternal e também pela escolha matrimonial. Assim, a vida promíscua que leva surge como compensação da infelicidade, como é referido pela voz da protagonista:

Às vezes na sua consciência achava Leopoldina «indecente»; mas tinha um fraco por ela: sempre admirara muito a beleza do seu corpo, que quase lhe inspirava uma atração física. Depois desculpava-a: era tão infeliz com o marido! Ia atrás da paixão, coitada! E aquela grande palavra, faiscante e misteriosa, de onde a felicidade escorre como a água de uma taça muito cheia, satisfazia Luiza como uma justificação suficiente: quase lhe parecia uma heroína<sup>185</sup>

A referência ao pai de Leopoldina aponta não só para a importância do meio familiar na educação, mas também para o estatuto social, servindo para estabelecer o paralelo entre os dois e apresentá-lo como o exemplo a que esteve exposta. Assim, Leopoldina assume comportamentos aceitáveis no homem, mas condenáveis na mulher, como o adultério e a promiscuidade, e demonstra um carácter pouco coincidente com a condição feminina, como a independência e vontade própria. A sinceridade e desassombro de Leopoldina contrastam com a hipocrisia social circundante, contribuindo para que não

---

<sup>183</sup> *Idem*, p. 167.

<sup>184</sup> *Idem*, p. 23.

<sup>185</sup> *Idem*, p. 26.

usufrua das regalias da classe porque prefere isso à hipocrisia: “Todas tinham, mais ou menos, sabido conservar a exterioridade decente que ela perdera, e manobravam com habilidade, onde ela, a tola, tivera só a sinceridade! E enquanto elas conservavam as suas relações, convites para *soirées*, a estima da corte — ela perdera tudo, era apenas «a Quebrais»!...”<sup>186</sup>

D. Felicidade é apresentada com base em aspetos negativos como a doença (“sofria de dispepsia e de gases”), a estrutura corporal (“era muito nutrida, e, [...] àquela hora não se podia espartilhar e as suas formas transbordavam”) e a idade (“Tinha cinquenta anos”).<sup>187</sup> A velhice é reiterada através da cor dos cabelos (“Já se viam alguns fios brancos nos seus cabelos levemente anelados”), das marcas da cara (“nos olhos papudos, com a pele já engelhada em redor”) e da relação com Luísa (“Fora a íntima amiga da mãe de Luiza, e tomara aquele hábito de vir ver a «pequena» aos domingos”).<sup>188</sup> A pele deixa transparecer o ar doentio (“de uma alvura baça e mole de freira”), assim como os olhos revelam a concupiscência (“luzia uma pupila negra e húmida, muito móbil”).<sup>189</sup>

Se em termos físicos, D. Felicidade não é construída de forma atraente, também não é prolongada a descrição relativa ao vestuário, sendo apenas referidos os adereços (o leque, a manta de renda preta, a manta branca e o chapéu de veludo azul), os detalhes da indumentária (a cauda do vestido de seda) e as joias (as esmeraldas), que refletem o estatuto social e económico. Todos estes elementos primam pelos materiais faustosos ou preciosos e pelas cores diversificadas que, para além de um estatuto, traduzem uma imagem ridícula, em que aparência e idade não se coadunam.

Deste modo, Luísa aconselha D. Felicidade sobre o vestuário a usar e a evitar na ida ao teatro: “Luiza fez o bilhete para Jorge; e como, apesar das suas aflições, se lembrou com terror de certo vestido verde decotado de D. Felicidade, acrescentou num P.S., no bilhete para ela: «O melhor é vires de preto, e não fazeres grande *toilette*. Nada de decotes nem de cores claras»”.<sup>190</sup> Apesar de, segundo a opinião de Luísa, D. Felicidade não se vestir de

---

<sup>186</sup> *Idem*, p. 353.

<sup>187</sup> *Idem*, p. 36.

<sup>188</sup> *Idem*, p. 37.

<sup>189</sup> *Ibidem*.

<sup>190</sup> *Idem*, p. 544.

forma que a favoreça e de Sebastião a considerar “espalhafatona”, gosta de apreciar a roupa e os adereços das outras pessoas, valorizando o estatuto que deixam transparecer: “Examinaram então as famílias, algumas *toilettes*; e sorrindo concordaram que estava do mais fino”.<sup>191</sup>

O comportamento e a forma de comunicar também espelham uma desadequação ao contexto, nomeadamente quando o objetivo é conquistar o Conselheiro: “Ai! Estou outra, conselheiro! Muito boas digestões, muito livre de gases... Estou outra!”<sup>192</sup> Até a fixação por ele, cuja conquista assume como único objetivo de vida é equiparada a uma doença ou vício e pouco própria para uma mulher solteira, velha e doente: “Viam-na corada e nutrida, e não suspeitavam que aquele sentimento concentrado, irritado semanalmente, queimando em silêncio, a ia devastando como uma doença e desmoralizando como um vício”.<sup>193</sup>

No contacto esporádico com o Conselheiro, nos serões em casa de Luísa, a atitude é de cordialidade, mas “um dia ela julgara perceber que, por trás das suas lunetas escuras, o conselheiro lhe deitava um olhar de revés e apreciador para a abundância do seio” e assume a iniciativa de lhe falar de paixão. A incerteza da reciprocidade do Conselheiro exacerba o sentimento que nutre por ele e, por isso, “tinha agora pesadelos lascivos, e as melancolias do histerismo velho!”<sup>194</sup>

D. Felicidade encerra um misto de devoção e de heresia, porque se por um lado assume a religiosidade, por outro lado o recurso à bruxaria como forma de conquistar o Conselheiro demonstra o histerismo a corromper a devoção religiosa, assim como a ingenuidade e o desespero de recorrer a tudo o que lhe possa dar alguma esperança no desejo de o conquistar:

D. Felicidade deu um grande «Ai!» Estava muito infeliz, naquela hesitação entre os impulsos da concupiscência e as prudências da economia. Luiza teve pena dela, e, tirando um vestido do guarda-roupa:

— Deixa lá, filha! Não hão de ser necessárias bruxarias!...<sup>195</sup>

---

<sup>191</sup> *Idem*, pp. 335.

<sup>192</sup> *Idem*, p. 53.

<sup>193</sup> *Idem*, p. 37.

<sup>194</sup> *Idem*, p. 38 (todas as citações do parágrafo).

<sup>195</sup> *Idem*, p. 199.

A personagem não é um exemplo de moralidade, já que, apesar de ser solteira, o narrador dá conta do envolvimento com o padeiro e com o oficial e da falta de decoro quando se insinua ao Conselheiro. A educação religiosa de D. Felicidade surge pontualmente referida, como quando demonstra a preocupação com os rituais religiosos associados à morte de Juliana, mas na prática a religiosidade é questionável. Os gostos requintados em termos de roupa e de ocupações apontam para um estatuto social superior e uma educação coincidente, mas o comportamento parece desmentir a linhagem: mantém-se solteira aos cinquenta anos, apresenta um historial de paixões e é conhecida a tendência para o histerismo.

A fidalguia surge representada através de D. Felicidade e de Leopoldina, sendo a forma de tratamento na apresentação das personagens diferente das restantes, isto é, o nome é associado à denominação de classe e acompanhado pelo sobrenome, porque o nome de família assume preponderância, como marca do estatuto social: D. Felicidade “era fidalga, dos Noronhas de Redondela”<sup>196</sup> e Leopoldina “era a filha única do visconde de Quebrais [...] chamavam-lhe a «Quebrais».”<sup>197</sup> Contudo, a uma mesma classe social, correspondem duas personagens opostas em termos de idade, estado civil e comportamento.

Juliana é apresentada com base em características depreciativas em termos físicos e que se associam à doença, pelo que “as feições, miúdas, espremidas, tinham a amarelidão de tons baços” e “os olhos grandes, encovados, rolavam numa inquietação, numa curiosidade, raiados de sangue, entre pálpebras sempre debruadas de vermelho”.<sup>198</sup> O teor negativo, que a descrição dos olhos comporta, remetendo para a doença e para a curiosidade, é complementado pelo tamanho que contrasta desproporcionalmente com as feições pequenas. As outras características negativas, como a “figura de peito chato”<sup>199</sup> e “muitíssimo magra”,<sup>200</sup> sobrepõem-se à única parte do corpo salientada pela beleza, ou seja, os pequenos pés.

---

<sup>196</sup> *Idem*, p. 37.

<sup>197</sup> *Idem*, p. 23.

<sup>198</sup> *Idem*, p. 15.

<sup>199</sup> *Idem*, p. 165.

<sup>200</sup> *Idem*, p. 15.

A repulsa, que Leopoldina causa nas outras personagens, alicerça-se nas características físicas e no retrato construído com recurso aos trejeitos, como o tique nas asas do nariz, a voz seca, rouca ou abafada, o arranjar constantemente o colar e o broche, o risinho seco ou amarelado e o tossir, destacados pelo narrador na apresentação da personagem e ao introduzi-la na comunicação com as outras personagens.

De forma a completar a imagem de Juliana que nos é apresentada por via das características físicas, temos ainda acesso a diversas opiniões sobre a personagem: o narrador refere-se a Juliana como “feia e solteirona”,<sup>201</sup> “encolhida e lúgubre”, “com um ar de enfermaria”;<sup>202</sup> Luísa considera-a “a imagem da morte!”<sup>203</sup> e Basílio denomina-a de “figura horrível”.<sup>204</sup> A estes comentários juntam-se ainda as antonomásias usadas em substituição do nome da personagem, pelo que a vizinhança a chama Tripa Velha, mas é também referida como Isca Seca, Fava Torrada e Saca-rolhas.

O aspeto físico repulsivo de Juliana é intensificado pelo vestuário que usa, visto que se afigura antiquado e desfavorece ainda mais a sua imagem: “usava uma cuia de retrós imitando tranças, que lhe fazia a cabeça enorme”.<sup>205</sup> Na primeira aparição, enverga um “vestido chato sobre o peito, curto da roda, tufado pela goma das saias”<sup>206</sup> e calça umas “botinas de duraque com ponteiras de verniz”<sup>207</sup> que acompanham o andar através do som repetitivo e monótono do “tique-taque metálico dos tacões”.<sup>208</sup>

Uma das principais características apontadas a Juliana é que “sempre fora invejosa”<sup>209</sup> e o vestuário é uma das causas, porque ambiciona as roupas das outras mulheres, baseando, por isso, a chantagem exercida sobre a patroa na exigência de roupas dela. A inveja deriva da frustração de não ter o mesmo que os outros e assim compraz-se com o mal deles como forma de obter realização pessoal: “o aspecto das senhoras vestidas e de chapéu, olhando por dentro da vidraça com um tédio infeliz, deliciava-a, fazia-a loquaz”.<sup>210</sup>

---

<sup>201</sup> *Idem*, p. 60.

<sup>202</sup> *Idem*, p. 72.

<sup>203</sup> *Ibidem*.

<sup>204</sup> *Idem*, p. 264.

<sup>205</sup> *Idem*, pp. 15-16.

<sup>206</sup> *Idem*, p. 16.

<sup>207</sup> *Ibidem*.

<sup>208</sup> *Idem*, p. 165.

<sup>209</sup> *Idem*, p. 79.

<sup>210</sup> *Ibidem*.

A figura fisicamente horrível de Juliana encontra correspondência nas características psicológicas negativas como a mesquinhez, o rancor e a inveja, prolongando a imagem repulsiva. A menção ao contexto familiar e o historial da personagem desde a infância permitem compreender que sempre teve uma vida infeliz e cheia de dificuldades e, de alguma forma, desculpa a atitude. Se o aspeto físico faz com que seja desprezada por todos os que a rodeiam, o desprezo desenvolve nela a amargura, influenciando a personalidade e levando-a a infligir nos outros a sua infelicidade. Assim, faz uso da perspicácia para observar o que a rodeia e procurar informações que possa usar em seu benefício.

Juliana é tida como fruto “de recalques psíquicos e sociais da filha duma engomadeira amancebada”,<sup>211</sup> o que contribui para a aversão que desenvolve, nomeadamente aos homens, apesar de, na generalidade, ela ter aversão e rancor a tudo e todos, sendo, por isso, uma combinação de ressentimentos e frustrações, já que vive para criticar e invejar o que a rodeia. A hipocrisia é uma marca da personagem, porque faz passar a imagem de prestável e educada, mas os monólogos interiores permitem compreender a verdadeira opinião que tem em relação a todos, funcionando como juízos de valor.

Apesar da desvalorização em termos físicos, é notório que, em termos intelectuais, a personagem se destaca por ser astuta, porque compreende os sinais do possível adultério, recolhe as provas e enceta a ação com vista a obter benefícios. Para além de astuta, revela um nível de premeditação que viabiliza a concretização dos objetivos:

Odiava-a pelas *toilettes*, pelo ar alegre, pela roupa branca, pelo homem que ia ver, por todos os seus regalos de senhora. «A cabra!» Quando ela saía ia espreitar, vê-la subir a rua, e fechando a vidraça com um risinho rancoroso:

— Diverte-te, piorrinha, diverte-te, que o meu dia há-de chegar! Oh, se há-de!<sup>212</sup>

A perspicácia de Juliana permite-lhe perceber a fraqueza da patroa e assumir a chantagem em todas as suas vertentes: como forma de obter dinheiro para assegurar o seu futuro (“A senhora ou me dá seiscentos mil réis, ou eu não largo os papéis!”),<sup>213</sup> como meio de exigir o vestuário da patroa (“— Que bonita que é esta camisinha! — dizia simplesmente. — A senhora não a quer, não? [...] Agora, se a senhora me quiser ajudar

---

<sup>211</sup> João Medina, “No centenário de *O Primo Basílio*: Luísa ou a triste condição (feminina) portuguesa”, Revista Colóquio/Letras, n.º 46, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1978, p. 7.

<sup>212</sup> *Idem*, p. 200.

<sup>213</sup> *Idem*, p. 269.

com alguma coisa para sair...”)²¹⁴ e como modo de conseguir a transferência de tarefas (“Uma senhora que lhe deixa fazer tudo o que quer, e faz ela mesma o serviço!”)²¹⁵

Juliana condena os comportamentos incorretos de quem a rodeia, funcionando como voz da consciência coletiva, pelo que critica tudo o que é contrário à moral e aos bons costumes: “Olha que propósito, irem duas mulheres sós por aí fora, numa tipóia!”, “Todas o mesmo! Uma récu de cabras!”, “Grande cabra! Grande bêbeda!”²¹⁶ Contudo, o vocabulário que usa nas críticas, a chantagem, a extorsão e a violação da privacidade, que assume premeditadamente face à patroa, são o oposto do que advoga.

A educação de Juliana é contemplada apenas do ponto de vista do contexto familiar que contribuiu para a formação da personalidade e para a escolha da ocupação profissional. Por influência do exemplo da mãe, Juliana sempre se dedicou ao trabalho doméstico e assumiu uma aversão aos homens, seja pela ausência da figura paternal ou pela experiência maternal:

Nascera em Lisboa. O seu nome era Juliana Couceiro Tavira. Sua mãe fora engomadeira; e desde pequena tinha conhecido em casa um sujeito, a quem chamavam na vizinhança — o *fidalgo*, a quem sua mãe chamava — o sr. D. Augusto. Vinha todos os dias, de tarde no Verão, no Inverno de manhã, para a saleta onde sua mãe engomava, e ali estava horas sentado no poial da janela que dava para um quintalejo [...]. À noite o sr. D. Augusto voltava; trazia sempre um jornal; sua mãe fazia-lhe chá e torradas, servia-o, toda enlevada nele. Muitas vezes Juliana a vira chorar de ciúmes.

Um dia uma vizinha má, a quem ela não quisera ajudar a lavar a roupa, enfureceu-se, e atirando-lhe injúrias dos degraus da porta — gritou-lhe que a sua mãe era uma desavergonhada, e que o seu pai estava na África por ter morto o «Rei de Copas»! [...] Servia, havia vinte anos. Como ela dizia, mudava de amos, mas não mudava de sorte.²¹⁷

As personagens pertencentes ao povo, como Juliana, surgem na sua estreita relação de dependência laboral com a burguesia. Juliana é a criada que tem a noção de injustiça social, pois compreende que os seus direitos e a sua condição de vida são inferiores aos da patroa, daí que almeje ter acesso ao mesmo que ela: “Juliana, então, gozou! Tomavam-na decerto pela senhora, pela do Engenheiro; faziam-lhe olho, diziam brejeirices ...”²¹⁸ As estratégias usadas para alcançar o estilo de vida burguês, como a ganância extrema e a ousadia de

---

²¹⁴ *Idem*, p. 309.

²¹⁵ *Idem*, p. 342.

²¹⁶ *Idem*, pp. 90/88/181.

²¹⁷ *Idem*, pp. 75-76.

²¹⁸ *Idem*, p. 90.

chantagear a patroa, acabam por ditar uma melhoria curta da qualidade de vida e um reverso rápido da situação, que culminam com a morte da personagem, já por si doente.

Na tentativa de ascensão social por parte de Juliana assiste-se a uma inversão dos papéis, que se torna de alguma forma caricata, pois Juliana veste-se com as roupas da patroa, não realiza as tarefas, passeia e descansa, e Luísa desempenha todas as tarefas domésticas, recebe ordens de Juliana e não arranja tempo para cuidar da aparência. As duas personagens representam a subversão social e a consciência da injustiça, que são expressas por Luísa, mesmo que para camuflar as verdadeiras razões do seu comportamento: “— Há uma carga, e a Juliana só não pode aviar tudo, coitada!”<sup>219</sup>

### **2.3. Os Maias**

A história da família Maia congrega três gerações de mulheres que, apesar de homónimas, se distinguem na essência, fruto do contexto histórico e educacional. A última geração, a de Maria Eduarda, é colocada em contraste com a mãe Maria Monforte e com outras mulheres que frequentam a sociedade, como Raquel Cohen e a Condessa de Gouvarinho.

Maria Monforte é caracterizada pela primeira vez segundo a perspetiva de Pedro da Maia e envolta numa aura de mistério, visto não ser mencionada a sua identificação e ser contemplada à distância. Os elementos físicos realçados são o cabelo louro comparado ao ouro, a pele branca ao mármore e os olhos azuis à luz, que fazem da personagem “alguma coisa de imortal e superior à terra”.<sup>220</sup>

Deste modo, os aspetos físicos destacados apontam para a originalidade e superioridade de Maria Monforte face às demais mulheres e, por isso, é considerada “um ducado de ouro novo entre velhos patacos do tempo do senhor D. João VI!”<sup>221</sup> A estas características acrescem ainda “a testa curta e clássica”, “o perfil grave de estátua” e “o modelado nobre dos ombros e dos braços”,<sup>222</sup> que motivam a atração da maioria dos

---

<sup>219</sup> *Idem*, p. 318.

<sup>220</sup> Eça de Queirós, *Os Maias*, Lisboa: Imprensa Nacional, 2018, p. 76.

<sup>221</sup> *Idem*, p. 78.

<sup>222</sup> *Idem*, p. 76.

homens: “Todos os amigos de Pedro, naturalmente, a amavam. O Alencar, esse proclamava-se com alarido «seu cavaleiro e o seu poeta»”.<sup>223</sup>

No cômputo geral, Maria Monforte é considerada um “ideal da Renascença, um modelo de Ticiano...”,<sup>224</sup> sustentado na cor da pele e do cabelo, que fazem dela uma mulher extremamente bonita e formosa. Com a gravidez, numa perspectiva de mulher e mãe, estas características são exacerbadas de acordo com a opinião do narrador, pois “nunca Maria fora tão formosa. A maternidade dera-lhe um esplendor mais copioso”.<sup>225</sup> A superiorização da personagem é feita com base no aspeto físico, sendo realçada no paralelismo com outras mulheres da sociedade lisboeta e na comparação com deusas como Ceres ou Juno.

A personagem destaca-se também pelo vestuário e pelos acessórios: apesar de, na primeira aparição, surgir envolta num xaile de caxemira, as roupas são surpreendentes pela cor, pelo excesso e pelo pormenor que o narrador destaca na descrição que faz. Tanto usa “uma dessas toilettes excessivas e teatrais que ofendiam Lisboa”,<sup>226</sup> na ida a S. Carlos, como, ao passear, enverga “um vestido cor-de-rosa cuja roda, toda em folhos, quase cobria os joelhos de Pedro sentado ao seu lado”, com “as fitas do seu chapéu, apertadas num grande laço”.<sup>227</sup>

A maioria das personagens masculinas considera Maria Monforte uma mulher atraente enquanto as personagens femininas veem nela apenas defeitos provocados pela inveja. Afonso da Maia faz o papel de advogado do diabo ao avaliá-la de acordo com os objetivos que pretende alcançar, isto é, o afastamento do filho. Enquanto Afonso reconhece Maria apenas como amante do filho, não conferindo importância ao relacionamento, Vilaça alerta-o para o facto de ser uma mulher solteira e honesta, a quem se deverá dar credibilidade e cuja relação com Pedro pode ser mais séria que o expectável.

Maria Monforte é uma mulher determinada e astuta, sem receio das suas opções e das consequências que delas possam advir, como acontece quando orienta Pedro em como agir com o pai ou quando foge com o napolitano. O requinte e o luxo a que se habituou e

---

<sup>223</sup> *Idem*, p. 89.

<sup>224</sup> *Idem*, p. 78.

<sup>225</sup> *Idem*, p. 88.

<sup>226</sup> *Idem*, p. 79.

<sup>227</sup> *Idem*, p. 82.

que gera o agrado ou inveja da sociedade lisboeta são características marcantes da personagem, mas é notória a vontade de alterar esta faceta, de forma a agradar a Afonso.

Não deixa de ser irónico que, a partir do momento em que pretende mudar a sua conduta, dedicando-se mais à família e questionando os serões e os frequentadores da casa, acabe por vir a fugir com um deles. Os contornos do adultério demonstram a coragem de abandonar o estatuto social que alcançara e a família que construía, em prol, do amor e da aventura.

A questão da moralidade assume preponderância quando de Maria Monforte se trata, visto que a personagem é condenada inicialmente pela conduta do pai, isto é, porque se envolveu numa rixa nos Açores e teve que fugir, passando a viver do comércio de negros. Deste modo, independentemente das qualidades físicas de Maria, a sua moralidade já é questionada por todas as mulheres e, especificamente, por Afonso, e nenhuma das características constantemente elogiadas na perspetiva masculina, como o facto de ser “tão loira, tão linda e com tantas joias”,<sup>228</sup> são suficientes para anular o desprezo das mulheres, para quem a moralidade se assume mais importante que tudo o resto.

Apesar do destino final e dos indícios que apontam para o carácter de Maria Monforte, o comportamento tanto durante o namoro como durante o casamento, com a dedicação ao marido, à filha e a necessidade de refrear a socialização são uma ilusão que visa contribuir para a aceitação. Se a fuga e o adultério parecem surgir inusitadamente, a conduta incorreta já fazia parte das premonições de Afonso da Maia.

Maria Monforte cumpre a dupla função de mulher enquanto esposa e mãe, preconizando o ideal da educação burguesa. O casamento surge como reconhecimento social e como forma de aquisição de um estatuto que lhe garantia um nível de vida de despreocupação financeira total com a gestão da casa: “Citavam-se os requintes do seu luxo, roupas brancas, rendas do valor de propriedades!... Podia fazê-lo! O marido era rico, e ela sem escrúpulo arruiná-lo-ia, a ele e ao papá Monforte...”<sup>229</sup>

Em termos de educação, conhece-se o exemplo familiar do pai que, sendo assassino, comerciante de escravos e exilado, é o modelo de Maria Monforte e o

---

<sup>228</sup> *Idem*, p. 79.

<sup>229</sup> *Idem*, p. 89.

responsável pela fama que tem em Lisboa. Relativamente à formação, apenas se sabe que passava o dia a ler romances, sendo fonte de inspiração na escolha do nome do filho. A beleza permite libertar-se das amarras familiares e suscita a curiosidade de Pedro, que se questiona sobre quem é verdadeiramente aquela mulher surpreendente e quem será a verdadeira responsável pela sua educação:

- E a filha? — perguntou Pedro, que o escutara, sério e pálido.
- Mas isso não sabia o amigo Alencar. Onde a arranjava tão loira e tão bela? Quem fora a mamã? Onde estava? Quem a ensinara a embrulhar-se com gesto real no seu xale de Cashmira?...
- Isso, meu Pedro, são

*mistérios que jamais pode Lisboa  
astuta devassar e só Deus sabe.*<sup>230</sup>

Maria Monforte é socialmente desconsiderada pela família a que pertence, pelo que parece usar como trunfo o aspeto físico para conseguir adquirir o estatuto social. Através do casamento com Pedro da Maia assegura a descendência, garante a aceitação da sociedade e a aquisição do sobrenome apesar de se sentir frustrada, por o sogro não a reconhecer enquanto elemento da família Maia.

Maria Eduarda surge na ação da mesma forma que a mãe: envolvida numa áurea de mistério e contemplada à distância, não sendo identificada pelo nome, suscitando a mesma reação e sendo caracterizada mediante os mesmos aspetos: “loura”, “com carnação ebúrnea”, “com um passo soberano” e “maravilhosamente bem feita”.<sup>231</sup> A semelhança entre as duas está também presente no endeusamento da personagem e nos comentários tecidos pelos elementos masculinos, ou seja, esplêndida, divina e civilizada.

Na primeira aparição, Maria Eduarda é apresentada num plano geral, que começa por focar tudo o que se associa à personagem, ou seja, a coupé, o criado negro, a cadelinha escocesa, até incidir nela e caracterizá-la mediante aspetos gerais associados à altura, à tez e ao cabelo. O impacto causado em Carlos e Craft é notório não só pela luminosidade que dela emana, mas também pelo aroma que exala, aliados à forma como se desloca. A presença dela é imposta repentinamente ao olhar dos dois amigos, da mesma forma que desaparece, deixando o efeito causado seguir o seu rumo: o desejo de a conhecer.

---

<sup>230</sup> *Idem*, pp. 78-79.

<sup>231</sup> *Idem*, p. 199.

Na segunda vez que Carlos vislumbra Maria Eduarda, o mistério mantém-se, porque pouco se sabe sobre a personagem, sendo que Carlos a reconhece pelo andar, que equipara ao de uma deusa, e foca a sua atenção no corpo esplendidamente bem feito que o vestuário permite destacar. A face, apesar de destapada não surge definida, o que intensifica ainda mais a aura de mistério, de onde se distinguem apenas os olhos negros, a pele branca e os cabelos louros.

Quando Carlos priva com Maria Eduarda, o mistério começa a desvanecer-se porque ouve pela primeira vez o nome, acrescenta alguns pormenores aos cabelos, como o tom e a espessura (“Os cabelos não eram louros, como julgara de longe à claridade do sol, mas de dois tons, castanho-claro e castanho-escuro, espessos e ondeando ligeiramente sobre a testa”),<sup>232</sup> assim como aos olhos, cuja cor, transparece uma duplicidade de emoções (“Na grande luz escura dos seus olhos havia ao mesmo tempo alguma coisa de muito grave e de muito doce”).<sup>233</sup> Neste momento revelam-se ainda outros pormenores despercebidos à distância, como a postura (“Por um jeito familiar cruzava às vezes, ao falar, as mãos sobre os joelhos.”),<sup>234</sup> o efeito da voz (“rica e lenta, dum tom de ouro que acariciava”<sup>235</sup>) e o aroma a jasmim.

Na caracterização de Maria Eduarda, o cabelo e os olhos estão em destaque por serem alvo de frequentes referências, assumindo, quanto à cor, um cariz contrastivo. Relativamente à expressividade, os olhos reproduzem sentimentos e traduzem o crescente envolvimento, numa perspetiva gradativa: primeiro os olhos dela “ficaram um instante pousados nos de Carlos, como esquecidos, e deixando fugir irresistivelmente um pouco do segredo que ela retinha no seu coração”;<sup>236</sup> depois ambos “ficaram, mudos, cheios de ansiedade, traspassando-se com os olhos”,<sup>237</sup> até que ela ergue “para ele os olhos cheios de paixão”.<sup>238</sup>

A natureza superior da personagem começa por ser construída com base no aspeto físico e no vestuário, que acentuam a distinção face às restantes mulheres portuguesas,

---

<sup>232</sup> *Idem*, p. 370.

<sup>233</sup> *Ibidem*.

<sup>234</sup> *Ibidem*.

<sup>235</sup> *Ibidem*.

<sup>236</sup> *Idem*, p. 422.

<sup>237</sup> *Idem*, p. 423.

<sup>238</sup> *Ibidem*.

assim como o estatuto de inacessibilidade perante os homens da sociedade lisboeta. Se, em termos estritamente físicos, Maria Eduarda é considerada divina e equiparada a uma Vénus, na referência ao vestuário surge enquanto esplêndida, civilizada e chique, pelo que um aspeto corrobora o outro, pois o vestuário permite realçar a componente física.

A primeira aparição de Maria Eduarda na sociedade lisboeta é envolta em mistério e requinte, visto que enverga “um meio véu muito apertado e muito escuro que realçava o esplendor da sua carnação ebúrnea” e “um casaco colante de veludo branco de Génova”.<sup>239</sup> O véu representa o mistério e adensa a curiosidade face à identidade da personagem, estabelecendo pela cor a oposição com a pele, de forma a destacar a tez. O casaco adjetivado de três formas distintas deixa transparecer a sensualidade (colante), o requinte (veludo) e a sobriedade (branco) da personagem, que contribuem para uma imagem de elegância extrema.

O vestuário é complementado por alguns acessórios (chapéu, véu, luvas, joias) e pormenores (cadelinha *griffon*), que traduzem o estatuto, e pelo aroma que prolonga o magnetismo da aparência da personagem. A escolha das cores e dos pormenores colocam em destaque a sensualidade, num jogo de contrastes com a sobriedade. Assim, no primeiro encontro de Carlos com Maria Eduarda, em casa, a simplicidade do vestido opõe-se ao requinte dos adereços: “Ela, com um vestido simples e justo de sarja preta, um colarinho direito de homem, um botão de rosa e duas folhas verdes no peito [...] um pequeno lenço de renda”.<sup>240</sup>

Na forma de vestir de Maria Eduarda distinguem-se três fases, no que ao cromatismo diz respeito, e que refletem o estado de espírito da personagem. Na primeira fase, a tendência para a cor preta parece retratar o luto, antevendo a desgraça que lhe é pressagiada, o que é intensificado pelo signo noturno no momento da consumação do envolvimento carnal: “Os olhos de Maria perdiam-se outra vez na escuridão — como recebendo dela o presságio dum futuro, onde tudo seria confuso e escuro também”.<sup>241</sup>

Na segunda fase, quando as situações inerentes ao passado parecem estar resolvidas, Maria começa a usar roupas de tons claros, que acentuam ainda mais a sua perfeição: “o

---

<sup>239</sup> *Idem*, p. 199.

<sup>240</sup> *Idem*, p. 370.

<sup>241</sup> *Idem*, p. 467.

vestido claro que tinha nessa noite modelava-a com a perfeição dum mármore: e entre as velas do piano, que lhe punham um traço de luz no perfil puro e tons de ouro esfiado no cabelo — o incomparável ebúrneo da sua pele ganhava em esplendor e mimo...”.<sup>242</sup> Na terceira fase, como antecipação do momento trágico revelador do incesto, Maria veste-se coincidentemente com a situação: “entrou, pálida, toda coberta de negro”.<sup>243</sup>

Maria Eduarda surge em destaque no papel de mãe extremosa e preocupada com a filha, elemento que vem a ser corroborado quando conta o passado a Carlos. Aliás este é um fator que intensifica a atração de Carlos por Maria Eduarda (“Assim, a brilhante deusa era também uma boa mamã; e isto dava-lhe um encanto mais profundo, era assim que ele gostava mais dela, com este terno estremecimento humano nas suas belas formas de mármore”)<sup>244</sup> e que permite a aceitação do seu passado.

Como mulher requintada, culta e com sensibilidade artística apurada, Maria Eduarda exerce fascínio sobre os outros, nomeadamente sobre Carlos, sendo que a harmonia, a doçura, o conforto e a vivacidade da personagem são transpostas para tudo o que a rodeia, porque “tudo em redor dela se transfigura e eleva”.<sup>245</sup> Em suma, Maria Eduarda está para além do meramente observável e apesar do que se conhece sobre o seu passado e sobre a conduta presente, é considerada séria, sensata e decidida, estando, por isso, alheia a qualquer mácula.

De acordo com a imagem construída, Maria Eduarda é tida como uma mulher cujo comportamento não se adequa ao modelo moralmente expectável, porque Dâmaso Salcede a visita quando está sozinha e os comentários dele apontam para o possível envolvimento ou porque se amantiza com Carlos, vivendo com Castro Gomes. Mesmo Carlos que a percebe inicialmente como uma senhora, passa a encará-la como uma amante vulgar. Apesar dos diversos acontecimentos que parecem manchar a imagem da personagem, o narrador apresenta-a, primeiramente, como “casta e forte”<sup>246</sup> e vai

---

<sup>242</sup> *Idem*, p. 578.

<sup>243</sup> *Idem*, p. 663.

<sup>244</sup> *Idem*, p. 277.

<sup>245</sup> Américo Guerreiro de Sousa, *Dicionário de Eça de Queiroz* (organização e coordenação de A. Campos Matos), 3ª edição, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2015, p. 855

<sup>246</sup> Eça de Queirós, *Os Maias*, *op. cit.*, p. 239.

passando sempre impune e sem mácula, porque não lhe é atribuída a responsabilidade dos factos .

A figuração antagónica de Maria Monforte e Maria Eduarda deixam antever uma moralidade também divergente, visto que a primeira prefere a exposição da vida social e a segunda mantém-se no recato, a salvo da sociedade curiosa e maldizente. A mãe é objeto de diversos pontos de vista, que valorizam aspetos negativos, como a dissimulação e o interesse, e a filha surge com base no ponto de vista de Carlos, isto é, dos seus “sentimentos, emoções e juízos valorativos”,<sup>247</sup> de acordo com aspetos positivos de retidão, bondade e generosidade.

Maria Eduarda é uma personagem culta, que gosta de literatura e cujas escolhas divergem da maioria das mulheres. As opções de leitura despertam a atenção de Carlos, havendo uma predileção pela literatura inglesa em detrimento da francesa, uma variedade de géneros literários e uma sensibilidade artística depurada de sentimentalismo, mais próxima da realidade. A opção por determinados autores opõe-se à educação religiosa assumida, mas que não é visível numa perspetiva prática. Deste modo, as leituras e os gostos literários distinguem Maria Eduarda de todas as outras mulheres:

Os romances que preferia eram os de Dickens; e agradava-lhe menos Feuillet, por cobrir tudo de pó de arroz, mesmo as feridas do coração. Apesar de educada num convento severo de Orléans, lera Michelet e lera Renan. De resto não era católica praticante; as igrejas apenas a atraíam pelos lados graciosos e artísticos do culto, a música, as luzes, ou os lindos meses de Maria, em França, na doçura das flores de maio”.<sup>248</sup>

A educação também se revela nos convívios com Carlos, sendo marcada pelo requinte, pois as preferências assentam nas manifestações artísticas como a literatura e a música. Os gostos superiorizam a personagem e denotam um carácter multifacetado, porque Maria tanto “tocava um noturno de Chopin”<sup>249</sup> como cantava, gostava de ler e tinha conhecimento de línguas, de entre as quais se conta o português, o inglês e o francês. O requinte é aliado ao cariz civilizacional e a experiência de outras culturas coloca Maria Eduarda em destaque em relação às outras mulheres, funcionando como motivo de

---

<sup>247</sup> Maria do Rosário da Cunha, “Perfume de mulher: a figuração do feminino em Eça de Queirós”, *Revista de Estudos Literários* (coordenação de Carlos Reis), vol. 4, Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2016, p.197.

<sup>248</sup> *Idem*, p. 386.

<sup>249</sup> *Idem*, p. 524.

interesse e tema de discussão: “Falavam de Paris e do seu encanto, de Londres onde ela estivera durante quatro lúgubres meses de inverno, da Itália que era o seu sonho ver, de livros, de coisas de arte”.<sup>250</sup> A vertente doméstica não é descurada e, nos encontros com Carlos, dedica-se a uma tarefa adstrita às mulheres, ou seja, “um bordado ou uma costura”.<sup>251</sup>

O estatuto social de Maria Eduarda surge por contingência com as personagens com que se relaciona, seja enquanto filha de Maria Monforte em Paris, Miss McGreen, senhora Castro Gomes, futura noiva de Carlos Eduardo ou como descendente de Pedro da Maia. A curva ascendente em termos sociais é evidente desde a morte da mãe até ao reencontro com a família, quando o verdadeiro estatuto social lhe é devolvido.

A Condessa de Gouvarinho surge fisicamente caracterizada de forma muito geral, com base na origem (“uma senhora inglesada”), num traço intrínseco à origem, que a distingue das outras mulheres (“de cabelo cor de cenoura”), e na constituição corporal (“muito bem feita...”).<sup>252</sup> A intensificação do contacto entre Carlos e a Condessa permite revelar outros pormenores físicos da personagem: no consultório, Carlos atenta nos “seus lindos dentes miudinhos”<sup>253</sup> e num “pé fino e comprido”<sup>254</sup> e nos convívios repara no “calor que subia do seu seio arfando com força”,<sup>255</sup> e na “cabeça, branca como uma cera, com as pálpebras docemente cerradas”.<sup>256</sup>

A cor do cabelo da Condessa é constantemente reiterada, até porque funciona como elemento distintivo e como motor de atração para Carlos. O sorriso surge como tónica, que demarca a Condessa, a partir do momento que se passa a relacionar com ele, porque é primeiramente apresentada como alguém triste. No primeiro encontro, ao despedir-se de Carlos sorri para ele, como que antevendo o que realmente necessita para a mudança e, a partir de então, o sorriso passa a ser mencionado pelo narrador como elemento distintivo:

---

<sup>250</sup> *Idem*, p. 386.

<sup>251</sup> *Idem*, p. 464.

<sup>252</sup> *Idem*, p. 171.

<sup>253</sup> *Idem*, p. 245.

<sup>254</sup> *Ibidem*.

<sup>255</sup> *Idem*, p. 323.

<sup>256</sup> *Ibidem*, p. 324.

“A condessa sorria”,<sup>257</sup> “a condessa não conteve um sorriso”,<sup>258</sup> e “a condessa, depois de dar um sorriso”.<sup>259</sup>

Os olhos são um aspeto fulcral na figuração da Condessa e servem de elemento comunicativo (“Os olhos brilhavam-lhe, diziam mil coisas”),<sup>260</sup> expressam desejos (“procurou vivamente os olhos da condessa, como compreendendo tudo, querendo ver neles a confissão do sentimento que a trouxera ali com um pretexto pueril”)<sup>261</sup> e sentimentos (“erguendo para ele os olhos, donde se escapou um clarão de ternura e de triunfo”).<sup>262</sup> O olhar da Condessa traduz também o envolvimento com Carlos (“E, o que houve, foi um silêncio lento, em que os olhos de ambos se encontraram”),<sup>263</sup> a faceta obsessiva que acelera o afastamento (“O olhar da condessa não o deixava”)<sup>264</sup> e o sentimento decorrente da ausência (“os olhos de ambos, sem se verem, dardejavam o ódio que os enchia...”)<sup>265</sup>

Na primeira aparição da Condessa de Gouvarinho num evento público, o foco recai nos adereços que complementam a roupa preta: “uma gargantilha de rendas negras, à Valois”, “as duas rosas escarlates”,<sup>266</sup> “uma infinidade de aros de prata e de blangles índios”, a “luva preta de doze botões”<sup>267</sup> e o leque. Na corrida no hipódromo, opta por uma *toilette* branca com luvas negras à mosqueteira, chapéu preto e um véu branco. O vestido preto é uma constante quando frequenta a cidade, estabelecendo contraponto com o momento em que estava “só, toda vestida de branco”<sup>268</sup> para receber Carlos. Deste modo, destacam-se também os contrastes entre a cor da roupa e dos acessórios como o negro do vestido e o vermelho da rosa ou o branco da *toilette* e o negro das luvas, assim como o estilo de influências diversas.

---

<sup>257</sup> *Idem*, p. 325.

<sup>258</sup> *Idem*, p. 351.

<sup>259</sup> *Ibidem*.

<sup>260</sup> *Idem*, p. 186.

<sup>261</sup> *Idem*, p. 242.

<sup>262</sup> *Idem*, p. 245.

<sup>263</sup> *Idem*, p. 322.

<sup>264</sup> *Idem*, p. 361.

<sup>265</sup> *Idem*, p. 455.

<sup>266</sup> *Idem*, p. 186.

<sup>267</sup> *Idem*, p. 185.

<sup>268</sup> *Idem*, p. 319.

A figuração é também realizada por via da referência ao “aroma exagerado de verbena”<sup>269</sup> que traduz a sensualidade e o magnetismo da personagem: “E toda a sua pessoa tinha um arzinho de provocação e de ataque”.<sup>270</sup> O aroma permite a Carlos não só reconhecer a presença da Condessa, mas também associar-lhe objetos (“E teve uma surpresa, vendo no papel — que cheirava a verbena como a condessa de Gouvarinho”)<sup>271</sup> e reavivar a memória sobre os acontecimentos do passado (“as tipoias em que ela deixava o seu cheiro de verbena”).<sup>272</sup> Assim, o aroma tanto denota a presença (“Carlos sentia o seu aroma de verbena”)<sup>273</sup> como contribui para a reminiscência na ausência (“vago cheiro de verbena”),<sup>274</sup> da mesma forma que traduz um efeito de atração (“a velha traquitana de rodas amarelas acabava de ser uma alcova de amor, perfumada de verbena”)<sup>275</sup> e de repulsão (“devia ser intolerável toda uma noite o seu cheiro exagerado de verbena”).<sup>276</sup>

Na perspectiva de Ega, a Condessa de Gouvarinho conjuga diversas características atípicas para a mulher oitocentista portuguesa, que permitem defini-la como deliciosa, já que “era uma senhora de inteligência e de gosto; tinha originalidade, tinha audácia, uma pontinha de romantismo muito picante”.<sup>277</sup> A audácia que cativou Carlos transforma-se posteriormente numa atitude controladora e exigente que o sufoca: “E via ali outra exigência audaz, a mesma tendência impertinente a dispor do seu tempo, dos seus passos, da sua vida!”<sup>278</sup>

A Condessa de Gouvarinho é considerada moralmente reta, sendo o desvio de conduta associado ao contexto, já que as pessoas com quem convive diretamente também são adúlteras: “Ah! Se ela fosse de sentimentos errantes e fáceis — que bela flor a colher, a respirar, a deitar fora depois! Mas não: como dizia o Baptista, a senhora condessa nunca

---

<sup>269</sup> *Idem*, p. 186.

<sup>270</sup> *Ibidem*.

<sup>271</sup> *Idem*, p. 285.

<sup>272</sup> *Idem*, p. 595.

<sup>273</sup> *Idem*, p. 323.

<sup>274</sup> *Idem*, p. 455.

<sup>275</sup> *Idem*, p. 327.

<sup>276</sup> *Idem*, p. 380.

<sup>277</sup> *Idem*, p. 194.

<sup>278</sup> *Idem*, p. 352.

se tinha divertido”.<sup>279</sup> Após a consumação do adultério com Carlos e o afastamento forçado, a personagem retoma a sua rotina como se nada tivesse acontecido entre eles:

Mas de repente a condessa chamou o Taveira, que ria, derretido, com a marquesa de Soutal, para o repreender por ele não ter aparecido terça-feira na Rua de S. Marçal. Surpreendido com tanto interesse, tanta familiaridade, o Taveira, muito vermelho, balbuciou que nem sabia, fora o seu infortúnio, tinham-se metido umas coisas [...] D. José Sequeira, escarlate da azáfama, veio, furando, anunciar a S. Ex<sup>ª</sup>. o fim do intervalo — oferecer o braço à sr.<sup>ª</sup> condessa. Ao passar, ela lembrou a Carlos as suas «terças-feiras», com a delicada simplicidade dum dever. Ele curvou-se em silêncio. Era como se todo o passado, o sofá que rolava, a casa da titi em Santa Isabel, as tipoias em que ela deixava o seu cheiro de verbena — fossem coisas lidas por ambos num livro e por ambos esquecidas.<sup>280</sup>

O estatuto social da Condessa foi adquirido por casamento porque, enquanto solteira, pertencia a uma família de comerciantes: “o sr. conde, furioso, disse à senhora que ela e o pai se deviam lembrar que eram gente de comércio e que fora ele que fizera dela uma condessa”.<sup>281</sup> Deste modo, a personagem é sempre referida com base no título que adquiriu com o matrimónio, sendo o estatuto reforçado pelo sobrenome do Conde.

Raquel Cohen é apresentada mediante a opinião de algumas das figuras proeminentes da sociedade lisboeta, que funcionam como autoridade: “Taveira achava-a «deliciosa! [...] ao marquês não deixava de parecer apetitosa [...] Cruges chamava-lhe uma «lambisgoia relambória»”.<sup>282</sup> Nesta perspetiva, ela é considerada apenas como objeto, que serve um propósito específico, sem que outras qualidades sejam destacadas, pelo que apenas Alencar, da geração romântica, a considera divina.

Só após os comentários sobre Raquel Cohen, surge a caracterização física da personagem, como forma de expressar a adoração inesperada que Ega tem por ela, já que a avaliação do narrador não é muito positiva e mantém-se idêntica na primeira e última vez que Ega a vê em S. Carlos. Raquel é uma mulher alta de trinta anos, cujo cabelo merece o foco do narrador, pelas diversas características que lhe são atribuídas: magnificamente negro, encaracolado, revolto e pesado. Apesar de os cabelos se destacarem pela positiva, os olhos pisados e a palidez denotam uma condição de saúde débil. Também o sorriso é

---

<sup>279</sup> *Idem*, p. 246.

<sup>280</sup> *Idem*, pp. 594-595.

<sup>281</sup> *Idem*, p. 182.

<sup>282</sup> *Idem*, p. 174.

transformado em algo negativo, porque sendo “lasso, pálido, constante, dava-lhe um ar de insignificância”.<sup>283</sup>

As perspetivas de Alencar e de Ega são divergentes, sendo uma mais platónica e outra mais carnal, centrando-se, por isso, em aspetos distintos: o primeiro considera que a “divina Raquel”,<sup>284</sup> tem uns “belos olhos” de “um veludo líquido”,<sup>285</sup> que a fazem “divinamente bela”,<sup>286</sup> e o segundo destaca “a face bonita, banhada num sorriso [...], pupilas lânguidas [...] o extraordinário cetim da pele, o sinalzinho sobre o seio esquerdo...”,<sup>287</sup> que merecem a constatação: “que corpo de mulher!”<sup>288</sup>

De acordo com a imprensa da época, especificamente na secção do *High Life*, Raquel Cohen era considerada “uma das nossas primeiras elegantes”<sup>289</sup> e conhecida de toda a sociedade lisboeta, destacando-se pelos acessórios como a luneta de ouro. Nas outras referências ao vestuário, acresce ainda o comentário ao estilo, visto que “trazia uma toilette inglesa”<sup>290</sup> assim como às cores claras, já que usa recorrentemente “coisas brancas, coisas cor-de-rosa...”<sup>291</sup> ou “vestidos claros sob o verde das árvores”,<sup>292</sup> que contrastam com os tons usados em S. Carlos: “agora ali, toda de preto”.<sup>293</sup> O elemento comum no estilo de vestuário de Raquel Cohen é o decote, que não passa despercebido a Ega, tanto no retrato do medalhão como no serão em S. Carlos. O decote coloca em destaque determinados traços físicos, como “o extraordinário cetim da pele, o sinalzinho sobre o seio esquerdo”,<sup>294</sup> a “brancura do seu colo”,<sup>295</sup> que são para Ega sinónimo de felicidade e acentuam a faceta provocante da personagem.

Raquel Cohen é uma mulher superficial e vaidosa, pela importância que confere à aparência. Apesar de ser provocante, leviana e adúltera, também se deixa guiar pelos

---

<sup>283</sup> *Ibidem*.

<sup>284</sup> *Idem*, p. 208.

<sup>285</sup> *Idem*, p. 219.

<sup>286</sup> *Idem*, p. 247.

<sup>287</sup> *Idem*, p. 315.

<sup>288</sup> *Idem*, p. 307.

<sup>289</sup> *Idem*, p. 174.

<sup>290</sup> *Idem*, p. 397.

<sup>291</sup> *Ibidem*.

<sup>292</sup> *Idem*, p. 565.

<sup>293</sup> *Ibidem*.

<sup>294</sup> *Idem*, p. 399.

<sup>295</sup> *Idem*, p. 794.

sentimentos, como a paixão e o ciúme, que nutre pelo esposo. A instabilidade emocional faz com que aceite que o banqueiro Cohen a castigue pelos deslizes, mas não altera a conduta promíscua, sendo que só Ega e Alencar parecem reconhecer aspetos positivos na personalidade de Raquel.

A forma como os homens se referem a ela denota que não será pautada pela retidão moral, visto que os adjetivos “apetitosa” e “deliciosa”, a metáfora da “carnezinha faisandée” e a denominação de «lambisgóia relambória» remetem para uma mulher leviana, que o marquês considera digna “para uma vez” apenas. Até a referência ao “ar de romance” da personagem indicia a propensão para a promiscuidade e para o adultério, que é corroborada pelo envolvimento com Ega e o possível envolvimento com Dâmaso.<sup>296</sup>

Esta vertente é tornada pública, culminando no incidente entre o Banqueiro Cohen e Ega, com repercussões também para Raquel, pois “dizia-se mesmo que o Cohen lhe dera um pontapé”,<sup>297</sup> apesar de Alencar tentar salvaguardar a sua honra, contando uma versão da história que lhe fosse mais benéfica: “O Alencar contava publicamente que o Ega, provinciano inexperiente e leão de Celorico, tendo tomado por evidências de paixão os sorrisos de amabilidade de uma senhora que recebe — escrevera à sr.<sup>a</sup> D. Raquel uma carta quase obscena, que ela, coitadinha, toda em lágrimas, viera mostrar ao marido”.<sup>298</sup>

Se a imagem que o narrador apresenta de Raquel Cohen é tendencialmente negativa, por oposição à imagem de elegância que a restante sociedade e a imprensa escrita têm dela, também em termos intelectuais a imagem é idêntica. Esta visão é corroborada pelo desdém com que o narrador se refere às qualidades da personagem, pelo que em vez de enumerar os seus predicados ou mostrá-los, apenas refere o que é do conhecimento do senso comum, não conferindo qualquer autoridade à informação e aduzindo um carácter hipotético à mesma: “Dizia-se que tinha literatura, e fazia frases”.<sup>299</sup>

No caso de Raquel Cohen, o estatuto social deriva da vertente profissional do marido e é perceptível não só através do reconhecimento público, mas também da ostentação, visto que o narrador refere que tem lunetas de ouro e é detentora de uma caleche com cavalos.

---

<sup>296</sup> *Idem*, p. 174 (todas as citações do parágrafo).

<sup>297</sup> *Idem*, p. 315.

<sup>298</sup> *Idem*, pp. 315-316.

<sup>299</sup> *Idem*, p. 174.

A aclamação social advém também do facto de ser objeto de atenção na imprensa, como forma de a destacar relativamente às restantes mulheres pela elegância adstrita não só à condição feminina, mas também à condição social e ao bom gosto.

---

**Capítulo 3:**  
**O estereótipo**

---

### 3.1. Conceito teórico

O termo estereótipo deriva da conjugação de dois étimos gregos: *stereos* que significa sólido e *typos* que se refere a impressão ou molde. Assim, denomina uma “impressão sólida”, apontando para uma ideia, conceito ou modelo que se estabelece como padrão ou algo que segue modelos conhecidos. Os padrões coadunam-se com retratos modelo e podem ser definidos com base em aspetos psicológicos ou físicos, em termos comportamentais e de ação ou mesmo de discurso.

O estereótipo é considerado um pressuposto ou rótulo social, isto é, parte-se de características comuns a um determinado grupo que passam a estar adstritas a todos os elementos desse grupo. Mediante um processo de generalização e consecutivamente de simplificação, estabelece-se a relação entre aspetos individuais e coletivos. Deste modo, com base nos estereótipos, cada indivíduo fica associado a uma coletividade, pelas características que partilha, de acordo com os denominadores comuns como a idade, o género, a raça, a religião, a etnia, a profissão, a nacionalidade e a orientação sexual, entre outros.

Segundo Erving Goffman,<sup>300</sup> o estereótipo constrói significado na interação, ou seja, na relação com o contexto, porque há normas e modelos expectáveis. Quando os modelos de atuação instituídos como regra não são seguidos, contribuem para a marginalização. Quem não segue os ditames sociais delineados para cada grupo é considerado um elemento estranho ou à parte da restante sociedade e, por isso, alvo de estigma social.

Os estereótipos derivam de questões culturais e, tendencialmente, interferem nas relações sociais, podendo ser enfatizados ou atenuados pelos meios de comunicação e informação, e até por via das manifestações artísticas. Assim, os estereótipos são reproduzidos nas diversas formas de arte como a literatura, a pintura e a escultura, e veiculados nos diferentes meios de comunicação social como a televisão, a imprensa e a internet.

De modo geral, os estereótipos associam-se a aspetos negativos ou crenças preconceituosas, expressas através da ironia, do cómico ou do insulto, estratégias estas

---

<sup>300</sup> Cf. Erving Goffman, *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*, Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

usadas também na construção do retrato. Tomando como exemplo a literatura, nos autos e nas farsas Gil Vicente recorre ao cómico de situação, de linguagem ou de carácter como forma de representar tipos específicos de personagens e alertar para os defeitos e na ficção narrativa, Eça de Queirós usa a ironia de modo a criticar condutas socialmente condenáveis. O recurso ao insulto é pouco comum em termos literários, contudo, encontra-se uma reminiscência nas cantigas de escárnio e maldizer.

Na medida em que os estereótipos são conceitos relacionados com a história, a geografia, a cultura e as crenças de diversas sociedades, a dúvida que se coloca é se surgem de forma consciente ou inconsciente. Relativamente às manifestações artísticas, os estereótipos surgem como forma de criar significado, mas na componente informativa e comunicacional a tendência é meramente narrativo-descritiva. Assim, a vertente analítica das formas de arte é entendida numa perspetiva consciente e a componente narrativa dos meios de comunicação assume uma forma inconsciente.

A tipologia de estereótipos pode ser considerada em termos globalizantes ou restritos. As características são mais abrangentes no caso dos estereótipos de género, de etnia ou de nacionalidade, e mais específicas quando se relacionam com aspetos particulares que dependem de influências externas, como o estereótipo de beleza. Consequentemente, o estereótipo é mais abrangente quanto menos grupos originar, como acontece com a dicotomia homem/mulher, e mais restrito quanto mais categorias encerrar, ou seja, a beleza entendida como reflexo de uma região, país ou continente.

A maioria dos estereótipos estão associados à origem, isto é, à etnia, à nacionalidade ou à região. A título ilustrativo, a maior cisão estabelece-se entre Ocidente e Oriente, mas é possível estipular idiosincrasias para zonas mais restritas, como continentes, países, regiões ou localidades. Há ainda estereótipos relacionados com as escolhas, como a religião ou a orientação sexual, e que podem conduzir a situações de intolerância ou discriminação, como comprova a História.

O estereótipo de beleza funciona numa estrutura de opostos, pois é estabelecido o que se considera belo por oposição ao que se entende como repugnante, sendo de realçar que o padrão se altera de acordo com o período histórico, a localização geográfica e o

género. O que é instituído como padrão de beleza passa a ser modelo de imitação e causador de frustração para quem se afasta do conceito estabelecido.

O estereótipo de género é muito particular, na medida em que, apesar de ser globalizante, originando apenas dois grupos, homens e mulheres, é influenciado pelos restantes estereótipos. Assim, considerando o grupo das mulheres e as características padronizadas que lhe são atribuídas, há ainda que ter em atenção a etnia, a nacionalidade, a religião ou o estatuto social, sendo-lhe associados outros estereótipos próprios como o de beleza.

Os meios de comunicação e informação contribuem para a definição de determinados estereótipos, da mesma forma que as manifestações artísticas retratam estereótipos instituídos, mesmo que por via do exagero. A mulher é alvo preferencial nos meios de informação, de que a publicidade é exemplo, e nas manifestações artísticas como a pintura, a escultura e a literatura. No caso da literatura ocidental, a importância da figura feminina tem origem na Bíblia e mantém-se até à atualidade, apesar de ser representada de forma diferente ao longo do tempo.

Assim, a representação da mulher na literatura resulta de uma conjugação de fatores que traduzem a relação entre a realidade retratada pelo escritor, através da voz do narrador, e a realidade apreendida pelo leitor. Na relação escritor-leitor, acrescem ainda os elementos contextuais, isto é, a imagem convocada na representação do real por influência da estética literária e das questões histórico-culturais. Neste âmbito, é possível identificar padrões de figuração da personagem feminina coincidentes com épocas e estéticas.

Deste modo, ao considerar a representação da mulher na literatura, numa perspetiva diacrónica ou sincrónica, importa compreender que, segundo Eder,<sup>301</sup> as personagens estão representadas na mente, derivando, por isso, de modelos mentais. Como a análise da personagem é feita com base na receção, pode ser considerada um artefacto, um ser, um símbolo ou um sintoma. No primeiro caso, a personagem é compreendida na relação com o mundo extra ficcional; no segundo, enquanto figura com

---

<sup>301</sup> Cf. Jens Eder, "Analyzing characters: creation, interpretation and cultural critique", *Revista de Estudos Literários* (coordenação de Carlos Reis), nº 4, Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2014, pp. 69-96.

características físicas, psicológicas, mentais e sociais, entre outras; no terceiro, como estereótipo que representa períodos temporais através de temas e mensagens, vícios ou virtudes, e no quarto assume-se como causa e efeito da realidade.

Numa perspetiva plural e completa, os quatro aspetos interligam-se, já que, ao considerar as personagens enquanto seres e artefactos, é possível analisá-las como símbolos ou sintomas. Assim, dependendo do foco, as personagens podem ser consideradas miméticas, artificiais, simbólicas ou sintomáticas, já que aos quatro tipos de personagens correspondem quatro níveis de receção. Deste modo, ao analisar a representação da mulher na literatura, importa considerar como os diversos tipos e níveis se interligam.

Contudo, o processo de representação da personagem também pode ser entendido numa perspetiva histórica e cultural, isto é, como uma síntese de um conjunto de elementos epistémicos que traduzem a história e a cultura. Chartier<sup>302</sup> considera que a literatura respeita as regras do meio em que emerge, pelo que o aspeto histórico-cultural influencia a produção e a receção; Pesavento<sup>303</sup> reconhece a importância do tempo da produção, enquanto Ginzburg vê na literatura uma duplicidade, porque a “ficção alimentada pela história torna-se matéria de reflexão histórica”.<sup>304</sup>

Tanto Chartier como Foucault<sup>305</sup> consideram que a representação consiste em tornar presente aquilo que está ausente, isto é, estabelecendo uma relação de similitude e permitindo perpetuar a memória, com as palavras a assumirem na literatura a função mediadora entre a realidade e a imagem. A representação literária opera no âmbito social, já que se estabelece uma estreita relação com o tempo e o espaço, permitindo “identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler”.<sup>306</sup>

---

<sup>302</sup> Cf. Roger Chartier, “Defesa e ilustração da noção de representação”, *Fronteiras*, Mato Grosso: UFGDU, vol. 13, nº 24, 2011, pp. 15-29.

<sup>303</sup> Cf. Sandra Jatahy Pesavento, *História & história cultural*, Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

<sup>304</sup> Carlo Ginzburg, *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*, São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 12.

<sup>305</sup> Cf. Michel Foucault, “Qu’est-ce qu’un auteur?”, *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, vol. 64, 1969, pp. 73-104 e *L’ordre du discours*, Paris: Gallimard, 1970.

<sup>306</sup> Roger Chartier, *A história cultural*, Lisboa: Difel, 2002, pp. 16-17.

Na literatura, nomeadamente no género narrativo, a personagem ocupa um lugar de relevância, ou seja, não é meramente “un effet de texte”,<sup>307</sup> mas um elemento indispensável à narrativa, porque nela “está inscrita uma temporalidade humana que é conatural à própria temporalidade narrativa”.<sup>308</sup> Assim, as personagens são consideradas “important as objects of individual experiences, as sociocultural influences, or as means to understand ourselves, others, and the world”.<sup>309</sup>

A construção da personagem surge por meio de figuras, que derivam de uma estratégia de figuração “dinâmica, gradual e complexa”,<sup>310</sup> porque se vai construindo ao longo do texto, com base na conjugação da caracterização e da descrição, e na interligação de diversos dispositivos, tais como os retóricos, os ficcionais e os comportamentais. A figuração realiza-se por meio da caracterização física, psicológica, moral, social e económica, que se associa ao discurso enunciado pela personagem e às relações que estabelece com outras personagens, na estreita ligação com o tempo e o espaço.

Deste modo, uma personagem não existe por si só, nem independentemente, deriva de “a network of relations with other characters, a network of hierarchies, functions and values, interactions and communications, similarities and contrasts, attraction and rejection, power and recognition”.<sup>311</sup> Na pluralidade de relações que a personagem estabelece, identificam-se padrões que se definem enquanto estereótipos, associados ao género, à religião, à educação ou à origem, numa perspetiva de perfusão entre eles. Os estereótipos podem ser entendidos com base no período literário, no confronto entre diversos autores e no reconhecimento de padrões, ou como questão autoral, por comparação das diversas obras literárias do mesmo autor e no reconhecimento de modelos.

---

<sup>307</sup> Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris: Seuil, 1983, p. 93: “raison de plus, sans doute, por s’interessar d’avantage au discours constituant qu’a l’objet constitué, ce «vivant sans entrailles» qui n’est ici (contrairement à ce qui se passe chez l’historien ou le biographe) qu’un effect du texte”.

<sup>308</sup> Carlos Reis, “Pessoas de Livro: figuração e sobrevida da personagem”, *Revista de Estudos Literários*, Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2014, p. 51.

<sup>309</sup> Jens Eder, *op. cit.*, p. 69.

<sup>310</sup> Carlos Reis, *op. cit.*, p. 53.

<sup>311</sup> Jens Eder, *op. cit.*, p. 89.

### 3.2. O estereótipo em Eça.

A extensa galeria de personagens da ficção queirosiana é associada a “célebres [...] tipos criados por Eça de Queirós – reconhecíveis ainda nos dias de hoje, motivo de discussão e, por vezes, de acesa polémica”.<sup>312</sup> O debate sobre as personagens teve origem no momento da produção e estendeu-se ao longo do tempo até à atualidade, não sendo gerador de consensos porque se, por um lado, se considera que cada personagem é única e com características próprias, por outro lado, há quem entenda que as personagens são decalque umas das outras.

O conceito de estereótipo estabelece que as personagens se adequam a determinados modelos que podem, por exemplo, visar os aspetos psicológicos, físicos, comportamentais, educacionais, morais ou sociais, o que não significa que uma personagem é cópia exata da outra, podendo conter as suas idiossincrasias. Por outro lado, não é a diferença de cor de cabelo, de tipo de vestuário ou de traços marcantes de personalidade que ditam que a personagem não pertence a um estereótipo, se no cômputo geral cumpre uma mesma função ou se presta a um mesmo objetivo.

Na crítica a *Os Maias*, Fialho de Almeida considera que as personagens são decalcadas umas das outras, pelo que “todos os homens são grotescos, idiotas, insignificantes e velhacos; em que não há senão mulheres adúlteras”.<sup>313</sup> Deste modo, o autor começa por identificar a existência de tipos de personagens, designando-as por “figurinhas cómicas, caricaturadas de fisionomias conhecidas”,<sup>314</sup> associadas a “três ou quatro tipos fundamentais que no espírito do artista continuam a ser ainda matéria-prima para todas as suas criações”.<sup>315</sup>

Fialho estabelece uma categorização em relação às obras de Eça, considerando que se debruçam apenas no “reles” e no “poluído”, com ausência total de “honestidade”. Consequentemente, as personagens são entendidas da mesma forma e, por isso, caracterizadas negativamente, como denota o comentário: “não há lugar para só uma

---

<sup>312</sup> Maria do Rosário Cunha, “Para uma poética da personagem queirosiana”, *Revista de Estudos Literários* (coordenação de Carlos Reis), vol. 6, Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2017, p. 204.

<sup>313</sup> António Apolinário Lourenço, *O grande Maia. A recepção imediata de "Os Maias" de Eça de Queirós*, Braga: Angelus Novus, 2000, p. 36.

<sup>314</sup> *Ibidem*.

<sup>315</sup> *Ibidem*.

mulher honesta”.<sup>316</sup> A análise de Fialho de Almeida não deixa de ser superficial, já que, por contaminação, as afirmações sobre as temáticas abordadas nas obras de Eça se alastram às personagens.

Na carta de resposta a Fialho de Almeida, Eça defende-se de uma das principais acusações, isto é, que os “personagens são copiados uns dos outros”,<sup>317</sup> justificando que o facto de se coadunarem com tipos específicos se deve à reprodução real da sociedade, sendo que a portuguesa, enquanto “uniforme, nivelada, chata, sem relevo, e sem saliências”,<sup>318</sup> contribuiria para personagens tipificadas. Assim, Eça não aceita as críticas sobre a forma superficial como cria os perfis das personagens, mas aceita que são reproduções fidedignas e, por isso, similares entre si.

Eça apresenta como exemplo o estereótipo da personagem masculina ao questionar Fialho: “Você distingue os homens de Lisboa uns dos outros?”<sup>319</sup> A ideia é reiterada por Eça, em carta a Rodrigues de Freitas, quando se refere às personagens de *O Primo Basílio* como tipos sociais, já que admite querer que as personagens “pensassem, decidissem, falassem e atuassem como puros lisboetas, educados entre o Cais do Sodré e o Alto da Estrela”.<sup>320</sup>

Assim, se Eça considera que os homens apresentam todos as mesmas características, impera a questão de saber se é possível distinguir as mulheres umas das outras e se as personagens femininas têm também um perfil coincidente. Apesar de as mulheres, na generalidade, terem traços comuns, destacam-se algumas características específicas, que ditam a existência de vários estereótipos em vez de um estereótipo único e unificador.

---

<sup>316</sup> *Idem*, p. 38.

<sup>317</sup> Eça de Queirós, “Carta de Eça de Queirós a Fialho de Almeida” in *Fialho de Almeida cem anos depois* (organização de António Cândido Franco), s.l.: Editora Licorne, 2011, p. 225.

<sup>318</sup> *Ibidem*

<sup>319</sup> *Idem*, p. 226.

<sup>320</sup> Eça de Queirós, “Carta a Rodrigues de Freitas” (30 de março de 1878) in *Correspondência*, (leitura, coordenação, prefácio e notas de Guilherme de Castilho), vol.1, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983, p. 141.

### 3.2.1. A adúltera

O adultério implica a prática de infidelidade conjugal e, por isso, “no adultério entram – o sedutor, para que lhe dêmos este nome clássico, a mulher e o marido”,<sup>321</sup> podendo, segundo Eça, encerrar a “consciência própria e consciência pública.”<sup>322</sup> O adultério é considerado “um facto fatal da natureza eterna, ou [...] um facto fatal da moral moderna”,<sup>323</sup> já que pode derivar de uma característica intrínseca, que torna o ser humano propenso a este comportamento, ou ser resultado da decadência e descrédito do matrimónio enquanto instituição social no contexto moderno.

O adultério é aceitável e até desejável para o homem, já que se “nunca teve uma amante casada [...] nega-se-lhe a experiência feminina, e passa à situação hirsuta e florestal de *bicho do mato* [...] Mas se teve uma amante com publicidade e relevo, ah! é um homem”.<sup>324</sup> Contudo, o mesmo comportamento não é aceitável para a mulher, que tem como obrigação dedicar-se exclusivamente ao esposo. Em caso de adultério, as mulheres eram moralmente excluídas da sociedade, e o homicídio considerado como hipótese legalmente válida.

As razões da consumação do adultério também não são coincidentes entre homem e mulher, porque “para a generalidade das mulheres – ter *um amante* significa ter uma quantidade de ocupações, de factos, de circunstâncias a que, pelo seu organismo e pela sua educação, acham um encanto inefável”,<sup>325</sup> enquanto para os homens, é um comportamento expectável que atesta a virilidade do mesmo. Assim, se para o homem é uma marca de virilidade, para a mulher não é o desrespeito de um sacramento, mas sinónimo da sua superficialidade, projetada em “pequeninos afazeres – escrever cartas às escondidas, tremer e ter susto; fechar-se a sós para pensar, estendida no sofá; ter o orgulho de possuir um segredo; ter aquela ideia dele e do seu amor, acompanhando como uma melodia em surdina todos os seus movimentos, a *toilette*, o banho, o bordado, o penteado”.<sup>326</sup>

---

<sup>321</sup> Eça de Queirós, *Uma Campanha Alegre*, Lisboa: Livros do Brasil, s.d., p. 401.

<sup>322</sup> *Ibidem*.

<sup>323</sup> *Idem*, p. 390.

<sup>324</sup> *Idem*, pp. 403-404.

<sup>325</sup> *Idem*, p. 393.

<sup>326</sup> *Ibidem*.

Contudo, esta ambivalência face ao adultério denota que “o adultério feminino é realmente relevante” na sociedade, pois só a mulher é recriminada pelo comportamento imoral, o que acaba por se refletir também na literatura, já que “apenas o adultério feminino é verdadeiramente produtivo.”<sup>327</sup> Em *Eça*, o adultério é relevante e produtivo em termos narrativos, já que se apresenta como elemento aglutinador da maioria dos romances e é consubstanciado em figuras femininas de relevo, isto porque, “o interesse pela figura feminina tanto nas suas coordenadas sociais como psicológicas, morais e mesmo fisiológicas, é próprio dos romances de adultério europeus do realismo”.<sup>328</sup>

Na ficção queirosiana, as mulheres adúlteras apresentam pontos de contacto em termos de aparência, na medida em que encarnam o modelo de mulher clássica, associado a características físicas específicas, perspectivadas numa vertente angelical ou deificada. Maria Monforte traduz, na totalidade, as características físicas da beleza clássica, isto é, o cabelo louro, a pele branca e os olhos azuis, sendo destacada face às demais mulheres e equiparada às deusas mitológicas pela sua beleza e formosura. Luísa apresenta uma imagem coincidente em praticamente todos os aspetos, exceto os olhos, que não se demarcam pela cor, mas pela expressividade, que se revela como fator de atração masculina.

Tendencialmente, as mulheres adúlteras exercem magnetismo sobre as personagens masculinas e são fonte de inveja ou ódio das congéneres femininas, sendo estes comportamentos provocados pelas características físicas e acentuados pelo perfil psicológico. Luísa é associada à delicadeza, à feminilidade e à sensualidade e Maria Monforte à aura de mistério e à superiorização face às outras mulheres.

O vestuário é também marca distintiva: Luísa caracteriza-se pelo bom gosto, como enuncia o próprio Basílio na comparação com a fina flor parisiense e com as restantes mulheres portuguesas, enquanto Maria se demarca pela surpreendente originalidade e requinte. As duas acabam por ser modelos a seguir: Luísa serve de exemplo a Leopoldina e de conselheira a D. Felicidade, e Maria é motor de inveja das restantes mulheres que a criticam por tudo aquilo que os homens a elogiam.

---

<sup>327</sup> Maria Teresa Martins de Oliveira, *A mulher e o adultério nos romances O Primo Basílio de Eça de Queirós e Effi Briest de Theodor Fontane*, Coimbra: Livraria Minerva, 2000, p. 33.

<sup>328</sup> *Idem*, p. 44.

Em termos de personalidade, as duas personagens são antagónicas, já que a ociosidade e a ingenuidade de Luísa dão lugar à iniciativa e à perspicácia de Maria. Assim, a primeira entrega-se à preguiça e ao tédio da vida burguesa, confiando totalmente nas pessoas que a rodeiam, e a segunda toma a iniciativa na organização dos serões, tem uma personalidade firme na manipulação de Pedro e assume as escolhas com vista à consecução dos seus objetivos.

A personalidade distinta dita que a forma como lidam com o adultério seja diferente, assim como o desfecho a que tanto Maria como Luísa estão votadas. Contudo, as etapas que conduzem à infidelidade não são divergentes: a consecução do amor advém de um período de corte que culmina com o casamento e, quando tudo parece estar bem, uma pequena alteração das rotinas e o surgimento de uma nova personagem incentivam o adultério, apesar de as mulheres parecerem estar totalmente envolvidas na vida matrimonial.

No caso de Luísa, o casamento surge como uma condição natural, que deriva das imposições da sociedade na formatação das mentalidades e, por isso, apesar de não se sentir apaixonada por Jorge, aceita o pedido. Assim, percebe-se que a educação de Luísa teria sido no sentido do casamento, como forma de conquistar uma vida segura e respeitável:

Tinham passado três anos quando conheceu Jorge. Ao princípio não lhe agradou. Não gostava dos homens barbados: depois percebeu que era a primeira barba, fina, rente, muito macia decerto; começou a admirar os seus olhos, a sua frescura. E sem o amar sentia ao pé dele como uma fraqueza, uma dependência e 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 lhe disse: «Vamos casar, hem!» Viu de repente o rosto barbado, com os olhos muito luzidios, sobre o mesmo travesseiro, ao pé do seu! Fez-se escarlate. Jorge tinha-lhe tomado a mão: ela sentia o calor daquela palma larga penetrá-la, tomar posse dela; disse que sim, ficou como idiota, e sentia debaixo do vestido de merino dilatarem-se docemente os seus seios. Estava noiva, enfim! Que alegria, que descanso para a mamã!<sup>329</sup>

Ao alcançar a vida confortável que tanto desejava através do matrimónio, Luísa cumpre as incumbências, mesmo que ainda não tenha satisfeito a principal função da mulher casada: ter filhos. Neste contexto, deixa-se tomar pelo tédio, fascina-se com as aventuras dos romances que lê e que povoam a sua imaginação, e recebe influência da amiga de infância, Leopoldina, que lhe apresenta o adultério como algo natural:

---

<sup>329</sup> Eça de Queirós, *O Primo Bazilio*, Lisboa: Livros do Brasil, s.d., p. 22.

Leopoldina deu logo detalhes.

Era muito indiscreta, falava muito de si, das suas sensações, da sua alcova, das suas contas. Nunca tivera segredos para Luiza; e na sua necessidade de fazer confidências, de gozar a admiração dela, descrevia-lhe os seus amantes, as opiniões deles, as maneiras de amar, os tiques, a roupa, com grandes exagerações! Aquilo era sempre muito picante, cochichado ao canto de um sofá, entre risinhos; Luiza costumava escutar, toda interessada, as maçãs do rosto um pouco envergonhadas, pasmada, saboreando, com um arzinho beato. Achava tão curioso!<sup>330</sup>

A literatura contribui para a definição do tipo e homem que encanta Luísa e da importância que a paixão assume na sua vida: “os homens ideais apareciam-lhe de gravata branca, nas umbreiras das salas de baile, com um magnetismo no olhar, devorados de paixão, tendo palavras sublimes”.<sup>331</sup> Deste modo, é facilmente manipulada por um homem como Basílio, que se destaca pelo saber falar e agradar uma mulher. No reencontro, é notório o impacto que Basílio causa em Luísa, através da forma eloquente de comunicar (“— Perdoa-me — exclamou ele logo, com um ímpeto apaixonado. — Perdoa-me. Foi sem pensar. Mas é porque te adoro, Luiza!”)<sup>332</sup> e do modo elegante de vestir (“Reparou na ferradura de pérolas da sua gravata de cetim preto, nas pequeninas estrelas brancas bordadas nas suas meias de seda. A Bahia não o vulgarizara. Voltava mais interessante!”).<sup>333</sup>

A educação sentimentalista e a religião superficialmente praticada, aliadas ao tédio e aos exemplos da sociedade burguesa, são contributos fundamentais na consumação do adultério. Contudo, sendo o casamento entendido como forma de realização do amor, quando as expectativas alimentadas pelo imaginário romântico são defraudadas, a escapatória é a relação extraconjugal, que permita acrescentar à vida entediante e sem paixão um pouco de aventura e também substituir o esposo pelo modelo de homem idealizado.

Assim, no caso de Luísa estão criadas todas as condições para o adultério: o tédio intrinsecamente dominante na vida da personagem, a monotonia do relacionamento que mantém com Jorge, o afastamento do esposo por razões profissionais e o aparecimento de uma nova personagem: Basílio. O primo estabelece um elo entre o passado e o presente,

---

<sup>330</sup> *Idem*, pp. 25-26.

<sup>331</sup> *Idem*, p. 18.

<sup>332</sup> *Idem*, p. 112.

<sup>333</sup> *Idem*, pp. 62-63.

já que, no passado, se relacionara com Luísa numa perspectiva amorosa e vem, no presente, tentar ocupar o lugar que deixara e que agora pertence a Jorge.

As rotinas instituídas com o regresso de Basílio dão um novo alento a Luísa, porque, acrescentam ocupação e entusiasmo à vida da personagem: por um lado, anseia pela visita do primo, por outro, tem como objetivo encontrar-se com ele no Paraíso, para a consumação do adultério. As rotinas implicam que Luísa tenha que se preparar para os encontros e arranjar estratagemas para que não se tornem públicos. A alteração da rotina da personagem tem influência na rotina da casa: a pacatez preguiçosa de estar sentada no sofá em roupão a ler o jornal é substituída por tarefas específicas que tem para concretizar e que se repercutem em mais trabalho para as criadas.

O adultério segue assim as três fases essenciais: a da sedução, a da consumação e a da descoberta. A ironia reside no facto de antes de se manifestar a possibilidade da descoberta, o relacionamento já ter tomado um rumo diferente, ditado pelo desinteresse e alteração da conduta dos intervenientes. Deste modo, inicia-se a fase descendente que inclui a realização das tarefas de Juliana e a tentativa de evitar a revelação do adultério, a punição através da doença e a expiação por via da morte.

As diferenças de carácter entre Luísa e Maria Monforte fazem com que a visão romantizada do amor seja exteriorizada de forma diferente e o adultério se processe com contornos distintos. Basílio tem objetivos bem definidos e, por isso, o processo de sedução surge como forma de os alcançar. Conhecedor da personalidade feminina e da ingenuidade latente de Luísa, Basílio vai ao encontro do que julga ser a pretensão da generalidade das mulheres. Maria Monforte é uma mulher decidida, que mesmo não amando Pedro, cede à sua corte, mas vê apenas a concretização do amor na relação adúltera com Tancredo.

A conquista de Pedro corresponde ao processo de sedução na perspectiva feminina, culminando no casamento, que segue o rumo expectável, já que, depois da lua de mel, o casal regressa a Lisboa para estabelecer residência. Maria Monforte cumpre as funções de esposa na gestão da casa, no planeamento da vida social e na constituição de família, com o nascimento dos dois filhos. O casamento continua apenas manchado pela não aceitação por parte de Afonso da Maia, apesar de todas as tentativas de manipulação engendradas por Maria, que vê o seu poder de sedução ter efeito sobre todos, exceto sobre o sogro.

Irónico é que Maria Monforte condene a vida social imposta por Pedro, nomeadamente a presença do hóspede Tancredo, sendo a convivência forçada, por via do contexto, a ditar o envolvimento entre os dois. Inicialmente o empolgação de Pedro pelo hóspede é exacerbado e o de Maria praticamente nulo, contribuindo ele, por isso, para suscitar o interesse da esposa: “Maria, desde então, não pareceu interessar-se mais pelo ferido. Era Pedro que vinha, a cada instante, falar-lhe dele, entusiasmado por aquela existência patética de príncipe conspirador”.<sup>334</sup>

O processo de sedução de Tancredo é iniciado pela reação que causa nas restantes personagens, isto é, o entusiasmo de Pedro, a paixão da criada e a admiração dos frequentadores da casa. Na relação com Maria Monforte, Tancredo segue a mesma tendência romântica usada pelo esposo, optando por um requinte mais apurado ao fazer a corte, mas de quem não se desconfia por ser amigo de Pedro e frequentador assíduo da residência:

Daí a dias, porém, o napolitano, já convalescente, quis recolher ao seu hotel. Não vira Maria: mas em agradecimento da sua hospitalidade, mandou-lhe um admirável ramo, e, com uma galanteria de príncipe artista da Renascença, um soneto em italiano enrolado entre as flores e tão perfumado como elas: comparava-a a uma nobre dama da Síria dando a gota de água da sua bilha ao cavaleiro árabe, ferido na estrada ardente; comparava-a à Beatriz do Dante. Isto afagou-se a todos de uma rara distinção, e, como disse o Alencar, um rasgo à Byron.<sup>335</sup>

O afastamento que parece existir entre Maria Monforte e Tancredo é anulado pelas referências constantes ao napolitano, seja o esposo que lhe elogia as façanhas, as mulheres que se enternecem, a criada que se apaixona ou o pai que se fascina rapidamente por ele. Assim, o interesse de Maria surge disfarçado de um aparente desdém à presença de Tancredo imposta por Pedro:

A bela face de Maria empalideceu de cólera. Julgava tudo isso de mau gosto, grosseiro, impudente! Pedro fora realmente um doido em trazer assim para a intimidade de Arroios um estrangeiro, um fugido, um aventureiro! Demais, aquela troça em cima, entre *grogs* quentes, com guitarra, sem respeito por ela ainda toda nervosa, toda fraca da convalescença, indignava-a! Apenas Sua Alteza pudesse acomodar-se com almofadas numa sege, queria-o fora, na estalagem...<sup>336</sup>

A fase da sedução surge sub-repticiamente, já que os indícios apontam para um possível envolvimento, mas não são expressos diretamente através de atos ou palavras,

---

<sup>334</sup> *Eça de Queirós, Os Maias*, Lisboa: Imprensa Nacional, 2018, p. 92.

<sup>335</sup> *Idem*, p. 93.

<sup>336</sup> *Ibidem*.

salvaguardando a imagem de Maria Monforte, já tão assombrada pelo passado familiar. A partir do momento em que Maria altera a sua conduta, adiando as estratégias para a aproximação de Afonso e diminuindo as situações de socialização em casa, limitando-as a um grupo restrito do qual Tancredo inesperadamente faz parte, a aproximação é notória e o envolvimento uma possibilidade iminente:

Toda a antiga maneira de Maria pareceu com efeito ir mudando. Suspendera as *soirées*. Começou a passar as noites muito recolhidas, com alguns íntimos, no seu *boudoir* azul. Já não fumava; abandonara o bilhar; e vestida de preto, com uma flor nos cabelos, fazia *crochet* ao pé do candeeiro. Estudava-se música clássica quando vinha o velho Cazoti. O Alencar, que, imitando a sua dama, entrara também na gravidade, recitava traduções de Klopstock. Falava-se com sisudez de política; Maria era muito regeneradora.

E todas essas noites, Tancredo lá estava, indolente e belo, desenhando alguma flor para ela bordar, ou tangendo à guitarra canções populares de Nápoles. Todos ali o adoravam; mas ninguém mais que o velho Monforte, que passava horas, enterrado na sua alta gravata, contemplando o príncipe com enternecimento.<sup>337</sup>

A consumação e descoberta do adultério surgem expressas em simultâneo na carta deixada por Maria a Pedro, que atesta a fuga de ambos e justifica o abandono do lar. A carta serve também para confirmar as suspeitas levantadas pelos indícios e as certezas de Afonso face à integridade de Maria, sendo ela a primeira a reconhecer o seu comportamento imoral: “«É uma fatalidade, parto para sempre com Tancredo, esquece-me que não sou digna de ti, e levo a Maria, que me não posso separar dela.»”<sup>338</sup>

A similitude entre Luísa e Maria Monforte não se restringe à beleza, mas estende-se à educação orientada “exclusivamente para o amor – ou para o casamento, como realização do amor”.<sup>339</sup> Assim, este tipo de educação estabelece as aprendizagens fundamentais, ou seja, “educa-se-lhe primeiro o corpo para a sedução. Depois ensina-se-lhe a música, o piano, o canto. Depois, o seu espírito, como é educado? Pelo romance, que lhe descreve o amor”.<sup>340</sup> Consequentemente, a educação dita também as incumbências femininas enquanto esposa, sendo que a ausência de ocupação, o afastamento do marido, seja física ou psicologicamente, e o desejo de aventura potenciam o adultério de Luísa e de Maria Monforte.

---

<sup>337</sup> *Idem*, pp. 94-95.

<sup>338</sup> *Idem*, p. 97.

<sup>339</sup> Eça de Queirós, *Uma Campanha Alegre*, *op. cit.*, p. 115.

<sup>340</sup> *Idem*, p. 116.

Outra semelhança é o facto de a corte ser feita por alguém íntimo ou com relação de parentesco que justifique a sua presença na casa. Se, no caso de Luísa, o acesso de Basílio à intimidade do lar é potenciado pela ausência do esposo, a aproximação desenvolve-se por ser um familiar, tornando-se assim a convivência e a frequência autorizada da casa. No caso de Maria Monforte, o amante é colocado em casa por insistência do marido, pelo que não sendo familiar, é um amigo próximo por quem este tem grande estima.

Apesar de estarmos perante enredos distintos, existem pontos de contacto, já que há uma “constância de passos como a sedução, o adultério, as reflexões sobre a culpa, a descoberta, a punição, a expiação e a morte, variando o peso e até a presença de alguns destes momentos”.<sup>341</sup> Assim, estes aspetos podem variar na essência e na intensidade, não impedindo que se considere que o processo do adultério corresponde a um estereótipo, visto que a presença por si só já é sintomática.

O processo de sedução imediato e mútuo e os encontros constantes para consumação do adultério entre Luísa e Basílio opõem-se à sedução mascarada e à fuga para consumação do adultério por parte de Maria e Tancredo. Se para uma o amante se apresenta como causa de desilusão porque ao seduzi-la contribui para o desrespeito do sacramento do matrimónio, usa-a como objeto de consumação dos seus desejos e, com a continuidade, desinteressa-se por ela, acabando por abandoná-la, para a outra o amante é a concretização do amor e do desejo mútuo.

A diferença de personalidade dita que Maria tenha coragem de fugir e não tenha receio da reação da sociedade, nem das possíveis punições, enquanto Luísa vive atormentada pela possibilidade da descoberta e o desejo de fuga não passa disso mesmo. A consciência da culpa e o receio da punição provocam o tormento de Luísa, encarnado na personagem de Juliana, que faz questão de a lembrar das suas falhas morais, mesmo que em proveito próprio. Ao deixar uma carta ao esposo, Maria Monforte demonstra a necessidade de se justificar e assumir a culpa, funcionando a mensagem como expiação, pois serve para encerrar uma etapa da sua vida.

---

<sup>341</sup> Maria Teresa Martins de Oliveira, *op. cit.*, p. 34.

A expiação consubstancia-se de forma distinta porque, para Luísa, a redenção só é possível através da morte, que se assume como castigo máximo, após a tormenta vivida sob a exploração de Juliana, a ameaça da descoberta e a punição. Para Maria Monforte, a expiação resume-se ao abandono de uma vida estável e do filho, assim como do estatuto social alcançado, que a obrigam a levar uma vida de cortesã, após o falecimento de Tancredo. Se as formas de expiação e de a punição da mulher em caso de adultério são distintas, a reação do esposo face ao amante também o é, por influência do temperamento. Deste modo, do perfil psicológico do traído depende a medida aplicada: Jorge vê a sua fúria amenizada pelo estado doentio de Luísa e Pedro inflige a punição em si próprio.

Se no caso dos dois amantes não há direito a reação, visto que têm residência noutra país, não deixa de ser irónico que Tancredo venha a morrer num duelo, destino que lhe estaria reservado como uma das punições possíveis de ser infligida pelo marido desrespeitado: “vivera três anos em Viena de Áustria com Tancredo, e [...] Depois tinham estado em Múnaco; e aí, dizia o Alencar, «num drama sombrio de paixão que ela me fez entrever», o napolitano fora morto em duelo”.<sup>342</sup> As punições previstas para as mulheres adúlteras, como a prisão, o espancamento ou o homicídio, não se registam no caso de Luísa e Maria. Contudo, a punição já se afigura extrema porque uma fica votada ao desaparecimento físico através da morte e a outra à perda da identidade e do estatuto social, por via da fuga.

Em termos de adultério, pode-se também considerar o caso de Raquel Cohen e da Condessa de Gouvarinho que, apesar de casadas e com um estatuto social proeminente a manter, optam por uma conduta cuja condição moral se afasta do exemplar. A Condessa de Gouvarinho surge primeiramente como uma pessoa íntegra, mas de uma tristeza marcante, para quem o adultério deriva da influência do meio que a circunda. Raquel Cohen, por seu turno, já apresenta uma imagem negativa inicialmente, que é reiterada pela conduta moralmente condenável e promíscua.

À semelhança de Luísa e Maria Monforte, a Condessa de Gouvarinho exemplifica o casamento por interesse em vez de ser por amor, pelo que o resultado expectável seria também o desrespeito pelo sacramento, por via do adultério. Neste casal é notório que o

---

<sup>342</sup> Eça de Queirós, *Os Maias*, *op. cit.*, p. 128.

matrimônio se assume como transação que visa a satisfação mútua dos intervenientes: a mulher casa porque é uma obrigação, o casamento permite a aquisição do estatuto social do esposo e o dote contribui para o enriquecimento do homem. A falta de sentimento como base da relação é acentuada pelas divergências entre ambos, que são perceptíveis nas discussões tidas em frente aos amigos ou criados.

Neste caso, o adultério surge também como forma de colmatar a experiência negativa do matrimônio, pelo que a mulher anseia encontrar no amante um homem que supere o marido, proporcionando-lhe o que este não é capaz. No entanto, o foco do interesse de Carlos na Condessa de Gouvarinho é rapidamente substituído por Maria Eduarda, exemplificando, assim, a mulher usada como objeto sexual e descartada quando o interesse deixa de existir.

Apesar de Raquel Cohen também optar pelo adultério, primeiro com Ega e depois com Dâmaso, o sentimento que nutre pelo esposo merece a atenção do narrador, ao mencionar a estima que lhe tem e o desejo de não se afastar dele. Assim, a personagem assume o adultério como uma necessidade, ou seja, como parte integrante da sua rotina e não como forma de colmatar a falta de amor. Consequentemente, a descoberta do primeiro caso de adultério não a inibe de voltar a repetir o feito.

Do leque de mulheres adúlteras queirosianas, Raquel é o único exemplo alvo de punição física pela conduta imprópria e pelo desrespeito do sacramento e da honra do cônjuge. Assim, o Banqueiro opta por punir ambos os intervenientes, espancando a esposa e expulsando o amante de casa. Mesmo tendo sido alvo de punição e nutrindo sentimento pelo marido, a consciência não dita que este caso seja exemplo isolado.

Contudo, as diferenças de perfil e de consumação do adultério fazem com que ambas não pertençam ao estereótipo da mulher adúltera só porque cometem adultério. A Condessa de Gouvarinho é uma mulher que se insurge contra o marido, contestando a sua conduta, da mesma forma que Raquel Cohen também o desafia ao insistir na consumação do adultério. Como ambas são mulheres ousadas e com iniciativa, que passam de seduzidas a sedutoras, nomeadamente por influência da origem e das características adstritas à condição de estrangeira, pertencem a outro estereótipo e serão aprofundadas posteriormente (vide 3.4.)

Em suma, é visível a “articulação do adultério com o comportamento social”,<sup>343</sup> a partir do momento em que parece haver o culto do adultério como comportamento recorrente na sociedade, nomeadamente na burguesia. As mulheres são adúlteras porque recebem não só o exemplo do contexto social, mas também da literatura que estimula este comportamento. Daí que “as mais conhecidas histórias de adultérios são aquelas em que o social se espelha no individual”,<sup>344</sup> pelo que a história de Luísa e de Maria são a história de tantas outras mulheres ligadas pelas mesmas motivações e comportamentos, o que faz delas um estereótipo.

As mulheres adúlteras podem ser física e psicologicamente diferentes, derivarem de contextos distintos em termos de educação, país ou estrato social, mas deixam-se guiar pela ilusão de um relacionamento que satisfaça as suas exigências, nomeadamente sentimentais. Assim, independentemente de a mulher ser recatada, audaciosa ou calculista, o objetivo comum é a satisfação pessoal em termos emocionais. O imaginário romântico decorrente das leituras femininas contribui para a criação de uma ambiência de valorização da paixão e da aventura.

Perante um casamento infeliz decorrente da insatisfação pessoal e de uma vida marcada pela monotonia e pelo tédio da rotina conjugal, a mulher sente a necessidade de paixão e aventura, pelo que procura um caminho alternativo: sendo o casamento uma ilusão defraudada e o marido incapaz de ir ao encontro das expectativas da mulher, ela vê no amante uma forma de alcançar a felicidade e na relação adúltera a animação que falta na vida a dois.

Se as razões que conduzem à consumação do adultério são coincidentes, o comportamento adúltero também tem como premissas comuns o facto de o preteso amante ser responsável por fazer a corte à mulher, suscitando sentimentos e experiências inovadoras, de o adultério ser potenciado pela ausência do esposo e vivido de forma oculta, perpetuando-se no tempo até que elementos externos impeçam a sua continuação. A influência das especificidades destas personagens faz com que, na vontade de substituir o esposo pelo amante, equacionem a fuga, mas só algumas tenham coragem de perpetrar o

---

<sup>343</sup> Maria Teresa Martins de Oliveira, *op. cit.*, p.43.

<sup>344</sup> *Ibidem.*

plano e que outras sejam alvo de consequências morais ou físicas como penalização pela conduta.

### **3.2.2. A solteirona**

A mulher solteira é aquela que não casou, mas poderá ainda vir a fazê-lo, ou seja, apresenta um estado civil temporário e passível de ser alterado. O vocábulo “solteirona” é comumente usado em termos pejorativos sobre alguém que já ultrapassou a idade de casar, pelo que dificilmente conseguirá alterar esse estado. A solteirona é alvo de desprezo, porque não alcançou aquilo que a sociedade para ela projetou: viver em função de um núcleo familiar a construir em torno do esposo e dos filhos.

A situação da mulher solteira é duplamente desfavorável, porque se por um lado não tem no casamento a solução de vida, por outro a instrução e preparação cultural incipientes não lhe permitem ter na profissão uma forma de afirmação, sendo-lhe delimitados os espaços de atuação. Como a mulher é completamente dependente do homem em termos sociais, a situação intensifica-se ainda mais quando não tem meios de subsistência próprios, isto é, quando pertence a um estatuto social baixo.

De acordo com as definições apresentadas é possível distinguir dois subtipos de mulher na ficção queirosiana: a solteira, mulher nova que ainda não se casou, como Amélia; a solteirona, mulher já fora da idade de casar e que presumivelmente não irá fazê-lo, como Juliana e D. Felicidade. O primeiro subtipo antagoniza com o segundo e assume uma conotação negativa.

Amélia é solteira por mero acaso, visto que é uma mulher nova, bonita e desejada, com diversos pretendentes. A personagem caracteriza-se pela sensualidade e sexualidade latentes, traduzidas na descrição de algumas partes do corpo como os lábios, os olhos, os seios e o pescoço. Contudo, a ingenuidade deixa-a influenciar-se pelo padre que tinha como exemplo de orientação moral, mas que será o responsável pela sua perdição.

A sensualidade e a beleza da personagem projetam-se na atração que provoca nos homens, mas a conduta moral mantém-se intacta: Amélia assumiu o namoro com o Sr. Agostinho e o noivado com João Eduardo, sendo a imagem apenas denegrida pela relação com o Padre Amaro, a única não assumida e socialmente inaceitável. Apesar do

relacionamento ser condenado pela sociedade e pela religião, Amélia cede aos avanços de Amaro e aceita o envolvimento carnal. Influenciada por intenções recônditas que a sua ingenuidade não permitia compreender, vê-se também orientada a terminar o noivado com João Eduardo, para intensificar a relação com o padre, acabando por assumir sozinha, posteriormente, a responsabilidade pela gravidez.

A conjugação destes diversos fatores sob a égide da ingenuidade e da sensualidade conduzem à perdição de Amélia e consecutivamente à morte. Amélia poderia ter tido um destino completamente diferente, visto que só sob influência do Padre Amaro, vê a sua conduta moral manchada pela relação que com ele estabelece. Até a capacidade de evoluir e de se apresentar enquanto personagem modelada poderia ter-lhe conferido um final redentor, que lhe permitisse escapar à morte, mesmo que não pudesse contornar a condenação social.

À semelhança das mulheres adúlteras, Amélia é seduzida por alguém com imagem idónea que frequenta a casa: Amaro pertence ao núcleo de amigos da mãe e assume-se enquanto autoridade religiosa. A confiança depositada no Padre torna a sedução e manipulação ainda mais fácil, sendo que esta última não se restringe a Amélia, mas estende-se a todas as personagens frequentadoras da casa da S. Joaneira, que veem no Padre um exemplo, ou seja, um modelo a seguir e a quem não se contestam as atitudes.

Após a consumação carnal e na perspectiva de as consequências que daí advêm se tornarem reais com a confirmação da gravidez de Amélia, o desinteresse verifica-se nos dois sentidos, apesar de se consubstanciar em razões distintas. Amaro fica desagradado porque deixa de haver envolvimento, e ela afasta-se na medida em que reconhece o pecado e as verdadeiras intenções dele. À semelhança da mulher adúltera, também cabe à mulher solteira a expiação do pecado, através da condenação social encarnada por D. Josefa Dias durante a estadia na Ricoça, da análise da consciência, que atormenta Amélia acordada e durante os pesadelos pressagiadores, e da ideia da excomunhão, com a punição máxima a ser aplicada através da morte.

Assim, a conjugação do aspeto atraente, com o vestuário revelador das características físicas, e a educação de modelo burguês associados à conduta moral da mãe contribuem para que Amélia tipifique a perspectiva determinista, que dita uma conduta coincidente com

o exemplo a que foi exposta, sem que seja possível a salvação, porque a vida nada mais teria para lhe oferecer, quando o relacionamento se tornasse público. Neste âmbito, não deixa de ser irónico que também Amélia seja incapaz de reconhecer o homem moralmente digno: o ex-noivo João Eduardo sempre a amou, seria capaz de a salvar e é o único que parece sofrer com a sua morte.

As solteironas apresentam como ponto de contacto não só o estado civil, mas também a idade, já que não tendo casado ainda, perderam a jovialidade que lhes potenciaria essa concretização, como acontece com Juliana, que está na faixa etária dos quarenta, e D. Felicidade, na dos cinquenta. Ambas as personagens são apresentadas com base em características depreciativas, mas o retrato de Juliana é negativamente exacerbado face ao de D. Felicidade, causando, por isso, uma repulsa e a outra empatia.

A primeira apresenta uma fisionomia horrenda, intensificada pelo estado doentio, pelas roupas desatualizadas e pelos tiques repetitivos e irritantes e corroborada ainda pelas expressões pejorativas com que se referem a ela. A segunda é retratada mediante características negativas associadas à doença, sendo as marcas da idade também referidas, com a forma de vestir pouco valorizadora da aparência física a complementar a sua imagem.

Em termos de moralidade, as duas personagens são também coincidentes, visto que a religiosidade de D. Felicidade e a moralidade rígida de Juliana refletem-se na vida das demais personagens: a primeira através das práticas religiosas impostas, como o velório ao corpo da criada morta, e a segunda pelas atitudes moralmente condenatórias, com a crítica contundente ao comportamento, nomeadamente da patroa. Contudo, o que ambas advogam não se traduz na prática pessoal corrente, porque D. Felicidade recorre à bruxaria na ânsia de conquistar o Conselheiro, e Juliana à chantagem como forma de obter a ascensão social tão desejada.

As duas personagens distinguem-se pela condição social e pelo perfil físico e psicológico, que ditam a socialização de D. Felicidade e a exclusão de Juliana. Enquanto uma é repudiada pelos homens na generalidade, a outra consegue relacionar-se intimamente com alguns homens de estatuto social inferior. Se o estatuto social desempenha uma função preponderante na identificação das duas personagens, não deixa

de ser caricato que Juliana ambicione a ascensão social a todo o custo e D. Felicidade pareça ser alvo de despromoção social nos envolvimento com o padeiro e o oficial. Deste modo, parece haver uma inversão momentânea de papéis no que à condição social diz respeito.

As personagens distinguem-se pelo estatuto social, que se reflete no tipo de vivências e experiências a que têm acesso, e pelo tipo de educação de que foram alvo talvez por isso, em termos psicológicos, Juliana seja revoltada e rancorosa, enquanto D. Felicidade é uma pessoa afável e socializadora. A diferenciação faz-se através da faceta relacional, patente no binómio social/antissocial, com D. Felicidade a ser conciliadora e Juliana repulsiva. A repulsa provocada por Juliana é generalizada, e isso inviabiliza o convívio com os homens e o possível interesse da parte destes, sendo que D. Felicidade, enquanto figura querida da sociedade, convive com diversos elementos masculinos e chega mesmo a ser ajudada na consecução do seu principal objetivo, ou seja, conquistar o Conselheiro.

A forma como experienciam o desejo também é diferente porque D. Felicidade expressa-o na exteriorização da paixão pelo Conselheiro: “conheciam-lhe as infelicidades do sentimento, ignoravam-lhe as torturas do desejo”.<sup>345</sup> Se D. Felicidade o manifesta mesmo que de forma subtil, Juliana não o experiencia. Logo, surge como figura assexuada, para quem o desejo é desconhecido, aliás, é mesmo apresentada enquanto mulher de quarenta anos e ainda virgem. Os únicos vislumbres de desejo são associados ao passado e apontam para duas perspetivas distintas, isto é, o desejo que provocou e o que sentiu:

E nunca tivera um homem, era virgem. Fora sempre feia, ninguém a tentara: e, por orgulho, por birra, com receio de uma desfeita, não se oferecera, como vira muitas, claramente. O único homem que a olhara com desejo tinha sido um criado de cavaliária, atarracado e imundo, de aspecto facínora: a sua magreza, a sua cuia, o seu ar domingueiro tinha excitado o bruto. Fitava-a com um ar de buldogue. Causara-lhe horror — mas vaidade. E o primeiro homem por quem ela sentira, um criado bonito e alourado, rira-se dela, pusera-lhe o nome de «Isca Seca»! Não contou mais com os homens, por despeito, por desconfiança de si mesma. As rebeliões da natureza, sufocava-as; eram fogachos, flatos. Passavam. Mas faziam-na mais seca; e a falta daquela grande consolação agravava a miséria da sua vida.<sup>346</sup>

É notório que Juliana gostou de ter sido desejada por um homem, mesmo que este lhe tivesse causado a mesma repulsa que ela causa nos outros, e, daí a duplicidade de sentimentos: horror e vaidade. Como o interesse de Juliana recai num homem que, apesar de pertencer ao mesmo estatuto social e profissional, é antagónico em termos de

---

<sup>345</sup> Eça de Queirós, *O Primo Bazilio*, op. cit., p. 39.

<sup>346</sup> *Idem*, p. 80.

aparência, o desejo não é correspondido. A reação do elemento masculino influencia a sua personalidade, sendo que, por influência do contexto e das vivências, deixa de confiar nos homens e assume uma vertente rancorosa. Assim, o desprezo de um homem fá-la odiar todos os outros, e a ausência de interesse dos demais homens contribuem para manter a conduta.

O tratamento de que ambas as personagens são objeto é diferenciado, devido à condição social, porque enquanto Juliana é chamada de solteirona, o estado civil de D. Felicidade é respeitado: uma é solteirona porque o perfil psicológico e o aspeto físico assim o obrigam, a outra só o é como resultado de infelicidade amorosa. Apesar de D. Felicidade ser mais velha que Juliana, a vertente amorosa é mais marcada na primeira do que na segunda. A ausência de relacionamentos é mais um aspeto penalizador para Juliana, que aliado ao estatuto social e à aparência, fazem dela um ser totalmente asqueroso.

A mulher votada à vida de solteira pode desenvolver distúrbios psicológicos que se revelam de forma mais suave através das ânsias de D. Felicidade, devido ao seu amor não correspondido pelo Conselheiro, através de um histerismo diagnosticado como o de Totó ou o derivado de uma sexualidade reprimida como o de D. Josefa Dias:

Pobre D. Josefa! Logo na primeira noite em que chegara é Ricoça (contava ela), ao começar o rosário a Nossa Senhora, lembrara-lhe de repente que lhe esquecera o saiote de flanela escarlate, que era tão eficaz nas dores das pernas... Trinta e oito vezes de seguida recomeçara o rosário, e sempre o saiote escarlate se interpunha entre ela e Nossa Senhora!... Então desistira, de exausta, de esfalfada. E imediatamente sentira dores vivas nas pernas, e tivera como uma voz de dentro a dizer-lhe que era Nossa Senhora por vingança a espetar-lhe alfinetes nas pernas...<sup>347</sup>

O grupo das beatas é composto por algumas solteironas, que se relacionam maioritariamente com homens do clero, como as Gansosos e D. Josefa Dias. Estas personagens repudiam os elementos masculinos que não professam a religião, condenando qualquer proximidade física com o homem assim como o desejo ou a paixão. O azedume e a acidez que caracterizam as beatas solteironas deriva da ambiência clerical, que dita uma vida dedicada à religião e conseqüentemente a condenação de tudo o que lhe seja exterior. Como a missão de vida é servir a Igreja, descuram as vivências que estão

---

<sup>347</sup> Eça de Queirós, *O Crime do Padre Amaro*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000, p. 867.

para além deste contexto e veem no homem uma causa de abominação, daí o afastamento e a condenação de todo o comportamento contrário àquilo em que acreditam.

As Gansosas são duas personagens que vivenciam o facto de serem solteiras de forma distinta: Joaquina, a mais velha, odiava os homens e Ana, a mais nova, nutria uma paixão silenciosa. Estas diferenças estão dependentes do perfil psicológico, porque a primeira é implacável e a segunda emocional, mas em termos práticos agem da mesma forma, já que Ana é permeável à influência da irmã. D. Josefa Dias perspetiva o contacto com o elemento masculino apenas em termos religiosos, relacionando-se com os homens do clero e transpondo os seus recalcamientos emocionais também para eles. A relação que estas personagens estabelecem com os homens é pautada pela frieza e amargura, revelando um distanciamento em termos pessoais, que apenas é anulado a nível institucional.

Em suma, a solteirona estabelece-se como um estereótipo, na medida em que mais do que um estado civil é a construção de uma figura feminina associada a uma aparência física pouco atraente, um estado de saúde debilitado, um vestuário desapropriado ou um perfil psicológico que potencia o afastamento dos homens. A ausência de relação com o elemento masculino traduz a incapacidade de se assumirem como polo de interesse para o homem e a impossibilidade de satisfação amorosa, contribuindo para o intensificar do azedume e acidez que caracterizam estas personagens.

A solteirona é alvo de escárnio e repudiada pela sociedade, porque não serve os objetivos preconizados para a mulher, ou seja, não cumpre as funções enquanto esposa e mãe. A mulher solteira é socialmente descredibilizada e não tem quem lhe proporcione segurança financeira, pelo que é alvo de dupla penalização: social e económica. Como forma de compensação apresenta um elevado sentido moral, que visa avaliar a conduta dos outros e condenar os comportamentos impróprios, mesmo que na prática não sejam exemplos a seguir. Assim, a ausência de interesse pelo homem dá origem à preocupação com a vida alheia e a repressão da paixão e do desejo tende a desenvolver recalcamientos de diversa ordem.

Quem pertence a um estatuto social superior e tem forma de subsistência própria, vê a reação dos outros face ao estado civil ser atenuada. Em vez de repúdio, suscita pena e comiseração, na medida em que a condição de solteira deriva do infortúnio amoroso.

Deste modo, D. Felicidade difere das restantes solteironas por ver o azedume atenuado, por insistir na concretização do amor e por não ser estéril em termos de relacionamentos masculinos, nem reprimir os seus desejos.

### **3.2.3. A beata**

A beata é a mulher que se ocupa excessivamente das práticas religiosas, o que implica que se dedique quase exclusivamente à religião, aos assuntos pertencentes à Igreja e aos membros do clero. Neste âmbito, D. Josefa Dias, D. Maria da Assunção e as Gansosos representam a típica beata que não tem mais nenhuma ocupação ou preocupação que extravase o âmbito religioso.

Na ficção queirosiana, a beata, quer passar a ideia de católica exemplar, regulada pela autoridade eclesiástica no que os “seus pensamentos, as suas ideias, os seus sentimentos, as suas palavras, o emprego dos seus dias e das suas noites, as suas relações de família e de vizinhança, os pratos do seu jantar, o seu vestuário e os seus divertimentos”<sup>348</sup> concerne. Na medida em que a vida é ditada pelos preceitos religiosos, e a autoridade eclesiástica tem como principal objetivo orientar uma conduta exemplar: “o bom católico [...] não se pertence; não tem razão, nem vontade, nem arbítrio, nem sentir próprio”,<sup>349</sup> seguindo cegamente as posições apresentadas pela religião.

D. Josefa Dias, D. Maria da Assunção e as Gansosos frequentam os mesmos espaços, ou seja, é comum encontrá-las juntas na casa da S. Joaneira, que é uma espécie de templo da elite religiosa de Leiria, assim como na Igreja durante a missa. Para além disso, apresentam também uma conduta coincidente, já que professam a fé religiosa de forma ativa, discutem assuntos da religião, avaliam a moralidade das demais personagens, funcionando como irmandade e agindo como a Inquisição.

A postura da Sr.<sup>a</sup> D. Maria da Assunção era cerimoniosa e solene, a de D. Josefa Dias rígida e a de Joaquina Gansoso forte, sendo que Ana, mais emocional, se deixa guiar pelas outras. O cariz implacável que assumem reflete-se na forma como se relacionam com a restante sociedade, isto é, a proximidade é notória em relação aos elementos da Igreja, o

---

<sup>348</sup> *Idem*, p. 583.

<sup>349</sup> *Ibidem*.

convívio entre si frequente e a atitude face aos que não pertencem a este grupo restrito, avaliativa, condenatória e de exclusão, como virá a acontecer com João Eduardo.

D. Maria da Assunção frequenta os serões, convive diretamente com a autoridade religiosa, vai à missa na companhia das restantes beatas, encomenda missas durante o período das férias, tem a sala repleta de símbolos religiosos e faz uso da indulgência como forma a encobrir os pensamentos e comportamentos ímpios impostos pelo Maligno, nomeadamente quando o carpinteiro a observa. Apesar de reconhecer os pecados em confissão, não deixa de julgar os pecados e de avaliar a religiosidade dos outros, condenando o que é opinião contrária à da Igreja.

D. Josefa Dias é devota dos santos, rivaliza com o irmão, o Cónego Dias, na superioridade da prática religiosa, apesar de ele ser uma entidade na doutrina. Se aparentemente é um exemplo de virtude, a personalidade contraria esta tendência, porque se ocupa de falar da vida alheia e é tentada pelo Maligno diversas vezes: na escolha de encobrir a gravidez de Amélia, por insistência de Amaro, para não ser responsabilizada pelo possível suicídio da afilhada, ato fortemente condenado pela Igreja; nas trinta e oito interrupções durante o rosário a Nossa Senhora, para se lembrar do saioite vermelho, ou mesmo nas interferências da imaginação durante a reza a S. Francisco Xavier. As questões que preocupam a personagem desvirtuam a conduta religiosa pelo ridículo.

O clímax da beatice é atingido quando todas as beatas se reúnem em torno de um objetivo comum, em prol da religião: influenciadas pela denúncia que João Eduardo fez, manchando a imagem da elite clerical de Leiria, decidem sentenciá-lo. Assim, na casa da S. Joaneira, organizam-se na busca de símbolos de pecado associados ao herege, o que culmina com a queima do *Panorama*, como que representando o auto-de-fé de João Eduardo. A má vontade contra ele é desde logo visível quando todas se juntam para competir pela atenção do Padre Amaro e para ignorá-lo durante o primeiro serão na casa da S. Joaneira.

O fervor religioso é partilhado por todas e está patente nas opiniões e comportamentos, por isso decidem criticar quem não tem conhecimento religioso ou não pratica a religião de uma forma ortodoxa, como João Eduardo, que é menosprezado comparativamente com o Padre Amaro. Desta forma, as beatas representam o senso

comum da época, que não se preocupa com as explicações científicas, mas tenta encontrar justificção religiosa para tudo, condenando os que possuem uma opinião divergente. Neste caso, o desconhecimento de João Eduardo sobre as questões da Santa da Arregaça, merece-lhe a desconsideração enquanto noivo de Amélia e o desprezo face às atividades desenvolvidas durante o serão.

A atitude das beatas é sempre crítica e condenatória relativamente à sociedade e à conduta das restantes personagens, mesmo que elas próprias não sejam exemplo de moralidade. Apesar de o meio que frequentam ser marcado pelo pecado, através da ambiência de luxo, festa e promiscuidade, parecem ignorar a situação, já que a Igreja se encontrava acima de tudo e de todos.

Na perspetiva queirosiana, as beatas são mulheres das quais não se conhece qualquer tipo de ocupação, vivendo de dedicação total à Igreja e aos elementos do clero. A ausência de ocupação contribui para que tomem como tarefa principal a avaliação da sociedade, daí que as beatas de Leiria criem a Associação das Servas da Senhora da Piedade, que se constitui como centro eclesiástico, onde “as criadas, por escrúpulo, eram examinadas em doutrina antes de serem aceites. Ali muito tempo fizeram-se as reputações: se se dizia de um homem — *não é temente a Deus*, havia o dever de o desacreditar santamente. As nomeações de sineiros, coveiros, serventes de sacristia arranjavam-se ali por intrigas subtis e palavras piedosas.”<sup>350</sup>

Estas personagens são bastante severas ou mesmo implacáveis na condenação dos atos contra a Igreja, desejando o regresso da “delícia inquisitorial de exterminação devota”,<sup>351</sup> como forma de purgar a sociedade e, por isso, condenam João Eduardo, tornando-o socialmente inexistente, dificultando-lhe a via profissional e abolindo-lhe a vida amorosa. Também era preponderante afastar toda a possível socialização imprópria para os religiosos, não aceitando que Dionísia, símbolo de pecado, que não frequenta a Igreja, venha substituir a cozinheira Vicência na casa do pároco, convivendo diretamente com ele.

A ideia de a religião ser a lei suprema e os membros do clero intocáveis contribui para que o comportamento das beatas seja influenciado por estes ideais, visto que quem

---

<sup>350</sup> *Idem*, pp. 253-255.

<sup>351</sup> *Idem*, p. 397.

os contraria corre o risco de ser excomungado. A penalização máxima e a vergonha maior é uma beata ser afastada da religião que professa e que assume como única ocupação, como se de uma profissão se tratasse. O receio aterrador da excomunhão modela o comportamento e dita o afastamento de tudo o que é impuro:

Todas as senhoras, instintivamente, afastaram-se do aparador onde jazia aberto o *Panorama* fatal, arrebanhando-se, num arrepimento de medo, àquela ideia da Excomunhão que se lhes representava como um desabamento de catástrofes, um aguaceiro de raios despedidos das mãos do Deus Vingador: e ali ficaram mudas, num semicírculo apavorado, em torno de Natário, que, de capotão pelos ombros e braços cruzados, gozava o efeito da sua revelação [...]

— Mas nós é que não podemos arriscar a nossa alma a encontrar aqui por cima das mesas coisas excomungadas.

— É destruir! exclamou D. Maria da Assunção. É queimar, é queimar!<sup>352</sup>

A beata estabelece uma relação de dependência com o elemento religioso, pois confia totalmente nele e segue as suas orientações, encarando-o como autoridade máxima. Assim, confessa as falhas pessoais, partilha os pecados alheios e espera aprovação para os atos, sendo que a conduta da beata tem como objetivo máximo agradar ao clero, como forma de agradar a Deus e atingir o estado de Graça. Logo, na casa da S. Joaneira, os padres e o cônego rejubilam com a atitude das beatas perante o pecado e com a manipulação de que são objeto: “Eu rio porque a coisa, assim vista, parece patusca. Mas o sentimento é bom. Prova a verdadeira devoção ao sacerdócio, horror à impiedade... Enfim o sentimento é excelente”.<sup>353</sup>

A prática religiosa é sinónimo de privação e consequentemente de recalcamientos pessoais, que são exteriorizados numa religiosidade severa. Esta é corroborada pela rispidez associada ao perfil psicológico das personagens e deriva nomeadamente da ausência de contacto íntimo com o elemento masculino, como no caso das solteironas ou viúvas. A conduta religiosa verifica-se ainda mais incorreta quando a aparência surge como proporcional à fé, ou seja, quando o vestuário é forma de expressão da religiosidade, por isso a D. Maria da Assunção aperalta-se com os seus melhores vestidos e joias sempre que priva com o clero e Amélia preocupa-se ainda mais com a apresentação quando está na presença do Padre Amaro.

---

<sup>352</sup> *Idem*, pp. 651-653.

<sup>353</sup> *Idem*, p. 655.

A religião é associada a uma certa forma de mundanismo, também através da exteriorização festiva, ou seja, o nível de festividade e requinte espelham fé: a Condessa de Ribamar e o primo consideram a missa "uma festa religiosa"<sup>354</sup> e esperam que as cerimónias religiosas tenham uma voz de contralto ou um tenor, e Amélia "o que amava agora na religião e na Igreja era o aparato, a festa — as belas missas cantadas ao órgão, as capas recamadas de ouro, reluzindo entre os tocheiros, o altar-mor na glória das flores cheirosas, o roçar das correntes dos incensadores de prata, os uníssonos que rompem briosamente no coro das aleluias".<sup>355</sup>

Para a beata, a religião está acima de tudo, pelo que no confronto entre a religiosidade e a cientificidade, a mulher só é valorizada pela segunda, já que enquanto D. Josefa Dias é ríspida e menospreza Amélia, o Dr. Gouveia tranquiliza-a e conforta-a, prometendo-lhe toda a assistência necessária e mostrando que o facto de estar grávida e sem esposo não se constitui pecado porque "a natureza manda conceber, não manda casar. O casamento é uma fórmula administrativa..."<sup>356</sup> No cômputo geral, o grande aviso do doutor para Amélia é: "não te fies muito nos teus santos..."<sup>357</sup> porque a benevolência mostrada por ele, não será coincidente com a bondade cristã que espera das outras personagens.

As relações amorosas entre beatas e padres são comuns e resultam da grande proximidade existente entre ambos, que permite e justifica o contacto frequente entre dois elementos do sexo oposto. A relação religiosa tende assim a transformar-se em relação amorosa: Amélia e Amaro, S. Joaneira e o Cónego Dias e a mulher do regedor e o Padre Brito. Deste modo, Amélia e S. Joaneira praticam a religião de forma menos rigorosa, não sendo por isso implacáveis como as Gansosos, D. Josefa Dias e a D. Maria da Assunção, o que denota a perfusão entre a relação amorosa e religiosa numa perspetiva de humanização do carácter cristão.

Em *A Relíquia*, a Sr.<sup>a</sup> D. Maria Patrocínio das Neves, mais conhecida por Titi, é fortemente marcada pela influência da Igreja e do estatuto social, que lhe permitem

---

<sup>354</sup> *Idem*, p. 177.

<sup>355</sup> *Idem*, p. 255.

<sup>356</sup> *Idem*, p. 909.

<sup>357</sup> *Ibidem*.

exercer domínio sobre os outros elementos da sociedade, nomeadamente o sobrinho. Esta beata, à semelhança das outras, dedica a sua existência à religião, ao convívio com as figuras eclesíásticas e à discussão dos temas religiosos. Para além disso, patrocina a viagem do sobrinho à Terra Santa e tem a casa decorada com diversos elementos religiosos, como o Cristo de ouro, os santos, as baixelas de prata e as lamparinas do oratório. Também Dona Patrocínio representa o requinte e o luxo associados aos rituais religiosos, as doutrinas desprovidas de conteúdo e a hipocrisia da duplicidade moral contida nos pecados e na ausência de generosidade: o autoritarismo exercido sobre o sobrinho, a frieza na relação com os outros, a vaidade demonstrada quando é equiparada por ele a Nossa Senhora e a discussão de assuntos escabrosos com a condenação do amor e do desejo enquanto pecado não são coincidentes com uma rotina religiosa.

Em suma, a religião funciona em prol do ideal burguês de formação da mulher, com a atuação do padre ou sacerdote a ser mais eficaz que a do marido, pois é sustentada na autoridade espiritual e no cariz punitivo. Assim, pela vertente educacional, a Igreja contribui para colmatar as lacunas sociais burguesas, o que não invalida que as beatas manifestem distúrbios comportamentais, baseados em atitudes desadequadas aos preceitos religiosos como o envolvimento carnal com membros do clero, a erotização da religião, a compra do perdão, os vícios, os pecados capitais e a prática religiosa desprovida de conteúdo e impregnada de futilidade.

Deste modo, contrariamente ao expectável, a beata não é um modelo de moralidade, nem representa os ideais de compreensão e de ajuda ao próximo, incorporando o conceito de Deus implacável do Antigo Testamento. A relação de proximidade que a beata estabelece com a Igreja traduz-se numa necessidade de afastamento e condenação dos que não são dignos. A beata é quanto mais implacável no julgamento da conduta dos outros, quanto menos se relacionar intimamente com o elemento masculino, apesar de ter como denominador comum a frequência da Igreja, a dedicação aos assuntos religiosos e o convívio com os padres.

Se o comportamento destas personagens é coincidente, o perfil psicológico também o é, já que se caracterizam pela acidez e azedume que é contrária à generosidade e bondade expectáveis para quem professa a religião. Assim, a prática religiosa é

formalista, porque o carácter cristão não é visível e a conduta caracteriza-se pela hipocrisia assente na falsa religião. O ridículo das questões que preocupam as beatas demonstra a discrepância entre as práticas religiosas e a conduta pessoal. A frequência do mesmo espaço, a partilha de opiniões, a conduta e as ações em parceria, deixam antever, nas beatas, um funcionamento similar ao de uma irmandade, pelo que se constituem enquanto estereótipo.

#### **3.2.4. A estrangeira**

Na ficção queirosiana, a mulher estrangeira surge como superior à mulher portuguesa em diversos aspetos, dos quais se conta o físico, o vestuário, a personalidade, a educação e a moralidade. Assim, assume-se como elemento de comparação ou como modelo a copiar, nomeadamente no que concerne a educação, visto que educação ultrarromântica é a principal responsável pelo sentimentalismo e ociosidade, característicos da mulher burguesa em Portugal.

Em termos físicos, a mulher estrangeira aparece como um exemplo de exotismo, porque apresenta características particulares e tipicamente associadas à nacionalidade de origem, como por exemplo, a cor do cabelo, da pele e dos olhos. Deste modo, fisicamente, estabelece-se como o oposto da mulher portuguesa, e a diferença e originalidade constituem-se não só como fatores de destaque, mas também de avaliação extremamente positiva.

A Condessa de Gouvarinho é mencionada enquanto “uma senhora inglesada” e por isso o aspeto físico é associado à origem. Assim, distingue-se em relação às outras mulheres pelo cabelo, que é referenciado enquanto cor de cenoura, cor de brasa, avermelhado, tão crespo e quente. Raquel Cohen sobressai na componente física pelo cabelo negro, encaracolado, revoltado e pesado, sendo que a sua origem judaica, se reflete no ar seráfico que faz com que se assemelhe às mulheres da Bíblia: “Não te faz lembrar uma mulher da Bíblia? Não digo lá uma dessas viragos, uma Judite, uma Dalila... Mas um desses lírios poéticos da Bíblia... É seráfica!”<sup>358</sup> Como o modelo físico de mulher estrangeira se destaca pela cor do cabelo, também Miss Mary se distingue por ser loura.

---

<sup>358</sup> Eça de Queirós, *Os Maias*, *op. cit.*, p. 219.

Alphonsine, a amante francesa de Basílio, surge como o oposto da mulher portuguesa, comparativamente com Luísa, seja em termos físicos, de vestuário ou de perfil psicológico. Apesar de Basílio considerar a mulher estrangeira superior à portuguesa e tentar incutir este modelo a Luísa, a novidade e a diferença percecionadas inicialmente na componente física da prima assumem-se como aspetos atrativos, que extravasam a cor do cabelo:

— E tem-me o ar de ser muito asseada, coisa rara na terra! As mãos muito bem tratadas! O pé muito bonito!

Revia a pequenez do pé, pôs-se a fazer por ele o desenho mental de outras belezas, despindo-a, querendo adivinhá-la... A amante que deixara em Paris era alta e magra, de uma elegância de tísica; quando se decotava viam-se as saliências das suas primeiras costelas.<sup>359</sup>

O vestuário da mulher estrangeira é associado ao requinte, ao pormenor e à originalidade. A Condessa de Gouvarinho evidencia-se pelos acessórios, pelas joias e pelo aroma, que compõem a simplicidade do vestuário. Raquel Cohen destaca-se pela elegância do estilo e dos acessórios, assim como a sobriedade das cores, como se sugere no *High Life*. Os hábitos de socialização associados ao fumar, beber e conviver com amigos durante os serões são traços distintivos na mulher estrangeira.

A comparação entre a indumentária da mulher portuguesa e a da estrangeira surge pela voz de Basílio, que considera o vestuário das mulheres portuguesas inferior ao usado em Paris. Apesar de Luísa sobressair pela positiva face às restantes mulheres portuguesas, nem ela fica alheia às críticas e conselhos de Basílio: “De resto pelo que tinha visto, as mulheres em Lisboa cada dia se vestiam pior! Era atroz! Não dizia por ela; até aquele vestido tinha chique, era simples, era honesto. Mas em geral era um horror. Em Paris! Que deliciosas, que frescas as *toilettes* daquele Verão! Oh! mas em Paris!... Tudo é superior!”<sup>360</sup>

Relativamente ao perfil psicológico, a mulher estrangeira também surge como os antípodas da mulher portuguesa, nomeadamente no que concerne os aspetos caracterizadores da mulher burguesa como o tédio, a ociosidade e o sentimentalismo. A Condessa de Gouvarinho demarca-se pela astúcia e pela audácia, assumindo um comportamento diferente das demais mulheres portuguesas porque toma a iniciativa de visitar Carlos e mostrar as suas verdadeiras intenções, o que acaba por atraí-lo.

---

<sup>359</sup> Eça de Queirós, *O Primo Basílio*, op. cit., p. 69.

<sup>360</sup> *Idem*, p. 66.

Apesar de Raquel Cohen ser uma mulher superficial, tem a mesma faceta decidida que a Condessa de Gouvarinho. Contudo, enquanto se destaca o cariz leviano de Raquel Cohen, pretende-se demonstrar o carácter íntegro da Condessa, por Carlos ser a sua primeira experiência adúltera. Se moralmente as duas mulheres parecem distintas, o enredo demonstra que “nem tudo o que parece, é”: a ausência de retidão moral atribuída a Raquel Cohen, inicialmente, e que se mantém ao longo do enredo, torna-se uma suspeita também em relação à Condessa de Gouvarinho, na desenvoltura para se relacionar com Carlos. A diferença reside no facto de o explícito rivalizar como implícito e, por isso, a conduta que surge a descoberto em Raquel Cohen é dissimulada na Condessa de Gouvarinho.

Miss Sara representa duas facetas simultaneamente, pois a conduta rigorosa, que transparece na educação de Rosa e na relação com Carlos e Maria Eduarda, é desconstruída quando Carlos a vê envolvida sexualmente com um homem, durante a noite na casa dos Olivais. Assim, a pobre e boa Miss Sara passa a fêmea impura, porque se caracteriza por “uma tal hipocrisia, assim astuta e metódica”.<sup>361</sup> A duplicidade moral é também notória em Miss Mary, a inglesa de York, com quem Teodorico se relaciona na Alexandria, porque apesar das promessas de fidelidade e da oferta da camisa de dormir como prova disso, envolveu-se com o Alpedrinha e tornou-se companhia de um italiano.

O modelo de educação inglês evidencia-se face ao português, nomeadamente porque o tipo de educação dita a personalidade e, por isso, as mulheres ociosas, entediadas e passivas dão lugar, por via da educação, a mulheres interventivas, ativas e audaciosas. Assim, a mulher portuguesa é alvo do desejo dos homens e das escolhas destes, enquanto a mulher estrangeira escolhe o alvo do seu desejo e luta por atingir os objetivos, sem receio de assumir as verdadeiras intenções e de manter a sua conduta.

A forma de tratamento de ambas é também distinta, já que o que é fortemente condenável na mulher portuguesa, como a propensão para o adultério, parece ser aceite no caso da mulher estrangeira. Luísa é julgada por Juliana e pela vizinhança, mas ninguém questiona a idoneidade da Condessa de Gouvarinho. Mesmo reconhecendo o perfil leviano de Raquel Cohen, nunca se coloca em causa o comportamento da personagem. O destino final das personagens femininas adúlteras também é diferente, porque a vergonha e a

---

<sup>361</sup> Eça de Queirós, *Os Maias*, *op. cit.*, p. 469.

culpa levam Luísa a adoecer e morrer, enquanto Raquel nunca teme a punição, sendo que, mesmo após o castigo e afirmando gostar do esposo, não se inibe de se envolver com outros homens.

A tendência para resguardar moralmente as mulheres fruto da educação inglesa é notória, pois surgem como exemplo de retidão moral até a vivência portuguesa e o charme do homem português as desencaminhar. Assim, Carlos é apresentado como o primeiro caso da Condessa de Gouvarinho, Miss Sara é caracterizada como moralmente digna e ríspida e, por isso, escolhida como responsável pela educação de Rosa e até Maria Eduarda, que chega a ser considerada estrangeira, escapa incólume a qualquer boato sobre a sua conduta moral.

Apesar da distinção da mulher estrangeira ser feita nos domínios já mencionados, o destaque surge também no papel enquanto amante. Basílio considera que a mulher estrangeira proporciona uma relação sem problemas, logo mais simples e da qual retira o mesmo benefício ou ainda melhor:

Viera a Lisboa para os seus negócios, era tratá-los, aturar o calor e o *boeuf à la mode* do Hotel Central, tomar o pacote, e mandar a pátria ao Inferno!... Mas não, idiota! Os seus negócios tinham-se concluído — e ele, burro, ficara ali a torrar em Lisboa, a gastar uma fortuna em tipóias para o Largo de Santa Bárbara para quê? Para uma daquelas! Antes ter trazido a Alphonsine!<sup>362</sup>

Em *O Primo Basílio*, numa conversa estritamente masculina, tecem-se comentários avaliativos sobre as mulheres de diferentes nacionalidades como amantes, apontando-se os aspetos positivos e negativos de cada uma de acordo com a experiência. Assim, uns optam pelas espanholas, outros pelas francesas e há quem mencione as inglesas, destacando-as pelas características inerentes à nacionalidade. As espanholas diferenciam-se pela graciosidade, as francesas pelo cariz provocatório e as inglesas apenas pela faceta maternal, não sendo razão de destaque enquanto amantes:

Dissertou então sobre as mulheres. O que sobretudo lhes exigia era um bonito pé; não havia nada como um pezinho catita! E a todas preferia a mulher espanhola!  
O Alves votava pelas francesas: citava algumas do café-concerto, criaturas de fazer perder a cabeça!... E injetavam-se-lhe os olhos.  
O Savedra disse com um trejeito hostil:  
— Sim, para um bocado de cançã... Para o cançã não há como as francesas... Mas muito chupistas!  
O conselheiro afirmou, ajeitando as lunetas:

---

<sup>362</sup> Eça de Queirós, *O Primo Basílio*, *op. cit.*, p. 261.

— Viajantes instruídos têm-me afiançado que as inglesas são notáveis mães de família...  
— Mas frias como esta madeira — disse o SAVEDRA, batendo na mesa. — Mulheres de gelo! —  
E reclamava espanholas! Queria fogo! Queria *salero*!<sup>363</sup>

A comparação das mulheres das diferentes nacionalidades demonstra que não há paralelismo entre elas na exteriorização do desejo e na vivência da sexualidade, sendo a portuguesa mais recatada e a estrangeira vangloriada pelos homens no geral, com base nos traços adstritos às respetivas nacionalidades. Na perspectiva de mudar Luísa, Basílio entrega-lhe um livro para que possa aprender as artes de amar e assemelhar-se assim à amante francesa.

A mulher estrangeira constitui-se como estereótipo porque é sempre apresentada como o oposto da mulher portuguesa, funcionando como contraponto. Deste modo, ela é tudo o que o homem português deseja e, não se contentando com apreciá-la à distância, sente a necessidade de comprovar as verdadeiras diferenças face às restantes mulheres do Portugal de oitocentos. A mulher estrangeira é, assim, o resultado do imaginário nacional, que a concebe com base no exotismo em termos da aparência e vestuário e na originalidade do perfil psicológico decorrente de um contexto díspar a nível educacional e geográfico.

Neste caso, o estereótipo tem como principal função retratar a forma como o estrangeiro se apresenta no imaginário nacional, já que, de acordo com a literatura queirosiana, o Portugal provinciano contrapõe-se à Europa evoluída. Assim, a mulher estrangeira representa o conceito de superiorização na perspectiva do narrador e das restantes personagens, seja em termos físicos, psicológicos ou educacionais. No entanto, apesar das motivações e das formas de atuação serem diferentes, o comportamento traduz-se numa vertente moral coincidente com a da mulher portuguesa.

---

<sup>363</sup> *Idem*, pp. 337-338.

---

**Capítulo 4:**  
**A subversão do estereótipo: pontos de fuga**

---

#### **4. A subversão do estereótipo: pontos de fuga**

A ficção queirosiana é permeável à identificação de estereótipos, considerando a componente física e psicológica, o vestuário, a educação, o comportamento e a moralidade das personagens. Ao reconhecer pontos de contacto associados a estes aspetos, estabelecem-se como estereótipos as adúlteras, as solteironas, as beatas e as estrangeiras.

Contudo, há personagens, que pelas características específicas e diferenciadas, em vez das generalizantes e coincidentes, constituem uma subversão, porque se apresentam como o oposto do preconizado para os estereótipos já enunciados. A subversão institui-se como exceção, já que é restrita a um número reduzido de personagens, que se distancia dos modelos identificados, nomeadamente no que concerne o perfil psicológico ou moral, decorrente de uma educação ou estatuto social que tende a influenciar comportamentos.

A subversão é uma fuga aos modelos ou padrões, seja numa relação antitética, já que a personagem se constitui como oposto, na comparação com as restantes, ou numa relação aglutinadora, visto que se define pela heterogeneidade, englobando diversas características. Assim, Maria Eduarda encerra múltiplas facetas, constituindo-se como personagem multifacetada, e Leopoldina é uma personagem emancipada, e, por isso, antagónica ao perfil estipulado para a mulher oitocentista.

##### **4.1. Maria Eduarda: a mulher multifacetada**

Maria Eduarda é uma mulher multifacetada em diversos aspetos, que contribuem para a construção faseada do perfil da personagem, no que diz respeito à identidade, à nacionalidade, ao estado civil, à moralidade, à educação e ao estatuto social, sendo a componente física a única que apresenta uma maior definição, por oposição ao perfil psicológico, que traduz uma personagem de cariz modelado.

Relativamente à identidade, Maria Eduarda surge na ação envolta numa aura de mistério, expressa pela ausência da referência ao nome, com a identificação a ser feita apenas através de aspetos físicos generalizantes. Algumas das características apontam para a originalidade face às demais mulheres portuguesas, por ser “loura”, “com carnação ebúrnea” e “maravilhosamente bem feita”, e outras denotam a superioridade da

personagem, já que funcionam numa perspetiva de endeusamento, pois é uma mulher “com um passo soberano de deusa”, “deixando atrás de si como uma claridade”.<sup>364</sup>

Se da primeira vez que Maria Eduarda surge na ação é mencionada de forma vaga, apenas como senhora, a identificação surge pela voz de Dâmaso Salcede que, após conhecer o casal Castro Gomes, a designa pelo sobrenome do suposto esposo: Madame Castro Gomes. A partir do momento em que a relação adúltera com Carlos se torna do conhecimento público, por denúncia de Dâmaso, Castro Gomes faz questão de esclarecer a verdadeira identidade de Maria Eduarda, que passa a ser Madame Mac Gren.

A nova identidade coloca em causa a idoneidade e moralidade da personagem, porque teria tido outros relacionamentos antes de Castro Gomes e Carlos da Maia. Contudo, quando se compreende que a união com Mac Gren surge como fuga à influência cortesã da mãe e que a ligação a Castro Gomes é consequência das dificuldades de vida, a imagem negativa é atenuada.

Assim, no infortúnio de Mac Gren ter falecido sem ter assumido compromisso legal e de Maria não conseguir assegurar a subsistência após diversas tentativas, teve que se juntar a Castro Gomes, como forma de garantir o sustento e preservar a honra. Consequentemente, apesar do relacionamento com McGren, da vivência conjunta e de ter tido uma filha dele, a ausência de matrimónio esclarece que a verdadeira identidade é a de solteira: Maria Calzaski.

A identidade associada à família Maia surge de duas formas diferentes, em primeiro lugar, na possibilidade de Carlos se casar com Maria Eduarda, garantindo assim o estatuto, a honra e o apoio financeiro e, em segundo lugar, mediante a revelação de que afinal a coincidência de nomes corresponde a uma relação de consanguinidade, pois Carlos Eduardo e Maria Eduarda são irmãos.

Com o casamento após a descoberta do incesto e a saída de Lisboa, Maria assume nova identidade, através do sobrenome do esposo, perdendo a denominação com base no nome próprio, como que anulando a sua identidade:

— Um efeito de conclusão, de absoluto remate. É como se ela morresse, morrendo com ela todo o passado, e agora renascesse sob outra forma. Já não é Maria Eduarda. É Madame de

---

<sup>364</sup> Eça de Queirós, *Os Maias*, Lisboa: Imprensa Nacional, 2018, p. 199.

Trelain, uma senhora francesa. Sob este nome, tudo o que houve fica sumido, enterrado a mil braços, findo para sempre, sem mesmo deixar memória... Foi o efeito que me fez.<sup>365</sup>

Maria Eduarda debate-se durante toda a vida com a questão da identidade, adaptando-se consoante as necessidades e adotando sempre uma que não é a sua, porque nem ela a conhece com rigor, por isso, o nome e a identidade são adquiridos na relação com o elemento masculino. Assim, na impossibilidade de Maria Eduarda assumir uma identidade individual, surge como extensão do noivo morto, de quem se torna amante, do progenitor ou do esposo. Contudo, a verdadeira identidade enquanto membro da família Maia, que lhe permitiria o reconhecimento, acaba por conduzi-la ao afastamento total das suas raízes, na iminência do escândalo do incesto.

Relativamente à nacionalidade, a personagem vai sofrendo atualizações ao longo da ação: se inicialmente Dâmaso a apresenta enquanto "uma brasileira polida por Paris"<sup>366</sup> sem sotaque, Carlos, após privar com ela, reconhece-a como portuguesa, pela ascendência materna e pela língua que fala, mas chega a ponderar a possibilidade de ser austríaca por causa do pai, pois afirma: "se o teu pai era austríaco, meu amor, tu és também austríaca..."<sup>367</sup> No entanto, quando Maria faz revelações sobre o passado acrescenta que "nunca conhecera o pai, vivera sempre com a mamã, falara sempre português, considerava-se portuguesa. Nunca estivera na Áustria, nem sabia mesmo alemão ..." <sup>368</sup>

Numa relação de contiguidade, as pessoas com quem se relaciona emprestam-lhe a nacionalidade, pelo que poderia ser austríaca, por associação com o suposto pai, brasileira pela relação com Castro Gomes, assim como assumir outras nacionalidades na ligação com Mac Gren e com Trelain. No contacto direto, Carlos toma consciência da pouca informação que tem sobre Maria Eduarda, nomeadamente no que se refere à origem, pelo que a equipara a uma deusa pela ausência de rastro, ou seja, de um passado:

Ele tinha-lhe feito assim largamente todas as confissões — e ainda não sabia nada do seu passado, nem mesmo a terra em que nascera, nem sequer a rua que habitava em Paris. Não lhe ouvira murmurar jamais o nome do marido, nem falar de um amigo ou de uma alegria da sua casa. Parecia não ter em França, onde vivia, nem interesses, nem lar — e era realmente como a deusa que ele ideara, sem contactos anteriores com a Terra, descida da sua nuvem de

---

<sup>365</sup> *Idem*, pp. 692-693.

<sup>366</sup> *Idem*, p. 430.

<sup>367</sup> *Idem*, p. 479.

<sup>368</sup> *Ibidem*.

oiro, para vir ter ali, naquele andar alugado da Rua de S. Francisco, o seu primeiro estremecimento humano.<sup>369</sup>

A aura misteriosa associada à personagem é uma extensão do mistério inerente à origem e à identidade, visto que as referências a múltiplas nacionalidades adensam o suspense e a indefinição até à revelação final e traduzem o desconhecimento da personagem sobre si própria, já que a pouca informação que se tem sobre o seu passado é sinónimo disso:

Nascera em Viena: mas pouco se recordava dos tempos de criança, quase nada sabia do papá, a não ser a sua grande nobreza e a sua grande beleza. Tivera uma irmãzinha que morrera de dois anos e que se chamava Heloísa. A mamã, mais tarde, quando ela era já rapariga, não tolerava que lhe perguntassem pelo passado; e dizia sempre que remexer a memória das coisas antigas prejudicava tanto como sacudir uma garrafa de vinho velho... De Viena apenas recordava confusamente largos passeios de árvores, militares vestidos de branco, e uma casa espelhada e dourada onde se dançava: às vezes durante tempos ela ficava lá só com o avô, um velhinho triste e tímido, metido pelos cantos, que lhe contava histórias de navios.<sup>370</sup>

Em termos de estado civil a indefinição prolonga-se, visto que, enquanto Madame Castro Gomes, Maria é considerada casada, estado civil ilusório que se estende durante a maioria da ação, sendo só desmascarado pelo suposto esposo, perante a confrontação com a situação de adultério. O estado civil sempre assumiu um papel importante para Maria Eduarda, pois via no casamento uma forma de subsistência e de honra, por isso, na impossibilidade de concretizar o casamento com Mac Gren, alia-se a Castro Gomes numa perspetiva de interesse e a Mr. de Trelain como salvação.

Perante a consciência de que a amada é solteira, Carlos propõe-lhe casamento, de forma a demonstrar o sentimento que por ela nutre, a salvar-lhe a honra e a garantir-lhe um estatuto que se reflita numa segurança económica. No entanto, a possibilidade de alteração de estado civil sofre um revés antes de se concretizar: a descoberta da relação de consanguinidade com Maria dita o afastamento, e o casamento com outro pretendente só vem a realizar-se após à viagem dela, deixando de ser solteira ou ficticiamente casada.

A componente social é amplamente valorizada pelo narrador na apresentação da personagem, com referência a elementos reveladores do seu elevado estatuto como o coupé, o criado negro, a cadelinha escocesa e o requinte do vestuário usado nos diversos

---

<sup>369</sup> *Idem*, p. 514.

<sup>370</sup> *Idem*, p. 510.

momentos da ação. Contudo, o estatuto é desvalorizado por Maria Eduarda quando se afasta da mãe e da vida que esta lhe proporciona ou quando deixa de aceitar dinheiro de Castro Gomes devido ao elevado sentido moral que se sobrepõe à componente social.

O casamento é visto como sinónimo de reconhecimento social, mas as vicissitudes fazem com que seja adiado, ditando as condições e percurso de vida da personagem: a impossibilidade do casamento com Mac Gren conduz à ligação com Castro Gomes, que lhe proporciona um estatuto social e económico privilegiado, em troca dos préstimos de amante, e a inviabilidade do matrimónio com Carlos da Maia contribui para o casamento com Mr. Trelain. Deste modo, verifica-se uma curva ascendente no estatuto social da personagem, que vai melhorando ao longo da ação, como é perceptível na analepse explicativa sobre o seu passado.

Os homens com quem se relaciona têm noção da importância do sobrenome como sinónimo de estatuto social: Castro Gomes sabe que o sobrenome lhe permitiu arranjar a governanta inglesa e ser recebida na sociedade lisboeta como sua esposa e Carlos compreende que o sobrenome Maia, a ser adquirido por via do casamento, lhe permitiria a aceitação da sociedade. A expressão «Fulana de tal, amigada...» usada por Castro Gomes para se referir a Maria Eduarda denota bem o vazio social a que a mulher é votada se não for associada ao elemento masculino.

No que diz respeito à educação, Maria Eduarda surge como mulher multifacetada, na medida em que prima pela diferença, comparativamente com as restantes mulheres portuguesas. As diferenças consubstanciam-se nas escolhas literárias, que extravasam as leituras puramente sentimentais. Também as escolhas musicais denotam originalidade e requinte, pois incidem sobre a música clássica como Chopin ou Beethoven. A personagem tanto é capaz de desempenhar tarefas meramente adstritas à mulher, de que o bordar é exemplo, como de acompanhar as conversas dos homens sobre os outros países e culturas. Assim, demonstra capacidade para desempenhar as mesmas tarefas que todas as mulheres, superiorizando-se ao conseguir fazer muito mais que elas.

Maria Eduarda é marcada pela originalidade, visto que as mulheres de baixo estatuto social têm necessidade de assumir uma profissão como forma de subsistência, mas à mulher burguesa não se conhece profissão ou ocupação remunerada. Se a conduta

da mãe é associada à de uma cortesã, a da filha, não sendo equiparável, procurou sempre alternativas financeiramente viáveis:

Em Paris recomecei a procurar trabalho. Mas tudo estava ainda em confusão... Quase imediatamente veio a Comuna... Podes acreditar que muitas vezes tivemos fome [...] O trabalho que eu encontrava, mal pago, dava-nos apenas para a renda da casa, e para não morrer absolutamente de necessidade [...] Conheci então Castro Gomes em casa de uma antiga amiga da mamã, que não perdera nada com a guerra, nem com os prussianos, e que me dava trabalhos de costura...<sup>371</sup>

As revelações sobre o passado de Maria Eduarda corroboram ainda mais o seu grau de exceção, visto que a educação que recebeu foi de base religiosa, mas as vivências associadas às viagens por vários países e à socialização com diferentes tipos de pessoas, por influência da convivência materna, permitiram alargar conhecimentos e suscitar interesses diversificados:

Mas no que diziam não havia intimidades. Falavam de Paris e do seu encanto, de Londres onde ela estivera durante quatro lúgubres meses de inverno, da Itália que era o seu sonho ver, de livros, de coisas de arte. Os romances que preferia eram os de Dickens; e agradava-lhe menos Feuillet [...] lera Michelet e lera Renan. De resto não era católica praticante; as igrejas apenas a atraíam pelos lados graciosos e artísticos do culto, a música, as luzes, ou os lindos meses de Maria, em França, na doçura das flores de maio. Tinha um pensar muito reto e muito são — com um fundo de ternura que a inclinava para tudo o que sofre e é fraco. Assim, gostava da República, por lhe parecer o regimen em que há mais solicitude pelos humildes. Carlos provava-lhe rindo que ela era socialista...<sup>372</sup>

Em relação à moralidade, se a impressão sobre Maria Eduarda deixa antever uma mulher recatada e idónea, que se destaca no seio da sociedade portuguesa, a perspetiva de Dâmaso Salcede difere porque a apresenta enquanto mulher de moralidade dúbia: “a bordo atirei-me ... E ela dava cavaco!”<sup>373</sup> Quando Carlos conhece Maria Eduarda, esta surge como o oposto da descrição providenciada por Dâmaso, sendo por isso corroborado o perfil de mulher exemplar. A personagem relaciona-se com um número restrito de pessoas e são diversas as tentativas de Carlos em privar com ela. Só por via profissional, enquanto médico, o consegue e mesmo assim mantém, durante algum tempo, a relação de médico e amigo preocupado, até demonstrar os seus verdadeiros sentimentos.

Assim, existem duas perspetivas de Maria Eduarda. Por um lado, a de modelo de retidão, bondade e generosidade de acordo com a visão de Carlos que é corroborada por

---

<sup>371</sup> *Idem*, pp. 516-517.

<sup>372</sup> *Idem*, pp. 386-387.

<sup>373</sup> *Idem*, p. 217.

Ega, que a vê como “criatura cheia de caráter, cheia de paixão, capaz de sacrifícios, capaz de heroísmos”.<sup>374</sup> Por outro lado, a de mulher de moralidade dúbia, já que influenciado pelo despeito, quando é rejeitado, Dâmaso apresenta-a como “senhora [para quem tudo] é uma questão de dinheiro”.<sup>375</sup> Após ter conhecimento do passado dela, Carlos também se questiona: “Porque é que ao fim de dois meses, sem preparação, sem todas essas progressivas evidências do amor que cresce e desabrocha como uma flor, se lhe abandonara de chofre, toda pronta, apenas ele lhe disse o primeiro «amo-te»?...”<sup>376</sup>

As opções de Maria Eduarda, que fogem à conduta moral preconizada para a mulher, são sempre justificadas de forma a não serem consideradas condenáveis: quando foge com Mac Gren, auspícia afastar-se do ambiente em que vive com a mãe;<sup>377</sup> a filha nasce no contexto de uma promessa de casamento adiada e da bênção dada pela mãe à união dos dois que considera “filhos da sua alma”; e junta-se a Castro Gomes como garantia de subsistência, na impossibilidade de o fazer dignamente sozinha e sem sucumbir aos conselhos da mãe.

As justificações dadas servem não só para convencer Carlos da sua dignidade, como para suscitar piedade no leitor, pelo que, face à conduta imoral, a condenação é substituída pelo perdão conferido por Carlos. Maria Eduarda sente também necessidade de se autojustificar pelas escolhas feitas e pelo rumo que a sua vida tomou: “— Aí estão as cartas de Mac-Gren, nesse cofre... Tenho-as guardado sempre para me justificar a mim mesma, se me é possível... Pede-me em todas que vá para Fontainebleau; chama-me sua esposa; jura que, apenas juntos iremos ajoelhar-nos diante da avó, obter a sua indulgência... Mil promessas!”<sup>378</sup>

Apesar de ser vítima dos atos da mãe e da sociedade, a personagem tem uma consciência moral fortemente ativa e uma integridade robusta, que lhe permitem reconhecer os erros e agir de forma consequente. Por isso, quando assume a relação com

---

<sup>374</sup> *Idem*, pp. 430-431.

<sup>375</sup> *Idem*, p. 435.

<sup>376</sup> *Idem*, p. 489.

<sup>377</sup> *Idem*, p. 512: “O seu desejo era levá-la para Fontainebleau, para um *cottage* com trepadeiras de que falava sempre, e esperar aí tranquilamente a maioria que lhe traria duas mil libras de renda. Decerto, era uma situação falsa: mas preferível a permanecer naquele meio depravado e brutal, onde ela a cada instante corava...”

<sup>378</sup> *Idem*, p. 513.

Carlos deixa de receber dinheiro de Castro Gomes, mostrando mais uma vez que a sua conduta é pautada por um elevado sentido moral.

Se todos os atos de Maria têm justificação, o clímax das justificações é atingido ao desvalorizar os relacionamentos anteriores por não terem sido selados pelo amor. Deste modo, Maria Eduarda atribui a Carlos a exclusividade dos sentimentos, porque as ligações anteriores dependeram do contexto e Carlos tem dela o que nenhum outro homem teve:

É que nestas duas relações que tive, o meu coração conservou-se adormecido...  
Dormiu sempre, sempre, sem sentir nada, sem desejar nada, até que te vi... E ainda te quero dizer outra coisa...  
Um momento hesitou, coberta de rubor. Passara os braços em torno de Carlos, pendurada toda dele, com os olhos mergulhados nos seus. E foi mais baixo que balbuciou na derradeira, na absoluta confissão de todo o seu ser:  
— Além de ter o coração adormecido, o meu corpo permaneceu sempre frio, frio como mármore...<sup>379</sup>

Maria Eduarda é uma mulher plena, porque não se cinge aos objetivos preconizados para a mulher oitocentista, pois tem uma educação completa, vivencia o verdadeiro amor e experiencia o desejo quando se entrega a Carlos. Se, por um lado, cumpre um dos objetivos que estava destinado à mulher, ou seja, ter filhos, por outro lado, distancia-se, porque concebe a filha fora do casamento e expressa o desejo feminino “numa celebração de amor, muito alto, sobre nuvens de ouro...”<sup>380</sup> Assim, não se coaduna com os ditames moralmente aceites e revela uma faceta feminina surpreendente.

Psicologicamente, ela está para além do meramente observável, sendo que, a cada descoberta, a atração que causa nas personagens que a rodeiam aumenta, nomeadamente no que concerne Carlos. Deste modo, apesar da conduta no passado, imposta pelo contexto, a faceta de mãe extremosa, de amante atenciosa e de dona de casa dedicada permitem que seja alvo de compreensão, escapando a qualquer mácula. O estado psicológico da personagem é corroborado pela escolha do vestuário, já que este não se mantém constante ao longo do enredo, denotando uma evolução, com a cor da roupa a traduzir a vertente psicológica: cores claras como sinónimo de felicidade e cores escuras de infelicidade. Assim, às três fases do vestuário correspondem três momentos distintos

---

<sup>379</sup> *Idem*, p. 517.

<sup>380</sup> *Idem*, p. 468.

da vida da personagem, ou seja, o antes, o durante e o depois do envolvimento com Carlos, sendo apenas o segundo momento sinónimo de felicidade.

Até fisicamente, nas características que parecem manter-se inalteráveis é possível identificar duas Marias aos olhos de Carlos: a personagem antes e depois da revelação da identidade que confirma o incesto. Assim, a mulher perfeita, divina e esplêndida por quem Carlos se apaixonara, dá lugar à imagem de uma fera que o quer devorar, e as características físicas que o seduziam transformam-se: o cabelo loiro e macio assemelha-se a uma juba, e o corpo bem feito apresenta-se forte, grosso e musculoso. O que outrora atraía Carlos agora causa repulsa, porque as revelações sobre a identidade refletem-se na imagem física por ele percebida.

Assim, Maria Eduarda é perspectivada de duas formas distintas. Por um lado, caracteriza-se pelo requinte e sofisticação do vestuário, na beleza equiparada à de uma deusa e ao perfil psicológico decorrente do desvanecer do mistério como reconhecimento das sucessivas informações falsas. Esta imagem deriva do distanciamento e do desconhecimento da personagem, o que conduz à construção de enredos para colmatar a informação em falta. Por outro lado, o convívio direto com a personagem revela uma mulher fruto dos infortúnios da vida, sem forma de sustento próprio, que a obrigam a depender de homens abastados, e com uma filha órfã de pai à semelhança de si mesma.

A figuração da personagem é construída na dicotomia ditada pela perspectiva de proximidade ou de afastamento, sendo a primeira associada à realidade e a segunda à imagem que dela se projeta. Esta relação é bem notória na visão que Carlos e o narrador têm da mesma mulher, já que a esplêndida mulher, dona de casa e amante apresentada pelo narrador, se transforma numa deusa na visão do apaixonado. A discrepância é perceptível, nomeadamente quando Carlos se cruza com Maria Eduarda no Aterro e o narrador aponta para a imagem ficcional e fantasiosa da personagem: “À maneira que ela se afastava, parecia-lhe maior, mais bela: e aquela imagem falsa e literária de uma deusa marchando pela terra prendia-se-lhe à imaginação.”<sup>381</sup>

A aura de mistério em que Maria Eduarda surge envolta é adensada por todas as indefinições inerentes à personagem, conjugando diversas facetas que oscilam entre o

---

<sup>381</sup> Idem, p. 240.

tudo e o nada, ou seja, entre o ser e o parecer. Aquando das revelações sobre o passado, a perspetiva inicial de Carlos é desconstruída e, por isso, constata que “tudo era falso, falso o teu casamento, falso o teu nome, falsa a tua vida toda...”<sup>382</sup>

Deste modo, as indefinições remetem-nos não só para o presente, mas nomeadamente para o passado, sendo consequência do desconhecimento da verdadeira identidade e o contexto a que esteve exposta. Enquanto personagem multifacetada, Maria Eduarda é “uma parábola sobre o estatuto histórico da mulher”<sup>383</sup> que luta por meio próprio para atingir a independência e, na impossibilidade disso, vê no matrimónio ou nas relações similares uma forma de garantir o estatuto social e económico necessário.

Maria Eduarda foge ao estereótipo porque é apresentada com base na conjugação de qualidades e defeitos: tanto é fisicamente equiparada a uma deusa e apresentada pelo requinte e sofisticação do seu vestuário como a sua imagem é associada ao passado repleto de erros e de adversidades. Contudo, o contexto marginal a que esteve exposta não contaminou o seu elevado sentido moral e, por isso, não anulou a imagem de perfeição.

#### **4.2. Leopoldina: a mulher emancipada**

Leopoldina subverte o estereótipo da mulher oitocentista na medida em que evidencia o cariz emancipatório, por via de diversos aspetos, que contribuem para a construção da personagem, numa perspetiva antagónica face às demais mulheres: um perfil psicológico surpreendente assim como uma perspetiva moral e social inesperada, com a componente física a servir estes propósitos.

A personagem destaca-se das restantes mulheres, porque tem plena consciência das suas capacidades, tem objetivos bem definidos e age de acordo com a sua vontade, por oposição à típica mulher oitocentista. Como protótipo da mulher emancipada, revela autonomia face às imposições e preconceitos da sociedade, sendo o oposto do expectável, ou seja, do modelo imposto para a mulher com base em ideais bem definidos, no que concerne a moralidade, o estatuto social e a educação, o que se reflete no perfil psicológico, assim como no vestuário que acentua a componente física.

---

<sup>382</sup> *Idem*, p. 504.

<sup>383</sup> Francisco Dantas, *A mulher no romance de Eça*, Sergipe: Edição UFS - Fundação Oviedo Teixeira, 1999, p.253.

Para a mulher oitocentista, estipula-se o casamento, a maternidade, a obediência ao esposo e a gestão do lar como elementos orientadores. Apesar de concretizar o primeiro objetivo, a personagem não quer ver concretizados os restantes que estão adstritos ao casamento. Se o casamento permite à mulher alcançar alguma segurança financeira, Leopoldina queixa-se de o esposo não lhe providenciar uma boa vida como o de Luísa, mas também ela não cumpre os seus deveres de esposa: não quer ter filhos, nem se ocupa das tarefas domésticas.

O ideal de vida preconizado por Leopoldina assenta em aspetos práticos, orientados para a satisfação pessoal e, por isso, alia-se ao ideal de casamento como forma de obtenção de uma vida desafogada e de prazer. Estes ideais são antagónicos ao estipulado para a mulher oitocentista, que tem como objetivo ser esposa e mãe, mas consentâneo com o modelo romântico, incluído nas leituras femininas, que projeta uma vida idealizada para a mulher, onde as aventuras e o grande amor se constituem como objetivo máximo.

Na literatura queirosiana, o casamento não surge numa perspetiva de conjugação da vertente física e emocional, sendo apenas um negócio arranjado em que não se contempla o amor, mas se prevê a satisfação das necessidades masculinas e, por isso, é propenso ao adultério. Neste âmbito, a perspetiva desequilibrada entre o elo feminino e masculino contribui para intensificar a subversão.

Se se espera que a mulher oitocentista seja um exemplo, com uma conduta delineada pelos ditames morais e pelos preceitos sociais, Leopoldina apresenta um comportamento caracterizado pela imoralidade e associado a uma rotina de promiscuidade. Assim, é uma mulher adúltera, que assume as suas escolhas, e não se contenta com uma relação extraconjugal, sendo que a acumulação de relações deriva da procura incessante do desejo e da consciência da efemeridade da paixão e, por isso, substitui um amante por outro quando já não tem satisfação pessoal.

A conduta imoral da personagem é constante, visto que se mantém igual na juventude e na idade adulta, com a busca do desejo e a promiscuidade a ditarem o seu comportamento. Quando recorda o passado, menciona as experiências amorosas com mulheres na juventude, que em termos comparativos com as experiências com homens na idade adulta, se destacam em termos de intensidade sentimental:

Leopoldina tivera quatro; a mais bonita era a Joaninha, a Freitas. Que olhos! E que bem feita! Tinha-lhe feito a corte um mês! [...] Ai! Era sempre com saudades que falava dos «sentimentos». Tinham sido as primeiras sensações, as mais intensas. Que agonia 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 Joaninha!... Pois podes crer...<sup>384</sup>

A sensualidade da personagem é enfatizada pela referência a partes do corpo específicas, como os seios ou os quadris, e a traços que a enquadram no plano da mulher-objeto, porque derivam maioritariamente da perspectiva masculina, em que os comentários valorativos apontam para a beleza do corpo e para o poder de sedução do mesmo. Leopoldina tem consciência do efeito que tem, tanto nos homens como nas mulheres, visto que é fisicamente elogiada por ambos, logo a escolha do vestuário funciona em prol da valorização física.

A sexualidade é projetada por via da sensualidade, mas Leopoldina tem poder de escolha, fugindo ao estereótipo de mulher-objeto. Assim, em vez de ser o homem a usá-la na satisfação do desejo, é ela que dita as regras, escolhendo os homens com quem se relaciona e a duração das relações. Ao procurar a sua satisfação pessoal, assume, sem remoroso, receio ou vergonha, a conduta perante a sociedade.

O conceito de mulher-objeto, tipificado na mulher adúltera, é anulado em Leopoldina, pelo facto de ser ela que abandona os amantes, já que não lhes dá importância, nem obtém satisfação pessoal suficiente para dar continuidade à relação. Neste caso específico, não é o homem que se desinteressa pela mulher, mas ela que perde o interesse, pelo que de seduzida passa a sedutora, aspeto aliás corroborado pelas características físicas apresentadas e pelo vestuário usado.

Enquanto na maioria das mulheres queirosianas, o comportamento adúltero é instigado pelas vontades masculinas e vivido de forma encoberta, o de Leopoldina depende exclusivamente das suas escolhas e é experienciado com o conhecimento de todos. Consequentemente, o receio da descoberta e da punição decorrentes do adultério, não são notórias neste caso, pois assume os comportamentos e desafia tanto a sociedade como o esposo, não havendo razões inibidoras das suas escolhas.

---

<sup>384</sup> Eça de Queirós, *O Primo Bazílio*, Lisboa: Livros do Brasil, s.d., pp. 164-165.

Se o adultério decorre, tendencialmente, do afastamento do marido, no caso de Leopoldina, a distância é sinónimo do desinteresse dele e do desdém dela. O esposo é apresentado como alguém que se preocupa com a gestão da casa e com as poupanças, sobre quem não se conhecem manifestações de afetividade ou preocupação com o bem-estar dela. O respeito que nutre por ele é nulo, não só pela forma de tratamento, com recurso a expressões como animal, grosseiro, egoísta, desleixado e enxovalhado, mas também pelo comportamento, que intenta contra o sacramento do matrimónio, incorrendo no delito de adultério.

Contudo, a relação conjugal encerra uma duplicidade que oscila entre o desrespeito e a incapacidade de se libertar da dependência masculina, pelo que se vê obrigada a aceitar a forma como a trata, assente na indiferença e numa vida com restrições. A imagem que passa do esposo coaduna-se com a comumente tecida para as mulheres, pelo que se assume, também, como uma subversão da imagem masculina, de forma a ser coincidente com a subversão feminina que ela encarna:

Um homem que faz quarto à parte!  
De resto detestava os homens que se ocupam de criadas, de róis, de azeites e vinagres...  
— Que lá o meu cavalheiro até pesa a carne! — Sorriu, com ódio. — Também é o que vale, senão!... Eu só de ir à cozinha me dão enjoos...<sup>385</sup>

Ao contrário do que é próprio para a mulher desta época, Leopoldina age em prol da obtenção de satisfação pessoal e conseqüentemente do desejo físico, sendo a conduta coincidente com os seus objetivos e reveladora da vertente de promiscuidade, assim como responsável pela má fama de que é detentora. A hipocrisia da sociedade condena-a pela transparência das suas opções apesar de os homens a desejarem, de as mulheres a invejarem e de a generalidade das personagens ter um comportamento coincidente, mas com recurso a subterfúgios para o mascarar.

Deste modo, enquanto as outras personagens femininas da ficção queirosiana perspetivam o amor no plano do idealismo, em que a componente emocional é valorizada, Leopoldina encarna o plano do realismo, colocando em destaque a componente física e material. Assim, anseia por uma vida extravagante, que lhe permita a satisfação pessoal e

---

<sup>385</sup> *Idem*, p. 167.

os bens materiais necessários a uma “larga vida”,<sup>386</sup> enquanto a maioria das mulheres anseia apenas por uma vida repleta de amor.

Numa vertente hedonista, Leopoldina entrega-se aos prazeres, não só na relação carnal com os diversos amantes e no que eles lhe proporcionam, mas também na relação que estabelece com a comida. Quando, em casa de Luísa tem que escolher entre o encontro amoroso com o Fernando e a degustação do alho, opta pelos dois, o que demonstra, mais uma vez, a necessidade de viver a vida em pleno e de retirar o máximo proveito de tudo.

A conceção de Leopoldina sobre a diferença entre homens e mulheres é também uma subversão, já que preconiza para as mulheres o previsto para os homens e para os homens o que é expectável para as mulheres. Em estilo de paródia, Leopoldina afirma sobre os homens o que eles pensam das mulheres, retirando-lhes capacidade de escolha e de pensamento (“Os maridos não deviam ter vontade!... Era o que faltava!...”),<sup>387</sup> e projeta para elas uma vida de satisfação pessoal.

Luísa enuncia o que a sociedade preconiza para a mulher, transformando-se por isso naquilo que o homem exige e no que a mulher anseia para si: “A única coisa neste mundo é a gente estar na sua casa, com o seu homem, um filho ou dois...”<sup>388</sup> Contrariamente, Leopoldina deseja ser como os homens a quem é conferida total liberdade de ação e expressão e para quem não há condenação moral (“Um homem pode fazer tudo! Nada lhe fica mal! Pode viajar, correr aventuras...”)<sup>389</sup> Ao constatar a diferença entre ambos, ambiciona as mesmas liberdades que os homens têm, projetando em si o que acabará por ser o rumo da generalidade das mulheres.

A personagem orienta a sua conduta com base nesta vontade expressa, fazendo livremente as suas escolhas e contrariando o modelo verbalizado por Luísa, ou seja, o modelo imposto pela sociedade: em vez de estar em casa, socializa com as amigas ou visita os amigos; não faz a gestão das tarefas da casa, revelando desleixe; despreza o marido, não o respeitando, e considera impensável ter filhos. Apesar de Luísa condenar algumas das

---

<sup>386</sup> *Idem*, p. 167.

<sup>387</sup> *Ibidem*.

<sup>388</sup> *Idem*, p. 168.

<sup>389</sup> *Ibidem*.

escolhas de Leopoldina, não deixa de revelar admiração pela coragem e de seguir o exemplo da amiga no caso do adultério.

Se a maioria das mulheres se dedica ao adultério apenas como forma de ocupar o tempo e de ter com que se entreter, no caso de Leopoldina, mais do que um passatempo, o adultério é uma forma de vida. Em primeiro lugar, as rotinas são associadas aos serões de convívio onde a imagem extravagante da personagem é corroborada pelo hábito de fumar, pelo desmazelo doméstico e pela necessidade de contar histórias picantes e exprimir as suas vontades. Em segundo lugar, o perfil psicológico assenta num comportamento promíscuo de cariz indecente, em que a insatisfação e a ausência de sentimento ditam as múltiplas relações adúlteras.

Leopoldina é uma mulher pouco convencional, e apesar de ter tido a mesma educação que a generalidade das mulheres da época, encarna os antípodas do que lhe era preconizado, assumindo uma faceta revolucionária, isto é, de cariz emancipatório. Luísa surge como elemento de comparação por ter sido colega de colégio e ter estado exposta às mesmas influências educacionais, realçando que a amiga encarna a imagem contrária à educação projetada para as mulheres. O foco colocado no exemplo paternal aponta para um comportamento hereditariamente coincidente e para uma conduta marcadamente masculina. Consequentemente, parece ser esta a causa das divergências entre Leopoldina e as restantes mulheres.

O estatuto social também contribui para marcar a diferença, visto que Leopoldina é das poucas personagens que pertencendo à fidalguia, não se comporta de modo coincidente com a classe, nem vê no casamento uma forma de reconhecimento social. Por um lado, o comportamento não é coincidente com o estatuto social pelo que prefere ser fiel às suas vontades em vez de corresponder às exigências da sociedade, assumindo-se, também, como fuga ao estereótipo social, porque menospreza a hipocrisia, mesmo que isso lhe custe a aceitação da sociedade. Por outro lado, o casamento de Leopoldina não respeita os ditames de manutenção ou ascensão social, pois casa-se com alguém de um estatuto socialmente inferior, que não lhe assegura o bem-estar nem muito menos lhe dá segurança financeira para a vida que ambiciona.

Leopoldina é construída no paralelo com Luísa, pelo que sendo ambas mulheres, da mesma idade, igualmente bonitas e com educação equivalente, são também amigas que socializam e se ocupam da discussão das mesmas temáticas, como acontece durante o jantar em casa de Luísa. Apesar de falarem de criadas, dos cônjuges e dos amantes, as perspectivas são divergentes: Luísa deixa-se subalternizar por Juliana, teme o esposo, deve-lhe obediência, e o adultério surge por insistência de Basílio e pela influência do exemplo da amiga; para Leopoldina a criada exerce a função de dama de companhia e de alcoviteira, o esposo não merece o seu respeito e o adultério é uma rotina.

Assim, a personagem constrói-se em torno da denúncia dos modelos sociais, porque apresentando uma conduta socialmente criticável e condenável, não aceita a hipocrisia e a falsidade, menosprezando um comportamento pautado pela aparência e pela imitação. Leopoldina opta por não dar satisfações senão a si própria e a imagem projetada corresponde à realidade, isenta de subterfúgios ou máscaras, ao contrário das outras mulheres. Deste modo, encerra um misto de fascínio e de repulsa: as mulheres anseiam ter coragem de ser como ela e os homens temem que as suas mulheres se equiparem a ela.

---

## Conclusão

---

A representação da mulher assume preponderância na ficção queirosiana, não só devido ao extenso número de personagens femininas, mas também ao relevo que lhes é conferido na ação e à função que desempenham num contexto de retrato da sociedade. Assim, se compreende o cuidado em apresentar a personagem feminina de forma exaustiva, muitas vezes mais do que a personagem masculina, contemplando-a em todos os planos, ou seja, o físico, o psicológico, o do vestuário, o educacional, o moral e o social.

A importância assumida pela personagem feminina num contexto de crónica de costumes deve-se sobretudo ao facto de permitir fazer o contraponto com o elemento masculino e de servir de demonstração de uma tese ou explicitação de uma ideia. A crónica social, no âmbito do romance de costumes, não dispensa a componente crítica acompanhada de um intuito moralizador sobretudo dirigido à mulher, procurando influenciá-la no sentido de uma conduta exemplar ou esclarecendo-a sobre as suas potencialidades e consciencializando-a das diferenças de tratamento de que é alvo.

Assim, a mulher representada na ficção assume uma dupla função: por um lado, serve como exemplo negativo do que não é aceitável, sendo a punição um desincentivo a uma conduta similar, como sucede com o *pathos* da tragédia da Antiguidade Clássica; por outro lado, serve de exemplo positivo, ao alertar para a injustiça, ao suscitar condescendência para condutas moralmente condenáveis e ao explorar novos modelos do comportamento feminino. O cariz negativo surge expresso por via dos estereótipos, enquanto o positivo se consubstancia na subversão dos mesmos.

Na ficção queirosiana, a representação feminina faz-se através de estereótipos que traduzem as características, comportamentos e motivações das personagens: há mulheres cujo único objetivo na ação se prende com o adultério, as que orientam a sua conduta pela prática religiosa, as que são perçecionadas pelo estado civil associado à ausência de cônjuge e ainda as que pertencem a um contexto cultural diferente. De acordo com a linhas

condutoras mencionadas, a ficção queirosiana apresenta as mulheres adúlteras, as solteironas, as beatas e as estrangeiras.

As mulheres adúlteras, por influência do contexto social e do imaginário romântico estimulado pela literatura, procuram no adultério uma forma de realização, porque a insatisfação pessoal, a monotonia e a rotina conjugal se traduzem num casamento infeliz. As personagens podem apresentar características diferentes e o modo de consumação do adultério ser distinto, mas a vontade de superação da condição de infelicidade em que se encontram e a escolha da relação adúltera como solução constituem-se como elementos aglutinadores.

A solteirona assume-se como o oposto da adúltera na relação que estabelece com o elemento masculino e nos objetivos de vida: se uma vê a relação com o amante como sinónimo de felicidade, a outra repudia os homens, condenando o que a adúltera apresenta como conduta, isto é, a satisfação pessoal por via do desejo, da paixão e da aventura amorosa.

A figura da solteirona associa-se a características repulsivas, em termos físicos ou psicológicos ou à desadequação do vestuário, que ditam o afastamento dos homens, e evidencia um elevado sentido moral para a condenação da conduta dos outros. Assim, é maioritariamente marcada pelo azedume, que é simultaneamente causa e consequência da indiferença masculina, e duplamente condenada pela condição de mulher e pelo estado civil.

Na generalidade, a beata tem como denominador comum a frequência da Igreja, a dedicação aos assuntos religiosos e o convívio com os padres, mas, na ficção queirosiana, esta personagem feminina destaca-se por representar o oposto do conceito de bom cristão. Logo, em termos psicológicos caracteriza-se pela rispidez, a nível comportamental, pratica uma falsa religião assente na hipocrisia e, relativamente às motivações, revela-se ridícula devido à irrelevância das questões que a preocupam.

A mulher estrangeira surge como produto do imaginário nacional, que concebe tudo o que vem de fora como melhor. Consequentemente, cria-se a imagem de uma mulher superior em todos os níveis às congéneres portuguesas, fruto de terem nascido noutro país e de serem resultado de um contexto social e educacional diferente. Contudo,

o cariz de originalidade e exotismo associado a estas mulheres, que as marca pela diferença e reflete uma suposta superioridade, nem sempre se traduz em comportamentos distintos.

A representação do feminino também é feita através da subversão dos estereótipos, mas como forma de acentuá-los: por um lado, a mulher que se subtrai a qualquer classificação esquemática e, por outro lado, a que se comporta de forma oposta ao preconizado para as restantes tipologias. Maria Eduarda é uma mulher multifacetada em diversos aspetos, como a identidade, a nacionalidade, o estado civil, a moralidade, a educação e o estatuto social, conjugando simultaneamente as qualidades e os defeitos, que acentuam a indefinição e aura de mistério em torno da personagem. Leopoldina representa a mulher emancipada, com uma conduta socialmente criticável e condenável, cujo perfil psicológico surpreendente, a conduta imoral inesperada e a desvalorização do estatuto social denunciam os modelos instituídos.

A personagem feminina em *Eça* extravasa a exemplificação de uma tese de género, porque não há uma ideia aglutinadora e transversal a todas mulheres, como acontece com a personagem tipo, em que “prevalece geralmente a noção da sua ampla representatividade social, não exigindo para isso uma particular densidade psicológica”.<sup>390</sup> Se não se pode encarar a mulher queirosiana como um tipo, a existência de pontos de contacto perspetiva a personagem feminina como obedecendo a modelos. Logo, a literatura queirosiana não apresenta apenas um conjunto de mulheres com características abrangentes, mas vários tipos de mulher, com as suas especificidades, cujo comportamento coincidente e motivações idênticas se constituem como estereótipos.

Se Carlos Reis considera que “o tipo obedece quase sempre ao modo de configuração da personagem plana”<sup>391</sup> e facilmente identificável, em *Eça* as personagens femininas não se coadunam com estas características, visto serem personagens modeladas, com idiosincrasias próprias, que se dividem por grupos de acordo com os pontos de contacto. Como contraponto é ainda possível encontrar alguns casos de

---

<sup>390</sup> Maria do Rosário Cunha, “Para uma poética da personagem queirosiana”, *Revista de Estudos Literários* (coordenação de Carlos Reis), vol. 6, Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2017, p. 204.

<sup>391</sup> Carlos Reis, *Pessoas de Livro: estudos sobre a personagem*, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015, p. 31.

personagens que se constroem como o oposto das já existentes ou congregam características de muitas das outras personagens.

As dificuldades sentidas face ao estudo realizado prendem-se com a perfusão que existe entre estereótipos, já que algumas das personagens são passíveis de encaixar em mais do que uma tipologia. Contudo, há sempre um estereótipo que está mais marcado: por exemplo, Raquel Cohen e a Condessa de Gouvarinho poderiam retratar o estereótipo da mulher adúltera, se os traços inerentes a estas personagens femininas resultassem exclusivamente dos casos de adultério que mantêm, e a figuração não assentasse na condição de mulher estrangeira e nas diferenças de fisionomia e de personalidade daí decorrentes.

Este estudo abre novas perspetivas de análise da restante ficção queirosiana com base nos principais estereótipos definidos, mostrando que, apesar de as personagens não serem decalque umas das outras, como acusa Fialho de Almeida,<sup>392</sup> obedecem a moldes específicos, que visam ilustrar um conceito. Assim, as Luíças não são Leopoldinas, porque uma representa a típica mulher burguesa e a outra a mulher que se impõe perante as exigências da sociedade. As duas personagens têm em comum habitarem na mesma cidade, terem o mesmo percurso educacional e serem amigas, mas a figuração é distinta em termos físicos, psicológicos, morais e sociais.

Fica também em aberto, como linha de estudo futura, a perspetiva de que o estereótipo em Eça não é exclusivamente condenatório, apesar de apontar para a visão que a sociedade tem da mulher, mas para a qual o autor mostra a condescendência que a sociedade não foi capaz de ter. A redenção está presente em Eva<sup>393</sup> e Joanhina<sup>394</sup>, mulheres-exemplo, sendo que uma representa a primeira mulher e a outra simboliza o último reduto, mas ambas não foram ainda manchadas pela civilização.

Na representação do feminino, a visão de Eça extravasa o tradicional, porque, se por um lado, dá voz às adversidades da vida de uma mulher, causadas pelo contexto familiar e social, por outro lado, mostra a comiseração que conduz à redenção da

---

<sup>392</sup> Crítica sobre *Os Maias* publicada em *O Repórter* de 20 de julho de 1888 e recolhida para o livro *Pasquinadas* em 1890.

<sup>393</sup> Personagem feminina do conto “Adão e Eva no Paraíso” de Eça de Queirós.

<sup>394</sup> Personagem feminina de *A Cidade e as Serras* de Eça de Queirós.

personagem. Mesmo quando retrata a mulher que se encontra nos antípodas do que é expectável para a condição feminina da época, favorece a antevisão do caminho que o futuro lhe reserva. Deste modo, mais do que o cariz crítico, a ficção queirosiana valoriza a componente de crónica social, no âmbito do romance de costumes, que pretende alertar para características, comportamentos e motivações.

Assim, a conjugação dos estereótipos com a subversão dos mesmos permite representar, simultaneamente, uma visão tradicional e uma visão progressista, dando voz à causa masculina e feminina, com todos os anseios e desejos que lhe são inerentes. Na ficção queirosiana, a imagem da mulher não é exclusivamente condenatória, pois assume uma vertente irónica e subversiva, que aponta para a própria visão da mulher sobre a sua condição na sociedade.

---

## Bibliografia

---

### Ativa

QUEIRÓS, Eça de, *A Cidade e as Serras*, Porto: Lello & Irmão, 1924.

QUEIRÓS, Eça de, *A Ilustre Casa de Ramires*, Lisboa: Livros do Brasil, 2000.

QUEIRÓS, Eça de, *O Crime do Padre Amaro* (coordenação de Carlos Reis), Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000.

QUEIRÓS, Eça de, *Uma Campanha Alegre*, Lisboa: Livros do Brasil, s.d.

QUEIRÓS, Eça de, *A Relíquia*, Porto: Porto Editora, 2004.

QUEIRÓS, Eça de, *Contos*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009.

QUEIRÓS, Eça de, *O Primo Bazilio*, Lisboa: Livros do Brasil, s.d.

QUEIRÓS, Eça de, *Os Maias* (coordenação de Carlos Reis), Lisboa: Imprensa Nacional, 2018.

QUEIRÓS, Eça de, “Carta a Teófilo Braga” (12 de março de 1878) in *Correspondência* (leitura, coordenação, prefácio e notas de Guilherme de Castilho), vol.1, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983, pp. 133-137.

\_\_\_\_\_, “Carta a Rodrigues de Freitas” (30 de março de 1878) in *Correspondência* (leitura, coordenação, prefácio e notas de Guilherme de Castilho), vol. 1, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983, pp. 140-142.

QUEIRÓS, Eça de, “Carta a Pinheiro Chagas” in *Cartas Públicas* (edição de Ana Teresa Peixinho), Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009, pp. 103-152.

QUEIRÓS, Eça de, “Carta de Eça de Queirós a Fialho de Almeida” in *Fialho de Almeida cem anos depois* (organização de António Cândido Franco), s.l.: Editora Licorne, 2011, pp. 224-226.

## Passiva

- ANDRADE, José Roberto de Andrade, “Mulheres em *O Primo Basílio*: Fronteiras e Limitações do feminino na sociedade Portuguesa oitocentista”, *Revista Desassossego*, nº17, São Paulo: FFLCH-USP, 2017, pp. 64-84.
- ARAÚJO, Jean Marcel Oliveira, “A relação de poder e dominação de Amaro e Amélia em *O Crime do Padre Amaro* de Eça de Queirós”, *XII Seminário Nacional e III Seminário Internacional Mulher e Literatura* (coordenação Sandra Maria Pereira do Sacramento), Bahia: Editora UESC, 2007.
- ARNAUD-DUE, Nicole, “As contradições do direito” in Michelle Perrot & George Duby, *História das Mulheres. O século XIX* (sob a direção de Geneviève Fraisse e Michelle Perrot), Lisboa: Círculo de Leitores, 1991, pp. 97-143.
- BARREIRA, Cecília, “Imagens da mulher na literatura portuguesa oitocentista”, *Análise Social*, vol. 22, Lisboa: FCSH- UNL, 1993, pp. 521-525.
- BELLINE, Ana Helena Cizotto, “Leituras de Luísa” in *150 anos com Eça de Queirós*, São Paulo: Centro de Estudos Portugueses da Universidade de São Paulo, 1997, pp. 521-526.
- BERNARDES, Joana Duarte, “Riso, Revolução e Crise: três faces, uma personagem” in *Eça de Queirós: riso, memória e morte*, 2ª edição, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.
- CATROGA, Fernando e Paulo A. M. Archer de Carvalho, “A sociedade portuguesa nas últimas décadas do séc. XIX” in *Sociedade e Cultura Portuguesas II*, Lisboa: UAB, 1996, pp. 117-149.
- CHARTIER, Roger, *A história cultural*, Lisboa: Difel, 2002.
- CHARTIER, Roger *et al*, “História e Literatura”, *Topoi*, nº 1, Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.
- CHARTIER, Roger, *A história ou a leitura do tempo*, Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- CHARTIER, Roger, “Defesa e ilustração da noção de representação”, *Fronteiras*, vol. 13, nº24, Mato Grosso: UFGD Editora, 2011, pp. 15-29.
- CHECHIN, Liliane *et al*, “Emma Bovary & Luísa: duas facetas do adultério na estética realista”, *Revista Ideias*, nº 22, Rio Grande do Sul: UFSM, 2005, pp. 13-20.
- COELHO, Jacinto do Prado, “A tese de *A Cidade e as Serras*” in *A letra e o leitor*, 2ª edição, Lisboa: Moraes Editores, 1977, pp. 169-174.

CUNHA, Maria do Rosário, “A mulher leitora na ficção de Eça de Queirós” in *Eças e outros: diálogos com a ficção de Eça de Queirós*, vol.9, Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002, pp. 49-59.

CUNHA, Maria do Rosário, “A leitura feminina na ficção queirosiana: motivações geracionais” in *Atas do Congresso de Estudos Queirosianos. IV Encontro Internacional de Queirosianos*, vol. 1, Coimbra: Livraria Almedina - Instituto de Língua e Literatura Portuguesas da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2002, pp. 133-144.

CUNHA, Maria do Rosário, *A inscrição do livro e da leitura na ficção de Eça de Queirós*, Coimbra: Almedina, 2004.

CUNHA, Maria do Rosário, “Perfume de mulher: a figuração do feminino em Eça de Queirós”, *Revista de Estudos Literários* (coordenação de Carlos Reis), vol. 4, Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2016, pp. 189-205: <http://impactum-journals.uc.pt/rel/article/view/2683> [27 ago. 2018].

CUNHA, Maria do Rosário, “Para uma poética da personagem queirosiana”, *Revista de Estudos Literários* (coordenação de Carlos Reis), vol. 6, Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2017, pp. 201-217: <http://impactum-journals.uc.pt/rel/article/view/4888> [27 ago. 2018].

DANTAS, Francisco, *A mulher no romance de Eça*, Sergipe: Edição UFS - Fundação Oviedo Teixeira, 1999.

EDER, Jens, “Analyzing characters: creation, interpretation and cultural critique”, *Revista de Estudos Literários*, (coordenação de Carlos Reis), nº 4, Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2014, pp. 69-96.

FOUCAULT, Michel, “Qu’est-ce qu’un auteur?”, *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, nº 64, Paris: Armand Colin, 1969, pp. 73-104.

FOUCAULT, Michel, *L’ordre du discours*, Paris: Gallimard, 1970.

FRAISSE, Geneviève, “Da destinação ao destino. História filosófica da diferença entre sexos” in Michelle Perrot & George Duby, *História das Mulheres. O século XIX* (sob a direção de Geneviève Fraisse e Michelle Perrot), Lisboa: Círculo de Leitores, 1991, pp. 59-94.

GANHÃO, Mónica Sofia Gomes, “Aparições: a Mulher e o Casamento em Eça de Queiroz”, Dissertação de Mestrado, Lisboa: FLUL, 2017.

GENETTE, Gérard, *Nouveaux discours du récit*, Paris: Seuil, 1983.

GINZBURG, Carlo, *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*, São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GODINEAU, Dominique, “Filhas da liberdade e cidadãs revolucionárias” in Michelle Perrot & George Duby, *História das Mulheres. O século XIX* (sob a direção de Geneviève Fraisse e Michelle Perrot), Lisboa: Círculo de Leitores, 1991, pp. 21-39.

GOFFMAN, Erving, *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*, Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

GONÇALVES, Fernando Miguel de Matos, “Sob o Signo do Logro: a Mulher e o Amor na Ficção Queirosiana”, Dissertação de Mestrado, Lisboa: FCSH- UNL, 2014.

HERCULANO, Alexandre, *Ao Partido Liberal Portuguez. A associação Promotora da Educação do Sexo Feminino*, Lisboa: Imprensa União-Typographica, 1858.

LEPECKI, Maria Lúcia, “O sentido de *A Cidade e as Serras*” in *Eça na ambiguidade*, Fundão: "Jornal do Fundão" Editora, 1974.

LOPOLDO, Lilian, “As personagens femininas e a retórica do conformismo em *O Primo Basílio*” in *150 anos com Eça de Queirós*, São Paulo: Centro de Estudos Portugueses da Universidade de São Paulo, 1997, pp. 583-588.

LOURENÇO, António Apolinário, “De Madame Bovary ao Primo Basílio: a singularidade bovarista de Luísa”, *Letras de Hoje*, nº4, Porto Alegre: EDIPURCS, 2012, pp. 413-419.

LOURENÇO, António Apolinário, *O grande Maia. A recepção imediata de "Os Maias" de Eça de Queirós*, Braga: Angelus Novus, 2000.

LOURENÇO, Eduardo, *O Labirinto da Saudade*, Lisboa: Publicações D. Quixote, 1982.

MACHADO, Álvaro Manuel, *A Geração de 70 – Uma revolução cultural e literária*, Lisboa: Biblioteca Breve – Instituto de Cultura Portuguesa, 1977.

MARTINS, Oliveira, *História de Portugal*, Lisboa: Guimarães Editores, 1978.

MARTINS, Oliveira, *O repórter*, vol.2, Lisboa: Guimarães Editores, 1957.

MARTINS, Oliveira, *Temas e questões*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981.

MEDINA, João, “No centenário de *O Primo Basílio*: Luísa ou a triste condição (feminina) portuguesa”, *Revista Colóquio/Letras*, nº 46, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1978, pp. 5-10.

MESQUITA, José de, “As mulheres na obra de Eça de Queiroz”, *Revista das Academias de Letras*, nº 63, Mato Grosso: Academia Mato-grossense de Letras, 1948, pp. 583-588.

MORAIS, Sandra Cristina Fernandes, “A Visão da Mulher na Obra Romanesca de Eça de Queirós e de Machado de Assis”, Tese de Doutoramento em Letras, Covilhã: UBI, 2016.

OLIVEIRA, Maria Teresa Martins de, *A mulher e o adultério nos romances O Primo Basílio de Eça de Queirós e Effi Briest de Theodor Fontane*, Coimbra: Livraria Minerva, 2000.

ORTIGÃO, Ramalho, *As Farpas Completas* (edição de Ernesto Rodrigues), vol. 4, tomo 8, Lisboa: Círculo de Leitores, 2007.

PEREIRA, Eliane, “Personagens Femininas do Realismo: uma retórica de paixão”, Tese de Doutoramento, São Paulo: USP, 1996.

PESAVENTO, Sandra Jatahy, *História & história cultural*, Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

QUENTAL, Antero, *Prosas da época de Coimbra*, (edição crítica António Salgado Júnior), Lisboa: Sá da Costa, 1973.

REIS, Carlos, *As Conferências do Casino*, Lisboa: Alfa, 1990.

REIS, Carlos, *O conhecimento da literatura. Introdução aos estudos literários*, Coimbra: Almedina, 1995.

REIS, Carlos, *O essencial sobre Eça de Queirós*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000.

REIS, Carlos, “Ad usum fabulae: a ficção da personagem”, *Boletín Galego de Literatura*, nº34, Santiago de Compostela: USC, 2005, pp. 131-146.

REIS, Carlos, “Pessoas de Livro: figuração e sobrevida da personagem”, *Revista de Estudos Literários*, nº 4, Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2014, pp. 43-68.

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

SANTOS, Estela, “Do Realismo ao adultério: as influências de Madame Bovary sobre *O Primo Basílio*”, *Homo Literatus*, 2013: <https://homoliteratus.com/do-realismo-ao-adulterio-as-influencias-de-madame-bovary-sobre-o-primo-basilio/> [27 ago. 2018].

SARAIVA, António José Saraiva, *As ideias de Eça de Queirós*, Lisboa: Livraria Bertrand, 1982.

SARAIVA, António José, *Iniciação na Literatura Portuguesa*, Lisboa: Gradiva, 1996.

- SARAIVA, António José e LOPES, Óscar, *História da Literatura Portuguesa*, 17ª edição, Porto: Porto Editora, s.d.
- SEREJO, Lina Maria Henriques, “Três Retratos Femininos em *Os Maias*”, Dissertação de Mestrado, Lisboa: UAB, 2001.
- SERRÃO, Joel, *Temas de Cultura Portuguesa*, Lisboa: Livros Horizonte, 1983.
- SILVA, Regina Tavares da, *Feminismo em Portugal na voz das mulheres escritoras do início do século XX*, Lisboa: Comissão da Condição Feminina, 1982.
- SILVESTRE, Paulo Armando da Cunha, “Vivências do Feminino no final de Oitocentos – Representação da mulher em alguns romances e periódicos da época”, Dissertação de Mestrado, Lisboa: UAB, 2009.
- SOUSA, Américo Guerreiro de, *Dicionário de Eça de Queiroz* (organização e coordenação de A. Campos Matos), 3ª edição, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2015.
- STEINER, George, *George Steiner no The New Yorker*, Lisboa: Relógio D’Água, 2017.
- VAQUINHAS, Irene, “Linhas de investigação para a história das mulheres no século XIX e XX. Breve esboço”, *Revista da Faculdade de Letras*, vol. 3, 3ª série, Porto: FLUP, 2002, pp. 201-221.
- VAQUINHAS, Irene, “As mulheres na sociedade portuguesa oitocentista. Algumas questões económicas e sociais” in *Grupos sociais e estratificação social em Portugal do século XIX* (organização de Benedicta Maria Duque Vieira), Lisboa: Centro de Estudos de História Contemporânea Portuguesa, s.d., pp.149-164.
- VIEIRA, Cécia e NOVO, Rio, *Literatura Portuguesa no Mundo*, vol. 10, Porto: Porto Editora, 2005.

### Webgrafia

- Dicionário de personagens da ficção portuguesa*: dp.uc.pt.
- Estudos Queirosianos*: <https://queirosiana.wordpress.com> [27 ago. 2018].
- Infopedia*: infopedia.pt.