

A condição feminina na literatura: um estudo comparativo entre as protagonistas de *Senhora* e *O Primo Basílio*¹

Bianca de Oliveira Picaccio

Universidade Estadual Paulista "Júlio Mesquita Filho", SP
bianca.picaccio@unesp.br
<https://orcid.org/0009-0008-3879-1211>

Apesar de terem sido publicados com uma diferença de apenas três anos, os romances *Senhora* (1875), de José de Alencar, e *O Primo Basílio* (1878), de Eça de Queirós, são classificados pela historiografia literária como pertencentes a dois movimentos distintos: o Romantismo brasileiro e o Realismo português, respectivamente. Segundo a categorização feita pela crítica, no Romantismo nota-se um perfil idealizado das personagens e das situações, enquanto o Realismo escancara a realidade social. Neste artigo, buscaremos traçar um paralelo entre as personagens protagonistas Aurélia e Luísa, a fim de analisar o projeto literário de seus autores, a partir da condição feminina retratada por eles. A leitura dos romances estabelece um diálogo com textos críticos que refletem sobre a condição feminina na época, por meio dos quais será possível analisar o padrão construído para a mulher do século XIX, no qual estão alicerçadas as personagens.

Palavras-chave: Eça de Queirós; José de Alencar; Personagens femininas; Século XIX.

Despite being published only three years apart, the novels *Senhora* (1875), by José de Alencar, and *O Primo Basílio* (1878), by Eça de Queirós, are classified by literary historiography as belonging to two distinct movements: Brazilian Romanticism and Portuguese Realism, respectively. According to the categorization made by critics, in Romanticism one can see an idealized profile of the characters and situations, while Realism lays bare the social reality. In this article, we will seek to draw a parallel between the protagonists Aurélia and Luísa, in order to analyze the literary project of their authors, based on the female condition portrayed by them. The reading of the novels establishes a dialogue with critical texts that reflect on the female condition at that time, through which it will be possible to analyze the pattern constructed for women in the 19th century, on which the characters are based.

Keywords: Eça de Queirós; José de Alencar; Female characters; 19th century.

A literatura oitocentista muitas vezes retrata perfis de mulheres que denotam um caráter de crítica contundente, mostrando as contradições da sociedade a partir desses caracteres femininos. Assim, vários romances publicados nessa época apresentam mulheres como suas personagens protagonistas, evidenciando o tecido social em que estão inseridas, acabando por mostrar as hipocrisias e violências a que são submetidas no século XIX. Este trabalho objetiva estudar o projeto literário de dois escritores que tematizam questões femininas em seus romances: José de Alencar, em *Senhora* (1875), e Eça de Queirós, em *O Primo Basílio* (1878). Com a intenção de contribuir para a compreensão das condições impostas às mulheres no século XIX, propomos a análise crítica-literária das personagens protagonistas das obras citadas, Aurélia e Luísa, respectivamente.

Segundo Antonio Candido (2009: 52), a personagem é o que há de mais vivo no romance, e “a leitura deste depende da aceitação da verdade da personagem por parte do leitor”. A partir da personagem como composição verbal, esse ser fictício é desenvolvido e estruturado, de maneira a estabelecer força na narrativa. Nesse sentido, o estudo das personagens em romances contribui para o aprofundamento das noções das análises de narrativas e das estéticas de cada movimento literário e escritor.

Em *Senhora*, obra escrita no contexto do Romantismo Brasileiro, pode-se observar uma personagem feminina protagonista diferente da que aparece em *O Primo Basílio*, romance do Realismo Português. A tipicidade feminina retratada em cada romance, os contextos de publicação, além do projeto literário dos autores, contribuem para uma linha de desenvolvimento das personagens.

Além de ressaltar a importância do estudo desses “seres fictícios”, como nomeados por Candido, o romance desfruta de uma posição inestimável como documento histórico, uma vez que confere à Literatura a oportunidade de preencher lacunas que a própria História deixou para trás. Na medida em que registram a complexidade cultural, os romances podem ser espaços para reflexão crítica, uma vez que, nas palavras de Francisco Dantas (1999: 14), estão “comprometidos com o destino do ser humano em geral”. Desse modo, este trabalho parte do pressuposto de que a Literatura é, sobretudo, um instrumento social, ao apresentar de maneira crítica a sociedade por meio da construção das personagens.

Publicado primeiramente em formato de folhetim no ano de 1874, *Senhora* ganha a forma de livro no ano seguinte, pela editora B. L. Garnier. Esta obra é conhecida como a representação da maturidade de José de Alencar como romancista, já que sua publicação antecede em dois anos o óbito do autor e, assim, evidencia a experiência acumulada ao longo de sua carreira.

Alencar desponha nas letras simultaneamente à necessidade de delinear uma Literatura propriamente brasileira. Associa-se, então, como já observado por Antonio Candido em *Formação da Literatura Brasileira* (2000), a criação de uma identidade nacional ao desenvolvimento de uma Literatura que seja essa representação. Para tal, era imprescindível a elaboração de um mito inicial e da figura de um herói que estabelecesse a idealização de nacionalidade. Após a tentativa de construir, em romances como *Iracema*, *Ubirajara* e *O Guarani*, o que seria o mito nacional, Alencar voltou suas atenções à construção de perfis de mulheres em sua produção literária, a partir dos romances *Lucíola*, *Diva* e *Senhora*.

A Literatura oitocentista, de maneira geral, focalizou personagens femininas como protagonistas das tramas, pois o romance era dirigido, sobretudo, às mulheres, que eram o seu principal público leitor, com o cunho pedagógico de ensinar-lhes qual era, supostamente, o seu lugar na sociedade, segundo os valores daquela época. Desse modo, a atitude de Alencar ao construir perfis femininos em suas obras foi assertiva em um período em que as histórias românticas eram lidas, majoritariamente, por mulheres. Em concordância com o pensamento de Luis Filipe Ribeiro (2008: 37), considerar as condições e o contexto de publicação do romance é primordial para a análise literária, uma vez que “não há como pensar o texto fora de seu marco histórico: ele estará presente nas malhas de sua própria textura”. Nesse sentido, as movimentações históricas e sociais são importantes para a compreensão das obras literárias.

Apesar da profusão de romances românticos no Brasil, *Madame Bovary* também era bastante lido na década de 1870. Considerada como marco do início da estética realista, essa obra de Gustave Flaubert, publicada na França em 1856, mostrava as relações amorosas de forma crítica e não idealizada. A partir de um olhar também crítico sobre a sociedade oitocentista, Alencar apresenta em seu romance a prática recorrente da época de reduzir o casamento a um acordo mercantilista, expondo os problemas dessas transações. Contudo, oferece, como será analisado, uma solução acrítica e idealizada ao final da narrativa. Nas palavras de Paulo Bezerra (1996: 12),

[...] por mais poderosa que Aurélia se revele ao longo do romance, desempenha, guardadas as diferenças mais de forma que de essência, o mesmo papel que as outras personagens femininas do romance brasileiro do século XIX: a mulher como meio pelo qual o capital chega ao homem.

Aurélia é uma representação fictícia de uma mulher do século XIX, momento histórico em que *Senhora* é publicado. A personagem pode assumir, em uma primeira leitura, aspectos revolucionários para o seu contexto

de produção, mas, no final, reforça as práticas sociais de sua época, perdendo, assim, o seu potencial crítico.

O romance é dividido em quatro partes que, de acordo com Ribeiro (1996), apontam para uma possibilidade de leitura bastante clara: a primeira, “O preço”, composta por treze capítulos; a segunda, “Quitação”, por nove; a terceira, “Posse”, por dez; e a última, “Resgate”, por nove. Os títulos de cada parte auxiliam no processo de progressão temática da narrativa: na primeira há a proposta de compra de um marido por Aurélia, personagem principal; na segunda, tem-se a consumação da compra; na terceira, o desenrolar da posse da mercadoria comprada; e na quarta, a restituição do dinheiro concedido ao objeto adquirido junto aos direitos de plena liberdade que haviam sido perdidos pela mercadoria no ato da compra. Ribeiro enfatiza a organização das quatro partes do romance, as quais destacam conceitos relativos ao direito comercial e conferem um caráter de transação financeira ao que, em um primeiro momento, parece ser uma história de amor.

Nas primeiras páginas do romance, na seção “Ao leitor”, o narrador apresenta uma mulher com um “heroísmo de virtude na altivez [...] que resiste a todas as seduções, aos impulsos da própria paixão, como ao arrebatamento dos sentidos” (Alencar, 2011: 19). Esta personagem é colocada em uma posição intocável e superior à das outras mulheres da Corte:

Há anos raiou no céu fluminense uma nova estrela. Desde o momento de sua ascensão ninguém lhe disputou o cetro; foi proclamada a rainha dos salões. [...] Quem não se recorda de Aurélia Camargo, que atravessou o firmamento da Corte como brilhante meteoro, e apagou-se de repente no meio do deslumbramento que produzira o seu fulgor? (Alencar, 2011: 23).

Tal é a apresentação de Aurélia, que causa uma espécie de deslumbramento no leitor, em especial no século XIX, período em que as mulheres valorizadas pela sociedade eram aquelas descritas como recatadas e submissas à esfera doméstica. Na contramão das expectativas, surge a protagonista de Alencar como uma figura aparentemente empoderada, já que tinha suas próprias aspirações – “a moça não declinava um instante do firme propósito de governar e dirigir suas ações como entendesse” (Alencar, 2011: 23) – e poder de decisão: “A convicção geral era que o futuro da moça dependia exclusivamente de suas inclinações ou de seu capricho” (Alencar, 2011: 23).

A beleza e a posição social de Aurélia a tornaram objeto de desejo de inúmeros pretendentes, “por isso todas as adorações se iam prostrar aos próprios pés do ídolo” (Alencar, 2011: 24), ao passo que a moça, alvo dessa idolatria, retribuía cotando seus adoradores pelo preço que poderiam ter no que chamava de “mercado matrimonial”. A atitude de Aurélia, de colocar-se

soberana sobre os seus pretendentes, era vista pelas senhoras como composta de “modos desenvoltos, impróprios de meninas bem educadas” (Alencar, 2011: 26), em uma sociedade na qual à mulher era designado o papel de acatar todas as decisões que lhe eram impostas, de manter as aparências de pureza, de investir forças em estar sempre bela e de agir conforme aquilo que era esperado e considerado correto para os outros, ou seja, próprio de “meninas bem educadas”. Quanto ao que era valorizado como educação feminina, Nísia Floresta (1989: XI), pioneira nos movimentos de educação feminina no Brasil, em sua obra *Opúsculo Humanitário*, publicada em 1853, argumenta que

Não se considerava o desenvolvimento intelectual das meninas como benefício em si mesmo nem como meio de realização da personalidade individual. O propósito principal da educação da mulher brasileira era conservar a pureza, em sua conotação sexual, e assegurar um comportamento correto perante a sociedade.

O narrador do romance de Alencar, ao relatar as impressões sobre Aurélia, expressa a excepcionalidade dessa mulher que se distinguia das outras por sua racionalidade: “Operava-se nela uma revolução. O princípio vital da mulher abandona seu foco natural, o coração, para concentrar-se no cérebro, onde residem as faculdades especulativas do homem” (Alencar, 2011: 37). Para Floresta (1989: 122), o erro em associar à mulher as faculdades sentimentais e ao homem as intelectuais consiste em um problema de educação feminina. Segundo a autora, “em vez de fortificar-lhes o espírito por meio dos severos princípios da razão e da filosofia”, desde a infância, as meninas aprendem que devem desenvolver um comportamento brando, delicado e aprimorar a vaidade em suas características físicas (Floresta, 1989: 122). Aurélia, entretanto, foge dessa padronização social, demonstrando racionalidade e forte potencial de persuasão, ao convencer – e até mesmo enternecer – aqueles que tinham a prerrogativa de escolher por ela. Tendo-se em vista que as mulheres não tinham autonomia jurídica no século XIX, necessitando de tutores, a protagonista de *Senhora* subverte essa ordem ao argumentar: “não careço de advogado nem de guarda-livros” (Alencar, 2011: 41), aspecto que constitui uma crítica ao mercado matrimonial, na sociedade oitocentista, e parece evidenciar uma figura feminina com poder de decisão.

A narrativa de *Senhora* começa *in medias res* e, neste ponto, o leitor pouco sabe sobre as origens de Aurélia, descrita como “a rainha dos salões”. Apenas algumas páginas adiante o leitor toma conhecimento de que Aurélia havia sido pobre quando mais nova e de que fora apaixonada por Fernando Seixas, que a trocara por uma mulher mais rica. Anos depois, Aurélia herdou uma fortuna do avô paterno e passou a fazer uso desse dinheiro para ter a

sua liberdade, controlando o seu próprio tutor com as suas ameaças de, caso fosse contrariada, solicitar um suplemento de idade que mostrasse sua capacidade de reger sua própria pessoa e bens. Assim, a “estrela fluminense” vale-se do dinheiro que possui e de sua influência para comprar o homem com quem escolheu se casar. O escolhido foi justamente Fernando, que, segundo o narrador, era “[...] desses espíritos que preferem a trilha batida, e só impelidos por alguma forte paixão rompem com a rotina” (Alencar, 2011: 53).

Tem-se, portanto, uma forte dicotomia de comportamentos. De um lado, Aurélia é descrita como dona de altivez para governar as suas escolhas; de outro, Fernando é do tipo que escolhe a vida que lhe vem mais fácil, e que, nas palavras do narrador, prefere viver essa “vegetação social” (Alencar, 2011: 53). Nesse sentido, o narrador descreve a protagonista feminina com as características que, segundo o próprio romance, são comumente atribuídas aos homens, e vice-versa, como, por exemplo, o contraste entre a autoconfiança de Aurélia e a fraqueza de Fernando. Percebe-se a firmeza de Aurélia diante de suas próprias vontades quando, ainda pobre, recusa um dote alto oferecido por outro homem, em função de seu coração pertencer a Fernando. Ele, ao contrário, troca Aurélia, de quem gostava, pela oportunidade de se casar com outra mulher mais rica, que lhe permitiria uma vida mais confortável.

Depois de “comprar” Fernando e se casar com ele, todos os elementos estão posicionados para reforçar a ideia de dominação por parte de Aurélia. Nota-se, primeiramente, a posição de submissão de Seixas em relação à mulher, que se comporta como sua senhora, como já antecipa o título do romance. De posse do controle da situação, ou melhor, de sua mercadoria, Aurélia assume a postura de decidir. Porém, há a inversão desses papéis ao final da obra, quando a protagonista ajoelha-se aos pés de Fernando, reconhecendo o amado como o “senhor de sua alma”.

Com isso, a narrativa apresenta uma reflexão sobre os papéis que homens e mulheres desempenham na sociedade sem, entretanto, se comprometer com essa questão. Há aqui o esvaziamento do potencial crítico da obra, que apenas reforça uma realidade sem assumir o papel de transformá-la. Segundo Roberto Schwarz (2000: 42), *Senhora* “não é conformista, pois não justifica, nem é propriamente crítica, pois não quer transformar”. Para o crítico, o problema de Alencar seria a transposição do molde europeu sem considerar a realidade local, pois

trata como sérias as ideias que entre nós são diferentes; como se fossem de primeiro, ideologias de segundo grau. Soma em consequência do lado empolado e acrítico – a despeito do assunto escandaloso – desprovido da malícia sem a qual o tom moderno entre nós é inconsciência histórica. (Schwarz, 2000: 47).

Segundo o narrador do romance de Alencar, Aurélia teria sido uma meiga esposa e uma mãe extremosa caso tivesse tido uma experiência calma e um amor feliz. Desse modo, enfatiza-se a noção de que, caso não tivesse sofrido uma desilusão amorosa, se Fernando não tivesse trocado o amor de Aurélia por um dote mais alto, a protagonista teria sido como as demais mulheres de sua época: recatada, submissa e restrita à esfera doméstica, o que, para o narrador, seria o comportamento adequado para o sexo feminino. Aurélia tem em Fernando uma consumação de suas idealizações, que, por sua vez, não consegue realizar em função de seu orgulho ferido. Não porque fosse uma mulher decidida a superar o infortúnio passado, mas porque queria ensinar o homem a quem amava a reconquistá-la, junto à sua honra.

Tem-se, assim, que a reação de Aurélia, mascarada por aparente altivez e poder de decisão, era, na verdade, a frustração de ter sido impedida de alcançar o seu ideal. Na primeira oportunidade que encontra, após tanto relutar, Aurélia inverte as posições, caindo aos pés de Fernando, implorando o seu perdão, e feliz porque o adora, como o “senhor de sua alma” (Alencar, 2011: 291), como se fosse um momento de alívio para essa mulher abandonar sua posição de senhora e finalmente cedê-la a um homem.

Portanto, o desenvolvimento de Aurélia como a protagonista feminina de *Senhora* demonstra as características da estética romântica e, principalmente, do projeto literário de José de Alencar, que se propõe a manter os padrões sociais e expor a realidade da situação feminina sem questioná-la. A mais alta aspiração de Aurélia consistia em viver a ternura de seu amor conjugal com Fernando, alimentando suas expectativas românticas de que mesmo mulheres que almejam ser senhoras de si têm, como sua principal idealização de vida, o desejo de ser uma “meiga esposa” e uma “mãe extremosa”. Observa-se, assim, em *Senhora*, um olhar idealizador que constrói personagens femininas que cabem nos moldes sociais esperados no século XIX, até mesmo quando ousam tentar ser senhoras de suas próprias vidas.

Em contrapartida, o romance *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós, publicado em 1878 em Portugal pela editora Livraria Chardron, em uma camada superficial de análise, retrata um adultério cometido por uma mulher casada, tal como *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert. Porém, em uma camada mais profunda, configura-se como uma denúncia das hipocrisias da burguesia oitocentista, bem como de seus valores e instituições. Tem-se, em *O Primo Basílio*, considerando uma leitura crítica, a representação estereotipada de uma sociedade e, principalmente, da mulher burguesa como um objeto de domínio masculino. De acordo com Francisco Dantas (1999: 49), “Importa-nos, isto sim, reter de suas páginas [do romance] a perspectiva de

Eça acerca do ideal burguês de mulher, cuja configuração ele vai delineando pouco a pouco, até tornar explícitas e palpáveis as expectativas da pequena burguesia citadina do século XIX sobre a figura feminina”.

De acordo com Beatriz Berrini em *O Portugal de Eça de Queirós* (1984: 138), “[Luísa] é a personagem mais rica de vida interior na galeria humana de Eça de Queirós”. Nesse sentido, a personagem é o retrato construído pelo escritor que permite ao leitor reflexões sobre a questão feminina e as posições assumidas por esse estrato da sociedade. Descrita como leitora assídua de romances, cativada pelo moderno - pois o retrato de Paris apresentado nessas obras literárias era a sua referência de beleza e requinte:

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 Ervandalo, Morton e Ivanhoé, ternos e graves [...]. Mas agora era o moderno que a cativava, Paris, as suas mobílias, as suas sentimentalidades. (Queirós, 2020: 30).

Como reforçado por Daiane Pereira (2019: 87), “Luísa é educada num ambiente onde os ideais românticos são a norma para a mulher”. Antes de casar-se com Jorge, a personagem teve uma desilusão amorosa com seu primo Basílio, que partira para o Brasil e a abandonara, acontecimento que a abala profundamente: “Desmaiou logo [...]. Viveu triste durante meses. Era no inverno; e sentada à janela, por dentro dos vidros, com o seu bordado de lã, julgava-se desiludida, pensava no convento” (Queirós, 2020: 33). Contudo, após um tempo do término, Luísa encontra uma fotografia de Basílio e pensa: “E o que eu me ralei por esta figura! Que tola!” (Queirós, 2020: 34).

Quando conhece Jorge, “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” (Queirós, 2020: 34), pois “era o seu marido, era novo, era forte, era alegre: pôs-se a adorá-lo” (Queirós, 2020: 35). Com isso, nota-se a frouxidão das decisões da personagem, todas atravessadas por fatores que alienam a mulher do século XIX em um ponto principal: o constituir-se em um ser humano capaz de discernimento próprio e de tomada das próprias decisões. Nesse sentido, “as mulheres burguesas do século XIX resultaram em seres passivos, incapazes de tomar as próprias decisões, como se apresenta a nossa personagem principal” (Pereira, 2019: 92).

Para Dantas (1999: 92), “Sem dúvida alguma, pode-se declarar que o modelo que o homem burguês criou faz da mulher um ser que necessita obrigatoriamente de uma muleta, de um eterno mentor, de uma autoridade viril: o marido”. Por isso, Luísa, como a típica mulher burguesa, concebe o casamento como um dever social que deve cumprir para poder amparar as suas aspirações em um tutor oficial, já que “Os sentimentos que nutre por si própria decerto não ultrapassam a extensão dos atributos do marido, visto que é dele que emana a sua própria personalidade” (Dantas, 1999: 93).

Assim, a personagem queirosiana se debate em meio às convenções sociais, sem ter uma resolução fixa e própria. Nas primeiras páginas do romance, o leitor é apresentado a uma Luísa passiva e feliz com a sua vida de esposa, que recebe as carícias de seu marido em um perfeito ninho conjugal. Numa ocasião em que o casal discorda sobre a possibilidade de receber em casa Leopoldina, uma amiga de Luísa que Jorge não gosta por conta de seus muitos amantes, a protagonista acaba resignada, afirmando que o marido era quem estava com a razão; ele, por sua vez, com um tom vitorioso, exclama os versos:

Quem melhor conselheiro e bom amigo
Que o marido que a alma me escolheu? (Queirós, 2020: 46).

Algumas páginas mais tarde, ao comentar com Sebastião a situação das visitas de Leopoldina, Jorge expressa a sua indignação acerca do contato dessa mulher com tudo o que pertence a ele, incluindo a “sua mulher” entre os objetos de que ele se sente possuidor:

Quando penso que aquela desavergonhada vem à minha casa! Uma criatura que tem mais amantes que camisas, que anda pelo Dafundo em troças, que passeava nos bailes, este ano, de dominó, com um tenor! [...] E vem aqui, senta-se nas *minhas* cadeiras, abraça *minha* mulher, respira o *meu* ar!... Palavra de honra, [...] se a pilho – procurou mentalmente, com o olhar aceso, um castigo suficiente – dou-lhe açoites! (Queirós, 2020: 61, grifo nosso).

Após deixar Sebastião ciente do ocorrido, Jorge reconhece a necessidade de Luísa – que ele considera algo típico do sexo feminino: “Ê mulher, é muito mulher...” – de precisar de um tutor que a oriente e a governe, que diga “Alto lá, isso não pode ser!” (Queirós, 2020: 61), a fim de instruí-la no caminho considerado adequado pela sociedade. Com isso, Luísa é designada à posição de silêncio, e a Jorge (ou Sebastião, na sua ausência) cabe o controle da situação. Como explicam Vaquinhas e Guimarães (2007: 207),

Por detrás da atitude submissa e abnegada, ocultam-se rígidos princípios morais, exigindo o controle dos comportamentos e das posturas corporais. Renunciar, sacrificar-se, ser comedida, prudente e discreta, ocupar-se de “tudo sem ter o ar de prestar a menor atenção”, “ceder nas pequenas coisas”, andar sem ruído são algumas das prescrições recomendadas às esposas, a maioria apreendida na “meninice”, através de um subtil processo de interiorização que valoriza o auto-ocultamento feminino.

Quando Basílio reaparece, Luísa está abalada com a notícia da ruptura temporária de sua rotina doméstica, pois seu marido vai viajar a trabalho. Ao receber a notícia de que seu primo estava em Lisboa, nada, aparentemente, comove-a profundamente. É só depois de ler o romance de Alexandre Dumas Filho que a personagem sente uma nostalgia romântica em relação ao retorno de Basílio: “Foi com duas lágrimas a tremer-lhe nas pálpebras que acabou as páginas da *Dama das camélias*. [...] Lembrou-lhe de repente a notícia do jornal, a chegada do primo Basílio...Um sorriso vagaroso dilatou-lhe os beicinhos vermelhos e cheios. Fora o seu primeiro namoro, o primo Basílio!” (Queirós, 2020: 31).

Para Mary Wollstonecraft, em *Reivindicação dos Direitos da Mulher* (1792), a fraqueza de espírito das mulheres daquela época é atribuída a uma educação débil, pautada apenas na leitura de livros que não promovem o desenvolvimento de suas inteligências, mas, ao contrário, produzem um sentimentalismo excessivo e uma imagem ilusória das relações amorosas. Segundo a autora britânica, muito lida na Europa e no Brasil durante o século XIX,

A conduta e as maneiras das mulheres são, de fato, a prova evidente de que a mente delas não se encontra em um estado sadio; pois, tal como as flores plantadas em um solo rico demais, a força e a utilidade são sacrificadas à beleza, e suas folhas garbosas, após agradarem a um olhar exigente, murcham e caem do galho, muito antes de atingirem a maturidade. Atribuo a causa desse florescimento estéril a um sistema de educação falso, extraído de livros sobre o assunto escrito por homens que, ao considerar as mulheres mais como fêmeas do que como criaturas humanas, estão mais ansiosos em torná-las damas sedutoras do que esposas afetuosas e mães racionais. O entendimento do sexo feminino tem sido tão distorcido por essa homenagem ilusória que as mulheres civilizadas de nosso século, com raras exceções, anseiam apenas inspirar amor, quando deveriam nutrir uma ambição mais nobre e exigir respeito por suas capacidades e virtudes (Wollstonecraft, 2016: 25).

Considerando, portanto, Luísa como uma representação típica da mulher burguesa da sociedade oitocentista, depreende-se que a construção da personagem como frágil e inconstante configura-se como uma crítica às cenas observadas por Eça na vida portuguesa no século XIX. A este propósito, o próprio escritor, ao abordar o assunto do realismo emergente em carta a Teófilo Braga (Newcastle, 12 de março de 1878), descreve-a como

[...] senhora sentimental, mal-educada, nem espiritual (porque cristianismo já a não tem; sanção moral da justiça, não sabe a que isso é), arrasada de romance, lírica, sobreexcitada no temperamento pela ociosidade e pelo mesmo fim do casamento peninsular que é ordinariamente a luxúria, nervosa pela falta de exercício e disciplina moral, etc., etc., – enfim a burguesinha da baixa (Queirós, 2008: 182).

Segundo Luís de Oliveira Guimarães em *As mulheres na obra de Eça de Queirós* (1943: 52), o realismo de Eça objetivava a regeneração dos costumes, por isso, o que havia no escritor de “demolidor”, seria “o desejo de reedificar sobre pobres ruínas um edifício social mais nobre e mais justo”. Em outras palavras, o retrato dos episódios domésticos em *O Primo Basílio* não constitui uma apologia ao adultério, mas sim uma acusação contra as hipocrisias da sociedade, reforçando o potencial crítico da obra. Assim, o método queirosiano consistia “à semelhança daquele velho filósofo jardineiro de Atenas, em apontar-nos os espinhos – para que não nos picássemos neles, na perturbadora ilusão de quem, absorto no seu próprio sonho, vê apenas o deslumbramento das rosas” (Guimarães, 1943: 52).

Desse modo “a burguesinha da Baixa” aparece na galeria das figuras femininas de Eça de Queirós, não como um fantoche nas mãos de seu escritor, mas como um processo literário em que se abre um manto diáfano, e ao leitor é permitido visualizar as “personagens como estupendos estudos a nu” (Guimarães, 1943: 49).

Com uma educação baseada em seguir os parâmetros de um tutor, Luísa vê-se perdida após a viagem do marido. Sem ter firmeza em uma resolução que lhe seja própria, esboça tentativas falhas de pensamento que se esvaem pela falta de um posicionamento que advenha dela mesma, como demonstrado no trecho a seguir:

Como uma pessoa que destapa um frasco muito guardado, e se admira vendo o perfume evaporado, ficou toda pasma de encontrar o seu coração vazio. O que a levava então para ele [Basílio]?... Nem ela sabia; não ter nada que fazer, a curiosidade romanesca e mórbida de ter um amante, mil vaidadezinhas inflamadas, um certo desejo físico... E sentira-a, porventura, essa felicidade que dão os amores ilegítimos, de que tanto se fala nos romances e nas óperas, que faz esquecer tudo na vida, afrontar a morte, quase fazê-la amar? Nunca! Todo o prazer que sentira ao princípio, que lhe parecera o amor – vinha da novidade, do saborzinho delicioso de comer a maçã proibida, das condições do mistério do Paraíso, de outras circunstâncias talvez, que nem queria confessar a si mesma, que a faziam corar por dentro! [...] Ficou muito comovida. Um sentimento de vergonha, de remorso, uma compaixão terna por Jorge, tão bom, coitado! E era sincera naquele momento. [...] Ficou muito nervosa, sem saber o que havia de fazer, o que havia de querer. [...] As suas ideias redemoinhavam, como folhas de outono, violentadas por ventos contraditórios. Desejava estar tranquila, “que a não perseguissem”. [...] Que havia de fazer? Tinha os seus pensamentos, os seus sentimentos numa dolorosa trapalhada. E na manhã seguinte estava

na mesma hesitação. Iria, ou não iria? O calor fora, a poeira da rua, faziam-lhe apetecer mais a casa! Mas que desapontamento, o do pobre rapaz também! Atirou ao ar uma moeda de cinco tostões. Era cunho, devia ir. (Queirós, 2020: 235-237).

Luísa encontra-se em uma posição que nunca antes lhe havia sido solicitada: a de tomar a sua própria decisão, já que, obviamente, não pode consultar Jorge sobre a possibilidade de ir encontrar-se com o amante e nem consultar o próprio Basílio. Com as ideias redemoinhando “como folhas de outono violentadas por ventos contraditórios”, permanece nessa hesitação. Sem ter discernimento para a resolução que havia de tomar, atira uma moeda ao ar, na tentativa de que isso lhe mostre o que fazer, prova de que tirar a sorte era mais certo do que confiar em suas próprias ideias. Para Nísia Floresta (1989: 122), essa oscilação de comportamentos e frouxidão de caráter das mulheres, como observado em Luísa, advém da inversão do que a autora considera a verdadeira educação, já que à mulher só ensinam as artes inúteis, que alimentam a moleza e a vaidade, em vez de matérias que lhe fortifiquem o espírito.

Um último ponto importante para destaque em nossa análise, pelo fato de reforçar, mais uma vez, o potencial crítico deste romance, é a morte da protagonista. Luísa esteve a trocar correspondências amorosas com Basílio com o intuito de marcar os encontros adúlteros e fortalecer a chama da paixão que os impulsionava. Nesse momento, Juliana, criada de Luísa, toma posse de algumas dessas cartas e as guarda para revelar ao marido da patroa, quando este retornasse. A paz de Luísa acaba quando Juliana revela que guardou essas cartas e começa a chantageá-la. Abalada por uma grande pressão emocional que exige muito de uma personagem não habituada a exigências, Luísa é acometida por uma febre violenta, que se intensifica com a morte da empregada. Durante esses períodos de febre, “não dispensava Jorge, queria-o ali, ao pé, com exigências de criança! Parecia receber a vida dos seus olhos, a saúde do contato de suas mãos” (Queirós, 2020: 433), mostrando a sua dependência emocional do marido.

Quando Jorge lê uma carta de Basílio destinada à Luísa, na qual menciona os encontros amorosos que tiveram, questiona-a dos motivos daquela correspondência. Sem ter em que(m) se amparar, a partir deste ponto da narrativa, a situação de Luísa só vai piorar, até que nenhum procedimento médico lhe faça efeito. O auge deste período é o corte dos cabelos da personagem, cena que, para Jorge, era como “grandes pedaços mutilados de sua felicidade” (Queirós, 2020: 445), tendo em vista que os longos cabelos da esposa eram motivo de orgulho para ele, pois reforçavam a beleza dela. A sucessão de tentativas de salvar a vida de Luísa foi frustrada pela inação

da protagonista, antes, diante da vida, agora, diante da própria morte. Como explica Francisco Dantas (1999: 103), “Luísa morre mesmo é de passividade, e não de remorso; morre de medo, e não do orgulho ultrajado; morre de míngua e de estreiteza ideológica”.

Para Guimarães, “se as mulheres [...] não surgem na obra de Eça de Queirós como modelos de candura e de honestidade, a culpa não era dele – mas da sociedade que ele, em grande parte, retratou” (Guimarães, 1943: 47). Tem-se, dessa forma, que o projeto realista de Eça retrata a sociedade portuguesa a partir da representação da realidade, e não de um olhar idealizado. O escritor, na mesma carta a Teófilo Braga, já mencionada neste trabalho, declara que a sua “ambição seria pintar a sociedade portuguesa [...], e mostrar-lhes [aos portugueses], como num espelho, que triste país eles foram” (Queirós, 2008: 183).

O desfecho de *O Primo Basílio* demonstra a não idealização da narrativa, uma vez que, diferentemente de José de Alencar, Eça não escreve um final feliz para a sua protagonista. Em contraste com Aurélia, que se casa com Fernando e, após se colocar numa situação submissa ao marido – portanto, após se adequar às normas sociais –, passa a viver feliz com ele, Luísa morre por não aceitar a culpa de sua violação das normas da sociedade impostas às mulheres de seu estrato social. Isso demonstra o olhar realista de Eça, que retrata com mais fidelidade a realidade social do século XIX, que ditava a submissão das mulheres, da qual a grande maioria delas não conseguia escapar.

Diferentemente de Luísa, Aurélia, no início do romance, não demonstra a necessidade de um homem que a governe. Pelo contrário, ela manda no seu próprio tutor, ao orientá-lo no que fazer e ao impor as suas vontades, como, por exemplo, a escolha do marido com quem queria se casar. Não obstante, um olhar idealista romântico encerra a história com a resignação de Aurélia aos padrões impostos à mulher, e o enredo termina com a consumação de seu casamento com Fernando, expressando a harmonia de uma relação que, finalmente, encontra o suposto equilíbrio perfeito: “As cortinas cerraram-se, e as auras da noite, acariciando o seio das flores, cantavam o hino misterioso do santo amor conjugal” (Alencar, 2011: 292). Por ser uma personagem idealizada, Aurélia apenas aparenta ser revolucionária, pois só é feliz quando passa a se submeter às regras sociais. Luísa, um retrato mais fiel da mulher burguesa do século XIX, ao trair o marido, tenta viver com autonomia; porém, devido à ordem estrutural que regula não somente a sociedade, mas também a si mesma, não consegue se livrar da culpa, e morre por causa disso.

Assim, a análise dos romances permite-nos realizar leituras críticas acerca da condição feminina na sociedade oitocentista no Brasil e em Portugal. Buscamos, neste artigo, analisar criticamente os romances *Senhora*, de

José de Alencar, e *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós, amparando a leitura dessas obras em textos teórico-críticos que abordam a construção das protagonistas femininas, a condição da mulher no século XIX e o projeto literário dos autores.

Conclui-se, portanto, que esses dois romances estão intrinsecamente ligados à representação feminina do século XIX, apresentando, porém, perspectivas bastante distintas: de um lado, a figura feminina reforça a ideologia dominante ao encontrar o equilíbrio perfeito na consumação do papel designado à mulher; de outro, de um modo realista, a protagonista reflete a crítica feita a toda uma sociedade, desnudando as hipocrisias e denunciando o falso moralismo.

Referências

- ALENCAR, José de (2011). *Senhora*. Ed especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- BERRINI, Beatriz (1984). *Portugal de Eça de Queiroz*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- BEZERRA, Paulo (1996). “Prefácio”. *Mulheres de Papel: Um Estudo do Imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*. 2.^a ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária; Fundação Biblioteca Nacional. 45-217.
- CANDIDO, Antonio (2009). “A personagem do romance”. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva. 51-80.
- CANDIDO, Antonio (2000). *Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos*. 9.^a ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia.
- DANTAS, Francisco (1999). *A Mulher no Romance de Eça de Queiroz*. São Cristóvão: UFS; Fundação Oviêdo Teixeira.
- FLORESTA, Nísia (1989). *Opúsculo Humanitário*. São Paulo: Cortez.
- GUIMARÃES, Luís de Oliveira (1943). *As mulheres na obra de Eça de Queirós*. Lisboa: Livraria Clássica Editora.
- PEREIRA, Daiane Cristina (2019). *A Mulher e o Discurso Masculino nos Romances de Eça de Queirós*. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- QUEIRÓS, Eça de (2008). *Correspondência – volume I*. Lisboa: Editorial Caminho.
- QUEIRÓS, Eça de (2020). *O Primo Basílio*. 1.^a Ed. São Paulo: Companhia das Letras.
- RIBEIRO, Luis Filipe (1996). *Mulheres de Papel: Um Estudo do Imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*. 2.^a ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária; Fundação Biblioteca Nacional.
- SCHWARZ, Roberto (2000). *Ao Vencedor as Batatas*. 5.^aed. São Paulo: Duas Cidades; Ed.

- VAQUINHAS, Irene e GUIMARÃES, Maria Alice Pinto (2011). “Economia doméstica e governo do lar. Os saberes domésticos e as funções da dona de casa”. MATTOSO, José (dir.). *História da Vida Privada em Portugal: A Época Contemporânea*. Lisboa: Círculo de Leitores. 194-220.
- WOLLSTONECRAFT, Mary (2016). *Reivindicação dos Direitos da Mulher*. Tr. Maria Lygia Quartim de Moraes. São Paulo: Boitempo.

