

UMA ADÚLTERA DIFERENTE: A PRIMEIRA LUÍSA

A DIFFERENT ADULTERER: THE FIRST LUÍSA

Ana Luísa Vilela

Centro de Literatura Portuguesa

Universidade de Évora

RESUMO

Este artigo pretende centrar-se na figura da protagonista de *O Mistério da Estrada de Sintra*, buscando analisar os motivos e processos de singularização desta figura. Na verdade, Luísa, Condessa de W., é a primeira e única figura feminina que, na sua ficção, Eça investiu do poder autodiegético e autocrítico. Estas faculdades dotam esta personagem de uma ideologia e de um estilo propriamente queirosianos – talvez excessivamente queirosianos.

Palavras-chave: Eça de Queirós, *O Mistério da Estrada de Sintra*, Luísa, adultério

ABSTRACT

This article aims to focus on the character of the protagonist of *O Mistério da Estrada de Sintra*, seeking to analyze the reasons and processes of singularization of this character. In fact, Luísa, Countess of W., is the first and only female fictional character who is empowered by Eça with self-diegetic and self-critical abilities. These capacities endow this character with a proper, yet perhaps excessively, Queirosian ideology and style.

Keywords: Eça de Queirós, *O Mistério da Estrada de Sintra*, Luísa, adultery

1. A primeira adúltera queirosiana não é a loura, sensual e impulsiva Luísa, amante do primo Basílio. É a loura, sensual e lúcida Luísa, amante do capitão Rytmel, n' *O Mistério da Estrada de Sintra*. A segunda Luísa, de 1878, a “burguesinha da Baixa”, é provavelmente uma vítima do seu temperamento, da sua educação e das suas circunstâncias, pagando casualmente com a vida a culpa dos seus amores adúlteros. Pelo contrário, a primeira Luísa é, já em 1870, a obreira consciente do seu próprio destino, disserta e teoriza sobre ele, escolhe o seu próprio castigo e escapa com vida da aventura. A primeira poderia ser a segunda.

2. Escrito por Ramalho e Eça, publicado como folhetim no *Diário de Notícias* no verão de 1870 e, ainda no mesmo ano, como romance epistolar, *O Mistério da Estrada de Sintra* será substancialmente reescrito quinze anos depois por Eça de Queirós, de tal modo que, na edição de 1885, o seu nome aparecerá já em primeiro lugar, antes do de Ramalho Ortigão. Eça retocou, suprimiu e profusamente modificou extensas passagens da obra – sobretudo aquelas da autoria de Ramalho. Entre as edições de 1870 e de 1885, não há, contudo, diferenças de monta no estatuto, caracterização e evolução da protagonista adúltera. Essa primeira Luísa, que na obra desempenha igualmente uma importante função enunciativa, é, desde o início, de fatura integralmente queirosiana. Talvez, até, excessivamente queirosiana: é a única figura feminina que, na sua ficção, Eça investiu do poder autodiegético; e a sua autocrítica narrativa dota-a, singularmente, de uma ideologia e de um estilo propriamente queirosianos.

Nunca lhe conheceremos nome de família, salvo o estrangeirado e enigmático título de “Condessa de W.”. O seu cabelo claro, um motivo metonímico investido de inesperadas propriedades, vai aliás ser objeto de diversas e reveladoras reflexões por parte de outras personagens da obra. Para além da cor do cabelo, e do adultério con-

venientemente malsucedido, de outros modos podem, entretanto, aproximar-se as duas adúlteras homônimas, a do *Mistério* e a do *Primo*.¹ A partilha do nome próprio traduz sintomaticamente uma relação interfigural e ideológica.

Na verdade, tal como o romance posterior, *O Mistério da Estrada de Sintra* pretende atualizar a denúncia do adultério feminino romanticamente induzido. Pode dizer-se que esta denúncia intenta produzir-se, pelo menos, de dois modos: primeiro, através do exagero caricatural do subgênero folhetinesco, leitura preferida das mulheres sentimentais; depois, pela doutrinação realista-naturalista. Ambos estes modos são, contudo, de muito duvidoso efeito pedagógico e resultam curiosamente problemáticos.

2.1 O primeiro modo parece singularmente ineficaz: a caricatura folhetinesca não chegou para fazer de *O Mistério da Estrada de Sintra* uma obra moralizante. O efeito parodístico do romance, resultante da acumulação dos *topoi* culturais e literários do folhetim jornalístico, parece ter passado despercebido aos leitores seus contemporâneos. Tendo inicialmente lido o folhetim como uma história verídica, o público reconheceu-o sobretudo como um *roman-feuilleton*, desenhado à maneira de Ponson du Terrail, mas onde deliciosamente se misturavam o exotismo folhetinesco e a *cor local*. Os leitores terão adorado a obra, não porque ela zombava das suas imaginações românticas e rocambolescas, mas porque, ao contrário, estupidamente as alimentava — com a sua forma epistolar a cargo de cinco

1 Maria de Lurdes Sampaio (176) aponta a comum preferência por confidentes masculinos ou servas (na primeira Luísa, o seu primo e a ama Betty; na segunda Luísa, o bom Sebastião e a cozinheira Joana); a importância detida, nas respetivas histórias, pelo motivo das cartas, objetos de desejo e causas das mortes; e, evidentemente, a ausência (física ou afetiva) dos maridos, coincidindo com a presença fatal dos sedutores junto das desprevenidas esposas.

(ou seis) narradores diferentes, com a sua sucessão trepidante de raptos e mistérios detetivescos, figuras mascaradas e vendadas, viagens marítimas, cartas e bilhetes autênticos ou falsificados, duelos, facadas passionais, iates românticos em fuga. Na verdade, este é, desde o título, um romance de ritmos e solavancos, num movimento constante de decifração e mistificação de pistas, soluções goradas, passos em falso, catástrofes adiadas, avanços e recuos, segredos e indícios.

Neste sentido vão também as palavras de Eça de Queirós, n' *As Farpas* de 1871 e 1872. O articulista discorre sobre a mórbida sedução exercida pelas catástrofes amorosas sobre a opinião pública, insensatamente intoxicada de romantismo, e confessa:

Nós mesmos, que estamos aqui moralizando, escrevemos ambos um livro deplorável, que juntava à insignificância literária, a esterilidade moral – *O Mistério da Estrada de Sintra*. O que é esse livro? A idealização da catástrofe, o encanto terrível das desgraças de amor. Sobretudo do amor ilegítimo e culpado. Aí o perigo, o final trágico, atraem como um abismo delicioso. (Queirós, s/d.: 429)

2.2 No centro desse “abismo delicioso” da paixão, que Eça tão graciosamente “deplora” na obra – desde logo omitindo a sua gorada intenção moralizante – está a protagonista do livro. Casada com um típico conde anódino, ocioso e *bon-vivant*, cortês mas pouco subtil, Luísa, culta, inteligente, desenvolta apesar de educada num convento, vive com toda a elegância em Lisboa, onde recebe numerosos amigos, entre os quais o excêntrico Carlos Fradique Mendes, todo investido ainda de dandismo satânico. Cosmopolita e viajada, a condessa goza de certa independência pessoal, mas parece ansiar por liberdade e sofre frequentemente de tédio. Averso a estados de alma incompreensíveis, o conde convence a mulher e um primo desta, seu melhor amigo, a fazerem uma viagem terapêutica à romanesca

ilha de Malta. Na escala em Gibraltar, conhecem um belo capitão inglês, Rytmel; e também D. Nicazio Puebla, versão mais grotesca e burguesa do conde, que viaja com a mulher, Carmen, de temperamento arrebatadamente “meridional” e beleza exuberante. Carmen e Rytmel tinham sido amantes, na Índia (e a este propósito surge na obra o relato de uma caçada ao tigre, micronarrativa a cargo de Rytmel). Em breve a condessa e o capitão se apaixonam. O seu amor é, aparentemente, ignorado pelos respetivos cônjuges, mas não por Carmen. A ardente cubana (ou espanhola) hostiliza abertamente a condessa e acaba, já na ilha, por ferir gravemente Rytmel, *pivot* deste duplo triângulo amoroso. O arrependimento lança Carmen numa crise de penitência extremada e autodestrutiva, que lhe custará a vida. Entretanto, e depois de terem ensaiado e desistido de uma fuga romântica num iate, a condessa e Rytmel encetam em Malta um adultério chique, que se prolonga em Paris e depois em Lisboa, onde se encontram clandestinamente numa casa arrendada para esse efeito. É já nessa casa da capital que Luísa, atormentada pelos ciúmes, e querendo certificar-se de que Rytmel traz consigo cartas de uma outra mulher, congemma adormecê-lo, para lhe revistar a carteira. Num transe fatal, a condessa, nervosa, ministra ao amante uma dose excessiva de ópio, diluída num copo de água – e o capitão adormece para sempre. Desesperada, Luísa consegue, contudo, camuflar o involuntário homicídio com a ajuda de amigos, a quem por escrito explica pormenorizadamente toda a sua história, praticando um escrupuloso, longo e implacável exame de consciência. E entra para um convento muito austero, de onde não sairá nunca mais.

Assim, neste romance, ação, personagem e espaço podem parcialmente reatualizar, na Condessa de W., o modelo da heroína de folhetim. Desenvolvida num cenário aristocrático e cosmopolita, a narrativa dos amores ilícitos da Condessa revela, até certo ponto, aspetos reconhecíveis pelos leitores, estabelecendo o quadro geral

de um melodramático relato de “adultério na alta sociedade”, pitorescamente colorido de exotismo, implicando códigos românticos de cavalheirismo e sentimentalidade. Para que este romance seja reconhecido como parodiando essa narrativa prototípica, e promova os respetivos protocolos de leitura, há, porém, dois obstáculos.

Por um lado, verificamos que só em parte a história de Luísa, condessa de W., é uma canónica história de adultério folhetinesco. Contada sobretudo por dois narradores diferentes, mas também por si própria, há n’ *O Mistério da Estrada de Sintra* variadíssimos elementos adicionais que afastam o romance do seu protótipo. O hibridismo do género, da autoria e do modelo estético-ideológico, a multiplicação dos narradores, o ocultamento e a simulação das identidades, a manipulação da informação, o pendor detetivesco do primeiro bloco de cartas, a reordenação temporal dos factos, a famosa “mola oculta” do romance – são outras tantas variações introduzidas no romance e no seu princípio geral. Tais variações, instituindo vários níveis de arrojo estrutural e de indeterminação genológica, muito devem ao cariz sequencial e pseudojornalístico da sua primeira forma editorial. A juntar a isto, na reedição do romance em 1885, em contexto já banalmente realista, Eça parece ter quase desistido dos efeitos paródicos, preferindo atenuar e encurtar as situações melodramáticas, tornando também mais racionais e contidas as personagens – ou, como lamenta Sampaio Bruno, roubando-lhes “o ar descabelado e maluco” (*apud* Vilela, 2015: 141, 142). Todos estes fatores põem de vários modos em causa a eficácia do seu estatuto paródico, não só por uma virtual incompetência interpretativa do público leitor, ou por uma mitigação da veemência passional da obra, mas também porque, como paródia da narrativa melodramática de adultério, o romance é excessivamente sedutor e criativo.

Por outro lado, como heroína folhetinesca parodiada, a própria Luísa é demasiado sofisticada, moderna e voluntariosa. Personagem

caracterizada por dois narradores homodiegéticos com perspectivas bastante diferentes, mas ambos presumivelmente apaixonados por ela, a sua imagem sempre adquire, no romance, contornos implacavelmente fascinantes. Luísa é, para o seu primo, o “mascarado alto”, uma espécie de mulher perfeita, a que não faltam nem o típico físico nórdico, nem o atrativo do mistério:

Os seus olhos eram de um azul profundo como o da água do Mediterrâneo. Havia neles bastante império para poder domar o peito mais rebelde; e havia bastante meiguice e mistério, para que a alma fizesse o estranho sonho de se afogar naqueles olhos. Era alta bastante para ser altiva; não tão alta que não pudesse encostar a cabeça sobre o coração que a amasse. Os seus movimentos tinham aquela ondulação musical, que se imagina do nadar das sereias. De resto, simples e espi-rituosa (Queirós, 2015: 184-5).

O fator étnico não é despiciendo: a condessa Luísa pertence à linhagem das destemidas misses inglesas que deslumbram Eça n’*As Farpas* de 1871: “Raça incomparável – de coração doce e de caráter rijo” (Queirós, s/d.: 330). Na sua narrativa, o primo testemunha indestrutíveis respeito e admiração pela condessa, a quem encara como igual, tratando-a explicitamente, mas não sem uma pontinha de ambiguidade erótica, como “um digno rapaz” (Queirós, 2015: 185) ou um “filósofo loiro” (id.: 337). Fradique chama-lhe “seu querido irmão” (Queirós, 2015: 346).

Revelando sistemas de valor estruturalmente românticos, a narração do “mascarado alto” integra, no entanto, notas já claramente satíricas e antirromânticas, incluindo um certo número de atitudes, ironias e inferências que indiretamente caracterizam o narrador como um *voyeur* condescendente mas crítico, culturalmente atualizado e sensato. Constituindo, no romance, a principal fonte da

informação sobre a protagonista, a caracterização da condessa pelo primo de algum modo atribui àquela similar desenvoltura pessoal, moral e cultural.

Os contornos da imagem de Luísa não se alteram, quando caracterizada sob a segunda perspectiva, a do narrador A.M.C., um estudante de Medicina lisboeta e pobre, de tendências positivistas mas deslumbrado pela condessa. Concentrando-se especialmente no capítulo “As revelações de A.M.C.” (capítulo atribuível a Ramalho Ortigão), as alterações introduzidas pela edição definitiva da obra procuram evitar as reflexões, divagações, caracterizações ou interpretações que, mesmo implicitamente, pareçam desculpar a paixão romântica. O discurso do narrador, extensamente modificado em 1885, ganha simplicidade e um certo tom positivista e chão. Nesta edição de 1885, A.M.C. pode exprimir o moralismo resignado e compassivo do naturalista – minado ainda, talvez, de romantismo inconfessado e de desejo reprimido.

Em suma: caracterizada por dois narradores ideologicamente distintos, a condessa de W. exorbita claramente o modelo estereotipado da adúltera dos folhetins sentimentais, sem que, no entanto, nem por um momento a sua imagem se avilte ou polua de ridículo ou paródico.

2.3 Resta saber se é eficaz o segundo modo de subversão do modelo do adultério folhetinesco, advindo sobretudo da cuidadosa “normalização” realista-naturalista, reforçada na edição definitiva da obra. Note-se que, mesmo em 1870, nos discursos do Doutor, de Z. e de A.M.C, por exemplo, havia já referências aos paradigmas e métodos de inspiração positivista, como a confiança nas “ciências fisiológicas”, ou a apologia do “romance científico”. O problema é que, incorporando referências racionalistas e positivistas, estas mesmas surgiam, já em 1870, tingidas de certo exagero humorístico.

Seja como for, as orientações antirromânticas e antirromanescas são mais claramente desenvolvidas pela extensa autocrítica da pró-

pria condessa, cuja narração autodiegética não adianta informação especialmente relevante para a história, mas em si própria explicitamente se constitui como “o auto de autópsia de um adultério” (Queirós, 2015: 325).

Embora formalmente endereçada ao primo, a longa e penitente confissão da condessa assume explicitamente uma função interpelativa geral: a sua narrativa autobiográfica dirige-se profilaticamente a todas as mulheres, a quem aliás a narradora trata solidariamente por “minhas pobres amigas” (Queirós, 2015: 339). Dirige-se, afinal, a todas as vítimas femininas do acanhado meio português e da imaginação romântica, potenciada pela educação, pelas leituras sentimentais, pelo casamento burguês, pela ociosidade, a frivolidade e o tédio – vítimas, enfim, lançadas na perdição pela sedução trivial de D. Juans “sem espírito e sem gramática” (Queirós, 2015: 339). Eis a tese de teor naturalista, toda inteira e lúcida, servida de resto por um tom crítico, racionalista e satírico, por vezes com ressaibos de uma curiosa ironia romântica e de um lirismo cuidadosamente contido. A flagrante proximidade com opiniões do próprio Eça, expendidas quase simultaneamente n’*As Farpas*, inclui uma contaminação do estilo e das referências cognitivas entre o autor e a narradora, a que Eça parece aliás ter sido sensível, tentando atenuá-la com algumas leves alterações, instituídas em 1885.²

Constantes alusões satíricas aos romances sentimentais pontuam o discurso da condessa, tanto atribuindo a essas obras a indução do

2 Um exemplo ilustra a eliminação de uma passagem em que esta contaminação pode ser óbvia: “Do outro lado os montes estavam esbatidos num vapor azulado e suave. Sobre o mar havia nuvens inflamadas, duma cor fulva, como no fundo duma glória. Algumas velas passavam rosadas, tocadas da luz.” [edição de 1885]. “Do outro lado os montes estavam esbatidos num vapor azulado e suave. **Uma grande serenidade espiritualizava as coisas.** Todo o lado do mar estava inflamado, duma cor fulva, como no fundo duma glória. Algumas velas passavam rosadas, tocadas da luz. [edição de 1870, *negrito nosso*] (Queirós, 2015: 360).

adultério, como considerando que o “romance” imaginário é uma forma de evasão emocional especificamente feminina: “um pequeno mundo efêmero, romântico, literário, fictício, que habita no cérebro de todas as mulheres.” (Queirós, 2015: 337). A sua perigosa identificação com as “figuras líricas da paixão” é, de resto, assumida pela própria condessa, na descrição dos sintomas dessa patologia da representação (id.: 336). A síndrome bovarística é claramente mencionada por Rytmel numa terrível carta, em que adverte a amante para a efemeridade do amor romântico: “E crês na estabilidade do amor, tu?... Sim, é possível, enquanto ele viver do imprevisto, do romance e do obstáculo; enquanto necessitar do *coupé* de estores cerrados” (Queirós, 2015: 364).

Na narração da condessa, as reflexões metaficcionais não se ficam por aqui. Enfatizando a sua exemplaridade didática, a narradora-personagem proclama:

Eu já não sou *alguém*. Não existo, não tenho individualidade. Não sou uma mulher viva, com nervos, com defeitos, com pudor. Sou um *caso*, um *acontecimento*, uma espécie de *exemplo*. Não vivo da minha respiração, nem da circulação do meu sangue: vivo, abstratamente, da publicidade, dos comentários de quem lê este jornal, das discussões que as minhas mágoas provocam. Não sou uma mulher, sou um *romance*. (Queirós, 2015: 333)

Pode assim concluir-se que, denunciando a projeção feminina nas desmoralizadoras heroínas dos romances românticos, Luísa acaba afinal implicitamente assumindo-se como outra figura ficcional: a da instrutiva e típica adúltera, representada nos romances naturalistas.

3. Falta apurar se essa educativa adúltera naturalista seria, na realidade, bem representada pela condessa. O seu autojulgamento em enunciação feminina, caso único na ficção queirosiana, o tom auto-

crítico dessa enunciação, as suas capacidades de análise, raciocínio e formulação verbal constituem traços caracterizadores tão ou mais relevantes do que a história que conta sobre si própria.

De facto, a caracterização da Condessa abrange tanto as suas ações, como a sua narração delas, e a lucidez e honestidade que dela se depreendem. Mesmo que o leitor admita uma evolução psicológica da personagem, a adúltera lúcida é uma figura em si mesma contraditória, ferindo de morte o estereótipo que explicitamente quer representar. Como narradora autodiegética, mostra uma elevação moral e uma inteligência que objetivamente destrói a tese que enuncia. Não é a típica adúltera que diz ser – justamente porque o diz. A sua lucidez autocrítica não condiz com a típica alienação e inconsistência de caráter das outras adúlteras que descreve; pelo contrário, torna-a uma adúltera atípica e até certo ponto inverosímil. Apesar de tudo, a condessa de W. tem toda a razão em reclamar-se como “hipótese”: realmente, ela é uma personagem puramente *hipotética*, ou mesmo *contrafactual*.

Creio que Luísa ilustra de forma particularmente requintada os processos *bottom-up* da leitura: mesmo que se esforce por categorizar a condessa como o tipo literário que ela reclama ser (a adúltera romanesca), o leitor é incapaz, lido todo o romance, de integrar nessa categoria toda a informação processada; resulta assim a individualização singularizante (a *personalização*) da figura (Jannidis, 2013: 3.6)

Como efeito da própria leitura, a força da personagem Luísa como veículo de injunções pedagógicas com motivação estético-ideológica parece, portanto, perder impacto. A Condessa não serve para exemplo da adúltera burguesa, nem da sua narrativa implícita, que proclama tipificar.

Talvez tenha sido por isso mesmo que, em 1878, em plena fase de ortodoxia realista, Eça tenha tido a necessidade de inventar outra Luísa.

REFERÊNCIAS

- JANNIDIS, Fotis (2013). “Character”, in Peter Hühn et al. (eds.). *The living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University Press. [em linha] disponível no endereço <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/character> (consultado em 13/10/2018).
- MÜLLER, W.G. (1991). “Interfiguralität. A Study on the Interdependence of Literary Figures”, in Heinrich Plett (ed.), *Intertextuality. Research in Text Theory*, 15. Berlin: Gruyter. 101–121.
- QUEIRÓS, Eça de (2015). *O Mistério da Estrada de Sintra*. Cartas ao *Diário de Notícias*. Edição crítica por Ana Luísa Vilela. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- QUEIRÓS, Eça de (s./d.). *Uma Campanha Alegre*. Lisboa: Livros do Brasil.
- SAMPAIO, Maria de Lurdes Morgado (2005). *Aventuras literárias de Eça de Queirós e de Ramalho Ortigão: da narrativa de um mistério aos mistérios de uma narrativa*. Prefácio de Ofélia Paiva Monteiro. Coimbra: Angelus Novus.
- VILELA, Ana Luísa (2015). “Introdução” a Queirós, Eça de (2015). *O Mistério da Estrada de Sintra*. Cartas ao *Diário de Notícias*. Edição crítica por Ana Luísa Vilela. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.