

“ATITUDES DE DEUSA INSENSÍVEL”: REPRESENTAÇÕES, CRÍTICA FEMINISTA E A HABILIDADE DE EÇA PARA ENDEUSAR MULHERES

“INSENSITIVE GODDESS ATTITUDE”: REPRESENTATIONS, FEMINIST CRITICISM AND THE ABILITY OF EÇA TO DEIFY WOMEN

Patrícia Martins Cozer¹

RESUMO: Através de recortes do romance *Os Maias*, este artigo propõe uma (re)leitura da personagem queiroziana Maria Monforte, seguindo o aporte teórico de Annette Kolodny (1980) no que diz respeito à crítica literária feminista. Nesse contexto, torna-se útil esmiuçar a figuração da mulher no Portugal do século XIX, especificamente aos conceitos pertinentes do corpo e do erotismo, que realçam as constatações de “deusa insensível” constantemente atribuídas pelo escritor português à personagem.

Palavras-Chave: Literatura Portuguesa do século XIX; representação; crítica feminista.

ABSTRACT: Based on some chapters of the novel *Os Maias*, this article aims at providing a reading of the character Maria Monforte, following the theoretical framework of Annette Kolodny (1980) towards the feminist literary criticism. In this context, it is useful to line out the figuration of a woman in Portugal during the nineteenth century, especially to the relevant concepts of body and eroticism that highlight the demonstrations of “insensitive goddess” constantly attributed to the character.

Keywords: Portuguese Literature of the nineteenth century; representation; feminist criticism.

1. INTRODUÇÃO

Se é inegável que, desde os anos 1960, os estudos feministas têm vindo a se desenvolver, não só, mas também pelo reconhecimento e incorporação da crítica

¹ Mestre em Estudos Feministas pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra — UC/Portugal.

feminista aos estudos literários, não se pode igualmente supor modos estáticos de se estudar literatura. Atualmente, a partir de inter-relações como texto e sociedade, presente e passado, imaginário individual e coletivo, temos que a literatura — do ponto de vista dos estudos culturais e da crítica feminista — oferece claro espaço para reflexão social, indo além de seu caráter puramente estético, ao atentar para práticas e representações sociais no texto literário (GOMES, 2011).

Para ler, na prática e no contexto atual, representações feministas do passado, busquei sustentação no romance queiroziano. Especificamente no universo das personagens femininas queirozianas, onde, para além da amarga Juliana e da romântica Luísa (ambas do romance *O Primo Basílio*, de 1878), insere-se Maria Monforte na categoria “subversivas” da moral patriarcal.

Em *Dancing through the minefield*, Annette Kolodny (1980) nos oferece uma boa ideia do que significa a escolha de determinadas obras para quem lê. Nossas escolhas não são imparciais — elas implicam algo. Para além de termos em mente que a literatura é ficção, e que as leituras atuais, dependendo do modo como são feitas, podem alterar significativamente o passado, Kolodny afirma que aquilo que lemos não são meros textos: são paradigmas, que nós mesmas, enquanto leitoras, permitimos modificar. Com isso, temos que não há valores estéticos nem sociais, morais nem ideológicos que possam ser classificados como imutáveis ou universais.

À luz de uma visão construcionista, Kolodny apresenta três aspectos importantes para se pensar a crítica literária feminista: exclusão, envolvimento e percepção. Para compreendê-los, a autora afirma, primeiramente, que todo tipo de valor atribuído a uma obra ou mesmo ao cânone literário, é, na realidade, produto de convenção e valor social. É preciso, portanto, (re)avaliar os padrões de leitura, de hierarquização dos textos e da sua valoração, dado que a literatura é “polissêmica e nunca simplesmente mimética e transparente” (GOMES, 2011, p. 56), o que permite, sobretudo, a imbricação de conceitos interdisciplinares.

Os três aspectos são apresentados na seguinte ordem: o primeiro refere-se à ideia de que qualquer construção de um cânone literário é uma construção social; o segundo, de que sempre haverá um envolvimento inconsciente do(a) leitor(a), e, o terceiro, de que esse viés inconsciente deve ser examinado.

A autora descreve o primeiro aspecto baseando-se em um cânone composto por homens brancos bem educados: afirma que, através do julgamento e da escolha desses homens, o cânone literário será também constituído por obras de homens brancos bem educados. Ou seja, haverá exclusão de outros grupos sociais, na busca pela identificação. A autora defende que, com o passar dos anos, esse modo de organizar o cânone tem sido modificado, com um pequeno espaço concedido aos grupos minoritários — como minorias étnicas (negros, asiáticos) e mulheres. Portanto, o cânone, para Kolodny, tende a encarnar uma ideologia dominante.

O segundo aspecto de sua teoria do *minefield* (campo minado) refere-se ao envolvimento dos(as) leitores(as) com os textos. Ou melhor, com paradigmas. Esses paradigmas são criados por nós, pois, assim como os textos e o cânone são socialmente construídos, nossa opinião acerca de uma determinada obra também é. Os nossos pontos de vista ou os pontos que buscamos em alguma obra confirmam que nos apropriamos de um texto de acordo com pressupostos críticos que trazemos conosco, baseados em nossa experiência de vida, estejamos conscientes disto ou não.

Finalmente, com o terceiro aspecto, Kolodny busca um esforço para que o(a) leitor(a) perceba essa inconsciência durante o ato de ler. Uma vez que concordamos que os motivos pelos quais atribuímos valores estéticos aos textos não são imutáveis ou universais, torna-se necessário também reexaminar esses valores.

Esses três princípios teóricos gerais são, então, apoiados pela defesa da prática e pluralismo. Pluralismo, neste contexto, refere-se a um esforço consciente para não se limitar a uma única abordagem crítica ao ler um texto — a teoria de Kolodny parece reforçar o caráter interdisciplinar dos estudos feministas. O objetivo do pluralismo é

justamente esse: fazer uso de múltiplas abordagens críticas, para que seja possível uma apreciação mais completa da variedade de significados. Kolodny se refere especificamente a um pluralismo feminista, e, por isso, a autora se torna relevante para esta primeira análise de *Os Maias*, validando as múltiplas interpretações diante da personagem Maria Monforte.

Para se estudar recortes da obra queiroziana, portanto, convém ter em vista os três apontamentos da autora, que validam a premissa de Maria Irene Ramalho em “A sogra de Rute ou intersexualidades”, ao assegurar que “a tradição e a cultura são, pois, narrativas para serem lidas” (RAMALHO, 2001, p. 543) e que a chamada “intenção do texto” não se baseia apenas naquilo que se vê, mas depende fortemente da história situada do(a) próprio(a) leitor(a).

2. DIVINIZAÇÃO FEMININA: A MARIA MONFORTE DE EÇA DE QUEIROZ

No Portugal do século XIX, não é raro encontrar nomes que se destacam no meio literário. Talvez por fazer da literatura espécie de arma para o que se poderia chamar uma (silenciosa) revolução — pouco compreendida na época, mas desvendada muito tempo depois —, Eça de Queiroz seja lembrado em tantos aspectos, sobretudo com seus romances de adultério e sátiras da burguesia.

A complexidade de suas personagens femininas oferece múltiplas possibilidades de interpretação, principalmente no que tange às expectativas para uma mulher da época e, conseqüentemente, os estereótipos advindos dessas expectativas. Alicerçada em perspectivas feministas é que proponho a (re)leitura de uma personagem queiroziana bastante lembrada, mas pouco — ou superficialmente — estudada: Maria Monforte da Maia, do romance *Os Maias*, publicado originalmente em 1888.

A princípio considerada personagem secundária — pelos estudos escolares que enfatizam apenas técnicas de “dissecação” de personagens, sem aprofundamento

teórico —, Maria Monforte acaba por demarcar sua importância ao longo da história. Devido a suas atitudes (im)previsíveis e sua personalidade ímpar, ela se torna peça fundamental no enredo, sendo citada (e culpabilizada) por diversas vezes. Convém, no entanto, antes de investigarmos com propriedade sua composição, uma breve contextualização da época na qual o romance foi escrito.

Na Lisboa da segunda metade do século XIX, a história de três gerações da família Maia é retratada. Maria Monforte é inicialmente apresentada como a esposa de Pedro da Maia, filho do patriarca Afonso. Após o nascimento dos filhos, abandona o marido para viver um romance fora do país. A partir de então, Carlos da Maia, filho de Maria, é o protagonista, e os próximos acontecimentos giram em torno de suas descobertas pessoais, políticas, sociais e sobretudo amorosas, quando as consequências das atitudes de sua mãe virão a calhar.

De modo geral, *Os Maias* veicula sobre o país uma perspectiva bastante pessimista. Há um exagero proveniente de uma visão efabulada do estrangeirado, uma supervalorização de países como França e Inglaterra, por carregarem consigo — segundo os personagens do enredo — a superioridade na literatura, na música e na política. Por diversos momentos, as passagens que não envolvem trechos de reclamações, comparações ou frustrações na velha Lisboa, são aquelas que descrevem as belas paisagens de Santa Olávia, Sintra e Coimbra. Grosso modo, os personagens de *Os Maias* constituem, em sua maioria, a “choldra ignóbil” (QUEIRÓS, 2010, p. 74), descrita por Eça como a sociedade lisboeta, manchada pelo vício e, pela futilidade das *soirées* e das mulheres “vazias”.

É sabida a habilidade de Eça de Queiroz em delinear essas mulheres, frutos de seu tempo, e retratá-las, por vezes, no meio do processo pelo qual perpassam as “três mulheres” da teoria de Gilles Lipovetsky (2000). Este processo é caracterizado através de “idealizações”, surgidas de acordo com a época e o respectivo movimento inspirador. Devido às três categorias apontadas por Lipovetsky na obra *A terceira*

mulher: permanência e revolução do feminino — a saber: “a depreciada”, “a exaltada” e “a indeterminada” —, observa-se um quadro performático relevante para este artigo, no sentido de que, a partir desta categorização, compreende-se o terreno dos estereótipos, identificáveis na composição da personagem.

Assim sendo, temos que a “primeira mulher” descrita por Lipovetsky é a antagonista do homem, sinônimo de demonização, categorizada pelo autor como “a depreciada”. Perpassando os escritos e testamentos de Aristófanes, Sêneca e Platão, a imagem desta “primeira mulher” está indissolivelmente ligada a um ser inconstante que incita grande perigo. No entanto, apesar de todas as características negativadas, ela é requisitada: “Mulher, um mal necessário relegado para atividades sem brilho” (LIPOVETSKY, 2000, p. 230).

Já a “segunda mulher” é “a exaltada”, a desejada, a que é constantemente enaltecida. Lipovetsky destaca o Iluminismo como um dos movimentos inspiradores para a idealização desta mulher, sobretudo em seus papéis de esposa, mãe e educadora. A relação que uma mulher mantém com seus filhos é de uma importância discutível — não estaríamos, de tal modo, enquanto aparentemente lhe atribuímos importância, relegando-a a um papel menor e ampliando o campo da dominação masculina? Lipovetsky responde à pergunta acima, mostrando-se partidário do que mais tarde virá a ser reconhecido pelas feministas: “Após o poder maldito do feminino, edificou-se o modelo dessa ‘segunda mulher’, idolatrada (...) uma derradeira forma de domínio masculino” (LIPOVETSKY, 2000, p. 232).

Na última fase, da “terceira mulher”, o autor aponta para “a indeterminada”, a mulher dona de si, capaz de tomar atitudes por si mesma, assumindo a posição de sujeito. É pertinente sublinhar que, embora essa emancipação feminina seja notável e mereça reconhecimento, a mesma não coincide com o desaparecimento das desigualdades entre os sexos.

Colocadas como prostitutas, no sentido pejorativo, ou musas, uma posição que se entendia como elogiosa, a maioria das mulheres queirozianas seguiam as fases da primeira e da segunda mulher de Gilles Lipovetsky, ressaltadas no campo das idealizações. De fato, nas três categorias (“a depreciada”, “a exaltada” e “a indeterminada”) insere-se Maria Monforte, o que nos permite verificar, por base, quão complexa é a formação da personagem.

Para, em continuidade, associar os conceitos teóricos que embasam e permitem pensar a construção de Maria Monforte, mostra-se conveniente desvelar alguns adjetivos atrelados à mesma. Em vista disso, serão feitos alguns recortes do romance queiroziano em questão.

No primeiro capítulo de *Os Maias*, Maria Monforte é descrita por aquele que viria a ser seu futuro marido — Pedro da Maia — como “alguma coisa de imortal e superior à Terra” (QUEIRÓS, 2010, p. 13), denotando aqui uma clássica influência do Romantismo. Embora Pedro a endeusasse, Maria Monforte não correspondia às expectativas e às exigências do marido, pois apontava — aos olhos da sociedade da época, cujo pensamento mantido em relação às mulheres da burguesia deveria ser o de respeito máximo e decoro —, claros sinais transgressores.

Monforte costumava fumar com os homens e participar das apostas. As *soirées* descritas por Eça de Queiroz mostram-nos uma mulher produto do seu tempo, no entanto, provocativa e sustentada por traços indecorosos: não é vista com bons olhos porque adora o luxo, a ostentação e a vida mundana — para as senhoras recatadas da sociedade lisboeta, Maria vivia uma vida que julgavam pecaminosa. Pecados, estes, apenas para uma mulher, uma vez que, aos homens, concedia-se o perdão, principalmente quando a questão em voga era a sexualidade — e, por conseguinte, o adultério.

Está claro que expressar a sexualidade não era de bom-tom para a mulher, e que quem o fizesse seria no mínimo condenada. Conforme Anthony Giddens, não havia

equivalência para ambos, de modo que um único ato de adultério por parte de uma esposa era uma violação imperdoável da lei da propriedade e da ideia da descendência hereditária e a descoberta punha em ação medidas altamente punitivas: “O adultério por parte dos maridos, ao contrário, era amplamente encarado como uma fraqueza lamentável, mas compreensível” (GIDDENS, 1993, p. 16).

Nesse sentido, Maria Helena Santana e António Apolinário Lourenço, no artigo “Na intimidade: No Leito — Comportamentos sexuais e erotismo” (2011), citam um paradoxo importante para refletir sobre as atitudes perante a sexualidade da sociedade burguesa: “(...) a moral sexual sempre se alimentou de hipocrisia, funcionando os obstáculos como um forte estimulante da transgressão” (SANTANA & LOURENÇO, 2011, p. 257). Para os autores, essa posição é comum entre os romancistas e reforça a hipocrisia anteriormente referida em Anthony Giddens:

(...) costumam ser severos na apreciação que fazem da sexualidade feminina. Mostram-se curiosos perante o despertar dos instintos (as sensações confusas e os sonhos eróticos da puberdade, por exemplo); lastimam a solidão estéril da solteirona; mas não perdoam à mulher casada a expressão de desejos lascivos, dentro ou fora do leito conjugal (SANTANA & LOURENÇO, 2011, p. 266).

Buscando a vivência portuguesa da sexualidade do século XIX em Portugal na ficção coeva, Santana e Lourenço demonstram, sobre a história da vida privada, e provam, através de raro material disponível, a ambiguidade dos autores consultados, entre uma condenação moralista, particularmente no que se refere à sexualidade feminina, e uma curiosidade *voyeurista*, que mais não é que a transgressão do quadro moral que se pretende afirmar.

Para explicar esse pudor, os autores recorreram a representações amorosas e sexuais na ficção do século XIX e tornaram mais evidente a subvalorização do amor no feminino. Trata-se de uma tradição antiga, que já podemos encontrar, embora de forma muito diversa, na doutrina platônica sobre o amor em *O Banquete*. O amor

existe em dois níveis ou dois universos: o masculino e o feminino, sendo o primeiro a forma mais nobre e o segundo a forma menor. Esta divisão percorre as representações artísticas de toda a tradição ocidental, nomeadamente as estudadas por Santana e Lourenço.

Os autores destacam ainda uma cena típica do romance burguês, que costuma retratar uma jovem esposa com vestimentas de seda, após um banho demorado, afagando de modo pensativo o lóbulo da orelha ou a ponta do pé. Santana e Lourenço afirmam que esses sinais eram indícios de “más intenções”, descritas em consonância com o pecado do adultério, proveniente de um erotismo incontável (SANTANA & LOURENÇO, 2011, p. 267).

Romances naturalistas tais como *Os Noivos*, de Teixeira de Queirós (1879), no qual prevalece a representação de um paradigma comum às personagens femininas que traem, também são pontuados pelos autores: “(...) a da burguesa transtornada por uma ideia alienante da felicidade conjugal: em vez de serenar o espírito, o casamento “normal” conduziu-a ao caminho da “perversão” — o desejo narcísico, o erotismo exacerbado, o estímulo picante da transgressão” (SANTANA & LOURENÇO, 2011, p. 268).

Em *Os Noivos*, Teixeira de Queirós debruça-se sobre a constituição da família burguesa e analisa a dissolução do casamento. O mesmo paradigma pode ser observado e adotado em relação às personagens femininas adúlteras de Eça. Ana Gabriela Macedo e Ana Luísa Amaral, em *Dicionário da Crítica Feminista* (2005), apontam ainda o destino comum delimitado à personagem feminina adúltera do século XIX: ela não padece nem morre de amor, nem em consequência do ódio dos maridos vingadores, mas devido a situações que convergem para demandas psicológicas e sociais em íntima ligação com uma sociedade abalada nas suas estruturas — no caso, a família Maia e sua desestruturação.

Em *Mulher objecto e sujeito da literatura portuguesa* (1999), Monica Rector esclarece esse ponto, quando encontra exemplos desses “destinos” em análise de romances realistas: a mulher, quando não podia ser ignorada, ganhava o caminho ou da loucura ou da morte, junto ao enfoque que vigorava no século XIX: o de demônio. Era “ela”, somente, a causa de todas as desgraças, sobretudo da angústia masculina. Corroborava esse destino trágico, exposto por Rector, o que as autoras do *Dicionário da Crítica Feminista* afirmam diante do conceito da “mulher fatal”:

(...) duas das características fundamentais da mulher-fatal são a sua extrema beleza e frieza. O facto de estas mulheres manterem uma grande distância emocional em relação aos homens que as desejam leva, normalmente, a um desenlace trágico. Ou os pretendentes enlouquecem, suicidam-se, arruinam-se, ou é a mulher que levou os homens a este extremo que é “castigada” por provocar esta série de situações, encontrando a morte ou a solidão (MACEDO & AMARAL, 2005, p. 135).

Para Rector, esse destino nada mais é que uma morte simbólica, que costuma ocorrer após a personagem feminina ser mostrada durante todo o romance como vítima de uma sociedade opressiva. Por ser tão comum esse “desfecho”, acabou por tornar-se uma imagem ilustrativa da condição feminina através dos séculos (RECTOR, 1999, p. 15). Subentende-se que as mulheres que não seguem à risca os mandamentos sociais e que agem contra o sistema moral são, portanto, merecedoras de “destinos trágicos”.

Outro traço que parece surgir em comum, à luz do romance burguês e, se não mais especificamente, nos de adultério, como é o caso de *Os Maias*, é no que tange às descrições físicas da personagem adúltera, levada a um endeusamento quicá excessivo. Eça apresenta extremo enfoque no corpo da personagem, e, a partir deste pormenor, podemos pensar uma teoria e uma contra-teoria interessantes.

Numa das cenas, escreve o narrador que “quando a luz caía sobre o seu colo ebúrneo e as suas tranças de oiro é que ela oferecia verdadeiramente a encarnação de

um ideal da Renascença, um modelo de Ticiano (...)” (QUEIRÓS, 2010, p. 13). Nota-se grave atenção aos detalhes:

Sob as rosinhas que ornavam o seu chapéu preto os cabelos loiros, dum oiro fulvo, ondeavam de leve sobre a testa curta e clássica: os olhos maravilhosos iluminavam-na toda; a friagem fazia-lhe mais pálida a carnção de mármore (QUEIRÓS, 2010, p. 13).

Ao ler o parágrafo acima, em tão alto grau de endeusamento, depreende-se uma espécie de jogo contrasensual mediante a personagem. Primeiramente, há uma busca por construir a base de apoio, através de adjetivos que remetem a uma figura angelical. Em seguida, haverá uma sustentação, em meio a representações sociais, que mais à frente irão reaparecer — no entanto, como estereótipos. Ou seja, caracterizando de início a personagem como uma divindade, como algo fulguroso, uma obra de arte acima do humano, com tanto furor, surge uma tendência para “demonizá-la”, através da estereotipia, alguns capítulos adiante.

A isto também se aplica a utilização dos conceitos de “ode” e “antiode”, explicitados por Ciomara Krempser *et al* (2010, p. 250), no sentido de que o primeiro constitui a base de apoio acima referida, com todo o enaltecimento da personagem, para, alguns capítulos mais tarde, perpassar a depreciação, que consistirá na “antiode”. Odes, de origem grega, surgem como elogios, enquanto procedimento de criação literária em prosa. Antiodes, portanto, serão as críticas.

As personagens queirozianas, de modo geral, seguem um esquema estereotipado de caracterização, e é utilizando esse elemento previsível que Eça poderá traçar a contrasensualidade. Começa sempre por endear a personagem, em suas descrições minuciosas, que acabam por fazer com que a sua queda tenha um impacto maior no(a) leitor(a). A divinização é o palco do jogo contrasensual, onde haverá desconstrução e contradições relativas à figura endeusada — implicando assim na antiode. Podemos dizer, então, que houve uma atribuição de elogios que, na

realidade, servem para agudizar a crítica que se seguirá. Outra hipótese é também pensar no elogio seguido da crítica como demonstração de humanidade nas personagens, isto é, a falsidade das idealizações.

Esse contraste fica mais evidente graças às reações da sociedade lisboeta, minuciosamente descritas por Eça de Queiroz. Os atributos que fazem de Maria Monforte um anjo como representação acima do humano, acima da mulher real, são os mesmos que a derrubarão para além de “atitudes de deusa insensível” (QUEIRÓS, 2010, p. 15). Primeiro, porque as demais mulheres — especialmente as que a maldizem — não têm outra ocupação que lhes pareça mais agradável. É aqui que se têm algo paradoxal. Para explicar tamanho fascínio pela sua presença, ao mesmo tempo em que a criticam, admiram-na, fazendo assim um contraponto.

Durante a leitura de *Os Maias*, este paradoxo é reforçado em várias passagens, dentre as quais cito: “Nunca Maria Monforte aparecera mais bela: tinha uma dessas toilettes excessivas e teatrais que ofendiam Lisboa” (QUEIRÓS, 2010, p. 15). Este é um ponto em que se nota contradição: a sua beleza e o seu deslumbre aborreciam a cidade. A escolha da palavra “excessivas” em oposição à “belas” é que evidencia o fato de algo ser tão belo, e, ao mesmo tempo, tão perturbador.

Se o seu comportamento tendia à superioridade, logo lhe conferia um cariz arrogante na visão das demais personagens. Enquanto simultaneamente transformavam Maria Monforte em objeto contemplativo e a punham num plano espiritual elevado, comparada a um anjo de pele branca e delicada, também a condenavam, buscando, sobretudo, marcas de seu passado.

Ademais, vivia rodeada dos melhores vinhos e lia novelas românticas no seu tempo livre, fato que preocupava — não só, mas principalmente — os homens, pois encorajava e “dava” ideias às mulheres. Santana e Lourenço, no seu estudo, referem-se justamente aos livros como sendo considerados perigosos estimulantes. Fazem referência ao *Manual dos Confessores*, escrito pelo Padre. J. Gaume, em 1849, que

desaconselha “divertimentos que possam dar ocasião a tentações, como as danças e os teatros, ou ainda a leitura de romances” (SANTANA & LOURENÇO, 2011, p. 256).

É interessante observar o ponto de vista de Anthony Giddens, em *A Transformação da Intimidade* (1993), a esse respeito: o autor sugere que o consumo ávido de novelas e histórias românticas não era, em qualquer sentido, um testemunho de passividade, ao contrário do que parece propor Eça, em suas críticas, sobre a educação feminina notadamente estar voltada para o amor de novelas. Para Giddens, o indivíduo buscava no êxtase o que lhe era negado no mundo comum (GIDDENS, 1993, p. 55). O que, no caso de Monforte, não acarretaria de todo modo empecilhos, posto que se encontrava sempre disposta a satisfazer seus desejos. Decidida, Eça de Queiroz descreve a personagem impactando os efeitos no meio social que frequentava:

Quando ela atravessava o salão, os ombros vergavam-se no deslumbramento de auréola que vinha daquela magnífica criatura, arrastando com um passo de deusa a sua cauda de corte, sempre decotada como em noites de gala, e, apesar de solteira, resplandecente de joias (QUEIRÓS, 2010, p. 15).

No “decote” e no “apesar” estão presentes a transgressão. Apesar de solteira — isto é, supostamente virgem ou não iniciada à sexualidade, — tinha comportamentos que sugerem transgressão não apenas no vestir. Observa-se mais do mesmo no capítulo do regresso de Maria Monforte e de Pedro da lua-de-mel, em Itália e França.

Maria exige que Pedro escreva a Afonso, seu pai. Tendo-a ignorado mais de uma vez, ela apressou o casamento e a partida para Itália como forma de vingança e, a fim de mostrar que mantinha o filho Pedro sob controle, pois estava convencida de seu poder de sedução — a ponto de tornar tradições familiares e o grau de parentesco aspectos insignificantes, o que pode ser lido como uma nítida afronta ao patriarca da família Maia. No entanto, com o regresso a Lisboa, deseja a reconciliação, para poder se mostrar à sociedade da capital, tomada “pelo braço desse sogro tão nobre e tão ornamental” (QUEIRÓS, 2010, p. 15), e, com isso, o narrador nos remete mais uma vez a um sentido (pejorativo) da mulher interesseira e supérflua, ligada às aparências.

A leitura de uma personagem ficcional com o objetivo da desconstrução dos estereótipos sexistas e da construção de uma subjetividade feminina, de acordo com a sociedade patriarcal, obriga à reflexão sobre os papéis exigidos às mulheres na sociedade contemporânea. Maria Monforte pode ser lida à luz destas múltiplas funções. Desempenha diversos papéis, ainda que estes não sejam muito delineados — o mais claro é o de mulher fatal/sensual. Descreve o narrador que Maria escolhe a tulipa como flor para simbolizar sua personalidade “opulenta e ardente” (QUEIRÓS, 2010, p. 16) — uma flor que naturalmente sugeria sua desenvoltura e capacidade de seduzir.

Em *Os Maias*, é bastante claro que a ciência, a literatura e a boemia deveriam ficar restritas aos homens. Este, a meu ver, é o primeiro sinal de transgressão em Maria Monforte: desafiava noite adentro seus parceiros em apostas e mantinha seus vícios, como o cigarro — atitudes que não ficavam bem a uma mulher que admirasse e seguisse padrões de feminilidade vigente. Recorro aqui ao quadro teórico de Marilyn French, em *Shakespeare's Division of Experience* (1982), para refletir sobre esta divisão de papéis.

Numa abordagem panorâmica da literatura ocidental, French observa que os princípios de gênero são colocados numa gama com pólos opostos divisórios, ditos “masculino” e “feminino”. Há que se pensar a naturalidade desta divisão, de modo que fiquem claras quais qualidades e atributos deveriam pertencer a quem, e de que forma são impostas como naturais as qualidades que mais não são que construções sociais.

Para os princípios de gênero, têm-se dois extremos, a “ability to kill”² como sendo uma característica masculina e a “ability to give birth”³ como feminina. Esta capacidade para matar significa e representa o poder de intervir na natureza e na cultura, considerado o “power-in-the-world”⁴. Através dele, o homem é identificado

² “Capacidade para matar”. Tradução minha.

³ “Capacidade para dar à luz”. Tradução minha.

⁴ “Poder de intervenção no mundo”. Tradução minha.

com a Cultura, a Razão, a Lei, a Palavra e a Ordem. O princípio masculino agrega ainda valores como a proeza e a coragem: transparece a autoridade e a independência como forma de exaltação do indivíduo.

Para a sociedade, são valorizadas as ações do gênero masculino não baseadas em emoções. É a realização e manutenção do “power-in-the-world” enquanto autoridade. Como princípio, portanto, é concebido como um modo de proteção e propagação da espécie humana. Essas características são muito bem demarcadas em um dos principais personagens do romance *Os Maias*: Afonso da Maia, o patriarca, cujo comportamento representa o modelo rígido de controle e do poder autoritário que constitui a ordem social e familiar.

Todo discurso ideológico de *Os Maias* sobre o casamento e a sexualidade tem como pressuposto a centralidade da família: “Pedra angular da ordem social moderna, a célula familiar representa o esteio da vida coletiva e a garantia da estabilidade moral” (SANTANA & LOURENÇO, 2011, p. 263). Dessa forma, desrespeitar, violar, transgredir ou ser exceção a esta regra, naturalmente, causa escândalo. É na sequência desse comportamento, visto como transgressor e que conduz à censura social, num contínuo entre o gesto simples de fumar ou de usar joias excessivas, que se coloca a questão do adultério.

Para Tony Tanner (1979), o adultério no romance burguês é uma questão muito particular, pois introduz, na sociedade, algo insolúvel e perturbador. Seja a mulher adúltera uma simples amante ou uma prostituta, ambas são estigmatizadas. Porém a própria palavra “adúltera” está perto de uma contradição:

Adulteração implica poluição, contaminação, uma “mistura primária”, uma combinação errada. Ser adúltera aponta para uma atividade, não uma identidade; a ideia de uma esposa infiel, geralmente seguida pelo conceito de péssima mãe, é resultado de uma fusão inassimilável do que a sociedade insiste que deveria ser separado em categorias e funções. (TANNER, 1979, p. 12, tradução minha)⁵

⁵ No original: “Adulteration implies pollution, contamination, a “base admixture”, a wrong combination. Adulteress points to an activity, not an identity, an unfaithful wife, and usually by

Para além disso, Tanner (1979, p. 14) afirma que há uma tensão entre a lei e a compaixão que mantém o romance burguês, e qualquer desequilíbrio numa direção contrária acaba por destruir a forma de narrar encontrada pelo autor. Ademais, o que fica implícito na teoria de Tanner é a sua preocupação com a centralidade de um romance burguês — no caso, o casamento. Nesse sentido, o autor não se refere ao casamento como um paradigma para resolução de problemas, visto como algo “mágico”, e sim ao casamento com todas as suas ramificações sociais e domésticas, recheado de imposições e dificuldades (TANNER, 1979, p. 15). Ironiza: “É um arranjo social e cultural no qual a sociedade confia e do qual depende totalmente” (TANNER, 1979, p. 16, tradução minha)⁶. Isso porque a família estrutura e estabiliza a sociedade burguesa, nomeadamente a transmissão de propriedade.

A burguesia apega-se à velha moral que vê, na solidez da família, a garantia da propriedade privada, passando a exigir a presença da mulher tanto mais vigorosamente conforme sua independência e emancipação tornam-se ameaçadoras. Relativamente ao paradigma burguês da família, a teoria de Tanner remete-nos aos estudos feministas e à revisão da normatização que nesta área se discute.

Em consonância com o romance, que tem função determinante na constituição dos sujeitos, Maria Monforte é representada com densidade psicológica, isto é, um sujeito complexo e fragmentado. Em *A Identidade cultural na Pós-Modernidade* (2006), Stuart Hall define como um sujeito que não possui uma identidade essencial ou permanente aquele que é formado e, mais importante, transformado de acordo com o sistema cultural do qual faz parte. É o caso de Maria Monforte: transforma-se de acordo com o sistema.

implication a bad mother, is an inassimilable conflation of what society insists should be separate categories and functions.” (TANNER, 1979, p. 12)

⁶ No original: “It is a totally social and cultural arrangement and an arrangement on which society totally relies.” (TANNER, 1979, p. 16)

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Observando-se uma das linhas mais comuns ao estudo da literatura como função social e tendo em mente que a história literária se apropria da estética e da teoria para estabelecer parâmetros à formação do cânone, a crítica feminista, desenvolvida no século XX, embora posterior à história da literatura, mostrou-se também digna de ser utilizada para o desenvolvimento desse artigo. Desta forma, tem-se que o “potencial do texto literário como prática social reforça uma abordagem interdisciplinar que aponta para a mobilidade da crítica literária — o texto passa a ser visto como um objeto atravessado por vários saberes” (GOMES, 2011, p. 57).

Sendo ainda o conceito de representação um termo que descreve uma imagem exterior, no campo literário, convencionou-se ultrapassar esta noção primária — representar é, portanto, (re)significar. Quanto ao objeto que será resignificado, há uma determinada ideologia incorporada rapidamente ao mesmo, trazendo-o assim como uma presença marcante no mundo e, logo, equiparável a uma dada experiência vivida. A partir deste raciocínio, pôde-se enfatizar uma das importâncias que agregam valor ao vasto cenário da literatura queiroziana: a aproximação e intersecção de dois mundos que se (con)fundem: o mundo sugerido pelo artista, e aquele no qual habita o leitor.

Classificado como um dos mais importantes escritores pertencentes ao Realismo, é com base nesse movimento literário que Eça molda a construção de um mundo bastante reconhecível — seu campo de atuação é uma ponte para a representação do real. Quanto mais não fosse, seríamos tomados pelo raciocínio teórico de Tzvetan Todorov (2010), que alerta para o fato de a literatura constituir uma fonte de ampliação de conhecimentos.

Embora apenas uma personagem e de acordo com Eça, sem base em pessoas reais, pode-se inferir que Maria Monforte é a construção de várias mulheres. A trajetória da personagem é marcada por propósitos que, ao refletirem hoje na nossa sociedade, já não causam estardalhaço; não porque estejam banalizados, mas porque a sociedade modifica-se gradualmente, e as tendências literárias acompanham-na. Eça poderia até não querer que Maria Monforte fosse vista tal e qual — no entanto, para a crítica feminista, ela possui traços relevantes, principalmente quando sustenta posições sociais de desacato.

REFERÊNCIAS

- FRENCH, Marilyn. *Shakespeare's Division of Experience*. London: Jonathan Cape, 1982.
- GIDDENS, Anthony. *A Transformação da Intimidade: Sexualidade, Amor & Erotismo nas Sociedades Modernas*. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 1993.
- GOMES, Carlos Magno. Estudos Culturais e Crítica Literária. In *Revista da ANPOLL*, v. 1, n. 30, 2011, pp. 54-68.
- HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- KOLODNY, Annette. "Dancing Through the Minefield: Some Observations on the Theory, Practice and Politics of a Feminist Literary Criticism". In *Feminist Studies*, n. 6, 1980. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3177648>>. Acesso em 20 nov. 2015.
- KREMPER, Ciomara Breder *et al.* Os Maias: Ode e Antiode das personagens femininas. In *CES Revista*, v. 24, 2010, pp. 249-265.
- LIPOVETSKY, Gilles. *A terceira mulher: permanência e revolução do feminino*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- MACEDO, Ana Gabriela & AMARAL, Ana Luísa (orgs.). *Dicionário da crítica feminista*. Porto: Afrontamento, 2005.
- QUEIRÓS, Eça de. *Os Maias — Episódios da Vida Romântica*. Biblioteca Digital, Coleção Clássicos da Literatura Portuguesa, 2010. Disponível em: <<http://biblioblogue.files.wordpress.com/2010/09/os-maias-bdigital.pdf>> Acesso em 15 ago. 2015.
- RAMALHO, Maria Irene. A sogra de Rute ou intersexualidades. In SANTOS, B. S. (org.). *Globalização: Fatalidade ou Utopia?*. Porto: Afrontamento, 2001. p. 525-555.

RECTOR, Monica. *Mulher objecto e sujeito da literatura portuguesa*. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 1999.

SANTANA, Maria Helena & LOURENÇO, António Apolinário. Na intimidade — No leito: comportamentos sexuais e erotismo. In MATTOSO, J. e VAQUINHAS, I. (orgs). *História da vida privada em Portugal — A Época Contemporânea*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2011. p. 255-289.

TANNER, Tony. *Adultery in the novel. Contract and Transgression*. London: The Johns Hopkins University Press, 1979.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010.

Submetido em: 20/02/2016

Aceito em: 26/03/2016