Orientadora: Prof^a. Dra. Maria Helena Nery Garcez

**SÃO PAULO
2006**

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE LITERATURA PORTUGUESA**

**UM OLHAR SOBRE AS SERVIÇAIS DOMÉSTICAS NA
LITERATURA PORTUGUESA**

Sonia Mara Ruiz Brown

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA
PORTUGUESA

**UM OLHAR SOBRE AS CRIADAS DOMÉSTICAS
NA LITERATURA PORTUGUESA**

Sonia Mara Ruiz Brown

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras, sob orientação da professora doutora Maria Helena Nery Garcez

Sumário

Agradecimentos.....	iii
Resumo.....	iv
Abstract.....	iv
Epíteto.....	v
Introdução.....	01
Capítulo 1 – A condição das serviçais domésticas na Idade Média, Século XIX e meados do século XX.....	11
Capítulo 2 – Uma visão histórica do momento da produção das obras estudadas	26
Capítulo 3 – As obras em análise na trajetória dos escritores.....	35
Capítulo 4 – Análise das personagens	40
4.1. A aia: lealdade incondicional	41
4.2. Juliana: antagonista de Luísa	53
4.3. Joana: antagonista de Juliana	62
4.4. Belarmina: solidariedade limite	68
4.5. Léah: a catarse de um remorso pela elegia	81
Conclusão.....	91
Referências bibliográficas	97

AGRADECIMENTOS

“Porque é tamanha bem-aventurança
O dar-vos quanto tenho e quanto posso
Que quanto mais vos pago, mais vos devo.”
Camões – Soneto 22

Primeiramente a Deus, a quem aprendi a amar em resposta ao Seu grande amor e em gratidão a tudo que sou e tenho.

A meu marido e filhos, que ofereceram incentivo, afeto e cumplicidade indispensáveis ao meu empenho neste trabalho.

A minha mãe, pelas orações e estímulo à busca do saber.

Aos amigos, pelo desprendimento no repartir de idéias, informações, livros e tempo.

Às professoras Márcia Maria de Matos Pinto e Raquel Sousa Ribeiro, pelas preciosas sugestões.

À bibliotecária da Casa de Camões, Eliane Junqueira, pela competência, dedicação e profissionalismo no exercício de seu trabalho.

AGRADECIMENTO ESPECIAL

À professora Maria Helena Nery Garcez, mestra admirável, pelo desvendamento de novos caminhos, pela orientação segura e eficaz.

RESUMO

O propósito do presente trabalho é estudar algumas personagens dedicadas ao trabalho doméstico da literatura portuguesa. Foram selecionadas Juliana e Joana, personagens-criadas do romance *O Primo Basílio* de Eça de Queirós, a aia do conto homônimo também de Eça, Belarmina do conto “Menina Olímpia e Sua Criada Belarmina” de José Régio e Léah do conto que traz o mesmo nome de José Rodrigues Miguéis. Essas personagens foram analisadas a partir do texto e do contexto em que estavam inseridas, isto é, Idade Média, século XIX e meados do século XX, para, finalmente, confrontá-las entre si e entre as tendências literárias realista e presencista.

Palavras-chave

Serviçais domésticas na literatura portuguesa; serviçais domésticas em *O Primo Basílio*; Belarmina em “Menina Olímpia e Sua Criada Belarmina”, a aia no conto “A Aia” de Eça de Queirós; Léah no conto “Léah” de Miguéis.

ABSTRACT

The purpose of this work is to study a few characters dedicated to domestic services in the Portuguese literature. There were selected Juliana and Joana, character servants of the romance O Primo Basílio, by Eça de Quiroz, the aia, from the short story A Aia, also by Eça de Quiroz, Belarmina from the short story Menina Olímpia e Sua Criada Belarmina, by José Régio, and Léah from the short story that carries the same name of the character, by José Rodrigues Miguéis. These characters were analyzed from the perspectives of both the text and the context in which they were inserted, that were the medieval age, the XIX century and mid XX century, so as to, in conclusion, confront them among themselves and within the literary tendencies of the realist and presencist movements.

Key words

Domestic servants in the Portuguese literature; domestic servants in *O Primo Basílio*; Belarmina in “Menina Olímpia e Sua Criada Belarmina”, a aia the short story “A Aia” by Eça de Queirós; Léah in the short story “Léah” by Miguéis.

EPÍTETO

A ficção é um lugar ontológico privilegiado: lugar em que o homem pode viver e contemplar, através de personagens variadas, a plenitude da sua condição, e em que se torna transparente a si mesmo; lugar em que, transformando-se imaginariamente no outro, vivendo outros papéis e destacando-se de si mesmo, verifica, realiza e vive a sua condição fundamental de ser autoconsciente e livre, capaz de desdobrar-se, distanciar-se de si mesmo e de objetivar a sua própria situação.

Anatol Rosenfeld

Introdução

O propósito do presente trabalho é estudar algumas personagens dedicadas aos trabalhos domésticos no contexto realista e presencista da literatura portuguesa. O objeto material, por nós delimitado, são as personagens-criadas Juliana e Joana, que aparecem no romance *O Primo Basílio* de Eça de Queirós, a personagem aia, do mesmo autor, do conto "A Aia", inserido no livro *Contos*, a criada Belarmina do conto de José Régio "Menina Olímpia e Sua Criada Belarmina", do livro *História de Mulheres* e a personagem Léah do conto homônimo, contida no livro *Léah e Outras Histórias*. As obras ecianas se fizeram

conhecidas no final do século XIX (1878 e 1893 respectivamente), enquanto a de Régio, na primeira metade do século XX (1946) e a de Miguéis, logo após a segunda metade do século XX (1958). Todos esses escritores são expoentes de seus momentos literários.

O objetivo do estudo é analisar o tratamento diferenciado dado a cada uma delas, refletindo sobre sua construção no texto, seu papel na diegese e sua influência histórica na concepção artística dos autores, sobre a subjacente visão de mundo nelas consubstanciada e, finalmente, confrontá-las entre si e entre as tendências realista e presencista.

A razão de ser do presente estudo pode ser justificada pela criação de um novo foco de análise, o das serviçais doméstica, e, ao fazê-lo, revelar a perspectiva do autor, do momento histórico e da sociedade.

O princípio que orientará o exame de cada uma das personagens é o exame dos traços semânticos presentes em cada texto, estabelecendo a(s) leitura(s) que deles se farão, aliado às perspectivas sociológicas e culturais.

Existem estudos que já abordaram as personagens acima relacionadas, com exceção da aia do conto “A Aia” que exigiu o ineditismo para analisá-lo.

Francisco José Costa Dantas, em sua tese de doutorado à USP (1989) intitulada *A Mulher no Romance de Eça de Queiroz*, dedica um capítulo às criadas, denominado “Criadas & Sociedade Anônima”. Nele, primeiramente, explicita o código moral da classe menos favorecida que encarna o comportamento burguês, “embora seus parâmetros morais sejam outros”¹, sejam colocados à margem, “num limbo moral a salvo de todos os valores veiculados e implícitos no julgamento que elas [as criadas] fazem da outra classe”². Em seguida, relaciona os deslizes cometidos pelas mulheres do povo (Gertrude, Adelaide, a mãe de Juliana, Eufrásia (rapariga de Jorge no seu tempo de estudante), Joana, todas amaziadas, comentando a exploração social e moral a que estão sujeitas e comparando o mecanismo existente entre as mulheres do

¹ Francisco José Costa DANTAS. *A Mulher no Romance de Eça de Queiroz*. Tese de doutorado apresentada à Disciplina de Literatura Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH/USP, 1987, p. 79.

povo às relações entre marido e esposa legítimos no código burguês. Expõe, então, as profissões da plebe (criada, cozinheira, engomadeira, costureira, chapeleira, carvoeira, estanqueira, amortalhadeira, inculcadeira), comentando-as com propriedade. Finalmente, analisa a personagem Juliana. Ao fazê-lo, destaca a importância da casa como o bem mais caro ao burguês e da mulher burguesa a desempenhar o papel de autoridade e controle dela. Juliana, ao procurar roubar o poder da “rainha do lar”, retira-lhe “a única atribuição de mando que ela detém”, despoja-a “do exercício da sua identidade burguesa”.³

Rosana Afonso Sobral Dal Fabbro, em sua monografia de mestrado apresentada à USP em 2001, intitulada *Personagens Femininas Queirosianas e Pares na Literatura Européia*, também analisa Juliana no capítulo “A Mulher da Classe Popular”. Ao estudá-la, privilegia a oposição existente entre ela e Luísa, sua patroa. Defende o ponto de vista de que Eça não teria “condições ideológicas e literárias para transformá-la [Juliana] em objeto exótico ou para deturpá-la com vistas a despertar a simpatia do leitor”⁴, pois pertencia à “classe social dos infortúnios”⁵, à pobreza que é “feia em si mesma, é injusta e não pode ter beleza: é incongruente”.⁶

Caio Fernando de Oliveira, na monografia apresentada como anexo do relatório final do programa de iniciação científica da Universidade Mogi das Cruzes, em 2004, denominada *A Construção Discursiva das Principais Personagens em O Primo Basílio de Eça de Queirós*, dedica o terceiro capítulo de seu trabalho a Juliana. Dá ênfase às características da personagem, contrapõe Juliana a Luísa sob o ponto de vista da teoria de Marx sobre a luta de classes, comenta a adjetivação e o emprego da elipse em determinados trechos do romance. No nosso parecer, comete dois enganos. O primeiro ocorre ao caracterizar Juliana como negra (“Jorge estava em dúvida com a negra e

² Ob. cit. DANTAS, 1987, p. 79.

³ Ob. cit. DANTAS, 1987, p. 100.

⁴ Rosana Afonso Sobral DAL FABBRO. *Personagens Femininas Queirosianas e Pares na Literatura Européia*. Dissertação de mestrado apresentada à Disciplina de Literatura Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH/USP, 2001, p. 84.

⁵ Idem, ibidem, p. 84.

⁶ Idem, ibidem, p. 83

continuava a aceitá-la em casa”⁷), o segundo ao classificá-la como personagem plana (“Assim sendo temos em Juliana a determinação de meio e de raça, e a imutabilidade psicológica, o que a torna uma personagem plana ou bidimensional, como queriam Antônio Cândido, Massaud Moisés e E. M. Forster.”⁸).

Aurora Gedra Ruiz Alvarez, em sua monografia de mestrado apresentada à USP em 1996, intitulada *As Máscaras da Marginalização em História de Mulheres de José Régio*, estuda todos os contos do livro sob uma perspectiva estrutural. Ao fazê-lo, aborda primeiramente o conto “Menina Olímpia e Sua Criada Belarmina”, estudando-o nas suas unidades funcionais (situação inicial, antagonista, adjuvante, combate, herói e desfecho). No estudo dos expedientes da composição da narrativa, ao abordar o espetacular, aproxima o conto da tragédia clássica, considerando essa incluída em nosso estudo. No capítulo sobre as categorias da marginalidade, Alvarez aponta o meio e o espaço, no conto em questão, como promotores da evasão da realidade, segunda classe das categorias da marginalidade. Na abordagem das funções integrativas, que apresentam relações entre o indivíduo e o meio, o indivíduo e o espaço, o indivíduo e a indumentária, Belarmina e Olímpia também são estudadas.

Sobre a personagem Léah, encontramos pequenas notas nos livros sobre literatura e um comentário mais aprofundado de Teresa Martins Marques, no livro intitulado *Leituras Polédricas*⁹, onde a autora traça um paralelo entre três personagens de Miguéis: Léah, a vitalidade do sentir, Dona Genciana, a vitalidade do olhar (do conto “Saudades de Dona Genciana”) e Dona Amélia, a vitalidade do agir (do conto “A Escola do Paraíso”).

Como se pode atestar, vários estudiosos já se debruçaram sobre algumas das personagens neste trabalho consideradas, principalmente Juliana. Fica evidenciado, no entanto, em que pese as serviçais domésticas fazerem parte da análise desses autores, que elas não foram objeto específico deles. Mas o são no

⁷ Caio Fernando de OLIVEIRA. *A Construção Discursiva das Principais Personagens em O Primo Basílio de Eça de Queirós*. Monografia apresentada como anexo do relatório final do programa PIBIC (iniciação científica da Universidade de Mogi das Cruzes), 2004, p. 106.

⁸ Ob. cit. OLIVEIRA, 2004, p. 122.

⁹ Teresa Martins FONTES. *Leituras Polédricas*. Lisboa: Universitária, 2002.

nosso estudo. Faziam parte do mundo feminino de determinadas obras ou das personagens de uma determinada obra.

Quanto aos princípios estéticos constitutivos deste trabalho, foram eles baseados fundamentalmente no pensamento estético do filósofo italiano Luigi Pareyson, para quem a obra de arte é *forma*, isto é, atividade em que a execução ocorre conjuntamente à invenção (“é um tal fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer”¹⁰). O aspecto realizativo, simultâneo ao inventivo, concebe a obra exemplar na sua perfeição e singularíssima na sua forma. Assim é que as personagens das obras de Eça de Queirós, José Régio e José Miguéis, estudadas aqui, serão vistas dentro da legalidade interna de cada obra, entendida como um organismo vivo e autônomo, que vive por conta própria e contém tudo quanto deveria conter.

Sendo a obra de arte uma forma no sentido de um organismo, não é ela, no entanto, apenas forma. Conforme foi proposto por Dewey, ela é, ao mesmo tempo, uma forma e um mundo. Se é necessário que a realidade social, para introduzir-se na arte, passe pelo filtro de uma personalidade, pois “nada acontece na arte senão através da mediação ativa e criadora da pessoa”¹¹, também é necessário que a pessoa, uma realidade social, seja alimentada pelo contacto com os outros. É essa pluralidade de valores, de significados sociais, trazida pela experiência vivencial do autor que, implícita ou explicitamente, existe na obra e se torna, quando ela é bem sucedida, uma contribuição para a realização do seu valor artístico.

Ao criar Juliana, Joana, a aia, Belarmine e Léah, seus autores dotaram-nas de uma mundivivência própria inserida no momento de sua criação e também no momento de sua vivência. Isso é o que procuraremos demonstrar nos capítulos subseqüentes, cientes, não obstante, de que o influxo da sociedade é estímulo formativo e possibilidade de arte, não elementos determinantes dela.

¹⁰ Luigi PAREYSON. *Os Problemas da Estética*. Trad. Maria Helena Nery Garcez. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 26.

¹¹ Idem, *ibidem*, p. 102.

A interpretação, por conseguinte, que fazemos das criadas da obra de Eça de Queirós, Régio e Miguéis é o nosso encontro com o modo como cada uma delas foi formada. Se esse olhar, se o aspecto escolhido, revelar as obras de arte estudadas, com certeza não as esgotará, pois, como observou Ítalo Calvino:

“Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer.”¹², ou ainda, “Os clássicos são livros que, quanto mais pensamos conhecer por ouvir dizer, quando são lidos de fato mais se revelam novos, inesperados, inéditos”.¹³

Surgiu-nos a idéia de estudar a figura das criadas em algumas obras da Literatura Portuguesa quando estávamos lendo contistas modernos como Régio, Miguéis e Torga. Os contos “Menina Olímpia e Sua Criada Belarmina” de Régio e o conto “Léah” de Miguéis chamaram-nos a atenção pelo encantamento trazido por eles e pela atuação surpreendente das personagens Belarmina e Léah que, coincidentemente, eram serviçais domésticas, o que nos levou a refletir sobre outras no universo literário português dos últimos séculos. Imediatamente nos veio à mente Juliana Tavira, talvez a personagem mais forte e marcante da constelação queirosiana. De Juliana, lembrarmo-nos de Joana não foi difícil. A aia, também criação queirosiana, foi incluída entre as criadas, embora não seja ela como as demais, já que a figura social da criada supõe uma sociedade de pessoas livres e não é idêntica à desse relato, que se assenta sobre as relações medievais de senhor e servos. Na verdade, embora a aia não seja uma criada propriamente dita, ela desempenha as suas funções e ainda vai além, pois se ocupa, substancialmente, de servir os seus senhores, e sua condição é ainda mais desumana que a das criadas, pois ela não é livre.

Realizamos uma pesquisa em Flaubert, no romance *Madame Bovary* e no conto “Un Coeur Simple” do livro *Trois Contes* para verificar se haveria alguma semelhança entre as serviçais domésticas que lá aparecem e Juliana.¹⁴

¹² Ítalo CALVINO. *Por que ler os clássicos*. Trad. de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 11.

¹³ Idem, *ibidem*, p. 12.

¹⁴ O interesse por pesquisar a possível semelhança foi incentivado pela conhecida crítica de Machado de Assis, por ocasião do lançamento, nas livrarias do Rio de Janeiro, em abril de 1878, de *O Primo Basílio*,

Concluímos, depois de analisar cada uma das personagens criadas domésticas, que a comparação não procederia. Félicité, empregada dos Bovary, que, depois de servi-los por algum tempo, furta-os, tem atuação mínima; Cathérine Leroux, também de *Madame Bovary*, além de ser personagem de uma única aparição, opor-se-ia a Juliana; Félicité de “Un Coeur Simple” não poderia ter servido de contraponto à Juliana, pois não haveria tempo de o escritor português ter lido o conto francês e escrito seu livro (entre a edição do romance de Eça e o conto de Flaubert há apenas um ano de diferença, 1877-1878). O resultado foi concluir que Juliana é criação original de Eça, pelo menos enquanto não surjam estudos que provem o contrário.

Se a criação do tema deste trabalho partiu dos autores mais recentes para Eça, a sua elaboração dissertativa seguirá a ordem cronológica, como será apresentada aqui.

Como temos personagens, neste trabalho, oriundas tanto de romance (Juliana e Joana) como de contos (a aia, Belarmina e Léah), consideramos necessário uma reflexão sobre a estrutura de cada uma dessas formas literárias.

O romance apresenta pluralidade dramática, mas limitada aos núcleos dramáticos que “possuem a virtude específica de se organizar harmoniosamente ao longo da obra”¹⁵, respeitando a proeminência de uma célula julgada a mais importante. Não sofre imposição nenhuma além da imposta por ele mesmo. Em decorrência da possibilidade de amplidão temporal, as personagens podem crescer diante de nós, leitores.

acusando-o de plágio de escritores franceses. Machado encontra semelhanças entre *O Crime do Padre Amaro* de Eça e *La Faute de l'Abbé Mouret* de Zola, entre Ema, personagem de *Madame Bovary* de Flaubert, e Luísa, personagem de *O Primo Basílio*. Além dele, António Sérgio (1946) aponta reflexos de *Madame Bovary* em *O Primo Basílio* sem, no entanto, mencionar imitação, e Jean Girondon (1949) demonstra com exemplos como Eça foi alimentado por Flaubert sem, não obstante, perder a originalidade. Não é difícil relacionarmos Ema a Luísa, duas jovens que lêem romances românticos e sonham com aventuras amorosas, cometem adultério e morrem, embora diferenças interiores profundas as separem; Homais, o boticário de Flaubert pode ser aproximado ao Conselheiro Acácio, ambos afetados pelas fórmulas convencionais do falar, mas o primeiro é ainda mais ridículo; Juliana, ao joalheiro Lheureux, ambos exercendo papel semelhante, mas possuidores de personalidades muito distintas. Cf. Cleonice BERARDINELLI. “Eça, Zola e Flaubert: uma relação difícil”. In: *Voz Lusíada*, revista da Academia Lusíada de Ciências, Letras e Artes, nº 16, 2001, p. 24.

¹⁵ Massaud MOISÉS. *A Criação Literária*. 13ª ed. São Paulo: Cultrix, 1997, p. 100.

Segundo Massaud Moisés, O Primo Basílio é um exemplo típico de romance:

“O drama principal constitui-se em torno da banal história de adultério: Luísa, burguesa lisboeta cheia de ócios viciosos, entrega-se a seu primo Basílio, durante a ausência do marido, para fugir do espesso tédio em que vegeta. Tudo corre manso até que Juliana, a criada, se apodera de cartas suas ao amante. De posse delas, passa a exercer despótico domínio sobre Luísa, a ponto de os papéis se inverterem. A heroína adoece, volta o marido, sabe e perdoa, mas é tarde, Luísa morre. Aí o cerne do romance, o foco central. À sua volta, vão-se adensando outros dramas interconjugados: o de Juliana, arrebatando de ódio e despeito pela patroa; o de Sebastião, ex-namorado de Luísa, ainda embebido numa contemplação lírica e impotente; o do Conselheiro Acácio, amancebado com a empregada; o de Leopoldina, mulher leviana e colecionadora de aventuras galantes; o de Ernestinho, derramado poeta romântico; o de Dona Felicidade, Jorge, [Joana], etc. Todos eles apenas formam o pano de fundo social para o “caso” Luísa-Basilio. Não importa que, dramaticamente, Juliana imponha uma presença que acaba ofuscando a de Luísa, com a sua forte personalidade, mas seu drama ainda mergulha na penumbra como o dos demais, para destacar o da heroína. O entrelaçamento, contudo, é tal que a tragédia (no sentido originário de “sem saída nenhuma”) da protagonista somente se explica pela incidência de vários dramas alheios, os apontados como tributários. E vice-versa.”¹⁶

O conto organiza-se em torno de um só núcleo, captando, todavia, seus arredores e os articulando ao núcleo. Há uma singularidade dos elementos que compõem a narrativa do conto: unidade de tempo, lugar e ação. Conseqüentemente, é reduzida a população no palco dos acontecimentos, e as personagens, geralmente, apresentam apenas uma faceta do seu caráter.

Nádia Batella Gotlib expõe a definição de conto de vários autores como Poe, Norman Friedman, Boris Eikhenbaum, Cortazar, Raul Castagnino e outros e discute a dificuldade da definição do efeito único apontado primeiramente por Poe:

“Tratar-se-ia, aqui, do momento da leitura, tal como era para Poe? Ou do momento ou tempo em que acontece algo para a personagem, no nível do enunciado? Ou, ainda, do momento ou tempo experimentado pelo narrador, estabelecendo, portanto, relação com o tempo do seu discurso de narrador, ou com a enunciação?”¹⁷

¹⁶ Ob. cit., MOISÉS, 1997, p. 102-103.

¹⁷ Nádia GOTLIB. *Teoria do Conto*. 2004, p. 49.

além de discutir a concepção de alguns para os quais "é necessário que algo aconteça no conto – nele precisa haver ação"¹⁸, enquanto, para outros, o que o conto mostra é justamente a ausência de mudança e de crise. Depois de expor inegáveis características do conto, como a brevidade e o impacto, conclui que cada conto é um caso teórico.

Na busca de atender nossos objetivos, o trabalho será desenvolvido da seguinte forma:

- 1º capítulo: A condição das serviçais domésticas na Idade Média, século XIX e meados do século XX

Nesse capítulo, procuraremos conhecer as condições históricas das serviçais em cada uma das épocas, buscando correspondências entre elas e as personagens estudadas.

O artista não tem obrigatoriedade de criar personagens que correspondam à realidade, sejam reflexos da pessoa humana. Ele cria edifícios de palavras cuja existência obedece às leis particulares de cada texto. Verificar, portanto, a maior, menor ou inexistente relação com a realidade é a razão desse capítulo, embora concordemos com Beth Brait quando afirma que à narrativa literária "não cabe reproduzir o que existe, mas compor possibilidades."¹⁹

- 2º capítulo: Visão histórica do momento da produção das obras estudadas

Nesse capítulo, procuraremos as condições históricas, sociais, políticas e filosóficas, isto é, todos esses elementos que revelam uma nova concepção do mundo e, conseqüentemente, apresentam-se também no universo literário, em que se fundem tradição e renovação.

- 3º capítulo: As obras em análise na trajetória dos escritores

Buscaremos, nesse capítulo, revelar a produção dessas personagens-criadas em cada um dos autores estudados, pontuando a obra destacada aqui nessa produção. Além disso, quando estivermos estudando contos,

¹⁸ Idem, *ibidem*, p. 49.

¹⁹ Beth BRAIT. *A personagem*. 7ª ed. São Paulo: Ática, 2004, p. 31.

demonstraremos a composição do livro, revelando, se houver, a presença de alguma idéia que abranja a obra como um todo.

- Análise das personagens-criadas (Juliana, Joana, a aia, Belarmina e Léah)

É o capítulo em que refletiremos sobre a ação de cada uma dessas personagens na diegese, buscando revelar como são construídas, quais os artifícios de estilo utilizados para a sua caracterização, enfim analisá-las.

- Conclusão

Procuraremos aqui amarrar todas as idéias que compuseram cada uma das partes deste trabalho e, ao fazê-lo, confrontar as personagens entre si e também confrontá-las como representantes de dois momentos literários distintos: Realismo e Presencismo.

Capítulo 1

A Condição das Serviçais Domésticas na Idade Média, Século XIX e Meados do Século XX

“a obra, mesmo sendo filha de seu tempo,
dele emerge e, de certo modo, dele sai
para mover-se no espaço com a universa-
lidade e perenidade de seu valor em qual-
quer tempo, para além de qualquer cir-
cunstância histórica.”

Luigi Pareyson

Juliana, Joana, Belarmina, a aia e Léah são personagens femininas exercendo a função de serviços domésticos, em determinadas épocas e tipos de sociedade. Conhecer, portanto, sua situação histórica e temporal bem como a civilização do seu tempo poderá elucidar o conhecimento de cada uma delas como criação literária.

Segundo o pensamento de Luigi Pareyson, a obra de arte sofre influência, é alimentada pela história, ainda que não se limite a ela, pois também produz história através da sua exemplaridade que origina sua retomada e interpretações.

“Alimentada pela história, a obra produz história; não produzida pelo tempo, ela contribui para o tempo. A sua mesma intemporalidade é completamente circundada pelo tempo, fazendo-o convergir em si, e no atravessar o tempo, solicitando seu fluxo. Por um lado, a história se derrama na obra precisamente no ato com que a obra emerge da história, e, por outro, a obra age na história precisamente no ato em que a história age sobre a obra: estes são os aspectos da história da obra, que, nascendo como intemporal no tempo, vive temporalmente além do tempo.”²⁰

É nessa perspectiva, pois, que investigaremos o momento histórico de cada uma dessas personagens.

A aia é a personagem colocada num mais remoto tempo em relação às demais. Embora o conto queirosiano não determine precisamente o momento, as circunstâncias indicam ser o longo período da Idade Média, compreendido entre a data da queda do último imperador romano do Ocidente (476) e a descoberta da América (1492), ou a queda de Constantinopla, ou ainda o início da reforma Protestante (1517).

A sociedade medieval européia caracterizou-se pelo afastamento da concepção de estado e uma autoridade política fragmentada; por uma economia preponderantemente agrícola; por uma sociedade fechada, fortemente estratificada, dividida entre a nobreza militar, dona da terra e os camponeses em estado de servidão; por um pensar fundamentado na religião e definido pela Igreja Católica Apostólica Romana.

Os servos, dessa época, não gozavam de liberdade plena, tinham incapacidades jurídicas, mas, ao contrário do escravo clássico, tinham reconhecida sua condição humana, podiam ficar com parte do que produziam e eram protegidos pelo seu senhor. Eram predominantemente jovens e executavam, nas casas, diferentes tarefas (“famulus, domicellus, fante, ama-de-leite, camareira, ragazzo”²¹). Eram vigiados, eventualmente castigados, mas também recebiam gentilezas. Segundo Duby, não eram os servos domésticos tão numerosos (apenas 2 a 6) quanto em séculos posteriores, quando 16,7% da população florentina era constituída deles.²²

Laços de afeição recíproca ocorriam entre domésticos e patrões, sobretudo com as amas-de-leite ou aias. Em *História da Vida Privada 2*, são relatados casos de domésticos que envelheceram no lar por apego aos senhores e foram recompensados com moedas de ouro e até alimento e abrigo perpétuos na casa de herdeiros.²³

Segundo Hilário Franco Júnior, a escravidão era praticada em grande parte do Ocidente cristão, sobretudo na Inglaterra, Alemanha, Itália e Catalunha, embora assinala a controvérsia existente entre os estudiosos da época sobre a presença da escravatura em diferentes regiões da Europa (“para Marc Bloch, ela era um número reduzido; para Renée Doehard, [a mão de obra] permanece vigorosa no Ocidente durante toda a Alta Idade Média, desaparecendo progressivamente apenas nos séculos seguintes, num novo condicionamento demográfico e econômico.”)²⁴ A Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira, no verbete **escravatura**, ainda acrescenta:

Durante a Idade-Média nos portos do Mediterrâneo continuou o tráfico de escravos. Mesmo Barcelona mandava à Itália mouros tomados nas guerras ou no corso. As cidades italianas eram os principais centros desse tráfico: Gênova e Florença compravam escravos na França e na Inglaterra, chegando a fornecer

²⁰ Ob. cit. PAREYSON, p. 134.

²¹ Georges DUBY (org.). *História da Vida Privada 2 – Da Europa Feudal à Renascença*. Trad. de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 252.

²² Apud ob. cit. DUBY, 1992, p. 252.

²³ Apud idem, ibidem, p. 234.

²⁴ Júnior Hilário FRANCO. *A Idade Média. Nascimento do Ocidente*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2001, p. 87-88.

*aos muçulmanos cristãos mutilados para escravos dos haréns. Roma continuou a ser um mercado importante, onde se levavam a vender os infiéis. Veneza, Piza, Luca e os portos gregos também faziam comércio de escravos. As regiões do Mar Negro e Balcãs eram, como na Antigüidade, viveiros férteis. Eslavos eram, na maior parte, os mamelucos do sultão do Egito e as guardas palacianas dos califas. Da importância das repúblicas italianas como empórios de tal comércio dá a grande quantidade de escravos nelas existentes.*²⁵

Os escravos medievais vinham do Oriente, pois cristãos não podiam ser escravizados. Conviviam nas grandes casas com os domésticos livres e, entre eles, predominavam as mulheres (97,5%²⁶). As escravas eram preferidas às criadas livres por razões de economia, já que o preço de uma escrava não era superior a seis anos de gastos com uma criada.

As mulheres escravas estavam normalmente sujeitas às patroas, mas eram repreendidas por todos, até mesmo espancadas. Os trabalhos mais cansativos e depreciativos, usualmente, eram feitos por elas e não pelas criadas, no entanto trabalhos mais suaves também lhes eram atribuídos. Podiam ser amas-de-leite, como a aia do conto queirosiano, e costureiras. Tornaram-se, em algumas localidades, como Gênova, elemento de prestígio junto às ricas e nobres matronas.

O convívio entre a família e o escravo era, já nessa época, como o que conhecemos mais recentemente, marcado pelo abuso de poder, exploração do mais fraco e preconceito:

*[As famílias] “suportam mal um comportamento estranho, por vezes hostil, e que exprime gostos, opções, um segredo, revoltas, inquietações, que exprime também a busca de um privado indócil que contrasta com o conformismo habitual dos outros membros do lar. O traumatismo que marcou a captura, depois o desenraizamento dos escravos perturbou o caráter de muitos deles. Isso não lhes é perdoado. Condena-se o que seu comportamento tem de exótico. Censuram-se-lhes as lacunas de uma educação que eles jamais tiveram, suas gatunagens, suas mentiras, suas querelas... seu odor. Enfim, as esposas se assustam com as devastações exercidas sobre os sentidos de seu marido por esses corpos jovens carregados de todo o atrativo do exotismo.”*²⁷

²⁵ Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira, vol. X. Lisboa/Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia, s/d, p.66.

²⁶ Cf. ob. cit. DUBY. 1992, p. 235.

²⁷ Idem, ibidem, p. 237.

A Igreja, como produtora dos critérios éticos devido ao seu papel central nessa sociedade²⁸, chegou à seguinte formulação, escrita pelo bispo Adalberon de Laon, entre, provavelmente, 1025 e 1027:

*“O domínio da fé é isso, mas há um triplo estatuto da Ordem. A lei humana impõe duas condições; o nobre e o servo não estão submetidos ao mesmo regime. Os guerreiros são protetores das igrejas. Eles defendem os poderosos e os fracos, protegem todo o mundo, inclusive a si próprios. Os servos, por sua vez, têm outra condição. Essa raça de infelizes não tem nada sem sofrimento. Fornecer a todos alimentos e vestimentas: eis a função do servo. A casa de Deus, que parece uma, é, portanto, tripla: uns rezam, outros combatem e outros trabalham. Todos os três formam um conjunto e não se separam: a obra de uns permite o trabalho dos outros dois, e cada qual por sua vez presta seu apoio aos outros.”*²⁹

Joana e Juliana situam-se no século XIX. As inúmeras referências, em *O Primo Basílio*, a obras literárias desse período (como *Eugénie Grandet* de Balzac, publicada em 1833: “Mas isso é o enredo da *Eugénia Grandet*! Sebastião! Estás-me a contar o romance de Balzac!”³⁰), a escritores da época (como Paul Féval (1817-1887), autor de romances de aventura, cujo sucesso foi bastante vivo: “Lembrava-lhe um romance de Paulo Féval em que o herói, poeta e duque, forra de cetins e tapeçarias o interior de uma choça;³¹), a jornal do momento (como o *Fígaro*, jornal satírico francês, fundado em 1854 e que se tornou cotidiano político e literário em 1866: “... números do *Fígaro*, a fotografia de Luísa, e a fotografia de um cavalo.”³²), a músicos (como Thalbergs (1812-1871), virtuoso pianista alemão e Liszt (1811-1886), compositor e pianista húngaro: “-O nosso Sebastião – disse o Conselheiro com autoridade – é um rival dos Thalbergs e dos Liszt)³³, aos

²⁸ A Igreja, a maior detentora das terras dessa sociedade predominantemente agrária, sobrelevou-se em importância no jogo de concessão e recepção de feudos. Foi ela o controle da vida pessoal dos indivíduos dessa sociedade: a consciência através da confissão, a vida sexual através do casamento, a vida e morte através dos sacramentos, pois só se tinha descanso eterno sob o solo sagrado do cemitério, o tempo através do calendário litúrgico, o conhecimento através do controle de pensamento, das leituras, das artes. Ainda citando Hilário Franco Júnior, a Igreja foi “a legitimadora das relações horizontais socializando o contrato feudo-vassálico, e das relações verticais, justificando a dependência servil”. Ob. cit. FRANCO, p. 89.

²⁹ Apud ob. cit. FRANCO. 2001, p. 89.

³⁰ Eça de QUEIRÓS. *O Primo Basílio*. 6ª ed. São Paulo: Ática, 1981, p. 92.

³¹ Idem, ibidem, p. 129-130.

³² Idem, ibidem, p. 171.

³³ Idem, ibidem, p. 75.

costumes (como andar de coupé e freqüentar serões), às vestimentas (como o chapéu de palha de Luísa³⁴, seus sapatos de cetim³⁵, as luvas de Jorge³⁶, seu colete branco³⁷, seus peitilhos³⁸, o robe de chambre de Cunha Rosado³⁹, o uso pelas mulheres, de corpetes⁴⁰, além da confissão do próprio Eça de seu desejo de desmascarar a vida falsa e imoral da burguesia lisboeta do seu tempo, autorizam-nos localizar Juliana e Joana nesse século.

O século XIX foi marcado pelo conceito de evolução e de ciência. Todos os movimentos culturais e políticos “beberam” dessas idéias, ou seja, da necessidade de levantamento de hipóteses, de teorias para explicar essas hipóteses, de experimentação de leis gerais, leis essas possíveis apenas como produto das reflexões de práticas científicas e da constante evolução do homem, tendo a ciência e a razão como propulsoras.

Foi também um século de revoluções e contra-revoluções, ainda reflexo da Revolução Francesa do século anterior, o que justifica as várias tendências políticas de lutar a favor ou contra qualquer processo revolucionário. Os primeiros movimentos revolucionários significativos também encontraram espaço nesse século. A busca por novas fontes de matéria-prima estimulou o imperialismo dos estados europeus, na América, Ásia e África, o que constituiu um embrião da futura Primeira Guerra Mundial, do próximo século.

O racionalismo desse século levou à divisão de tarefas e à segregação sexual ao seu ápice. Há um espaço feminino e outro masculino. A mulher só poderia ter um ofício se esse fosse um prolongamento de seu papel feminino “natural”. Catherine Hall, exemplificando, afirma que não era considerado “inconveniente que as empregadas domésticas limpassem, cozinhassem, e cuidassem das crianças”, assim como “o ofício de costureira ou de modista também era considerado compatível, da mesma forma que as profissões ligadas à

³⁴ Ob. cit. QUEIRÓS, 1981, p. 19.

³⁵ Idem, ibidem, p. 21.

³⁶ Idem, ibidem, p. 26.

³⁷ Idem, ibidem, p. 16.

³⁸ Idem, ibidem, p. 37.

³⁹ Idem, ibidem, p. 28.

⁴⁰ Idem, ibidem, p. 42 e 47.

alimentação”⁴¹. No entanto, o trabalho feminino nas minas, em 1840, foi considerado uma afronta à moral pública, pois as mulheres trabalhavam ao lado dos homens, sem estarem vestidas adequadamente⁴². Diz um texto operário de 1857: “Ao homem, a madeira e os metais. À mulher, a família e os tecidos.”⁴³

Em 1866, segundo Andréa Nye, “a reunião em Genebra da Association Internationale des Travailleurs condenou o trabalho das mulheres como uma degeneração da raça, afirmando que o lugar da mulher é em casa, como mãe e zeladora do lar para os homens, e que só desse modo os homens poderiam ter ordem e moralidade em suas vidas”.⁴⁴

Floresceram, nessa época, no entanto, várias teorias feministas: os saint-simonistas que advogavam completa emancipação feminina, sem, entretanto, abolir a “sagrada lei do matrimônio” na qual deveria haver estrita igualdade; a teoria de Robert Owen que argumentava contra os laços do casamento, em favor do amor livre; a de Fourier que advogava a completa ruptura da família e a criação das crianças pelo Estado e propunha lugares “respeitáveis” e “apropriados para as mulheres na indústria”.⁴⁵

O trabalho assalariado feminino era temporário, sujeito às necessidades da família, ou seja, era intermitente, seguindo o ritmo dado pelo nascimento dos filhos e admitido em atividades tais como lavagem de roupa, faxinas para fora, trabalhos de costura, entrega de pães, tomar conta de crianças e atividades comerciais como a venda de produtos caseiros em cestas ou bancas. De qualquer forma, era um trabalho que resultava apenas em “trocados”. Michelle Perrot, no entanto, assinala que, em épocas de crise, esses “trocados” tornaram-se o sustento da casa: “os operários atingidos pelo forte desemprego de 1884 conseguem enfrentar

⁴¹ Catherine Hall. “Sweet Home”. In: Michelle PERROT (org.). *História da Vida Privada 4 - Da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 81.

⁴² Cf. ob. cit. PERROT(org.), 1992, p. 81.

⁴³ Apud Michelle PERROT. *Os Excluídos da História. Operários, Mulheres e Prisioneiros*. Trad. de Denise Bottman. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 187.

⁴⁴ Andréa NYE. *Teoria Feminista e as Filosofias do Homem*. Trad. de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1995, p. 54.

⁴⁵ Cf. idem, ibidem, p.49-50.

a situação, dizem eles, porque suas mulheres fazem faxina e lavam roupa para fora”.⁴⁶

Hegel (1770-1831) fala sobre a “vocação natural” dos sexos:

*“O homem tem sua vida real e substancial no Estado, na ciência ou em qualquer outra atividade do mesmo tipo. Digamos de modo geral no combate e no trabalho que o opõem ao mundo exterior e a si mesmo. Se se colocam mulheres à frente do governo, o Estado se encontra em perigo. Pois elas não agem conforme as exigências da coletividade, mas segundo os caprichos de sua inclinação e seus pensamentos.”*⁴⁷

Augusto Comte (1798-1857) vai além, ao afirmar que há “inaptidão radical do sexo feminino para o governo, mesmo da simples família” causada por uma “espécie de estado infantil contínuo”⁴⁸ da personalidade feminina.

Para Proudhon (1809-1865), proeminente no movimento sindicalista francês, as mulheres eram física, mental e moralmente inferiores, eram “um receptáculo passivo para o esperma”, eram dadas aos homens para os servirem como auxiliares.⁴⁹

A mulher é condenada por Nietzsche (1844- 1900) como uma “figura ou potentado da falsidade”, é também “censurada, aviltada e desprezada”. No entanto, num terceiro tipo de declaração, além dessa dupla negação, a mulher é afirmada como tendo ido além da oposição de verdade e falsidade.⁵⁰

Interessante observar que, se de um lado, a mulher, na pintura e, de modo geral, na iconografia, é registrada insistentemente, nesse século, à luz de vela e lâmpada, costurando, remendando ou exercendo outras atividades da lista de trabalhos codificados para ela, por outro lado, no imaginário público e privado, assume grande relevância na Igreja Católica, que celebra o culto da Virgem Maria, na política, que tem como emblema da República a deusa romana da liberdade, e, na literatura, onde é representada com enlevo.

⁴⁶ Michele PERROT. “Funções da Família”. In: ob. cit. PERROT, 1992, p. 111.

⁴⁷ Apud ob. cit. PERROT (org.), 1992, p. 178.

⁴⁸ Apud idem, ibidem, p. 178.

⁴⁹ Apud ob. cit. NYE, 1995, p. 50.

⁵⁰ Apud idem, ibidem, p. 260.

A ação da mulher, no século XIX, consistiu fortemente em dirigir o poder privado. À senhora do lar de classe média cabia o papel de fazer funcionar a vida privada na intimidade do lar e nas relações da família com o mundo exterior, isto é, as visitas e recepções. Era de sua competência reger o andamento das tarefas domésticas para que todos encontrassem, no ambiente familiar, bem-estar, sobretudo o marido. Era de sua competência também a vigilância discreta, mas constante dos criados, que, na maioria dos casos, eram mulheres solteiras, sem amante ou filhos. Para a senhora, possuir criadas era marca de ascensão social, marca das pessoas que poderiam ser servidas e que, conseqüentemente, poderiam consagrar seu tempo livre à exibição de sua riqueza e à representação. A burguesia média contava com três: a camareira, a cozinheira e o cocheiro.

Também o mundo da criadagem era hierarquizado. Os preceptores e professores estavam no topo dessa pirâmide social e só eram solicitados nas casas mais ricas. Os criados subalternos, normalmente pobres, com pouca instrução, muitas vezes nem possuindo um outro teto ou qualquer outra forma de família além dos patrões⁵¹, viviam numa situação ambígua por estarem, simultaneamente, dentro e fora da família, incluídos e excluídos da vida doméstica, pois, embora vivessem no centro da intimidade da casa, não lhes era permitido ver, tinham que ser discretos, e muito menos falar.

Esse modelo aristocrático numa sociedade democrática criou um crescente mal-estar que propiciou seu definhamento.

No exame de três livros escritos por mulheres do século XIX⁵², em que se trata do relacionamento patroa/empregada⁵³, pudemos verificar o tom aristocrático

⁵¹ Segundo Roger-Henri Guerrand, referindo-se a Paris, mas certamente a situação é semelhante em outros países da Europa, “o preço das pequenas moradias – inferiores a quinhentos francos anuais – não pára de aumentar durante todo o século XIX. Os salários também – 48% entre 1853 e 1891 – mas é sempre a cota das classes sofredoras: rebaixamento salariais, nos períodos de recessão, reduções de horário, dispensas quando as encomendas diminuem, a situação que os economistas desse período chamam de desemprego “normal”.”. In: ob. cit. PERROT, 1992, p. 361.

⁵² CORDÉLIA. *O Reino da Mulher*. Tradução autorizada de Maria Amália de Carvalho. Lisboa: Avelino Fernandes & Cia, 1882

Maria Amália de CARVALHO. *Mulheres e Creações* (Notas sobre Educação). Porto: Joaquim Antunes Leitão & Irmão, 1880.

_____. *A Arte de Viver em Sociedade*. 6ª ed. Lisboa: Livraria Meitorea, 1924.

da mulher que se julga superior e quer promover aquele que sofre, sem, no entanto, deixá-lo sair de onde está. Esses livros revelam o real interpretar feminino de sua situação.

Ainda que longo, cremos ser bastante ilustrativo o posicionamento de Cordélia⁵⁴ em *O Reino da Mulher*.⁵⁵

Lembre-se a leitora de quantas vezes se julgou quasi heroica vencendo a tentação de comprar um objecto superfluo e que desejava caprichosamente juntar

⁵³ Michelle Perrot ressalta que o texto feminino, no século XIX, era escasso e “estritamente especificado: livros de cozinha, manuais de pedagogia, contos recreativos ou morais constituem a maioria.” In: ob. cit. PERROT, 1992, p. 186. Embora esse tipo de texto constitua a maioria, sempre houve mulheres que se destacaram através de sua escrita, um número reduzido em confronto com o montante de mulheres que viveram na ignorância e no analfabetismo. À guisa de exemplo, do século XIX, podemos citar: Anne, Emily e Charlotte Brontë romancistas inglesas (Emily é autora de *O Morro dos Ventos Uivantes*, obra tida como um dos maiores romances do romantismo inglês); George Sand (Aurore Dupin), mulher polêmica e escritora de romances eróticos e psicológicos; Mme de Staël, escritora francesa, autora de *Delphine* e *Corinne*. Do século XVIII, Jane Austen (1775-1813), romancista inglesa de irônicas análises psicológicas. Do século XVII, citamos as mulheres destacadas por Natalie Zenon Davis na obra *Nas Margens – Três Mulheres do Século XVII*: Gliki bas Judah Leib, judia, comerciante em Hamburgo, mãe de doze filhos e autora de uma autobiografia de sete volumes; Marie de l’Incarnation, freira ursulina fundadora da primeira escola cristã para mulheres ameríndias da América do Norte, autora de *Histoire Sacré* e escritora em línguas ameríndias; Maria Sibylla Merion, naturalista protestante que, em 1699, se embrenhou em selva do Suriname para desenhar flores e insetos, pintora, entomologista respeitada no meio científico e autora de *Metamorphosis Insectorum*. Também, desse século, apontamos Mme de La Fayette (1634-1693), criadora do primeiro romance moderno da literatura francesa, com *A Princesa de Clèves*. Ainda do final do século XVII, lembramo-nos de Sórora Juana Inês de la Cruz, freira mexicana e poetisa de prestígio, cuja história de vida é retratada por Octávio Paz na obra *Sórora Juana Inês de la Cruz – As Armadilhas da Fé*. Da Idade Média, através da obra de Régine Pernoud (*La Femme au Temps des Croisades*), temos notícia de mulheres que se destacaram na vida social, política e cultural (uma monja alemã escreveu peças de teatro em latim). São conhecidas também, da Idade Média, mulheres leigas estudadas, como Heloísa (de Abelardo e Heloísa) e Paula Vicente (filha de Gil Vicente). O lugar da mulher na sociedade ocidental, a partir do século XIII, quando foi se estendendo o poder da burguesia, foi se reduzindo até chegar no século XX. Aí ocorreu a revolução feminina e a mulher pôde ocupar o lugar que agora ocupa. Embora, durante um grande período, o sexo feminino tenha tido um lugar subalterno, nem por isso a história da humanidade deixou de conhecer mulheres ousadas (como as criadas das peças de Gil Vicente (lembremos a “moça” do *Auto da Índia* que era crítica e insolente)), inteligentes e cultas, ainda que minoria.

⁵⁴ Embora tenhamos pesquisado, não foi possível descobrir quem é Cordélia. Na nossa busca, encontramos várias Cordélias escritoras, como Cordélia Agnes Green e Cordélia A. Culbrtson, mas nada nos autoriza lhes darmos a autoria de *O Reino da Mulher*. Parece-nos, no entanto, que seja mais provável que se trate de Virgínia Tedéschi (nascida em Verona, em 1855 e falecida em Milão, em 1916, conhecida como escritora com o pseudônimo de Cordélia. Era esposa do editor Giuseppe Trèves. Publicou numerosos romances e contos, sobretudo para jovens: *No Reino das Fadas* (1884), *Para a Glória* (1886), *Pequenos Heróis* (1893), etc. A sua narrativa é do tipo amicusiano (Edmundo D’Amicis foi escritor muito famoso na época). Conheceu grande favor junto ao público, graças também ao garbo e delicadeza de suas criações. Também escreveu versos, periódicos dirigidos a crianças e a famílias e sobre moda (em grande parte publicados pela editora Trèves). (As informações, aqui registradas, sobre Virgínia Tedéschi nos foram passadas pela pesquisadora e bibliotecária Dra. Isabel Cepeda.) Também não conseguimos decifrar o que seria uma tradução autorizada, ainda que tenhamos buscado esclarecimento. Crems ser interessante acrescentar que a obra é uma tiragem especial de “12 exemplares numerados em papel Whatman”.

⁵⁵ Ob. cit. CORDÉLIA. 1882, p. 129.

*a todas as suas outras joias. Ponha-se agora por um instante no lugar da sua pobre aia, que tambem desejaria enfeitar-se, pois que, se bem que n'uma posição inferior, é da nossa especie , tem os nossos instinctos e as nossas aspirações. Mais infeliz do que o operário, que só de longe vê certas riquezas, ella vive no meio d'ellas todo o dia, prega com as proprias mãos as rendas soberbas, inveja os ricos vestidos de velludo, as elegantes pelliças de Martha da sua opulenta senhora, enfeita-a com as joias finissimas , e vê-a apparecer depois cem vezes mais bella. Não pensará talvez em possuir tantas preciosidades, mas não poderá deixar de sentir que é uma injustiça que ella veja com os seus olhos tantas coisas superfluas , e que lhe falte o mais restricto necessario , que tenha de remendar a sua roupa, e de trabalhar sempre, sempre, sem conseguir pôr de banda para a doença ou para a velhice um peculio ainda muito inferior áquelle que a ama gasta n'um só vestido de baile”...*⁵⁶

*“Entenda-se que não e preciso chegar ao extremo de os tratar como iguaes, porque n'esse caso podem insubordinar-se e perder o respeito devido aos amos, o que para elles próprios é nocivo”...*⁵⁷

“As meninas principalmente devem arranjar o seu quarto, tratar do seu fato, e lidar o melhor possivel com as creadas. É o melhor meio que as mães têm de as livrar do contacto de pessoas de educação muito inferior e de costumes pouco apurados.

*Em resumo, para se viver em paz no lar domestico pouco é necessario; basta que se tratem com respeito os superiores com afabilidade os iguaes, e com bondade e compaixão os inferiores”.*⁵⁸

Maria Amália Vaz de Carvalho⁵⁹, no livro *Mulheres e Creanças (Notas sobre Educação)*, de 1880, assume posição semelhante à da autora anteriormente citada, acrescentando a causa do agir traidor e corrupto dos criados: a mudança na família burguesa, que deixa de ter o chefe que acolhia à sua vasta sombra os irmãos, os parentes pobres, os filhos, os servos e deixava, conseqüentemente, de acompanhar o crescimento e desenvolvimento dos criados.

Os criados entravam ao collo de sua mãe que vinha ser aia, ou varredora, ou engommadeira, ou outra cousa qualquer e sahiam de 60 ou 80 annos no

⁵⁶ Ob. cit. CORDÉLIA, 1982, p. 129.

⁵⁷ Idem, ibidem, p. 130-131.

⁵⁸ Idem, ibidem, p. 131, 132.

⁵⁹ Maria Amália Vaz de Carvalho (1847-1921) foi poetisa e escritora, na época, eminente. Seu primeiro trabalho poético, *Uma Primavera de Mulher*, foi publicado em 1867 e, em 1876, publicou *Vozes no Ermo*, obra que lhe rendeu elogios de grandes escritores como Guerra Junqueiro. Escreveu também crônicas, artigos políticos, folhetins de crítica e fez muitas traduções. Foi casada com o poeta Gonçalves Crespo. A sua casa foi o último salão literário de Lisboa. “Por ali passaram, durante 52 anos, as mais altas mentalidades das letras, das artes, das ciências, da diplomacia e da política”. Apud *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, vol. VI. Lisboa/ Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédica, s/d, p. 82-83.

caixão para o cemiterio, deixando na família nova geração de servos que eram seus filhos. D'este modo havia estabilidade nos seus empregos. Só eram demittidos por erro de offício.

Não receiavam o dia de amanhã, não sentiam a esmagadora indiferença dos superiores a revelar-lhes que na família eram parias, eram estranhos, eram inimigos.

Não precisavam de se apossar de um segredo, de ameaçar tacitamente com uma denuncia, de lisonjear vilmente um vicio ou mesmo uma mania para darem solidez e garantia de duração á sua posição dependente e precária!”⁶⁰

Em outro livro da mesma autora, *A Arte de Viver em Sociedade*, é expresso um conceito de que o meio é importante para a formação do homem. Se o criado provinha de um ambiente corrupto, sem princípios, ele só poderia agir dessa maneira. Caberia ao seu patrão demonstrar-lhe afeto e assim conquistá-lo para o bem. Diz o texto:

“É dos donos da casa que depende em primeiro lugar escolher os seus criados, attendendo a condições de moralidade austera, depois conserval-os, educal-os, affeioal-os, transformal-os de inimigos disfarçados em amigos humildes, respeitosos e fieis”.

Ou ainda:

“A nossa sociedade utilitaria e scientifica não póde porém, ignorar que as desigualdades estão na natureza, e hão fatalmente subsistir na sociedade, e que entre os que não teem, entre os intelligentes e os imbecis, haverá eternamente barreiras que só a bondade, a caridade, a alta comprehensão do altruísmo, saberão vencer e destruir utilmente”.⁶¹

O fim que elles teem, e que procuram por todos os modos attingir, é o seguinte: penetrar vagarosa e cautelosamente na confiança dos amos, extorquir-lhes os seus segredos, e divulgá-los por sede instinctivas de vingança, ou exploral-os, por desejo immoderado de ganho”.⁶²

E ainda:

“No dia em que a aia recebe a primeira confidencia da senhora, no dia em que entrega o primeiro bilhete, no dia em que lhe é escutado o primeiro recado de que a encarregam, invertem-se os papeis, e só continua apparentemente aquella humildade que a suffocam de cólera e de despeito”.⁶³

⁶⁰ Ob. cit. CARVALHO, 1880, p. 212-213.

⁶¹ Ob. cit. CARVALHO, 1924, p. 235 e 238.

⁶² Ob. cit. CARVALHO, 1880, p. 211.

⁶³ Idem, ibidem, p. 223-224.

Belarmina, personagem de José Régio, criada de menina Olímpia, situa-se na primeira metade do século XX, e Léah, personagem de José Rodrigues Miguéis, na primeira década após o meio do século XX, embora nenhum dos dois textos seja datado. No conto “Léah”, no entanto, a referência ao jornal *Dernière Heure*, lido pelo marido de Madame Lambertin, à grafonola elétrica presente no café que freqüentava Monsieur Carlos, à profissão do narrador, biólogo, à existência de um Tribunal de Prud’Hommes onde o povo podia recorrer quando injustiçado, são índices da modernidade desse texto.

A primeira metade do século XX foi marcada pelo rápido desenvolvimento de espetaculares invenções, algumas já vindas dos finais do século XIX, como a eletricidade, o telefone, o cinema, o automóvel e as máquinas voadoras, inaugurando uma época de velocidade, que resultou num progresso natural admirável e numa disputa acirrada pelo poder entre as potências mundiais. A sociedade liberal-burguesa, no entanto, em crise, chegou ao ápice dela na Guerra Mundial de 1914 a 1918, gerando profundas transformações consolidadas na idéia de nacionalismo, explodindo, então, as correntes ideológicas como o nazismo, o fascismo e o comunismo, que mudaram a face do mundo, no decorrer do século.

As mulheres trabalhadoras, já em 1900, constituíam 38% da força do trabalho. Essas mulheres, segundo Andrea Nye, não tinham tempo para especulações filosóficas nem instrução.⁶⁴ Mesmo no trabalho, escapando das responsabilidades conjugais, viam-se em locais que eram réplicas da família patriarcal, com o homem no topo e as mulheres no fundo.

Depois da 1ª Grande Guerra Mundial, houve um certo fortalecimento da posição das mulheres que passaram a votar, tornaram-se juridicamente iguais no casamento e aceitas na sociedade civil como membros atuantes. Aos milhares, tinham sido elas recrutadas para o esforço de guerra, mostrando-se capazes de enfrentar as fábricas e fazer o serviço de homens.

Simone de Beauvoir tentou repensar as condições da existência feminina num contexto revisto de meados do século XX. Começa a partir da descrição

existencial da consciência dada por Sartre para quem um indivíduo consciente, primeiro e acima de tudo, não é uma coisa, é uma subjetividade. Da sua perspectiva existencialista, busca as origens do sexismo no envolvimento com a reprodução que mantém a mulher primitiva de duas maneiras: pela sua incapacidade de ir à caça e trabalhar ininterruptamente e pelo seu auto-julgamento como passiva e não ativa. Mas se a mulher é livre, por que teria aceitado essa opressão? Beauvoir argumenta que essa aceitação provém da má fé do homem, que a quer como objeto, um ser sem vontade, e da cumplicidade feminina. Propõe, então, que a mulher se rebele, inverta os papéis e afirme-se contra o opressor.⁶⁵

O convívio da vizinhança revela uma marca da época. A propósito, afirma Antoine Prost ao comentar os espaços de convívio do século XX: “O espaço concreto do bairro ou da vila é um espaço aberto a todos, regido por regras coletivas, mas que tem como “foco”, no sentido ótico, um lugar fechado, um lar. É um exterior definido a partir de um interior, um público cujo centro é um privado”.⁶⁶

*“Sair pelo bairro é, pois, se expor. O convívio rege, em primeiro lugar, a apresentação pessoal. Esse espaço de transição é marcado por certa “teatralidade” e a pessoa sempre está encenando em maior ou menor grau. Convém oferecer aos outros uma imagem apresentável. A roupa é objeto de interpretação, pois conhecem a roupa habitual: “A senhora está muito bonita hoje...” dirá o comerciante à sua freguesa, para logo depois comentar para o bairro: “Madame X estava toda arrumada...”. Precisa existir uma razão aceitável para tal desvio na norma dos trajes, já que todo desvio é notado, comentado, interpretado. (...) Outro objeto de comentários são as compras feitas no bairro, quando saem do habitual; comprar uma garrafa de vinho na mercearia num domingo está na ordem do convívio, mas, como assinala P. Mayol com argúcia, as primeiras garrafas de uísque em seu bairro de Croix-Rousse foram compradas no Carrefour: O anonimato do grande espaço permite inaugurar a novidade da compra com discrição. Isso significa que o espaço do bairro é vivido como um lugar onde se desvendam os mil e um detalhes da vida cotidiana”;*⁶⁷

⁶⁴ Cf. ob. cit. NYE, 1995, p. 49.

⁶⁵ Apud ob. cit. NYE, 1995, p. 95 a 114.

⁶⁶ Antoine PROST & Gerard VICENT (org.). *História da Vida Privada 5 – Da Primeira Guerra a Nossos Dias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 116.

⁶⁷ Ob. cit. PROST & VINCENT, 1994, p. 118.

As empregadas domésticas, nesse período do século XX, não tinham privacidade, participavam da vida particular de seus senhores apenas. De acordo com Antoine Prost, tinham folgas breves e raras, tinham sua correspondência aberta e raramente eram casadas. Se possuíam alguma vida para si, ela era marginal e clandestina. Por outro lado, participavam da vida privada de seus senhores, acompanhando-os no seu deitar, acordar, na sua toalete, nas suas refeições. Por isso, a empregada doméstica era quase um parente, o parente mais pobre, e era tratada com familiaridade benévola, recebendo cuidados ao adoecer e sendo objeto de atenção. O contrato de trabalho, na época, era de ordem privada. Cabia à patroa educar a doméstica quanto aos serviços da casa, e à empregada, além do serviço, colaboração múltipla, comportamento compreensivo, respeitoso e não desagradável.⁶⁸

A Eça de Queirós, José Régio e José Miguéis podemos aplicar as palavras de Luigi Pareyson: "[o artista] retira alimento do tempo para configurar a sua realidade de arte e, com esta sua realidade de arte, contribui, por sua vez, para configurar a fisionomia do tempo."⁶⁹, pois ainda que estejamos, neste capítulo, procurando mostrar o alimento retirado da História, somos cômicos da importância das obras estudadas na constituição dessa História.

⁶⁸ Ob. cit. PROST & VINCENT, 1994, p. 42 a 46.

Capítulo 2

Uma Visão Histórica no Momento da Produção das Obras Estudadas

A aia, Juliana, Joana, Belarmina e Léah têm sobretudo em comum a atividade profissional exercida: a de criada. No restante, há distanciamento e aproximações da época da criação de cada uma, da ação vivida pela personagem e da natureza da narrativa, como já foi comentado.

⁶⁹ Ob. cit. PAREYSON, 2001, p. 132.

Juliana e Joana, personagens de *O Primo Basílio* de Eça de Queirós, a aia, personagem do conto “A Aia” também de Eça de Queirós são criações de um mesmo período, a segunda metade do século XIX (*O Primo Basílio* – 1878; “A Aia” – 1893) e estão associadas ao Realismo. Belarmina é personagem do conto “Menina Olímpia e a Sua Criada Belarmina”, do livro *História de Mulheres*, de José Régio e Léah é personagem do conto que traz seu nome, inserido no livro *Léah e Outras Histórias* de José Rodrigues Miguéis. De acordo com a ordem cronológica, trataremos primeiro das personagens de Eça de Queirós.

Por volta dos anos 70 do século XIX, assistiu-se à saturação do Romantismo, em decorrência do progresso definitivo das cidades, da industrialização, do avanço das ciências e do florescimento de novas correntes filosóficas. Aliado à industrialização progressiva, à vitória do capitalismo e do positivismo filosófico, o culto à ciência criou o ambiente contrário ao sentimentalismo romântico. A ciência passou a ser considerada o único meio legítimo de conhecimento da realidade, não deixando, nesse contexto, lugar para a emoção.

Na segunda metade do século XIX, economicamente, viveu-se na Europa, embora não em Portugal, a segunda fase da Revolução Industrial, com amplo progresso científico e tecnológico (desenvolvimento de maquinaria automática, dos transportes e das comunicações, as primeiras experiências com automóveis (triciclos motorizados), a substituição do ferro pelo aço e do vapor pela eletricidade, etc.). É uma época de progresso material, de benefícios econômicos para a burguesia industrial, contudo o operariado encontrava-se em situação difícil, trabalhando em condições miseráveis e excluído das vantagens trazidas pelo avanço científico e industrial.

No plano científico-filosófico, verifica-se uma verdadeira onda de cientificismo e materialismo. Dentre as mais importantes correntes da época destacam-se o positivismo, o determinismo e o darwinismo. O positivismo, criado por Augusto Comte, considera válido apenas o conhecimento do mundo que esteja baseado em fatos da experiência concreta. É uma filosofia experimental, baseada na observação do mundo físico e que, portanto, rejeita a metafísica. O

determinismo, criado por H. Taine, parte do princípio de que o comportamento humano é determinado por três aspectos básicos: o meio, a raça e o momento histórico. O darwinismo propõe, através da seleção natural, que a natureza ou o meio seleciona, entre os seres vivos, aquelas variações que estão destinadas a sobreviver e perpetuar-se.

Do ponto de vista político, é o operariado que se faz ouvir, organizado em associações e trazendo as idéias do socialismo científico de Karl Marx e Friedrich Engels, os quais defendiam a idéia de que somente através da luta de classes seria alcançada uma sociedade igualitária, sem exploração do homem pelo homem. Robert Owen e Proudhon, socialistas utópicos, opunham-se a essa posição, pois criam na possibilidade de se chegar a uma organização comunista da sociedade sem lutas de classe. Em Portugal, vigora o socialismo utópico de Proudhon.

É nesse contexto de fermentação de idéias filosóficas e científicas, de progresso tecnológico e industrial e de luta social e política que surge o Realismo.

A alteração do quadro social e cultural exigia dos escritores uma outra forma de representar a sociedade, uma forma menos idealizada que a romântica, mais objetiva, crítica, engajada, comprometida com o momento presente e com a observação do mundo objetivo e exato. Dessa forma, a literatura pretendeu tornar-se documento de situações concretas, vivenciadas pelos leitores.

Se o desenvolvimento apontado anteriormente esteve presente nos países europeus, inclusive na França, pátria de Flaubert e Zola, autores que analisaram com impiedade a burguesia, o mesmo não ocorreu em Portugal. Aí a industrialização praticamente não existia, a esmagadora maioria da população vivia no campo e o analfabetismo atingia 80% da população, embora em Lisboa diminuísse para 46%. Foi somente nas grandes cidades como Lisboa, Coimbra e Porto que o Realismo teve seu público.

Durante o período da regeneração, iniciado em 1851, após um golpe de Estado, com a participação de variadas tendências absolutistas, foi aplicada uma política desenvolvimentista no intuito de construir estradas e criar novos empregos. Para tanto foram tomados empréstimos do exterior e não houve

incentivo à indústria portuguesa. O resultado foi um grande descontentamento social, já que a nova política facilitou a penetração do imperialismo, matando o artesanato e a indústria nacional principiante. Estabeleceu-se uma situação de crise e instabilidade. Vários centros de cultura do país tentaram unir-se, mas lhes faltava um caráter político mais organizado. Duas dessas correntes dominaram: uma de tendência socialista-cooperativista; outra de tendência reformista, com base no pensamento de Proudhon que defendia o estabelecimento de normas gradativamente.

Os intelectuais, diante da instabilidade, tornaram-se descrentes em relação à monarquia, e o povo, distanciado das atividades políticas e da intelectualidade, apenas arcava com os impostos de uma política econômica antinacional e corrupta.

É nesse quadro político-social que ocorreu a Questão Coimbrã, em 1865, acontecimento que marcou a revolução literária realista portuguesa. O poeta romântico Antônio Feliciano de Castilho referiu-se com ironia à “escola coimbrã”. A resposta foi o folheto “Bom Senso e Bom Gosto”, de Antero de Quental, e, em seguida, o folheto “Teocracias Literárias”, de Teófilo Braga. Instaurou-se a polêmica e os postulados da nova corrente literária impuseram-se.

O grupo de Coimbra pretendia reformar Portugal a fim de ir igualando seu nível de desenvolvimento ao da Europa. Para tanto adotou como base o socialismo reformista de Proudhon, que previa reformas gradativas no sistema capitalista. Aderiram ao positivismo de Auguste Comte e ao evolucionismo de Charles Darwin. Entusiasmaram-se com as explosões políticas européias: a unificação italiana com Garibaldi, a expulsão da rainha Isabel II da Espanha, a Guerra franco-prussiana. Em Portugal, ocorreram os movimentos populares de protesto contra novos tributos e contra o imposto de consumo. Esses movimentos insurrecionais foram nomeados Maria Bernarda e Janeirinha.

Nesse contexto, a arte literária caracterizou-se como propagadora da necessidade de reformas sociais, numa posição de denúncia e combate às injustiças sociais, entretanto a revolução iniciada com a questão do “Bom senso e do Bom Gosto” circunscreveu-se ao mundo artístico, notadamente em Portugal.

Não atingiu sua pretensão de reformar o mundo, ainda que tenha deixado marcas profundas na sociedade portuguesa.

Como este trabalho inclui personagens de outro contexto histórico-literário, passaremos, ainda que brevemente, a caracterizá-lo.

Belarmina, do conto “*Menina Olímpia e a Sua Criada Belarmina*”, de José Régio, e Léah, do conto que traz o mesmo nome, de José Rodrigues Miguéis são criações mais recentes (1946 e 1958), momento em que a produção artística dos autores estava associada ao presencismo.

O presencismo nasceu no meio acadêmico de Coimbra com a publicação do primeiro número da revista *Presença* (editada de 1927 a 1940), em 10 de março de 1927, apresentando-se como “Folha de Arte e Crítica”. Representou, para a Literatura Portuguesa, o segundo momento do modernismo, ainda que, segundo Álvaro Bordalo, não tenha reagido contra o primeiro, mas o tenha continuado e valorizado⁷⁰ com o intuito de promover um movimento no sentido de revitalizar as letras e as artes em Portugal.

O primeiro movimento literário que, no início do século XX (1915), visou a tal renovação foi o grupo Orfeu, que reuniu nomes como Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa, Almada Negreiros, Luís de Montalvor, Santa Rita Pintor, Ronald de Carvalho, Raul Leal, nomes esses que, depois, se tornaram grandes. Ele introduziu um novo conceito de criação poética e de arte, repudiando a idéia pronta e defendendo maior liberdade de expressão formal e de conteúdo, aspirando a uma arte que fosse a expressão da crise de valores causada pela situação sócio-política de instabilidade⁷¹, da complexidade psicológica do ser

⁷⁰ Apud Eugénio LISBOA. *O Essencial sobre José Régio*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2001, p. 32.

⁷¹ Ocorria, em Portugal, no início do século XX, um clima de profundo descontentamento contra a Monarquia, o qual foi agravado com a ditadura de João Franco entre os anos de 1905 e 1906. O ápice da tensão eclodiu em 1908, quando o rei D. Carlos e o príncipe herdeiro, D. Luís Felipe, foram assassinados por um homem do povo de idéias antimonarquistas. Em 4 de outubro de 1910, a proclamação da República concretizou-se, e Teófilo Braga assumiu provisoriamente o poder. Surgiram dois grupos com posições distintas: o dos Republicanos e o dos Contra-Revolucionários, formando o grupo do Integralismo Português, em 1914, do qual surgiu o Estado-Novo em 1926. Portugal cedeu às grandes potências extensos territórios coloniais e ocupou, militarmente, outros no final do século XIX. Entrou, no século XX, na fase da sua

humano e de sua fragmentação diante do cerceamento do mundo moderno, da angústia existencial. Os poetas órficos propunham a vivência da poesia como único valor, “o único mito numa época sem mitos”⁷². Propunham ainda uma nova relação artista-obra-leitor, processo altamente intelectual em que ocorre a integração plena entre leitor e obra literária, pois o artista tem por objetivo produzir uma obra cujo ato de leitura deflagre uma experiência original no momento da criação. A importância conferida ao processo de criação correlato à nova relação entre sujeito (leitor) e objeto (poema) é extremamente importante para a arte moderna, pois “leitor, ouvinte e espectador não são mais sujeitos passivos de uma ‘contemplação’: são consciências ativas, chamadas a participar - quase como co-autores - dos ritos simbólicos do artista. A obra moderna é uma ‘obra aberta’ (Umberto Eco) que reclama a cooperação do destinatário para realizar-se como estrutura significativa”.^{73 74}

É possível que a busca desse tipo de expressão artística seja a razão do nome escolhido para a revista dirigida por Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro. Segundo Nicolau Sevcenko, no “Prefácio à edição brasileira”⁷⁵ do *Dicionário de Mitos Literários*:

“Orpheu é arquétipo do xamã que enfeitiça os sentidos e a imaginação pelo mito e a música. /.../ Quando ele cantava, tocando a lira, seu poder de sedução era tal que não só as pessoas, mas todos os seres /.../ eram irresistivelmente atraídos, compondo um amplo círculo ao seu redor para ouvi-lo. E enquanto o ouviam, /.../ fundiam-se numa única entidade viva e pulsante, recompondo a unidade mística do momento inicial da criação”.

colonização africana propriamente dita, no entanto nem essa expansão marítima nem a industrialização crescente elevaram satisfatoriamente o nível de vida e de cultura português, cuja evolução ocorria lentamente, se comparada aos demais países do Ocidente. A essa conjuntura instável, sobrepôs-se a inquietude trazida pela 1ª Grande Guerra Mundial, na qual Portugal participou. Apud José Hermano SARAIVA. *História de Portugal*. Lisboa: Publicações Alfa, 1993.

⁷² Ob. cit. MOISÉS, 1971, p. 14.

⁷³ José Guilherme MERQUIOR. *Formalismo e Tradição Moderna. O Problema da Arte na Crise da Cultura*. Rio de Janeiro: Forense Universitária/ São Paulo, Edusp, 1974, p. 83.

⁷⁴ Refletindo sobre a relação artista-obra-leitor modernista, assinalamos o famoso poema de Fernando Pessoa ortônimo, “Autopsicografia” em que o poeta expõe sua estética: “O poeta é um fingidor./ Finge tão completamente/ Que chega a fingir que é dor/ A dor que deveras sente./ / E os que lêem o que escreve,/ Na dor lida sentem bem,/ Não as duas que ele teve,/ Mas só a que eles não têm./ / E assim nas calhas da roda/ Gira, a entreter a razão,/ Esse comboio de corda/ Que se chama o coração”.

⁷⁵ Nicolau SEVCENKO. “Prefácio à edição brasileira”. In: *Dicionário de Mitos Literários*. Trad. de Carlos Sussekund et alii; Prefácio à edição brasileira Nicolau Sevcenko. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997, p. XXIII.

Em 1927, doze anos depois, portanto, José Régio, João Gaspar Simões, Branquinho da Fonseca, Edmundo de Bittencourt, Fausto José e António Navarro fundaram a revista *Presença*, cuja existência tinha como base um ensaio de José Régio intitulado "Literatura Livresca e Literatura Viva", onde negava a primeira e defendia a segunda. Ao ser fundada a revista, seus autores tendiam mais à crítica artística do que propriamente ao exemplo prático de obras literárias. O subtítulo da revista ser "folha de arte e crítica" e ainda o fato de as produções presencistas surgirem apenas cinco anos após sua publicação são provas disso.

Pugnavam pela renovação da Literatura Portuguesa, pois entendiam que ela estava presa a uma verborragia gasta e obsoleta, uma verborragia do "pensar fraseológico"⁷⁶ e propunham uma busca das sutilezas do pensamento e da sensibilidade, uma arte viva contra uma arte de meias astúcias lingüísticas que dá, em grande parte, o "treino de escrever"⁷⁷. José Régio opôs o "pensar fraseológico" ao "pensar sincero". Ver o homem moderno sob uma nova ótica e mostrá-lo na sua enorme possibilidade de combinações de vontades, emoções e pensamentos, através do filtro individualista do artista na sua simplicidade e sinceridade, é o fundamento do presencismo.

A busca de um "pensar original" resultou num confronto ao contexto ideológico burguês no qual as Letras Portuguesas estavam apoiadas. A *Presença* questionou de forma explícita o valor de autores consagrados pela crítica em seus artigos.

Há que se insistir, no entanto, que os presencistas não se voltaram contra os literatos da revista *Orpheu*⁷⁸, sobretudo contra Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, a quem muito admiravam, ainda que deles se distanciassem no que diz respeito à forma órfica de encarar a arte como único valor importante, uma espécie de idolatria do poético, do não-prático, do não-burguês.

⁷⁶ Essa expressão ocorre no ensaio "Literatura Livresca e Literatura Viva", in: *Presença*, nº 9 e caracteriza a literatura livresca por desinteressar-se pela denúncia dos complexos dramas interiores individuais.

⁷⁷ Eugénio LISBOA. *José Régio - uma literatura viva*. Lisboa: Ministério da Educação, 1992, p. 44.

⁷⁸ A revista *Orpheu* só teve dois números. A terceira edição, ainda que levada ao prelo, não saiu devido ao suicídio de Mário de Sá-Carneiro, cujo pai a sustentava financeiramente.

Os presencistas, de certa maneira, refletiram o ceticismo que se propagava entre os intelectuais da época quanto aos ideais progressistas republicanos num momento em que nascia a autoridade dos regimes fascista italiano e nazista alemão, e iniciava o pesadelo da ditadura de Salazar (estendida de maio de 1926 a abril de 1974) cujo caráter repressivo⁷⁹, inclusive às manifestações artísticas, era sua marca principal. Opuseram-se, não obstante, à propagação de qualquer ideal político (e por isso mesmo foram apelidados pejorativamente de “apolíticos” e “reacionários”) e fundamentavam seus pressupostos básicos na criação e na doutrina. Enquanto criação, propuseram que a literatura fosse, acima de tudo, arte, definida como beleza, lucidez, amplificação, cultura⁸⁰; enquanto doutrina, o objetivo era a crítica. José Régio, já no primeiro número da revista, anunciou um programa de retificação dos vícios mais comuns à literatura contemporânea (a “falta de originalidade” e a “falta de sinceridade”) e propôs a exibição dos valores “vindos das regiões mais profundas do inconsciente”. O presencismo fundamentou, por conseguinte, a criação artística a partir de uma visão individualista profunda, inteligente e sensível que buscou universalizar-se ao procurar inspiração nas experiências humanas. São dois, pois, os elementos de criação: o indivíduo e a realidade. Do indivíduo, é extraído o conhecimento do seu mundo interior, os problemas de ordem psíquica, “a imaginação psicológica”; da realidade externa, as experiências humanas, as virtualidades do povo português.

É preciso também considerar que o momento de florescimento do presencismo foi marcado, ao lado de muitas agitações político-sociais da sociedade portuguesa, pela busca do conhecimento da personalidade e da psicologia humana com os estudos de psicanálise de Freud e da filosofia de Bergson, além da relevância de obras de autores que privilegiaram a análise introspectiva (Marcel Proust, Ibsen, Bernard Shaw, Dostoiévski, James Joyce,

⁷⁹ À guisa de exemplo, desse caráter repressivo, citamos a obra *Jogo da Cabra Cega* de José Régio que, por conta de algumas referências sobre sexo, foi considerada imoral pela censura e proibida de circular, reaparecendo somente em 1964, quando integrou as “Obras Completas” do autor.

⁸⁰ “Beleza, lucidez, amplificação, cultura, eis quatro pilares que plenamente definem o ideário aberto e a prática da revista coimbrã, pelo menos nos melhores e mais felizes momentos dos seus melhores e mais cultos colaboradores – e foram muitos”. Ob. cit. LISBOA, 2001, p. 35.

André Gide) e que foram pontos referenciais de alta expressão para os presencistas.

José Rodrigues Miguéis, ficcionista, professor, jornalista e tradutor, autor de “Léah” (1958) também seguiu as trilhas do presencismo, como já assinalamos. Participou da geração que cresceu com a República e foi testemunha da sua falência. Suas buscas, no entanto, segundo David Mourão-Ferreira, fizeram-no construir uma obra que se alia “a um pensamento social definido mas vasto, uma imaginação psicológica libérrima e autônoma”.⁸¹

Não participou da revista *Presença*, mas colaborou com regularidade na *Seara Nova*, revista portuguesa, fundada em 15 de outubro de 1921, particularmente voltada para a pedagogia e a política, mas também para a literatura e sua função na sociedade, de 1923 a 1928, escrevendo crítica à arte, a livros, abordando assuntos vários do ensino à problemática da paz, analisando a situação política (abordou temas como parlamentarismo e revisão constitucional) e ilustrando a revista.

O grupo da *Presença* privilegiou a prosa narrativa, sobretudo a narrativa breve, o conto, e elevou-o a um alto grau de sutileza artesanal. Segundo Massaud Moisés, “praticamente nenhum dos presencistas, quer os mais ortodoxos, quer os companheiros de jornada, se eximiu de pagar tributo ao conto”.⁸²

⁸¹ Apud Jacinto do Prado COELHO (selecção, prefácio e notas bibliográficas). *Antologia da Ficção Portuguesa Contemporânea*. 1ª ed., Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979, p. 87.

⁸² Massaud MOISÉS. *O Conto Português*. 3ª ed. São Paulo: Cultrix, 1985, p. 23.

Capítulo 3

As Obras em Análise na Trajetória dos Escritores

Revisitado o momento histórico-literário dos criadores das personagens selecionadas, procuraremos verificar o momento da criação de cada uma das obras que contêm as personagens de nosso estudo na trajetória de seus criadores e, em se tratando de conto, procuraremos apresentar, se houver, a unidade entre eles.

Juliana e Joana são as criadas da família Carvalho da obra literária *O Primo Basílio*. O famoso romance foi escrito durante a estadia de Eça de Queirós na Grã-Bretanha, em decorrência de sua carreira diplomática, quando, distanciado de Portugal, pôde olhar com olhos críticos a sociedade portuguesa e, mais que expô-la, explicá-la, desmascarando a vida falsa da média burguesia lisboeta, em flagrante contradição com as estritas normas morais que constituíam sua aparência.

O Primo Basílio foi publicado em 1878 e alcançou sucesso junto ao público da época. O tema adultério, a imaginação erótica dos portugueses somados à arte queirosiana e à perspectiva crítica do autor foram responsáveis por ele. Logo após a primeira edição portuguesa, o romance aportou no Rio de Janeiro, e a *Gazeta de Notícias* de 12 de abril de 1878, o jornal brasileiro mais importante dessa época, na coluna “Folhetim”, comentou as primeiras reações positivas provocadas pelo romance. Machado de Assis, um dos maiores romancistas da nossa literatura e um dos mais importantes prosadores da língua portuguesa, no entanto, no mesmo ano de publicação de *O Primo Basílio*, apontou nele a presença de *Eugénie Grandet* de Balzac e a de *La Faute de l’Abbé Mouret* de Zola, n’*O Crime do Padre Amaro*, romance publicado em 1875 e que, na ocasião de sua publicação, não provocara comentários negativos de críticos desorientados com a novidade técnica e a ousadia do tema. Machado de Assis, sob pseudônimo de Ezequiel, apontou, nas tão conhecidas páginas, a fragilidade da personagem Luísa e ironizou a preocupação de Eça e dos demais realistas com a busca excessiva de detalhes para retratar a sociedade, desmascarando-a. Há que se ressaltar, não obstante, que a crítica machadiana pautou-se por seu (de Machado) próprio projeto crítico e seu próprio projeto poético.

A personagem aia está no conto “A Aia” de Eça de Queirós. Esse conto é um dos doze relatos recolhidos postumamente em 1902, sob a orientação de Luís de Magalhães, pela Livraria Chardron de Lello & Irmão no Porto e sob o título de *Contos*. Compõem esse volume: “Singularidades de uma Rapariga Loira” (1874), “Um Poeta Lírico”(1892), “No Moinho”(1892), “Civilização”(1892), “O Tesouro”(1894), “Frei Genebro”(1894), “Adão e Eva no Paraíso”(1895), “A

Aia”(1893), “O Defunto”(1895), “José Matias”(1897), “A Perfeição”(1897), “O Suave Milagre”(1898), elaborados entre 1874 e 1898, sendo apenas “Singularidades de uma Rapariga Loira” publicado em 1874; os demais são criações da última década do século XIX, mas quase todos os contos já haviam sido publicados em periódicos entre 1874 e 1898. “A Aia” foi publicado em 1893 na *Gazeta de Notícias do Rio de Janeiro*.

Eça de Queirós, que sempre manteve estreitos vínculos com a imprensa (sua estréia literária ocorreu na *Gazeta de Portugal de Lisboa* de 1866), em 1887, remeteu à *Gazeta de Notícias* o original do romance *A Relíquia*, mas, como informa uma nota da redação da própria Gazeta, a intenção do autor era publicar contos:

*“Eça de Queiroz tinha prometido escrever alguns contos para a Gazeta de Notícias; cada um deles devia ser publicado em um dia só, no rodapé da folha, a duas páginas. Mas a idéia do primeiro cresceu, seduziu o espírito do artista, que se decidiu a fazer um livro. Começaram então em luta os grandes elementos de que dispõe o escritor com o seu refinado gosto artístico, com as exigências que ele faz a si mesmo porque o grande defeito de Eça de Queiroz consiste no apuro de suas qualidades”.*⁸³

As narrativas de *Contos* não têm entre si similaridades que abranjam a obra como um todo (há narrativas que contemplam situações contemporâneas ao autor, assim como há as que se referem ao passado, abordando temas bíblicos, clássicos e medievais, como ocorre com “A Aia”; há narrativas líricas que chegam a revelar um escritor distanciado das teorias realistas, e outras alegóricas, impregnadas de realidades históricas), antes são prova do percurso literário do escritor. “Singularidades de uma Rapariga Loira”, que inaugura a série, “corresponde ao momento em que o prosador transitava do idealismo romântico para o objetivismo realista”⁸⁴, enquanto “O Suave Milagre”, o último conto da série, anuncia a derradeira fase, em que o escritor renuncia a uma temática realista e envereda por temas religiosos, distanciando-se do anticlericalismo dos anos 70 e 80.

⁸³ Manuel BANDEIRA. “Correspondência de Eça de Queiroz para a Imprensa Brasileira”. In: *Livro do Centenário de Eça de Queiroz*. Portugal-Brasil: Edições Dois-Mundos, 1945, p. 171.

O conto “Menina Olímpia e a Sua Criada Belarmina” (1946) de José Régio está inserido no livro *História de Mulheres*. É o terceiro dentre sete contos que trazem como tema central a marginalidade feminina nas suas diversas relações com o mundo. Seguindo as propostas presencistas, essa marginalidade não tem como fundamento ideológico as teorias de engajamento social, mas vem à tona como sondagem psicológica dos sentimentos e dos comportamentos. Os sete contos do livro (“Davam Grandes Passeios aos Domingos”, “Sorriso Triste”, “Menina Olímpia e a Sua Criada Belarmina”, “História de Rosa Brava”, “Maria do Ahú”, “O Vestido Cor de Fogo”, “Pequena Comédia”), ainda que desdobrados em diversificados dramas humanos, ligam-se por um fio condutor contínuo numa reiteração temática.

Na trajetória do romancista, contista, crítico, ensaísta e dramaturgo José Régio, *História de Mulheres* não ocupa nenhum lugar especial dentro de sua vasta e variada produção poética e de dramaturgia. A crítica literária não tem dado maior destaque a esse livro de contos do que a sua produção poética ou de dramaturgia. O próprio José Régio, comentando sua produção, encontrou pontos de equilíbrio:

*“não julgo que haja menos riqueza ou profundidade na Benilde do que no Jacob e o Anjo, embora sinta que Jacob e o Anjo é a peça mais fecunda em certo sentido, e mais imponente; como não julgo que haja menos verdade humana n’O Vestido Cor de Fogo” ou na “Pequena Comédia” (História de Mulheres) do que n’O Príncipe.”*⁸⁵

O conto “Léah”(1958), de José Rodrigues Miguéis faz parte do livro *Léah e Outras Histórias*. É o primeiro dentre dez contos: “Uma Viagem na Nossa Terra”, “O Natal do Dr. Crosby”, “Pouca Sorte com Barbeiros”, “Regresso à Cúpula da Pena”, “Dezasseis Horas em Missão Secreta”, “A Importância da Risca do Cabelo”, “Uma Carreira Cortada”, “Saudades para Dona Genciana”, “O Morgado

⁸⁴ Ob. cit. MOISÉS, 1985, p. 95.

⁸⁵ José RÉGIO. Carta Portalegre, de 2 de agosto de 1948. In: *Correspondência*, p. 213. Apud ob. cit. LISBOA, 2001, p. 81/82.

da Pedra Má”, que foram primeiramente publicados em jornais e revistas e, posteriormente, reunidos em um só volume.

A carreira literária de Miguéis foi iniciada, em 1932, com *Páscoa Feliz*, obra que o afirmou como literato. Após um hiato de quatorze anos, período em que voluntariamente exilou-se nos Estados Unidos, em 1946, ocorreu a publicação do livro de contos *Onde a noite se acaba*. Em 1957, voltou à Pátria e deu a lume o livro de contos *Léah e Outras Histórias* que lhe trouxe o prêmio Camilo Castelo Branco, conferindo-lhe prestígio e reconhecimento.

Como o próprio nome do livro sugere (*Léah e Outras Histórias*) não há entre os contos unidade temática ou similaridades que abranjam toda a obra. Há contos que narram fatos do cotidiano, pequenos nada que constroem um universo de referentes como “Pouca Sorte com Barbeiros” e “A Importância da Risca de Cabelo”, contos que criam expectativa e surpreendem, como “Dezasseis Horas em Missão Secreta” e “Regresso à Cúpula de Pena”, contos que renovam a técnica naturalista na observação dos costumes na análise dos caracteres como “Uma Viagem na Nossa Terra”, contos em que a mulher é apresentada com força própria, mesmo em posição de aparente fragilidade, como “Léah” e “Saudades para Dona Genciana”. Se quiséssemos encontrar um ponto comum entre todos os contos de *Léah e Outras Histórias*, talvez, poderíamos apontar o comentário que Jaime Cortesão fez diretamente a Miguéis: “Um modo sorridente de dizer coisas sérias.”⁸⁶

Capítulo 4

Análise das Personagens

⁸⁶ Apud João Alves das NEVES (seleção, introdução e notas). *Contistas Portugueses Modernos*. São Paulo: Samambaia, 1970, p. 92.

4.1. A Aia: lealdade incondicional

“Se o grão de trigo que cai na terra não morrer permanecerá só; mas se morrer produzirá muito fruto”.

João 12:24

A aia é personagem protagonista do conto “A aia” de Eça de Queirós, publicado em 1893, o oitavo do livro *Contos e o mais breve dentre as doze narrativas que o compõem*.

A narração é iniciada com a tão conhecida e perpetuada expressão dos contos de fada “Era uma vez...”⁸⁷, expressão essa que imediatamente nos remete ao mundo atemporal da fantasia, dos cochichos e dos sussurros, ao mundo do “faz de conta”. Mas que “vez” era essa? Era a vez de rainhas, castelos, servos... Vez, certamente, de uma época longínqua da Idade Média, não definida cronologicamente, como convém aos contos de fadas. Eça de Queirós que foi um grande consumidor daquilo que a História, os ícones, as legendas, os mitos culturais produziram, homem do seu tempo, no conto “A Aia”, buscou como pano de fundo para a sua história um indeterminado ponto da História, na Idade Média, que se estende por quase dez séculos, evidenciando contrastes de concepções de vida.

Parece-nos que Eça, na busca do resgate do heroísmo, da dignidade perdida pela sociedade portuguesa do século XIX, mormente após o *Ultimatum* inglês (1890), algumas vezes voltou-se para tempos passados. Em *A Ilustre Casa de Ramires*, a história de Trutesindo Mendes Ramires, um antepassado, que assistira à morte de seu próprio filho, no alto de sua torre, tramando, depois, vingança cruel contra os culpados e defendendo a casta familiar até as últimas

⁸⁷ Segundo Umberto Eco, “*Once upon a time, era uma vez*, corresponde a *C’era una volta* em italiano: uma volta pode-se traduzir como *once*, porém o pretérito imperfeito sugere um tempo impreciso, talvez cíclico, que o inglês expressa por meio de *upon a time*.”. In: Umberto ECO. *Seis Passeios pelos Bosques da Ficção*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, p. 19.

consequências em contraponto com a história de Gonçalo, narrador de Trutesindo, que subverte a honra familiar por interesses políticos; em *Os Maias*, a figura de Afonso da Maia, patriarca da família de padrões britânicos, um nobre, em contraponto com Carlos de Maia, seu neto, que, abalado pelas circunstâncias de que Maria Eduarda era sua irmã, comete ainda uma vez incesto consciente e permanece numa vida de ociosidade e diletantismo.

“Era uma vez um rei... sua triste rainha e um filhinho...”, “...Seu tio, irmão bastardo do rei...” (1951, p. 179)⁸⁸, ainda que a aia seja a personagem principal. Sua função subalterna, servil, fica, desde o início, definida. Só depois de terem sido apresentadas com majestade e grandiosidade todas as personagens (o rei é “moço e valente”, “formoso e alegre”, “forte pela força e forte pelo amor” (1951, p. 179), a rainha chorou “magnificamente o rei” (1951, p. 179), o príncipe é “frágil” diante do “reino que seria seu”, “rei de mama” (1951, p. 179), o tio é extremamente mau, “depravado e bravio, consumido de cobiças grosseiras” (1951, p. 180), a aia é referenciada no quinto parágrafo: “bela e robusta escrava que amamentava o príncipe” (1951, p. 180). Em seguida, no mesmo parágrafo, a sinédoque: “O mesmo seio os criava” (1951, p. 180) destaca com ênfase a utilidade da serva, não sua pessoa: estava lá para amamentar o príncipe, por isso a adequação dos adjetivos “bela e robusta” da oração anterior.

É importante observar que a aia não tem nome próprio, assim como nenhuma das demais personagens (o rei, a rainha, o príncipe, o escravozinho, o tio, um velho de casta nobre, um servo). Essa ausência de nomeação das personagens já indica que nenhuma delas interessa enquanto pessoa; o que importa é sua função social.

É construído, então, um paralelismo entre as ações da rainha e da aia, entre as qualidades do príncipezinho e do escravozinho. Se a rainha beijava o pequeno escravo, era por amor ao seu filho; se a aia acarinhava com “carinho igual” ambos os bebês, era porque “se um era filho - o outro seria o seu rei” (1951, p.180). O príncipezinho “tinha cabelo louro e fino”, e seu berço era “magnífico de

marfim entre brocado” (1951, p.180); o escravozinho “tinha o cabelo negro e crespo”, e seu berço era “pobre e de verga”(1951, p.180).⁸⁹ Nesse parágrafo, ficam demarcadas com nitidez as diferenças, no entanto o uso reiterado dos pronomes *mesmo* e *ambos* indica similaridade (“Ambos tinham nascido na mesma noite de verão” (1951, p. 180), “Os olhos de ambos reluziam como pedras preciosas” (1951, p. 180), “a ambos cercava de carinho igual,” (1951, p. 90), “o mesmo seio os criava”. (1951, p. 180)). A repetição, aqui empregada com arte por um mestre da elegância do escrever, revela-nos, desde o início do conto, a tensão entre a igualdade e a diferença. Aliás, o conto que, segundo me parece, traz uma analogia com as três clássicas unidades aristotélicas, em se tratando do conto queirosiano, sobretudo do que agora estudamos, alcança a essencialização do assunto, a concentração da efabulação, exibindo índices do que está por vir, desde o início do conto.⁹⁰

No parágrafo seguinte, a subserviência da escrava é esclarecida: não conhecia outro mundo (“Nascida naquela casa real, ela tinha a paixão, a religião dos seus senhores”) (1951, p. 180), sua crença de que a vida continuava no céu permitia que continuasse a servir seu rei. Para torná-la convincente, o parágrafo é encerrado com um paradoxo, sobretudo para nós, homens modernos, que lutamos pela liberdade em todos os seus níveis, que construímos estátua para enaltecê-la: “feliz na sua servidão”. (1951, p. 180). Nesse mesmo parágrafo ainda somos informados de que a aia era uma escrava nascida naquela casa. Não foi comprada nem transplantada de outro lugar.

⁸⁸ Sempre que me referir à narrativa analisada, utilizarei a edição de *Contos* publicada por Lello & Irmão, em 1951.

⁸⁹ Como todo conto de fadas europeu (*Rapunzel*, *A Bela Adormecida*, *Cinderela*, *Rumpelstiltskin*, por exemplo), o nobre (reis, rainhas, príncipes e princesas), numa visão estereotipada e mesmo preconceituosa, é sempre branco e, na maioria das vezes, loiro, como o príncipezinho.

⁹⁰ Ser conciso sempre foi uma das preocupações de Eça de Queirós, sobretudo no final de sua vida. Em carta a Luís de Magalhães, datada de 18 de setembro de 1891, sobre um conto que o autor pretendia enviar para a *Revista de Portugal*, fica evidente seu esforço nesse sentido: “O fascículo não pode ter mais de cento e cinquenta páginas. Ora só o meu conto dá pelo menos trinta. Não o pude nem soube fazer mais curto. Cada vez possuo menos aquela *arte de concisão* que caracteriza o verdadeiro escritor”. In: Eça de QUEIRÓS. *Correspondência*. Leitura, coordenação, prefácio e notas de Guilherme de Castilho, 2º vol., Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983, p. 181.

A partir daí, a personagem aia não é acrescida de nenhuma outra qualidade, mas, progressivamente, é acentuada sua servidão até o ápice da narrativa em que oferece seu próprio filho para salvar o príncipe e o conseqüente reconhecimento de sua ação. Ela é sempre a “ama leal” (1951, p. 182), “serva sublimemente leal” (1951, p. 184), “serva admirável que salvara o rei e o reino” (1951, p. 184).

A ação da personagem protagonista, como também das demais personagens do conto, desenvolve-se sem contradição, ordenadamente, sem que elementos exteriores ao pequeno mundo focalizado nessa narração intervenham. Também a identificação com os papéis assumidos é muito forte. Tanto a ação da aia quanto da rainha são resultados da educação para papéis bem marcados naquele contexto-social e correspondem aos valores da sociedade da época. Para Erich Auerbach, esses fatos são determinantes para a classificação da obra como lenda:

*“Mesmo quando a lenda não se delata imediatamente pela presença de elementos maravilhosos, pela repetição de motivos conhecidos, pelo desleixo na localização espacial ou temporal, ou, por outras coisas semelhantes, pode ser reconhecida rapidamente, o mais das vezes, pela sua estrutura. Desenvolve-se de maneira excessivamente lisa. Tudo o que ocorrer transversalmente, todo atrito, todo restante, secundário, que se insinua nos acontecimentos principais, nos motivos principais, todo o indeciso, quebrado e vacilante, tudo o que confunde o claro curso da ação e a simples direção das personagens, tudo isto está desbotado. (...) A lenda ordena o assunto de modo unívoco e decidido, recorta-o da sua restante conexão com o mundo, de modo que este não pode intervir de maneira perturbadora; ela só conhece homens univocamente fixados, determinados por poucos e simples motivos, e que não podem ser prejudicados na sua inteireza do seu sentir e obrar”.*⁹¹

Instaura o conceito de lenda, a presença da expressão inicial “Era uma vez...” que, ao mesmo tempo em que é conhecida de todos, traz consigo indefinição temporal (através da presença do pretérito imperfeito, tempo ambíguo, simultaneamente durativo e interativo⁹²) e espacial.

⁹¹ Eric AUERBACH. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 16.

⁹² “O imperfeito... é simultaneamente durativo e interativo. Como durativo, nos diz que alguma coisa estava acontecendo no passado, mas não nos oferece nenhum tempo preciso, e o início e o final da ação permanecem ignorados. Como interativo, indica que a ação se repetia. Porém, nunca sabemos ao certo quando é interativo,

Embora a aia seja personagem “univocamente fixada”, usando as palavras de Auerbach, a arte de seu criador, explorando inúmeros recursos de linguagem, soluções estéticas, ao colocá-la agindo, nos emociona. Chama-nos a atenção pela beleza e harmonia o trecho em que é narrado o assalto ao castelo:

“Ora uma noite, noite de silêncio e de escuridão, indo ela a adormecer, já despida, no seu catre, entre os seus dois meninos, adivinhou, mais que sentiu, um curto rumor de ferro e de briga, longe, à entrada dos vergéis reais. Embrulhada à pressa num pano, atirando os cabelos para trás, escutou ansiosamente. Na terra areada, entre os jasmineiros, corriam passos pesados e rudes. Depois houve um gemido, um corpo tombando molemente, sobre lajes, como um fardo. Descerrou violentamente a cortina. E além, ao fundo da galeria, avistou homens, um clarão de lanternas, brilhos de armas... Num relance tudo compreendeu – o palácio surpreendido, o bastardo cruel vindo roubar, matar o seu príncipe! Então, rapidamente, sem uma vacilação, uma dúvida, arrebatou o príncipe do seu berço de marfim, atirou-o para o pobre berço de verga – e tirando o seu filho do berço servil, entre beijos desesperados, deitou-o no berço real, que cobriu com um brocado.

Bruscamente um homem enorme, de face flamejante, com um manto negro sobre a cota de malha, surgiu à porta da câmara, entre outros, que erguiam lanternas. Olhou – correu ao berço de marfim onde os brocados luziam, arrancou a criança, como se arranca uma bolsa de ouro, e abafando os seus gritos no manto, abalou furiosamente”.

O primeiro recurso explorado é o ritmo entrecortado, sôfrego, como o da respiração de alguém esperando o ataque ou daquele que, com ansiedade e furor, ataca. Vírgulas separando adjuntos adverbiais, orações, termos com a mesma função sintática, reticências alargando o pensamento, pontos finais e travessões marcam as pausas e constroem uma leitura interrompida em segmentos revelando estados de alma.

A presença insistente de advérbios de modo em –mente (“escutou ansiosamente”, “tombando molemente”, “Descerrou violentamente”, “Então, rapidamente... arrebatou”, “Bruscamente um homem enorme..., surgiu,”, “arrancou furiosamente”) corrobora com o ritmo marcado do trecho, além de acentuar com intensidade cada uma das ações e exprimir interpretações.⁹³

ou quando é ambos... É a ambigüidade desse tempo verbal que o torna extremamente adequado à narração de sonhos, pesadelos. Esse ainda é o tempo empregado nos contos de fada”. In: ob. cit. ECO, 2004, p. 19.

⁹³ Outros trechos trazem advérbios de modo em –mente, sempre indicando com força a ação realizada:

Colorida e movimentada, a cena do assalto ao castelo real é ainda demarcada pela adjetivação abundante (através do adjetivo e da locução adjetiva: “noite de silêncio e de escuridão”, “curto rumor de ferro e de briga”, “vergeis reais”, “terra areada”, “passos pesados e rudes”, “clarão de lanternas”, “brilhos de armas”, “bastardo cruel”, “berço de marfim”, “pobre berço de verga”, “berço servil”, “beijos desesperados”, “berço real”), precisa e ao mesmo tempo sugestiva, mais interpretando do que descrevendo. O ritmo dessa cena está *sendo* o núcleo dramático.

A comparação também presente nesse trecho (“arrancou a criança, como se arranca uma bolsa de ouro” (1951, p.183) e disseminada por todo o conto (“os olhos de ambos reluziam como pedras preciosas.”(1951, p.180), “face mais escura que a noite e coração mais escuro que a face,” (1951, p.181), “A mãe caiu sobre o berço, com um suspiro como cai um corpo morto” (1951, p. 183), “com um andar de morta como num sonho”(1951, p. 184), “riquezas, que eram como as maiores dos tesouros da Índia”) (1951, p.184) torna mais expressiva e contundente a ação.

O parágrafo que sucede ao trecho assinalado, bastante curto, contrasta com o movimento criado pelos anteriores, revela a quietude depois da tragédia, através de orações paratáticas: “O príncipe dormia no seu novo berço. A ama ficara imóvel no silêncio e na treva” (p.183).

Como já havíamos comentado, o narrador onisciente, durante todo o texto, não apenas narra os acontecimentos, mas, na escolha precisa de termos e no manejo peculiar da linguagem, antecipa e reafirma fatos.

Observando as conjunções empregadas, verificamos uma grande incidência das coordenativas aditivas e adversativas durante todo o texto, com exceção dos seis últimos parágrafos, em que é narrado o adentramento da aia na câmara dos tesouros e seu suicídio. Nesse trecho, sobressaem apenas conjunções aditivas.

“A rainha chorou magnificamente o rei. Chorou ainda desoladamente o esposo que era formoso e alegre. Mas sobretudo, chorou ansiosamente o pai...” (p. 179)

Sobre essa passagem, Antônio José Saraiva afirma que “os três advérbios expressam três conceitos que o autor abstractamente distingue, preparando com a insistência no último a seqüência narrativa.” In: José SARAIVA & Oscar LOPES. *História da Literatura Portuguesa*. 2ª ed. corrigida, Porto: Porto, s/d, p. 859.

A conjunção coordenativa adversativa, como é sabido, exprime oposição, contraste, ressalva, enquanto a aditiva, soma, acrescentamento. Ora, toda a caracterização das personagens e sua ação encontram um ponto de oposição (o rei era valente, mas foi derrotado; a rainha beijava o escravo, mas por amor ao seu filho; a escrava possuía um filho, mas amava igualmente o príncipe; a escrava vivia feliz na sua servidão, mas também pressentia o perigo; príncipe e ama permaneceram no silêncio, mas brados soaram no palácio; a escrava pensava nos perigos que rodeavam o príncipe, mas se alegrava na humildade de seu filho, queriam pagar o sacrifício da serva, mas não há bolsas de ouro que pudessem fazê-lo e assim por diante). A adição conecta nomes, ações e qualidades (“entre o palácio e a cidade”, “despido das glórias e bens do mundo”, “atirou-o para o pobre berço de verga – e tirando o seu filho...”). A presença persistente desses conectivos, no entanto, sugere que a aia é mãe **e** serva; a aia é mãe, **mas**, sobretudo, serva.

No final do texto, entretanto, não mais encontramos conjunções adversativas, pois a ama não é mais mãe, é serva, serva que será, através do suicídio, acrescentada (por isso a presença constante de conectivo aditivo) do filho que sacrificara.

A crença da serva de que a vida terrena tem continuidade no céu, já explicitada por ocasião da morte do rei, justifica sua atitude: matando-se, continuaria a amamentar o filho.

Grita a ama:

*“-Salvei o meu príncipe – e agora vou dar de mamar ao meu filho!
E cravou o punhal no coração”.* (1951, p. 93)

Não há mais, entre as ações, oposição. Ela era primeiramente serva, por isso salvou o príncipe e, em seguida, buscou o filho através da morte, o filho que certamente a esperava com ansiedade (revelada através do polissíndeto: “Estava lá, e já o sol se erguia, e era tarde, e o seu menino chorava decerto, e procurava o seu peito!...”) (1951, p.182). Cumprida sua missão, ela reassume o papel de mãe e só de mãe.

Para podermos entender o servilismo absorvendo o sentido que se dá à vida, dele emanando a verdade da natureza humana da aia, teremos que retornar ao início do conto e lembrarmo-nos do “Era uma vez...”, pois somente num conto de fadas, numa lenda,⁹⁴ ou numa época distante como a Idade Média, em que valores muito diferenciavam aqueles homens do homem da época atual, encontraríamos tal atitude de despojamento e de lealdade levada ao extremo de ultrapassar o amor materno e de anular tanto a vida do filho quanto a própria. A hipótese de ela ter perdido a razão, enlouquecido de dor pelo sacrifício do filho, também pode ser considerada, mas a preponderância do papel materno também permanece na possível insanidade mental.

Embora possamos classificar o conto como uma lenda, não podemos negar que tenha sido alimentado pela História (mas não cerceado por ela). A aia é ama-de-leite escrava (“robusta escrava que amamentava o príncipe”⁹⁵) e sua origem não é a mesma de sua rainha (“vinha beijar o príncipezinho, que tinha o cabelo louro e fino, beijava também por amor dele o escravozinho que tinha cabelo negro e crespo”⁹⁶), pois, como foi exposto, os escravos medievais vinham do Oriente. Além disso, há o devido distanciamento entre a rainha e a serva escrava (“Então, só então, a mãe ditosa, emergindo de sua alegria extática, abraçou

⁹⁴ O conto de fadas, segundo André Jolles, “ne s’efforce plus de rendre um incident frappant, car elle [a segunda forma] saute d’incident en incident pour rendre tout um événement qui ne se referme sur lui-même de manière déterminée qu’à la fin seulent, deuxièmement, elle ne s’efforce plus de représenter cet événement de sorte qu’on ait l’impression d’un événement réel, mais opère constamment sur le merveilleux.” (p. 183). Explica ainda Jolles o maravilhoso: “ce n’est pas que les faits soient nécessairement merveilleux dans le conte alors qu’ils ne le sont pas dans l’univers, c’est que les faits tels que nous les trouvons dans le conte, ne peuvent se concevoir que dans le conte. En un mot: on peut appliquer l’univers au conte et non pas le conte à l’univers.”(p. 184)

Os contos de fada são ainda narrativas de estrutura simples, porque estão vinculados à oralidade (“chacun peut raconter um conte, une Geste, une légende “avec ses mots propres”(p. 186), pois suas palavras são próprias à forma (e não ao poeta). Apresenta, na sua estrutura de narrar, interesses moralizadores, que não constituem uma ética filosófica, mas uma ética do acontecimento (“on peut dire qu’il y a dans le conte une forme où l’événement et le cours des choses suivent um ordre tel qu’ils répondent entièrement aux exigences de la morale naïve et qu’ils sont donc “bons” et “justes” selon notre jugement sentimental absolu.” (p.186) André JOLLES. *Formes Simples*. Traduit de l’allemand par Antoine Marie Buguet. Paris: Éditions du Seuil, s/d.

A lenda, além da “estrutura lisa” e do desleixo com a localização espacial ou temporal apontada por Eric Auerbach e já explicitada anteriormente no presente estudo, deriva de acontecimentos.

⁹⁵ Eça de QUEIRÓS. *Contos*. Lisboa: Lello & Irmãos, 1951, p. 180.

⁹⁶ Idem, *ibidem*, p. 180.

apaixonadamente a mãe dolorosa...”⁹⁷), ainda que ele seja diminuído pela grandeza moral da personagem protagonista, que não se encaixa no perfil do escravo hostil, indócil, inquieto, de caráter perturbado, gatuno e mentiroso descrito pelos historiadores apontados no capítulo anterior.

O simbolismo geral dos instrumentos cortantes (faca, punhal, cinzel...) “é o de ser o princípio ativo modificando a matéria passiva”⁹⁸. A aia não é passiva, pois ela é quem escolhe o punhal, dentre os tesouros, para suicidar-se. No entanto, ao observarmos a passagem “E sem que a sua face de mármore perdesse a rigidez, com um andar de morta, como num sonho, ela foi assim conduzida para a câmara dos tesouros” (1951, p.184/185), o uso da voz passiva (“foi assim conduzida”) e a nossa compreensão de que a escrava, naquele momento, estava esvaziada pelo sofrimento, pelo sacrifício heróico, dá-nos razões para interpretar, nesse exato momento, o punhal tornando-se o agente que, ao penetrar na matéria, possibilita-lhe o encontro com o filho.

Eça de Queirós é reconhecido, tradicionalmente, por sua sutil ironia que remete ao ambíguo, ao plurivocal⁹⁹. No conto que analisamos, constatamos que a aia está sempre posicionada em relação à rainha, posição essa de marcante antagonismo social. A escrava, no entanto, na sua profunda humildade, é feliz, ainda que na servidão; é destemida, pois, na sua indigência, nada tem a perder e é ela a heroína, a que toma a atitude exemplarmente leal. A rainha, possuidora de bens, da mais elevada posição social e detentora de poder (embora o questionamento sobre esse poder seja manifestado através da concisa, expressiva e irônica metonímia: “Uma roca não governa como uma espada.”) fica

⁹⁷ Idem, ibidem, p. 184.

⁹⁸ Jean CHEVALIER & Alain GHEERBRANT. *Dicionário de Símbolos*. 18ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003, p. 415.

⁹⁹ Fernando Pessoa, no ensaio a respeito do provincialismo português, definindo ironia, declara:

“A essência da ironia consiste em não se poder descobrir o segundo sentido do texto por nenhuma palavra dele, deduzindo-se porém esse segundo sentido do facto de ser impossível dever o texto aquilo que diz.”

Apud Alexandrino SEVERINO. “A Ironia e o Humor: ensaios do “The Spectator”. In: *Alfa* nº 16, FFCL de Marília – Departamento de Letras, 1970, p. 30.

A ironia, no conto em questão, funciona como um processo de aproximação de dois pensamentos (a aia demonstra-se superior à rainha e a rainha deveria ser superior à aia), situando-se no limite entre as duas realidades e criando uma noção de balanço entre elas, que o leitor não compreende, ao menos de imediato, já que, como diz Massaud Moisés, “escamoteado, o pensamento não se dá a conhecer prontamente.”

aquém da ação heróica da aia. Não é capaz nem mesmo de imediatamente reconhecer a ação grandiosa de sua serva:

“Então, só então, a mãe ditosa, emergindo da sua alegria extática, abraçou apaixonadamente a mãe dolorosa,...” (1951, p. 184)

Eça de Queirós, na sua ironia fina e complexa ao contrastar ama e rainha marcando a superioridade da primeira, abandona, neste conto, a postura anterior em que a representação buscava identificar-se com a realidade e revela uma perspectiva na qual não há um sentido definitivo, pragmático, mas uma verdade narrativa própria que considera a nudez da verdade e os significados como relativos sob “o manto diáfano da fantasia”. Aliás, não é somente no aspecto ironia que aqui não encontramos o Eça da Geração de 70, cujos eixos temáticos necessariamente combatiam a conformação da sociedade portuguesa da segunda metade do século XIX e exigiam reformas urgentes e profundas. A ambientação medieval, contrapondo-se aos textos de Eça voltados para a atualidade, o exagero, a presença antinômica do angélico (a aia) e do demoníaco (o tio bastardo)¹⁰⁰, a crença religiosa da aia, constituem aspectos que aproximam tal conto da ficção romântica¹⁰¹.

Há um outro conto medieval, lendário também, de autoria de Eça de Queirós: “Frei Genebro”. Nesse conto, o mesmo tipo de ironia, a que não se identifica com a realidade, entretanto muito mais intensa, pois não apenas denuncia uma situação social que leva a absurdos, mas despreza o ascetismo de Frei Genebro. Frei Genebro visita um ermitão moribundo, Frei Egídio, que externa seu desejo de comer um pedaço de porco assado. Cheio de amor e de caridade, ele corre para onde vira uma vara de porcos, decepa um bacorinho desgarrado e oferece-o ao doente, que, depois de comer a carne, logo vem a morrer. Frei

Massaud MOISÉS. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 1974, p. 295.

¹⁰⁰ Segundo Victor Emanuel Aguiar e Silva, o Romantismo não pode ser apreendido em apenas uma definição ou fórmula, pois sua natureza inerente é ser contraditório, ser constituído por atitudes e movimentos antitéticos. In: *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1983, p. 525.

¹⁰¹ Jaime Cortesão, referindo-se à revisão ideológica do Positivismo nas últimas obras de Eça, fase iniciada entre 1885 e 1888, afirma ter sido causa fundamental da atitude ideológica a fidelidade ao socialismo, tornada imperativo moral, somada ao renascimento dos valores cristãos, além da convicção do artista de que, longe de Portugal, como vivia, seria impossível continuar analisando uma sociedade da qual vivia afastado. In: *Eça de Queiroz e a Questão Social*. Lisboa: Seara Nova, 1949, p. 99.

Genebro continua a viver sua vida de santidade até que, no momento de sua morte, tendo a sua alma aninhada nos braços de um anjo, aguarda o juízo de Deus. Primeiramente desce um prato diamantino da Balança divina, repleto de todas as boas ações praticas por ele. Quando sua alma antecipadamente já goza as bem-aventuranças, desce do alto um prato negro das más ações que traz um porquinho de perna decepada, pesando tanto quanto o prato diamantino da vida de devoção e obediência. Imediatamente o Anjo alarga os braços e deixa a alma de Frei Genebro na escuridão do Purgatório. A ironia aqui nos parece ainda mais evidente e contundente, pois, como diz Jaime Cortesão, Eça “franciscanizou ainda mais a lenda franciscana”¹⁰² ao mostrar um deus que valoriza o animal em detrimento da ação misericordiosa de um homem.

O Eça dos últimos anos, o Eça de “A Aia”, tratou o passado para iluminar o presente. Ainda que no conto esteja presente uma elaboração extrema da linguagem, que ressalta a plasticidade e a poeticidade da prosa, seu conteúdo atinge valores humanos. A aia, personagem protagonista do conto estudado, explorada no seu valor humano mais profundo, faz-nos questionar nossa concepção de lealdade, posta a profundidade do sacrifício que se observa no texto versus o descomprometimento dos dias atuais.

O conceito de lealdade presidia as relações entre suserano e vassalo no mundo feudal. Tanto um como outro, cada um no seu estamento, deviam-se mutuamente à lealdade, deviam ser fiéis a um compromisso. A rainha, portanto, na mentalidade da Idade Média, considerava natural que seus servos dessem a vida pelo seu senhor.

Se Eça afirmou que o Realismo “é a análise com o fito na verdade absoluta”, em conferência do Casino Lisbonense, em 1871, e criou personagens como Luísa, também afirmou que “arte é tudo porque só ela tem a duração – e

¹⁰² Apud Luciana Stegnano PICCHIO. “Invenção e Remake nos Contos de Eça de Queirós”. In: *150 Anos com Eça de Queirós*. São Paulo: Centro de Estudos Portugueses, área de Estudos Comparados de Literatura Portuguesa/ FFLCH/ USP, 1997, p. 310.

tudo o resto é nada!”¹⁰³, o que revela a importância dada pelo autor à sublimação do real. A aia foi exemplarmente criada dentro dessa concepção, pois determinada por um só motivo, o da lealdade ao seu rei, desconectada do mundo, construída numa estrutura “lisa”, é personagem de lenda e, como tal, sugere ilusão, mas ilusão que deixa transparecer o real, pois sua ação suscita no leitor uma análise de seu eu, de seu momento histórico e conseqüente comparação.

¹⁰³ Apud Beatriz BERRINI. “Os prefácios de Eça de Queiroz”. In: *150 anos com Eça de Queirós*. São Paulo: Centro de Estudos Portugueses: Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa/ FFLCH/ USP, 1997, p. 119.

4.2. Juliana: antagonista de Luísa

“Perdoem, gentis meninas, se a nossa pena nem sempre for glorificadora como um sonho de Petrarca: mas a tinta moderna sai do poço da Verdade.”

Eça de Queirós

Juliana Couceiro Tavira, personagem de *O Primo Basílio*, apontada por Massaud Moisés como “uma das mais vivas e expressivas criações de Eça de Queirós”¹⁰⁴, é a antagonista do romance.

Sua primeira aparição na narrativa ocorre já no primeiro capítulo, quando o narrador lhe imprime um carácter físico repugnante através da adjetivação intensa e do uso constante do advérbio:

“Houve um ruído domingueiro de saias engomadas. Juliana entrou arranjando nervosamente o colar e o broche. Devia ter quarenta anos e era muitíssimo magra. As feições miúdas, espremidas, tinham a amarelidão de tons baços das doenças do coração. Os olhos grandes, encovados, rolavam numa inquietação, numa curiosidade, raiados de sangue, entre pálpebras sempre debruadas de vermelho. Usava uma cuia de retrós imitando tranças, que lhe fazia a cabeça enorme. Tinha um tique nas asas do nariz. E o vestido chato sobre o peito, curto de roda, tufado pela goma das saias – mostrava um pé pequeno, bonito, muito apertado em botinas de duraque com ponteiras de verniz”. (p. 16)¹⁰⁵

Características peculiares a Juliana e decisivas para a sua formação ficam já delineadas nesse parágrafo introdutório: o aspecto doentio (“muitíssimo magra”, as feições tinham “a amarelidão de tons baços das doenças do coração”, olhos “encovados”, “pálpebras sempre debruadas de vermelho”), a curiosidade, característica determinante de seu carácter em todo o percurso dentro da casa de Jorge e Luísa (“Os olhos grandes,... rolavam numa inquietação, numa curiosidade,”), a feiúra decorrente da falta de atributos físicos (“E o vestido chato

¹⁰⁴ Massaud MOISÉS. *A Criação Literária: Prosa I*. 18ª ed. São Paulo: Cultrix, 2001, p. 357.

¹⁰⁵ Sempre que me referir à narrativa analisada, utilizarei a 6ª edição da Editora Ática, São Paulo, 1975.

sobre o peito,” e da doença, a vaidade (“mostrava um pé pequeno, bonito, muito apertado em botinas de duraque com ponteiros de verniz.”).

A partir da cena que irá desencadear o drama entre Luísa e Juliana, “prenúncio da articulação do par mórbido que está no cerne de toda a acção da obra” ¹⁰⁶, prenúncio da antipatia mútua entre as duas mulheres, estará deflagrada a luta de morte entre ambas.

Estabelece-se, então, muitas vezes em *flash-backs*, a posição de Juliana como antagonista e, como tal, constrói-se em oposição à protagonista Luísa. Enquanto uma se esfalfa no trabalho, a outra “está muito regalada em vale de lençóis”, desejando “estar numa banheira de mármore cor-de-rosa, em água tépida, perfumada e adormecer!” (1975, p.17); enquanto uma traz “a face envelhecida” (1975, p. 44), o olhar pisado, a outra é “alegre como um passarinho” (1975, p. 15); enquanto uma come “os restos”, a outra come “os bons bocados” (1975, p. 55); enquanto uma é feia, magra e seca, virgem, sempre adoentada, autêntico poço de ressentimentos contra a sociedade em geral, a outra é fútil, bela, jovem, saudável, socialmente bem considerada; enquanto uma era picada por percevejo das “madeiras velhas que fervilhavam de bicharia” (1975, p.54), a outra, “se sente uma mordedura, tem a negra de desaparafusar a cama, e de a catar frincha por frincha” (1975, p. 178); enquanto uma vestia “trapos velhos” (1975, p. 55), “vestido de merino preto escoado” (1974, p. 44), a outra trazia “toilettes frescas” (1975, p. 30); enquanto uma engoma, “serve à mesa, ajuda a senhora a se vestir” (p.178), a outra “são passeios, tipóias, boas sedas, tudo o que lhe apetece” (1975, p. 178); enfim, a “criada é o animal” (1975, p. 178), a patroa, o ser humano.

São essas diferenças que fazem a criada vociferar contra Luísa:

“É que eu levanto-me às seis horas da manhã – e é logo engraxar, varrer, arrumar, labutar, e a senhora está muito regalada em vale de lençóis, sem cuidados, nem canseiras! Há um mês que me ergo com o dia, para meter em goma, passar, engomar! A senhora suja, suja, quer ir ver quem lhe parece, aparecer-lhe com tabularias por baixo, e cá está a negra, com a pontada no coração, a matar-me com o ferro na mão! E a senhora, são passeios, tipóias, boas

¹⁰⁶ João MEDINA. *Reler Eça de Queiroz: das Farpas aos Maias*. Lisboa: Livro Horizonte, 2000, p. 79.

sedas, tudo o que lhe apetece – e a negra? A negra a esfalfar-se! (...) A senhora já foi ao meu quarto? É uma enxovia! A percevejada é tanta que tenho de dormir vestida! (...) Uma criada! A criada é o animal (...) Mas chegou-me a minha vez! (...) Quem manda agora sou eu!” (p. 178)

Se a antítese está presente na construção da protagonista e sua antagonista, também se faz presente na dualidade interna de cada uma delas. Segundo Lílían Lopondo, em Luísa, há um confronto entre a realidade e a imaginação, confronto esse inconcebível o que faz com que a antítese aqui suponha exclusão, o que justifica suas atitudes desencontradas.

“E ela mesmo, por fim? Amava-o ela? Concentrou-se, interrogou-se... Imaginou casos, circunstâncias: se ele a quisesse levar para longe, para a França, iria? Não! Se por um acaso, por uma desgraça enviuvasse, antevia alguma felicidade casando com ele? Não! Mas então!... É como uma pessoa que destapa um frasco muito guardado, e se admira vendo o perfume evaporado, ficou toda pasmada de encontrar o seu coração vazio. O que a levará então para ele?... Nem ela sabia, não ter nada que fazer, a curiosidade romanesca e mórbida de ter um amante, mil vaidadezinhas inflamadas, um certo desejo físico...” (p.148)

contrapõe-se a:

“Nunca achara Basílio tão bonito; o quarto mesmo parecia-lhe muito aconchegado para aquelas intimidades da paixão: quase julgava possível viver ali, naquele cacifo, anos, feliz com ele, num amor permanente, e lanche às três horas...” (p.151)

Em Juliana, diz Lílían Lopondo, seu conflito interior subordina a realidade à imaginação, pois busca tornar real o que lhe é ditado pela imaginação.

“Servia havia vinte anos. Como ela dizia, mudava de amos, mas não mudava de sorte. Vinte anos a comer restos, a vestir trapos velhos, a sofrer os repelões das crianças e as más palavras das senhoras, a fazer despejos, a ir para o hospital quando vinha a doença, a esfalfar-se quando voltava a saúde!... (...) Nunca se acostumara a servir. Desde rapariga a sua ambição fora ter um negociozito, uma tabacaria, uma loja de capelista ou de quinquilharias, dispor; governar, ser patroa; (...)” (1975, p.55)¹⁰⁷

Do nosso ponto de vista, Juliana não “subordina a realidade à imaginação”, mas revolta-se contra a realidade por ser feia, sem atrativos para poder casar-se,

¹⁰⁷ Lílían.LOPONDO. “As personagens femininas e a retórica do conformismo em *O Primo Basílio*”. In: *150 anos com Eça de Queirós*. São Paulo, Centro de Estudos Portugueses: Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa/ FFLCH/ USP, 1997, p. 583/4.

sem saúde, sem sorte. Juliana aspira a ser outra pessoa, à mobilidade social, aspira a tornar realidade seu sonho construído sobre privações e humilhações. Quer ser como Luísa, o modelo típico do feminino português.

“Juliana pusera um vestido de chita claro; dois sujeitos que estavam à porta do estanco riam, erguiam de vez em quando os olhos para a janela, então, gozou! Tomavam-na decerto pela senhora, pela do Engenheiro, faziam-lhe olho, diziam brejeirices... Um tinha calça branca e chapéu alto, eram janotas... E com os pés muito estendidos, os braços cruzados, a cabeça de lado, saboreava, longamente, aquela consideração”. (1975, p. 64)

Na busca da realização do modelo ambicionado, Juliana passa a aguardar ansiosamente o flagrante de um delito que lhe permita alcançar aquilo que crê ser seu por direito. Para tanto, todos os meios lhe são lícitos para atingir o fim: experimenta chaves falsas, ouve às portas, devassa a intimidade da patroa.

Não podemos dizer que era justa a sua situação e que ela não teria direito a uma vida melhor (não a vida de Luísa, por certo). O ódio, a revolta e a chantagem, esses sim são seus erros.

Se Eça, nas primeiras páginas do romance apresentou-nos Juliana concretamente, em seguida revelou-nos com atenção de psicólogo seu comportamento, seus recalques e frustrações (é filha natural de um pai degredado na África por homicídio e de uma engomadeira que possuía amante; a não inclusão de seu nome no testamento da rica senhora D. Virgínia Lemos, tia de Jorge, que poderia, com certeza, ter sido mais generosa com ela; a esperança da aquisição de um “negociozito” com as sete moedas juntadas ao longo dos anos e acabadas com a necessidade de cuidados médicos). Revelou-nos ainda suas idiossincrasias: o fetichismo de Juliana “pelo pé que ela o queria “catita” nas botinas de duraque com ponteiros de verniz” (“Era o seu vício as botinas! Arruinava-se com elas: tinha-as de duraque com ponteiros de verniz, de cordovão com laço, de pelica com pespontos de cor, embrulhadas em papéis de seda, fechadas – guardadas para o domingo”). (1975, p.53); sua gulodice, pois sempre está a desejar petiscos, sobremesas, vigiando, ao servir o jantar, as porções cortadas à mesa no temor da diminuição de sua parte, além de gostar muito de

vinho, chegando a comprar uma garrafa de oitenta réis e bebê-la só, com estalos da língua; sua sexualidade reprimida de virgem esfomeada de vida, de amor físico (“Mas invejava asperamente a cozinheira pela posse daquele amor, pelas suas delícias” (1975, p. 54), “via companheiras divertir-se, vizinhar, janelar, abrir a porta aos derriços – e patuscar pelos quartos! Ela não! Sempre fora embezerrada”.) (1975, p. 55), já que o único homem que a olhou com desejo foi um criado da cavalaria, atarracado e sujo, que a fitava com ar de bull-dog, causando-lhe horror, mas, por outro lado, incitando-lhe a vaidade. O homem por quem ela se interessou, um criado bonito e alourado, riu-se dela e a chamou “Isca-Seca”.

Também nos são apresentadas, com ênfase, as perversões psíquicas de Juliana: ser invejosa, sentimento que, com a idade, acentuou-se, pois invejava tudo: as *soirées*, as sobremesas, as roupas brancas que vestiam os amos; ser maldosa, um sentimento tão bem explicitado na passagem a seguir:

“A necessidade de se constranger trouxe-lhe o hábito de odiar; odiou, sobretudo as patroas, com um ódio irracional e pueril. Tivera-as ricas, com palacetes, e pobres, mulheres de empregados, velhas e raparigas, coléricas e pacientes; - odiava-as a todas, sem diferença. É patroa e basta! Pela mais simples palavra, pelo ato mais trivial! Se as via sentada: -Anda, refestela-te, que a mouro trabalha! Se as via sair: -Vai-te, a negra só fica no buraco! Cada riso delas era uma ofensa à sua tristeza doentia; cada vestido novo era uma afronta ao seu vestido de merino tingido. Detestava-as na alegria dos filhos e nas prosperidades da casa. Rogava-lhes pragas. Se os amos tinham um dia de contrariedade, ou via as caras tristes, cantarolava todo o dia em voz de falsete, a Carta Adorada! Com que gosto trazia a conta retardada dum credor impaciente, quando pressentia embaraços em casa! “Este papel! – gritava com uma voz estridente – diz que não se vai embora sem uma resposta!” Todos os lutos a deleitavam, - e sob o xale preto, que lhe tinham comprado, tinha palpitações de regozijo. Tinha visto morrer criancinhas, e nem a aflição das mães a comovera; encolhia os ombros: “Vai dali, vai fazer outro. Cabras!” “(1975, p. 56).

Embora se costume dizer que o Presencismo dê grande ênfase à psicologia das personagens, verificamos que já está presente no romance realista de Eça de Queirós. O que distingue a Presença, talvez, seja o explorar das camadas mais profundas do inconsciente.

O narrador, sempre privilegiando esse dualismo, narra, a poucos parágrafos entre si, a cena em que Luísa acorda numa manhã de estio, alegre e

entusiasmada por ter um amante, e aquela em que Juliana, buscando desforra social, e cheia de inveja e ódio, define a patroa como “bêbeda”.

“Que linda manhã.(...)Veio-lhe uma alegria: sentia-se ligeira, tinha dormido a noite de um sono são, contínuo (...). Foi-se ver no espelho; achou a pele mais clara, mais fresca e um enternecimento úmido no olhar. (...) Tinha um amante, ela!

E imóvel no meio do quarto, de braços cruzados, o olhar fixo, repetia: “Tenho um amante!” (1975, p. 120)

“Andava em redor dela, com um sorriso servil, sem ruído; ou defronte da mesma, com os braços cruzados, parecia admirá-la com orgulho, como um ser precioso e querido, todo seu, a sua ama! O seu olhar esbugalhado apossava-se dela.

E dizia consigo:

“Grande cabra! Grande bêbada!” “ (1975, p. 121)

Ramalho Ortigão, nas *Farpas* de janeiro de 1877, define o romance de caracteres:

“... o romance de caracteres tem de ser uma exposição concêntrica de todas as influências naturais: o solo, o clima, os aspectos da paisagem, o sexo, a idade, o temperamento, a idiossincrasia, a hereditariedade, as influências sociais; as instituições, os costumes, a família, a educação, a profissão”.¹⁰⁸

Para a construção da figura de Juliana, nenhum dos elementos necessários para o romance de caracteres foi excluído. No retrato forjado para a criada dos Carvalho, toda a rebeldia, toda a maldade que destila veneno nas menores atitudes são justificadas pela influência dos elementos determinantes de modo de agir e pensar.

Até mesmo o fato de ser dado a Juliana, além de outras funções domésticas, o de engomadeira é de capital importância, pois dela depende a aparência e o asseio de Luísa, qualidades que o primo e amante muito apreciava. No contexto doméstico, conviver com roupas que se lavavam e passavam era coexistir com a intimidade; no caso de Luísa, significava a possibilidade de desvendamento dos sinais de uma vida paralela que se pretendia esconder, significava entrar na posse de um segredo que não se queria ver revelado.

¹⁰⁸ Apud J. de Melo JORGE. *Os Tipos de Eça de Queiroz*. São Paulo: Livraria Brasil, 1940, p.93.

Apesar da sua complexidade, já que Juliana é corrompida por uma série de conflitos interiores, na maioria das vezes relacionados à sua condição social, ela permanece imutável diante do ambiente social e, mesmo quando se vê próxima a alcançar a ascensão, entra em declínio e permanece no mesmo plano social:

“Foi tudo o que a terra deu na sua morte àquela que ia rolando a essa hora, ao trote de duas velhas éguas, para a vala dos pobres, a que fora na vida Juliana Couveiro Tavira!” (1975, p. 265)

Desde as primeiras páginas do romance, Juliana demonstra sua índole maquiavélica (Juliana conta a Jorge que Leopoldina, a “Pão-e-queijo”, havia estado toda a tarde na companhia de Luísa). (1975, p. 26)

O narrador onisciente faz questão de introduzir um termo depreciativo na maioria das vezes em que Juliana é apresentada. Vejamos:

“Mas Juliana entrou, tossiu, e...” (1975, p. 25)

“-disse a voz seca de Juliana.” (1975, p. 43)

“- rosnou muito amargamente.” (1975, p. 85)

“E com muito escárnio:” (1975, p. 85)

”quando Juliana entrou como uma rajada, atirou para o chão, furiosa, uma braçada de roupa suja, e gritou:” (1975, p. 95)

“E batia o pé com frenesi –“ (1975, p. 95)

“O seu olhar esbugalhado apossava-se dela. E dizia consigo:” (1975, p. 121)

“E seguindo-a com um olhar feroz:” (1975, p. 128)

“Juliana veio-lhe dizer à cancela com o seu sorriso amarelado:” (1975, p. 134)

“Juliana veio logo dizer-lhe, muito quizilada:” (1975, p. 148)

“Entrou no quarto atrás de Luísa, e imediatamente rompeu, gritando furiosa:” (1975, p. 177)

“E retomada pela sua cólera, batendo com o punho furiosamente na mesa:” (1975, p. 177)

“E traçando, destrachando o xale, numa excitação frenética” (1975, p. 177)

“replicou muito insolente” (1975, p. 205)

“-E abalou, batendo os tacões” (1975, p. 206)

“A voz de Juliana, muito áspera, falou então nas escadas da cozinha; e aquele cantado odioso decidiu-a bruscamente” (1975, p.229)

“No corredor saiu-lhe Juliana, com a cuia à banda, as dedadas escarlates na face, medonha” (1975, p. 241)

“Apenas viu Luísa, deu um salto sobre os calcanhares e mostrando-lhe o punho, berrou:” (1975, p. 240)

“E voltou as costas, batendo os tacões” (1975, p. 243)

“-disse a voz impaciente de Juliana, de fora” (1975,p. 247)

Juliana, então, cresce como uma deformidade humana, acumulando recalques e sintetizando o ódio escravo a sua senhora¹⁰⁹. Sua atuação intensamente sinistra traz em si o princípio poético do Realismo, que propõe tratar de maneira dramática a realidade cotidiana nas suas causas profundas, seu dinamismo, sua interdependência, contrariando a poética clássica que separava o conceito de trágico de todo contato com o ordinário da vida cotidiana e com as classes socialmente baixas, a plebe.

O apuro psicológico com que é criada nos leva, inclusive, a sentir piedade de sua figura e justificar sua ira, ainda que o narrador insistentemente revele seu lado negativo:

Servia, havia vinte anos. Como ela dizia, mudava de amos, mas não mudava de sorte. Vinte anos a dormir em cacifos, a levantar-se de madrugada, a comer restos, a vestir trapos velhos, a sofrer repelões das crianças e as más palavras das senhoras, a fazer despejos, a ir para o hospital quando vinha a doença, a esfaltar-se quando voltava à saúde! ...” (1975, p. 55)

O aspecto histórico também se faz presente. Eça, grande conhecedor e crítico de seu tempo, construiu Juliana dentro do quadro histórico da época. É solteira, não tem filhos, não possui outro teto ou família além dos patrões, tem pouca instrução, ganha mal e trabalha muito em casa de família que anseia por projeção social. Juliana, a empregada má, figurativiza perfeitamente o conceito

que Maria Amália Vaz de Carvalho tem dos criados, conceito esse exposto no capítulo sobre as condições das serviçais domésticas em cada uma das suas épocas.

É sabido que Eça de Queirós, na fase em que escreveu *O Primo Basílio*, procurou reagir energicamente contra o sentimental e pintar a realidade, comportando-se diante dos fatos como um cientista, como um patologista social. Dessa maneira, saíram de sua pena, o desenho de mulheres autênticas de sua geração, a visão da mulher portuguesa do seu tempo¹¹⁰. Juliana e Joana, outra empregada da casa dos Carvalho, são representantes da mulher de classe inferior e, como tal, nos são reveladas no seu habitat natural, no interior de suas relações sociais, econômicas, mentais, práticas. Juliana, como propôs Taine, é vítima de um sistema que forjava criadas envilecidas no interior de uma sociedade defeituosa, Joana não.

Eça é mais complexo do que parece, pois veremos, no próximo item, Joana, que não é resultante do meio, momento histórico e raça.

Juliana parece ser a construção científica resultante desses três elementos, mas nem por isso a capacidade artística de seu criador a demonstrou como o concluir de uma equação. O texto de Eça elaborou-a com recursos emocionais, com a linguagem do encantar.

¹⁰⁹ Massaud Moisés refere-se à condição da empregada na casa dos Carvalho como uma representação “da classe oprimida e sofredora dos criados de servir em litúgio com os privilégios patrimoniais”. In: Massaud MOISÉS. *A Literatura Portuguesa através dos Textos*. 28ª ed. São Paulo: Cultrix, 2000, p. 357.

¹¹⁰ Como já expusemos anteriormente, embora tenhamos consciência de que não há obrigatoriedade que haja correspondência entre personagens e a realidade, quando isso ocorre, a obra literária é alimentada pela história, mas também produz história, age na história, como nos ensina Pareyson. Bakhtin também nos esclarece sobre essa ocorrência: “Contentar-se em compreender e explicar uma obra a partir das condições de sua época, a partir das condições que lhe proporcionou o período contíguo, é condenar-se a jamais penetrar as suas profundezas de sentido. Encerrar uma obra na sua época também não permite compreender a vida futura que lhe é prometida nos séculos vindouros, e esta vida fica parecendo um paradoxo. As obras rompem as fronteiras do tempo, vivem nos séculos, ou seja, na grande temporalidade e, assim, não é raro que essa vida seja mais intensa e mais plena do que nos tempos de sua contemporaneidade.”

Mikhaïl BAKHTIN. *Marxismo e Filosofia da Linguagem – problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. 3ª ed. São Paulo: Hucitec, 1986, p. 112.

4.3. Joana: antagonista de Juliana

“Cada um dá o que tem conforme sua pessoa”

“Sabedoria popular portuguesa”

Joana é personagem secundária no romance *O Primo Basílio*. Ela é a cozinheira de Luísa e a amante de Pedro, o marceneiro. Como Juliana, é agregada à casa, no sentido de que habita sob o mesmo teto dos patrões, ainda que apartada da intimidade do lar.

Sua primeira aparição ocorre no terceiro capítulo, quando Juliana comenta com ela a permissão da patroa para a sua ida ao médico e a oportunidade que Joana teria de ficar sozinha na casa.

“A cozinheira fez-se vermelha, pôs-se a cantar, foi logo sacudir e estender na varanda um velho tapete esfiapado; e os seus olhos não deixavam, defronte, uma casa baixa pintada de amarelo, com um postal largo, - a loja de marceneiro do tio João Galho, onde trabalhava o Pedro, o seu amante. A pobre Joana “babava-se” por ele. Era um rapazola pálido e afadistado; Joana era minhota, de Avintes, de família de lavrador, e aquela figura delgada de lisboeta anêmico seduzia-a com uma violência abrasada. Como não podia sair à semana, metia-o em casa, pela porta de trás, quando estava só ; estendia então na varanda, para dar sinal, o velho tapete desbotado, onde ainda se percebiam os paus de um veado.

Era uma rapariga muito forte, com peitos de ama, o cabelo como azeviche, todo lustroso do óleo de amêndoas doces. Tinha a testa curta de plebéia teimosa. E as sobrancelhas cerradas faziam-lhe parecer o olhar mais negro” (1975, p. 44-45).

Esse é o primeiro e único comentário mais longo sobre a personagem e nele , como aconteceu com o parágrafo introdutório de Juliana, ficam destacadas a origem, a compleição física e uma das características principais de Joana: sua sexualidade exacerbada num corpo pronto para o amor.

Também percebemos que Joana foi construída dentro do quadro histórico-social de sua época. É solteira e não tem filhos, vive na casa dos patrões, é pouco instruída e trabalha em casa de pessoas que buscam reconhecimento social.

Se Juliana se opõe a Luísa, como já vimos, opõe-se também a Joana, ainda que em igualdade de condições sociais. Juliana é seca, doentia, envelhecida, tem os “cabelos velhos” (1975, p. 44), o “vestido chato sobre o peito” (1975, p.16) e guarda uma virgindade à revelia; Joana é forte, tem “peitos de ama”, os cabelos negros e brilhantes e não se envergonha de exibir seu amor e sexualidade. Se de Juliana formamos a impressão de uma mulher irrequieta, frenética, “quizilada” (1975, p. 148), de Joana a impressão é oposta, pois ela nos é apresentada como alguém folgazão, calmo, doce e sensual:

“Joana fora sentar-se à janela, numa cadeira baixa; estendia os seus grossos pés, calçados de chinelas de ourelo; coçava-se devagarinho, no covado, toda repousada”. (1975, p. 60)

“A cozinheira disse preguiçosamente:” (1975, p. 85)

“Um pouco depois do meio-dia, Joana estirada numa velha cadeira de vime da Ilha da Madeira que havia na cozinha, dormitava a sesta”.(1975, p. 95)

“A Joana, que estivera dormitando, espreguiçava-se com bocejos enormes”. (1975, p. 117)

“- disse a voz tímida de Joana”. (1975, p. 160)

“Depois do jantar Joana veio dizer-lhe timidamente:” (1975, p. 176)

Juliana veste botinas de duraque com ponteiros de verniz, Joana, chinelas de ourelo [fita de tira de pano grosso]; Juliana seminua exibia “canelas muito brancas, muito secas”, “clavículas descarnadas”, “cotovelos agudos” (1975, p. 53), Joana, “formas rijas e salientes” (1975, p.53); Juliana é sagaz, aspira ao casamento que a promoveria socialmente apesar de estar inserida numa classe social fechada, além de saber lutar por sua ascensão social, Joana é tola e sua paixão e sexualidade acentuam essa característica. (“Joana era decerto espessa e obtusa; além disso a paixão animal pelo rapazola emparvecia-a.”) (1975, p. 144); Juliana almejava o casamento, a Joana bastava o seu exercício, fato que dispensa qualquer rito de ordem social. Não cogita nada além de ser amante de Pedro, e almeja apenas desfrutar a vida com ele. (“Como não podia sair à semana, metia-o em casa, pela porta de trás, quando estava só; estendia então na varanda para dar sinal, o velho tapete desbotado, onde ainda se percebiam os

paus de um veado”). (1975, p. 45), obtendo sorrateiramente o conforto temporário através do *status* dos patrões. O casal aproveita-se das benesses da instituição burguesa sem, contudo, comprometer-se com os compromissos que lhe são inerentes. Na noite em que Juliana morre, por exemplo, Joana inquieta “preparava-se a passar a noite com o Pedro, e batia-lhe o coração de alegria de “terem a casa por sua” até de manhã, e de se poderem rolar amorosamente, como fidalgos, por cima do divã da sala”. (1975, p.265)

O antagonismo existente entre Juliana e Joana, não obstante, não supõe a dualidade interior de Joana que é personagem secundária, de elaboração psicológica mais simples.

A esperteza, a gulodice e o estado doentio de Juliana, além, é claro, da identidade de situação econômica e social aproximam-na de Joana, ainda que reprovando sua liberalidade sexual: “e como tinha a cozinheira “na mão”, não é verdade? Havia aquele regalo dos caldinhos, de algum prato melhor de vez em quando!” (1975, p. 59)

Joana serve Juliana com simplicidade, oferece-se inclusive para servi-la e preocupa-se com seu estado (“-Como se sente? Quer um caldinho? É fraqueza; há de ser fraqueza...”) (1975, p. 96). Seus únicos comentários, bastante breves, procuram acalmar Juliana e a situação: “É ter paciência! Todos têm a sua cruz!” (1975, p. 96), “Ó, Srª Juliana, pelo amor de Deus! Jesus!” (1975, p. 96), “- Cada um sabe de si...” (1975, p. 85).

A atuação de Joana até o sétimo capítulo é incipiente, sua existência e ação estão atreladas a Juliana, igualando-se quanto à posição social e opondo-se a ela enquanto modo de ser. No capítulo VIII, depois da cena de alta tensão em que Juliana revela a Luísa que tinha em seu poder as cartas endereçadas a Basílio, pela primeira vez, a ação se desenvolve entre Luísa e Joana (Joana atende a patroa que havia desmaiado e demonstra-lhe atenção e carinho :“- A senhora não precisa mais nada? Talvez um caldinho lhe fizesse bem...”) (1975, p.160). Ainda nesse capítulo, Joana revela-se preocupada com Juliana que havia saído e solicita à patroa que se vá buscar notícias dela. Fica assim bastante evidente o espírito altruísta da personagem. Se Juliana carregava uma “tristeza

negra”, “uma irritabilidade mórbida” (1975, p. 201), Joana é doce, servil. O ciúme, no entanto, começa a operar no interior daquela que até então tinha agido com pacifismo (“Joana pasmava daquelas tafularias. Atribuía-as à bondade da senhora, e ressentia-se de ser “esquecida”.”) (1975, p. 203). Ao ver Juliana adquirindo tantos privilégios, “começa a resmungar:”passa a sua vida na rua a Srª Juliana e eu é que agüento...””(1975, p. 206), começa a constatar “tudo aquilo muito fora dos eixos” (1975, p. 223). Como um cão de guarda, que sabe reconhecer seu dono sendo atacado, reage. Joana passa a se opor a Juliana:

“Mas Joana sentia “lá por dentro” a crescer-lhe uma embirração pela Srª Juliana. Tinha-lhe asca pelas tafularias, pelos luxos no quarto, pelas passeatas todo o dia, pelos modos de madama; não se recusava a fazer-lhe o serviço, porque isso lhe rendia presentinhos da senhora; mas quê, tinha-lhe birra! O que a consolava era a idéia de que um piparote desfazia aquela magricela!” (1975, p. 224)

Juliana, na sua sagacidade, percebe a possibilidade do confronto e retrai-se diante do que perderia e do tamanho físico da possível oponente:

“Aquele tom hostil de Joana exasperou-a; mas conteve-se; apesar da sua posição na casa, dependia da outra para os caldinhos, os bifos, os petiscos; tinha diante dela a vaga timidez respeitosa das constituições franzinas pelos corpos possantes; pôs-se a dizer com uma voz tortuosa, ambígua,”(1975, p. 223)

A partir daí, a importância de Joana como personagem cresce, pois é ela que revida a ofensa sofrida por Luísa, esbofeteando Juliana. A personagem servil, pacificadora, pachorrenta transfigura-se, ao presenciar sua patroa, aquela a quem chamava “santa” (1975, p. 223), ser ofendida, agredida pelo ódio e baixeza de Juliana. A comparação com o cão fiel que protege seu dono aqui se completa. A sexualidade sem compromissos, a pouca inteligência, a maneira como se sentava de pernas abertas coçando-se, o seu dormir pelos cantos a grande bocejos e, agora, a sua fúria contra o ofensor de seu amo são certamente características semelhantes às de um cão de guarda.

“A Joana, ainda toda resolvida de sua cólera, com o rosto manchado de vermelho, remexia furiosamente as panelas”. (1975, p.241)

Ao ser despedida por Luísa, exigência de Juliana, aceita sem revolta, apenas assombrada, e chama a patroa de “minha rica senhora” (1975, p. 243). Ao

avistar Juliana, no entanto, “rosna” para ela, enquanto a outra “gane”. O animal que ataca e o animal que protege.

“-Se eu te apanho! – rosnavam a Joana descendo.
-Rua! Rua, sua porca! – ganiam a Juliana.” (1975, p. 247)

No confronto entre Juliana e Joana, evidencia-se um descompasso entre a posição filosófica que orienta a construção das personagens principais do romance (Juliana e Luísa) e a que norteia a composição de Joana. Juliana, assim como Luísa, cuja ação é o resultado de sua condição de “burguesinha da Baixa”, limitada pelos horizontes domésticos, são principalmente regidas pelo determinismo do meio, da raça, do momento histórico. Joana pertence à mesma classe social de Juliana, sua situação econômica e o momento histórico vivido são os mesmos de Juliana, também sofria com o estado de seu quarto, sentimento explicitado através do discurso indireto livre: “Encalmada, quase descoberta, com as pernas muito abertas, Joana coçava-se furiosamente por baixo da grossa camisa com folhos à minhota que lhe descobria os peitos. Não podia parar com os percevejos! O raio do quarto tinha ninhos! Até sentia o estômago embrulhado” (1975, p.53), no entanto sua reação subserviente, apaziguadora diverge completamente da de sua companheira de trabalho.

Evidencia-se, na elaboração dessa personagem secundária, uma concepção que os positivistas e materialistas do século XIX ignoraram, que além dos fatores hereditários, sociais e culturais há a pessoa, que não é mero resultado desses fatores. A pessoa é livre, mesmo sofrendo todos esses influxos, pode reagir surpreendentemente; a pessoa é única, não é regida por determinismo. A ação servil, altruísta de Joana distancia-se do que, pela explicação determinista, se deveria esperar e aproxima-se daquilo que a sabedoria popular portuguesa, destacada em nossa epígrafe, percebera: “Cada um dá conforme sua pessoa”.

Se esse descompasso entre a concepção das duas criadas é resultado de uma certa displicência do autor em relação à personagem secundária, se revela uma consciência, ainda que inconfessa, da fragilidade do determinismo, ou se, propositadamente, o autor põe em destaque esse postulado, não se tem como saber sem que essas questões fossem elas mesmas objeto desta dissertação.

Concordamos, no entanto, com Roland Barthes quando afirma que “mesmo quando um detalhe parece irredutivelmente insignificante, rebelde a qualquer função, ele tem pelo menos a significação de absurdo ou de inútil: ou tudo significa ou nada. Poder-se-ia dizer de uma outra maneira que a arte não conhece ruído (no sentido informacional da palavra): é um sistema puro, não há, jamais unidade perdida”.¹¹¹ Portanto, podemos concluir que, não obstante o descompasso, evidencia-se, através dele, a polarização entre a maldade e a necessidade de vingança de Juliana frente o perdão de Joana.

¹¹¹ Roland BARTHES. “Introdução à Análise Estrutural da Narrativa”. In: *Análise Estrutural da Narrativa – seleção de ensaios da revista “Communications”*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1972, p. 28/29.

4.4. Belarmina: a solidariedade limite

“Em Arte é vivo o que é original. É original tudo o que provém da parte mais virgem, mais verdadeira e mais íntima duma personalidade artística. A primeira condição duma obra viva é pois ter personalidade e obedecer-lhe.”

José Régio

Belarmina é personagem adjuvante do conto “Menina Olímpia e a Sua Criada Belarmina”, o terceiro conto do livro *História de Mulheres*, publicado em 1946, de autoria de José Régio, pseudônimo de José Maria dos Reis Pereira.

O conto é dividido em seis partes, cada uma delas privilegiando um aspecto da narração.

A primeira parte é iniciada por uma situação tranqüila, em que a personagem principal (menina Olímpia) nos é apresentada na sua aristocracia, elegância no andar, solenidade nos gestos e comedimento no porte. A criada, nesse início, já se faz presente, pois são “duas estranhas figuras”¹¹² que passeiam, embora tenha sido acrescentada apenas como um adendo: “uma estranha figura. A bem dizer, duas estranhas figuras”(1985, p. 125). Sua presença, constante na vida da patroa, “Olímpia nunca deixou de ter criada (aliás sempre a mesma)” (1985, p. 125) também é revelada. Somos alertados para a presença de duas pessoas estranhas, entretanto não nos são revelados traços que as diferenciem do senso comum.

A voz narrativa, então, descreve semelhantemente a uma câmara, o itinerário das “duas estranhas figuras”: “Desce a rua dos Clérigos, depois duns premeditados vagares pela Praça Carlos Alberto, pelos Carmelitas. Ao fundo da Rua dos Clérigos,” (1985, p. 125), mas não esclarece o motivo dos passeios.

Em toda essa passagem, o visual e o figurativo são privilegiados, permitindo recriar a imagem sugerida pelo texto.

O narrador heterodiegético joga mais luzes sobre a personagem principal, e percebemos que sua aparência é enganosa, uma ilusão de ótica, que o equilíbrio inicial é aparente. O espetáculo plástico da imagem de Olímpia cria um clima de deslumbramento e mistério até que sobrevém a ruptura. A primeira referência ao seu estado decadente está presente no comentário “lhe caíram já alguns dentes mesmo na frente” (1985, p. 126) e, em seguida, o comentário em discurso indireto livre, que soa imprevisto, “os tempos hão-de melhorar, e terá então de pôr uma dentadura”. (1985, p. 126)

A seguir, menina Olímpia é colocada soberba, “como um doairo de rainha embalsamada”, “num andor invisível avançando ao rés-do-chão” (1985, p. 126), em meio ao movimento das ruas modernas, movimento esse expresso por orações coordenadas assindéticas: “Uns regressam a casa, outros andam agora divagando, outros esperam os eléctricos ou precipitam-se sobre eles, outros saem de pastelarias e casas de espectáculo, outros aproveitam ainda uma hora das lojas abertas, para as suas compras...” (1985, p.126), sugerindo com maior intensidade o dinamismo da situação, que é denominada duas vezes por metáforas bastante sugestivas: “redemoinho vivo” e “onda” (“E este redemoinho vivo não respeita a serenidade de menina Olímpia, [...] É, então, obrigada a afastar-se para o lado, a arrumar-se contra as paredes, e deixar passar a onda”) (1985, p. 126).

Olímpia, não obstante, embora apresentada com soberania e serenidade, não é respeitada pelos passantes. Está sujeita à crítica e à grosseria deles.

A presença da criada (que ainda não foi nomeada) não é mais assinalada, mas é sabida, pois fomos alertados de que “duas figuras estranhas” passeavam. Sua presença permanece como uma sombra.

Na segunda parte, a criada é nomeada e nela é evidenciada sua real função de adjuvante, já que sempre está ao lado da personagem principal, ajudando-a, protegendo-a, correndo atrás dos meninos que lhe dirigem

¹¹² Sempre que me referir à narrativa analisada, usarei a 6ª edição, Porto: Brasília, 1985.

impropérios.¹¹³ Belarmina é seu nome, nome composto de belo+Armíneo (herói germânico forte e poderoso) e que já traduz a força da personagem usada para defender sua patroa e a beleza de seu gesto altruísta.

O meio, em “Menina Olímpia e a Sua Criada Belarmina”, como nos demais contos de *História de Mulheres*, representa o papel de antagonista, pois é ele que provoca o combate, desestabiliza. A figura de Olímpia incomoda por desobedecer aos princípios pela sua indumentária, e a sociedade, por isso, a agride e a marginaliza. Belarmina, como adjuvante, é quem tenta resguardá-la das chalaças, não a abandonando diante da agressividade do antagonista.

Belarmina, a criada velha e reumática, veste “casaquinho preto já verde, lustroso como um pano de graxa”, “sapatos de homem, que arrastam como chinelos”, “sevilhana esburacada” (1985, p. 129) e não é parva (“Belarmina não é nenhuma parva”) (1985, p. 128), entende que menina Olímpia está ferindo as regras estabelecidas e que essa violação desencadeia as sanções do antagonista. Mesmo assim, na sua humildade e lealdade, silencia diante da rigidez e soberba da patroa que a considera pessoa pouco educada.

Belarmina, no auge de sua irritação, enfrenta com punho fechado os oponentes; menina Olímpia não luta contra a sociedade para reafirmar suas convicções, apenas é atingida pela ação do meio e se confina no seu mundo interior.

Até agora, pudemos verificar a criação pelo narrador, conhecedor dos dois pólos de tensão: a visão do mundo da personagem e o posicionamento da sociedade. Esse processo persistirá, pois poderemos verificar novas informações corrigindo revelações anteriores. O descompasso inicial de informações sobre a personagem protagonista, encaminhar-nos-á para os dois elementos dramáticos: o mistério da identidade de Olímpia e a hostilidade do meio.

¹¹³ Dulce Maria Viana MINDLIN, no artigo “Não se casou nem foi feliz para sempre: uma leitura de Menina Olímpia e Sua Criada Belarmina, de José Régio” afirma que o conto em questão aponta “para um paradigma, o da Cinderela, embora às avessas”. Ao comparar Belarmina à fada madrinha, argumenta serem elas “provedoras das necessidades imediatas de nossas protagonistas; para uma, vestido de baile e carruagens; para outra, biscoitos, queijo e “o fino” para aquecer as noites de inverno.” In: *Convergência Lusíada* – Revista do Real Gabinete Português de Leitura, nº 14 – 1997, p. 230.

A terceira parte do conto descortina, quanto à identidade da protagonista, apenas três elementos: sua idade, sua filiação (“filha de um juiz”) (1985, p. 131) e sua forma e cor contrastadas com as atuais. A hostilidade do meio, sim, nos é revelada intensamente através de suas vizinhas (Rita do Coxo, Ana Melgueira, Mariquinhas Laureana, Beatriz Malandra) com seus mexericos e de seus filhos que, em discurso direto, agridem-na: “- Olha a múmia!”, “- Ó estafermo!”, “- Ó camafeu!”, “- Ó múmia!” (1985, p. 130/131).

Ao ser mostrada, através da voz do narrador, a vizinhança de menina Olímpia (Rita do Coxo, senhora Mariquinhas Laureana, Ana Melgueira, Beatriz Malandra, Jacintinho Sacristão) é revelada uma marca da época (primeira metade do século XX) e conhece-se com maior profundidade o seu privado, como já foi exposto no capítulo sobre As condições das serviçais domésticas na Idade Média, século XIX e meados do século XX, com o comentário de Antoine Prost.

É sabido que a sociedade cobra dos seus indivíduos que se mantenham coerentes com padrões sociais, que vivam em função da realidade estabelecida por consenso. Ora, menina Olímpia vivia da fantasia do passado e dos sonhos do futuro, subvertia a hierarquia estabelecida, por isso era marginalizada. A sociedade não poderia aceitá-la, ignorando sua miséria, liberando sua imaginação e vivendo no luxo do passado.

“‘P’r’as pinturas tem ela dinheiro! ‘- continua a impiedosa língua da vizinhança - ‘p’r’as pinturas e p’r’o fino”(1985, p.130) E é verdade: menina Olímpia, que foi educada como quem era, - filha dum juiz – continua a gostar do que é bom. “Às vezes, pela boca da noite, Belarmina sai cosida às paredes, com um frasco sob a capa que lhe emprestou a ama. (...) Nessas noites, vinho fino e passas, ou nozes e figos, ou bolachas e queijo, fazem o jantar de menina Olímpia e sua criada Belarmina. Tasquinham e regalam as duas “Grandes bêbedas!” clama indignada, a Rita do Coxo, que não pode suportar a idéia de tais regabofe”. (1985, p. 131)

Ao introduzir a personagem secundária Rita do Coxo sustentando a casa, marido e filhos com seu trabalho (“ela a esfregar soalhos, ela a polir metais, ela a arrumar sótão”) (1987, p. 132) e, ao mesmo tempo, desempenhando o papel serviçal que era imposto à mulher da época ao cuidar de sua casa, não obstante ainda prestasse serviço em outras casas, revela-se uma concepção subjacente

em que a segregação sexual e a divisão de trabalho não resistem à observação da realidade. Tal qual Belarmina, Rita do Coxo era provedora e serviçal.

Na quarta parte do conto, a indumentária de menina Olímpia é tratada com maiores detalhes. Nela instala-se o desencontro de leituras, geradas pelo vestuário, pois a personagem principal vê nas suas vestimentas a perpetuação do passado com o qual não quer romper, enquanto o meio condena sua conduta, pois considera o uso “daquelas trapagens” ridículo.

Belarmina, como adjuvante, como auxiliar, é consciente de que o meio é refratário a mudanças e tenta chamar sua atenção, mas a tentativa resulta inútil. Retrai-se, profundamente arrependida de sua ousadia, temendo ter causado algum mal a sua senhora e acomoda-se ao jogo do fingimento.

O discurso direto, usado até aqui para expor a voz chula, grosseira e desrespeitosa dos acusadores, é substituído pela narração do momento em que Belarmina procurou aconselhar menina Olímpia e foi replicada com veemência (“Reparasse ela ao menos, bruta! (chegara a chamar-lhe bruta!) reparasse ela ao menos, bruta!” (1985, p. 136). Nessa narração, a voz de Olímpia é ouvida através do discurso indireto livre que apenas reforça a polidez e discrição da protagonista no trato com as pessoas, ainda que ofendida em seus sonhos: “Felizmente!, felizmente, ainda havia cavalheiros capazes de entenderem esta coisa simples: que uma menina de boas famílias, criada na melhor sociedade, se não sinta obrigada a apresentar-se miseravelmente pelo facto de a sua família ter sido infeliz, e os amigos da família se terem portado como vilões.” (1985. p. 136)

A insistência dada à indumentária pelo narrador, seja a de menina Olímpia com seus vestidos “rosa-chá, azul-celeste, verde-mar, só um pouco desbotados” (1985, p. 134), ou de Belarmina, cujo casaco “preto já verde” é citado três vezes (1985, p. 129, 137, 147) faz-nos refletir sobre sua importância no texto.

Roland Barthes, em *Sistema da Moda*, afirma, analisando estruturalmente o vestuário feminino a partir dos jornais da moda, que “é necessário que a

equivalência entre o vestuário e a Moda satisfaça as normas (por mais obscuras que elas sejam) do **fashion-group**".¹¹⁴

O meio tem expectativas quanto à maneira de vestir de uma pessoa para inseri-la nele ou não. Ora, menina Olímpia escolhe suas roupas primaveris dos baús herdados da mãe e da tia, e as desfila sem percebê-las rotas e desbotadas pelo tempo, sentindo-se uma jovem de vinte e cinco anos. Seus trajes simbolizam vínculos com o passado, com que ela não quer romper, perpetuando sua juventude, o que revela sua alienação mental. Belarmina, ainda que não cause tanta estranheza, pois não se opõe frontalmente ao meio com sua indumentária marcada apenas pela pobreza ("Porque Belarmina veste decentemente-") (1985, p. 129), também não se integra a ele, não pactua com o grupo social. O ciclo da relação indivíduo-indumentária-meio não se completa, já que a aparência exterior soa dissonante com as expectativas do grupo social. Conseqüentemente, em decorrência do descompasso entre a ilusão e as expectativas do grupo, desencadeia-se o processo de marginalização.

Na quinta parte do conto, através de uma estratégia enunciativa (a discussão entre Belarmina e Rita do Coxo), o leitor passa a conhecer a trajetória de menina Olímpia: morre o pai, degrada-se a mãe, a casa e o que lhe pertence ("o belo recheio") (1985, p. 134) são usados para pagar dívidas, o noivo parte para a África e jamais volta, Olímpia fica quase completamente só e é levada à bancarrota.

Belarmina, ao contar em discurso direto, à Rita do Coxo, a vida de Olímpia, o faz exibindo um julgamento justo ("Sim, era o noivo da menina. E ela gostava de brincar. Além de que sempre foi um bocadinho senhora do seu nariz..." (1985, p. 140), "Cá na minha, a menina sempre teve certas baldas... uma inclinação p'r'o estado em que Vosmecê a vê. O que é, é que ninguém dava por isso;") (1985, p. 139), e não admite da interlocutora comentários maledicentes ("Podia! podia pôr as mãos no lume que ninguém tocou na menina! Ela está'li como veio ao mundo, limpinha...") (1985, p. 141). Confessa-se "cão" ("Só sirvo p'ra isto, p'ra fazer de

¹¹⁴ Roland BARTHES. *Sistema de Modas*. Trad. de Lineide do Lago Salvador Mosca. São Paulo:

cão...” (1985, p. 139), num reconhecimento de seu desempenho adjuvante (desempenho esse já apontado pelo próprio narrador: “em tudo o mais a coadjuvava a sua criada”). (1985, p. 138)

Belarmina, na sua humildade de criada e lealdade humana (foi quem possivelmente desviou os baús de roupas do desvario das vendas: “Talvez providência de Belarmina, velha criada da casa”) (1985, p. 135), é lúcida o bastante para compreender que a não inserção da patroa no jogo social a condenará ao ostracismo, ao confinamento no seu mundo interior.

“- É como lhe digo! O ponto é a gente não lhe tocar em certos assuntos. Sabe o que foi aquilo ontem? Foi por eu lhe falar nos vestidos. Bem que eu queria que ela andasse modesta... a senhora Rita compreende: como qualquer pessoa daquela idade, e que é pobre. Mas não se pode!” (1985, p. 139)

A sexta e última parte é a única narrada no pretérito imperfeito do indicativo. Até então, o presente predominou, permitindo reviver um fato passado, tornando-o atual (“Passeia, às vezes, pelas ruas centrais do Porto, ...) (1985, p. 125). Segundo Marcel Cressot, “este tempo, que encontramos nas narrativas e a que se dá o nome de presente histórico ou presente dramático é, segundo uma fórmula feliz, um tempo de “ilusão”. Dirige para uma fase da narrativa uma luminosidade intensa e isto explica-nos por que não é senão accidental”.¹¹⁵

O pretérito imperfeito do indicativo dessa última parte, ainda citando Cressot, referindo-se ao fim de uma narrativa, “permite concluir num tempo mais lento, de modo a resumir e a fazer um apanhado da situação”. (1980, p. 155)

É exatamente essa a impressão: “um apanhado da situação”. O pretérito imperfeito, no seu aspecto durativo, revela-nos agora “as duas figuras estranhas” na ilha. Não a ilha que representa o espaço da estreiteza de pensamento, cuja visão está circunscrita às normas sociais, mas a “ilha de isolamento e repouso” encontrada quando menina Olímpia e sua criada Belarmina caminham pelas ruas centrais do Porto e chegam a um certo jardim público. A ilha onde mora Olímpia, espaço da discriminação, aparece em itálico; a outra ilha não, é a praça e seu

Nacional/EDUSP, 1979, p. 41.

¹¹⁵ Marcel CRESSOT. *O Estilo e as suas Técnicas*. Trad. de Madalena Cruz Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 1980, p. 148/149.

jardim, simbolizando o lugar onde a personagem refugia-se no alheamento. Esse lugar de refúgio reúne pessoas discriminadas na primeira ilha: “velhos sonhadores, doentes ou maníacos; mulherzinhas com ar trilhado e meigo, sofredor; gente desempregada ou contemplativa; um galucho, por vezes que espera alguém, ou um vadio que dormita; de vez em quando um par de namorados que se roçam um pelo outro, e cochicham com risinhos sufocados”. (1985, p. 146)¹¹⁶

Há que se observar que é nesse lugar de solidariedade que Olímpia se detém no jardim e decodifica o caráter efêmero da natureza. Verifica nas flores sua transitoriedade, mas não a transfere para sua vida. Continua a viver ilusoriamente na juventude, na evasão, na sua megalomania inofensiva.

“(...) Limitava-se, pois, o seu jardim doméstico a três vasos de begônias, pelas quais mostrava extremas e delicadíssimas solitudes. Em compensação, as flores dos seus jardins públicos preferidos também eram como dela. Via-as crescer, desabrochar, brilhar ao sol no esplendor das suas formas caprichosas ou harmoniosas, das suas cores tão finas ou arrojadas – e depois murchas; ao passo que já outros botões inchavam ao lado, prontos para a mesma vida efêmera e gloriosa. E o perfume que delas subia era como um incenso que menina Olímpia mui naturalmente julgava ser-lhe devido, ou como o ar daqueles ambientes requintados em que, rara bela flor ela própria, deveria menina Olímpia viver toda a vida. Com efeito muito agradável, de verão”. (1985, p. 145)

A figura de Belarmina, então, é sobrelevada pela caridade viva que encarna. Sai a mendigar, sem ter o jeito nem o hábito, por afeto às manias fixas, ao desvario mesmo de sua ama, por fidelidade a ela, silenciando a voz da razão. E as duas, a ama e sua sombra comovedoramente protetora, se permitem um momento de felicidade, ainda que alcançado através da transgressão (o ofício de pedinte e o uso do álcool), num retrato grotesco e inquietante: “Tasquinhavam as duas felizes, encolhidas no canto menos húmido do cubículo;” (1985, p. 147).

¹¹⁶ Raquel de Sousa RIBEIRO, em sua tese de doutorado, apresentada à Disciplina de Literatura Portuguesa – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 1987 afirma que: “Tradicionalmente, a função que é reservada ao espaço, na narrativa, é passivo, subsidiário, de mero condicionar reflexo, intensificador ou ampliador das características da personagem, bem como de elemento que serve para enraizar a narrativa na realidade e conferir-lhe, assim, verossimilhança maior, (...). O fato de exercer um papel ativo [como o que ocorreu no caso das duas ilhas], modelador, retira-o, pelo menos momentaneamente, desta condição subalterna e eleva-o a uma condição essencial, determinante

Não estão presentes, no conto “Menina Olímpia e a Sua Criada Belarmina”, datas, mas, como afirma Albano Estrela, “o texto é extremamente datado”¹¹⁷. Argumenta o autor que a narrativa ficcional é “o gênero que melhor expressa o nosso viver quotidiano feito de comportamentos, de atitudes, de valores”¹¹⁸, o gênero que nos dá “a dimensão da nossa actualidade”¹¹⁹. Ao colocar as andanças de menina Olímpia pelas ruas da cidade do Porto, sempre seguida de sua criada Belarmina, Régio faz-nos percorrer praças, ruas, largos (“Na Cordoaria, no Jardim de S. Lázaro, na Praça Carlos Alberto, no parquezinho por trás do Hospital de Santo António”¹²⁰, “Desce a Rua dos Clérigos, depois duns premeditados vagares pela Praça Carlos Alberto, pelos Carmelitas. Ao fundo da Rua dos Clérigos, pára.”¹²¹, “Subir por um passeio da Rua de Santo António, descer pelo outro e meter para a Rua Sá da Bandeira, - às vezes voltar a subir pelo primeiro passeio e fazer o princípio da Rua de Santa Catarina”¹²²), faz-nos, inclusive, entrar numa ilha portuense e conhecer falas em discurso direto, hábitos, pessoas que são próprias dessa época. Ainda citando Albano Estrela, diz ele, referindo-se a Olímpia e a Belarmina: “Figuras características do Porto em finais dos anos trinta e início dos quarenta que eu ainda conheci, na minha meninice.”¹²³, ou ainda, referindo-se a sua infância: “Para mim, portuense que sou, o conto tem um encanto especial pela revivescência de uma época, por esse encontro com o passado longínquo”.¹²⁴

Buscando na História elementos que justifiquem o agir de Belarmina, constatamos que a personagem extrapola qualquer exigência que se pudesse fazer em relação a uma criada doméstica da sua época. Não tinha folga, contrato de trabalho, pagamento nem privacidade. Seu viver é o viver de sua patroa, resguardando-a das agressões dos passantes, aconselhando-a nos seus

da configuração assumida pelo espaço, pela personagem e pelo rumo dos acontecimentos da narrativa, da história da vida da personagem.” p. 13-14.

¹¹⁷ Albano ESTRELA. Obtida via Internet, WWW. Educare. pt/cronica_novo. asp?fich=CRO_20050420_43

¹¹⁸ Idem, ibidem.

¹¹⁹ Idem, ibidem.

¹²⁰ José RÉGIO. “Menina Olímpia e a Sua Criada Belarmina”. In: *História de Mulheres*. 6ª ed. Porto: Brasiliense, 1986, p.142.

¹²¹ Idem, ibidem, p. 125.

¹²² Idem, ibidem, p. 127.

¹²³ Ob. cit.,ESTRELA.

desvarios, ajudando-a nos seus desejos aristocráticos, sendo o seu anjo da guarda. José Régio criou um espaço temporal, através da marcação dos lugares percorridos, para introduzir personagem atemporal.

Podemos ainda assinalar, no conto em questão, características de natureza dramática quanto à forma de sua composição, como demonstra Aurora Ruiz Alvarez em sua monografia de mestrado intitulada *As Máscaras de Marginalização em História de Mulheres de José Régio*. Aliás, Eugénio Lisboa já assinalara que “a palavra em Régio assume uma dimensão verbalmente espetacular, e, portanto, eminentemente teatral”.¹²⁵

Logo no início, como já comentamos, ocorre a entrada da personagem protagonista em cena, com gestos calculados e expressivos, privilegiando o visual. A cena pode ser considerada prólogo à cena propriamente dita, pois constrói as imagens iniciais da personagem, a partir das quais serão desdobrados os conflitos.

Segundo Aristóteles, o “prólogo é uma parte completa da tragédia que precede o coro”.¹²⁶

Essa cena preparatória, de ritmo solene, reproduz uma imagem diluída, baça da personagem Olímpia, como se ela estivesse sob a luz difusa no proscênio. Somos informados sobre a presença de “estranhas figuras” que passeiam, mas não nos são oferecidos traços que as distingam do senso comum.

Apresentada teatralmente a protagonista, são relatadas suas ações ritualísticas: o passeio de menina Olímpia em caminhadas lentas, solenes, sistematizadas, majestosas, verdadeiros rituais, tanto pelo seu ar ao caminhar, quanto pela ordem a que submete esses passeios, sempre acompanhada pela criada. “Na verdade, menina Olímpia nem passeia, passeia-se.” (1985, p. 125). Também é relatada a reação dos pedestres, que cruzam o passeio de menina Olímpia:

Passa um ou outro dos seus velhos ou mais recentes admiradores. Menina Olímpia tem admiradores de todas as idades, e em quantidade mais que

¹²⁴ Ob. cit., ESTRELA.

¹²⁵ Eugénio LISBOA. *José Régio; a obra e o homem*. Lisboa: Arcádia, 1976, p. 163.

¹²⁶ ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966, p. 81.

suficiente. Ergue largamente o seu chapéu (sobretudo se está bem disposto) saúda-a com uma familiaridade que não exclui o respeito; -Boa tarde, menina Olímpia!” (1985, p. 125)

Até esse trecho que se constitui a preparação para a ação, nos é revelada uma personagem aristocrata que transmite graça, simpatia num contexto “plebeu”. A cena, no entanto, não se delonga, estende-se apenas até quase o final do segundo parágrafo, criando uma atmosfera de mistério e encantamento em relação à identidade da protagonista. Sobrepõe-se, então, a ruptura: “lhe caíram já alguns dentes mesmo na frente” (1985, p.126).

A partir do terceiro parágrafo, outros atributos são apresentados, todos eles, porém, deteriorando a primeira impressão da personagem. Nesse momento, a visão esmaecida torna-se clara, como se a protagonista se colocasse sob a luz direta dos refletores, sendo, assim, exibida na sua mais profunda inteireza e realidade. Encerra-se o prólogo.

Entra em cena, então, o coro que “representava o ser coletivo e anônimo cujo papel consiste em exprimir em seus temores, em suas esperanças e julgamentos, os sentimentos dos espectadores, em suas esperanças e julgamentos, os sentidos dos espectadores que compõem a comunidade cívica.”¹²⁷

Embora o coro grego não insultasse, mas aconselhasse, advertisse, poderíamos considerar a sociedade como coro. A sociedade, expressando seu juízo a respeito de menina Olímpia, desnuda-a e demonstra escárnio, maledicência e censura:

“(...) E os seus admiradores voltam a cara a rir de lado, com olhares de cumplicidade entre si [...] e este redemoinho vivo não respeita a serenidade de menina Olímpia, (há brutais que chegam a dar-lhe encontrões, a pisá-la, a desviá-la da passagem com ditos grosseiros) e menina Olímpia sente-se mal. É, então, obrigada a afastar-se para o lado, a arrumar-se contra as paredes, a deixar passar a onda”. (1985, p. 126)

¹²⁷ Jean-Pierre VERNANT & Pierre VIDAL-NAQUET. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. Trad. de Anna Lia A. de Almeida Prado et alii. São Paulo: Duas Cidades, 1977, p. 12.

Ainda é nomeada por chalaças como: “o estafermo”, “o camafeu”, “o espantalho”, “o raio de fantoche”, “a múmia”, “parece um Entrudo”, “vais uma pêssega”.

Belarmina também faria parte do coro, mas ela sim, apenas advertindo e aconselhando. A criada fiel não aprova os devaneios da ama e esforça-se por conscientizá-la, contudo não consegue dissuadi-la e protege-a, não a abandonando nunca e suprimindo suas necessidades.

Belarmina, como coro e também como personagem adjuvante, procura chamar a atenção de Olímpia à razão. Como sua tentativa se mostra inútil, aceita a situação e adapta-se a ela.

O conflito entre a personagem protagonista e o meio cresce e constitui-se no episódio, terceira parte da tragédia grega e, finalmente, assistimos ao desenlace do conflito, o êxodo, com Belarmina e a menina Olímpia a tasquinhar felizes depois da mendicância humilhante da empregada.

“Menina Olímpia e Sua Criada Belarmina” constitui-se, pois, um texto singular por trazer, na sua estrutura narrativa, uma organização em sintonia com a tragédia grega, além de, no seu processo de construção, também utilizar-se de elementos que guardam semelhança com o texto dramático, como a forte presença do visual, privilegiando o figurativo dentro da contextura lingüística. Singular também por aliar a isso a concepção presencista que enfatiza a sondagem psicológica na estruturação das personagens.

A frase cuidada, mas sem experimentalismos complicados, o vocabulário rico, mas não se afastando da norma de uso, a introdução da palavra poética na observação dos pormenores, o conhecimento desses pormenores significativos, revelando conhecimento do ambiente provinciano, o equilíbrio entre a narração e a descrição obedecendo a uma compreensão do tempo e de espaço são algumas das características de estilo desse texto exemplarmente urdido.

José Régio, que segundo Álvaro Ribeiro, tem como maior dom a “criação de personagens e de perscrutação das almas”¹²⁸ criou, no conto estudado, personagens do cotidiano, mas que, pela força da interioridade desvendada, não são banais, pelo contrário, emocionam, inquietam, surpreendem, incomodam, são, portanto, “literatura viva”.

¹²⁸ Álvaro RIBEIRO. *A Literatura de José Régio*. Lisboa: Sociedade de Expansão Cultural, 1969, p. 241.

4.5. Léah: a catarse de um remorso pela elegia

(...) a apresentação da mulher do ponto de vista de Miguéis, eu não posso deixar de concluir que é uma apresentação que reflecte a compreensão que tinha da alma feminina.

Camila Miguéis

Léah é a personagem a quem a voz do eu-narrador se dirige, a narratária, mas o leitor não tem esse conhecimento ao iniciar seu percurso de leitura do conto.

O responsável pela enunciação do conto é um narrador de primeira pessoa, Monsieur Carlos, personagem, pois, estruturante do enredo, que condiciona o modo como os eventos são apresentados.

Inicia a narrativa com o verbo *lembrar* no presente do indicativo (“Lembro perfeitamente...”)(1981, p.11)¹²⁹ o que sugere a rememoração de fatos. A partir daí, com verbos no pretérito, nos apresenta a dona da pensão, Madame Lambertin, o cão Bouboule, o quarto, a entrada da pensão (destaca na sua descrição sobretudo a sensação olfativa – “o fartum odioso das batatas fritas em sebo de carneiro”(1981, p.12) – sensação essa que permanece na personagem (“ou ficava na cozinha a beber entre o cheiro das fritas”(1981, p.15), “tudo se me tinha tornado odioso, desde o cheiro das fritas até o papel de parede”(1981, p.32), “da cave já não vinha o velho cheiro familiar das *frites*”)(1981, p.36), o vício e marido da dona da pensão, e, finalmente, sua solidão. Ao fazê-lo, atestamos o senso de realidade do criador desse conto que detecta e reconstitui o essencial das cenas, através da exatidão da palavra, como podemos constatar no exemplo a seguir: “Madame Lambertin era flamenga à vista desarmada, e de maneiras bastante livres, mas com certa tinta bondosa”¹³⁰(1981, p.12).

É só aí que tomamos conhecimento do tom dialógico do conto através do vocativo *Léah* (“Mas esta dialéctica da misantropia (ou timidez) não será

¹²⁹ Todas as indicações remetem à 6ª edição de *Léah e Outras Histórias*, editado em Lisboa, em 1981, pela Editorial Estampa.

demasiado especiosa para ti, Léah?”) (1981, p.13). O que nos parecia um relato, torna-se uma confissão.

O narrador-personagem expõe, então, seu desespero de estrangeiro (era português na Bélgica), sua covardia, sua melancolia através de orações ou termos de oração curtos e ritmados, que revelam com maior intensidade sua angústia e sofreguidão:

“Metia-me no quarto, sentava-me no sofá de veludo verde, se bem me lembras, cambado e estripado, contemplando melancolicamente ora as brasas do fogão, onde o vento vinha assobiar, ora a cama enorme e deserta, ora a cortina baixa de nuvens que lá fora exercia, bastante mal, as funções do céu, por cima dos telhados pardacentos de fumo e velhice” (1981, p.13).

A linguagem, para expor seu eu mais profundo, torna-se sugestiva, metafórica (“As janelas metiam Outono por todas as fendas”, “os próprios cigarros me sabiam a palha”) (1981, p.13), e as referências à narratária passam a ser constantes (“se bem te lembras” (1981, p.13), “nunca to cheguei a contar” (1981, p.14), “Se dessa vez não morri, Léah” (1981, p.15), “Coisas de rapazes! dirás tu”) (1981, p.15).

Narra suas idiossincrasias, seus hábitos, um sonho, uma situação embaraçosa e libidinosa com Madame Lambertin e, através de todas essas situações, expõe sua fraqueza (“Era receio de mim mesmo, e não delas, que me retinha”) (1981, p.14), sua degradação (“tive remorsos, nojo de mim mesmo”) (1981, p.16), como se estivesse a desculpar-se diante da narratária, pois, mesmo antes de conhecê-la, já era fraco, covarde, um perdedor.

Nessa passagem, algumas informações práticas nos são reveladas: o lugar da ação (“não era que os belgas não fossem hospitaleiros”) (1981, p.14), o tempo da narração (“Em todo o caso, só hoje, a tantos anos de distância, eu saboreio o encanto...”) (1981, p.15) e sua época (“ouvindo a grafonola eléctrica”) (1981, p.14).

Léah, em seguida, nos é apresentada: é a criada da pensão (“Sabia vagamente que havia uma criada (...) a Lambertin gritava: “Léaaaaaah!, e de um dos andares uma voz respondia: “Ouiiii!”. Ou então: “Lá vou!” Eras tu.”) (1981,

¹³⁰ Grifo nosso.

p.16). O narrador, nesse momento, não a conhecia, ouvia-a e deixou-se auditivamente ser envolvido por ela. Ouvia-a nas escadas, nos outros quartos e sua curiosidade por conhecê-la, além da vitalidade do seu grito “Ouiiii!”, aumentou gradativamente.

Um a um os hóspedes da pensão são apresentados: Perlman, o hóspede do *quartier* das traseiras, Monsieur Albert, mas o objetivo disso vai além de os fazer conhecidos, é revelar como Léah havia entrado em sua vida antes mesmo que a tivesse visto, apenas por ouvi-la, e entrou de forma tão intensa que lhe provocou ciúme irracional. Sentia ciúmes de Perlman (“Todo eu me mordida de despeito... todos naquela casa chamavam por ti, menos eu, que nem te conhecia – e tu subias e demoravas-te. E eram risos, conversas a meia-voz, sarrabulho, idas e vindas”.) (1981, p.17), do hóspede do *quartier* das traseiras (“Tu corrias pressurosa, demoravas-te infinito tempo, repetias as visitas, e era um quarto andar”) (1981, p.17), de Monsieur Albert (“E eu, mordido de raiva, cheguei mais de uma vez a ir escutar à porta que me separava também daquele vizinho”) (1981, p.17), ciúme tão profundo e irracional que o próprio narrador o entende como ódio por ter sua vontade alienada de si e transferida para Léah:

“Não podia ler, tinha nostalgias, nervos, engulhos. Às vezes tilintavam vidros, dinheiros, e então todas as suspeitas do mundo me enchiam a cabeça. Julgava-me excluído, frustrado e, como todos os que se sentem privados, tinha arrancos de moralidade, protestos: tinha vindo meter-me numa casa de “mais costumes”, etc. Cheguei a odiar-te, sem te conhecer, Léah”. (1981, p.17-18)

Ao narrar as idas e vindas de Léah, embora identificadas apenas pela audição, a vitalidade da narratária, sua intensa aptidão para a vida já nos são reveladas através do adjetivo *pressurosa* (“Tu corrias pressurosa”) (1981, p.17) e da hipérbole “voavas lá desde o abismo, como uma diligência de ave” (1981, p.17).

Finalmente Léah se faz sentir pelos olhos, quando Monsieur Carlos, “português da serra”, a chama para reclamar da desordem em seu quarto. A emoção guardada da primeira visão daquela criada explode, e o momento da escritura interfere na diegese: “Ó activa, ó diligente, ó saborosa! Ainda agora se me acelera o coração agradecido...” (1981, p.18).

Léah é descrita como a imagem viva da mulher jovem, bonita, desejável “como um grande fruto”:

“A lua das janelas dava-te em cheio na casa, e reparei que eras bonita, nova e séria. A tua boca entreaberta de espanto, viva e carnuda, mostrava os dentes brancos, delicadamente implantados, os teus olhos redondos, límpidos, cinzentos, miravam com sincero horror e desordem do quarto; os teus seios, fortes e salientes, ainda arquejavam da carreira em que tinhas subido; e no teu pescoço, branco e solidamente afeiçoado, havia um refego delicado e via-se latejar uma artéria. Os teus cabelos eram ondulados e dum louro-queimado; e eras quase da minha estatura, rosada, fresca e reluzente como um grande fruto. Tinhas a cintura estreita, e as tuas ancas alargavam-se numa curva criadora e firme”. (1981, p.19)

Léah, que já havia dominado o narrador pelo ouvido, ao fazê-lo pelos olhos, através do seu retrato físico, numa clara exibição de sua vitalidade física, abate-o ainda mais (“Ao ver-te assim, a minha voz baixou, amoleceu, suavizou-se”) (1981, p.19) e o escraviza (“os lábios vermelhos, que eu não podia desfrutar”) (1981, p.20).

A partir daí, ela será conhecida sob todos os demais sentidos, e sua força anímica será ampliada diante daquele que a descobre.

O olfato o faz declarar definitivamente que a amava: “Toda tu te abriste e rescendeste como uma flor... foi a partir desse instante, juro, que eu te amei”. (1981, p.20-21). Ainda afirma: “Só sentia um remorso...: o de disputar a Ferdinand o sabor e a frescura da tua juventude cheirosa e farta”.(1981, p.25)

Pelo tato, Léah invade a capacidade de sentir do eu-narrador: “A tua carne, senti-o logo nesse beijo, era comunicativa, terna e compassiva, sem problemas” (1981, p.22), “recebendo a carícia dos teus dedos quase maternos” (1981, p.24), “eu tinha tuas mãos, a tua boca sincera, a tua carne tépida e forte” (1981, p.25).

O paladar aproxima-o ainda mais de Léah, porque passa a entendê-la melhor: “Com que prazer eu saboreava essa identidade do amor e da arte do teu povo!”(1981, p.28). Além de já tê-la chamado de saborosa (ó saborosa!) (1981, p.18), e, na sua primeira visão tê-la comparado a “um grande fruto”, ainda podemos associar ao paladar o verbo *nutrir* que é empregado mais de uma vez: “tu tinhas uma graça um pouco rústica e nutritiva” (1981, p.26), “Desse alimento simples e saudável me nutria eu até ao dia seguinte” (1981, p.25).

O narrador reproduz os diálogos travados entre ele e Léah e, através dele, somos informados sobre o tipo de relacionamento existente entre ela e os

pensionistas, sobre sua idade (“Tenho dezanove anos!”) (1981, p.23), sobre sua nacionalidade (“aprendi que eras francesa, e não belga, do Pas-de-Calais”) (1981, p.22), sobre a existência de um noivo “bonito e decente”, sobre seus amores com ele, cujo conhecimento, por parte do narrador, é expresso através das metáforas esclarecedoras da decepção causada: “Foi-se abaixo um castelo de cartas” (1981, p. 23) e “se desfizesse como a miragem do deserto” (1981, p. 24). Mais importante, no entanto, do que essas revelações, é a constatação de uma Léah simples, cândida, honesta, embora tivesse um noivo que logo seria traído, embora ficasse tanto tempo no quarto dos hóspedes.

Léah não obedece aos rótulos tradicionais de anjo ou demônio, a uma teoria maniqueísta. Se o narrador a busca é porque encontra nela autenticidade e força suficientes para ler defeitos como virtudes. Se há empatia entre o leitor e Léah, é porque o narrador o permite, destacando apenas suas qualidades, desculpando-a e autopunindo-se ao denominar-se covarde, egoísta. Além disso, há que se lembrar da distanciação temporal entre o tempo do discurso e o tempo da história, que permite ler o passado com benevolência.

“Ouvindo-te, Léah, como se uma comporta de egoísmo e de frieza dentro de mim se rasgasse, eu sentia toda a minha angústia, as minhas insatisfações libertarem-se, subirem-me à garganta num nó, e desatarem-se em pranto. Seria porque tu eras moça humilde (...), e tudo em ti parecia simples e directo, e me contavas os teus amores mais frescos, com a candura e a melancolia de quem vai sem saber aonde...” (1981, p. 23-24)

Se o narrador acolhe Léah “com o éter do desejo em cada fibra”, ela o beija “terna e compassiva” (1981, p.21); se o narrador denomina sua “simplicidade e humildade mascarada”, Léah traz em si “honesta simplicidade” (1981, p.24); ele traz o ponto máximo da timidez, ela, o ponto máximo da vitalidade. O próprio narrador, reconhecendo quão diferentes eram, declara: “sob a influência do contraste, comecei a trabalhar com mais...” (1981, p.25).

Em seguida, são narrados dois episódios de significação bizarra. O primeiro refere-se à cena da irmã:

“Então, tu ergueste-te num impulso irresistível e puxando-lhe graciosamente a saia, devagar, até um pouco acima dos joelhos unidos e polidos, exclamaste maravilhada, com uma chama de amor nas pupilas cinzentas:- Olha estas pernas!”

Unidas, altas, finas, maravilhosamente torneadas, eram na verdade as mais lindas pernas que eu já tinha contemplado". (1981, p.27)

Como o próprio narrador explica, Léah tinha "pela beleza um entusiasmo ingênuo e pagão" (1981, p.26), mas que não seria do seu alcance, pois "vinha de uma terra recalçada e violenta" (1981, p.28). Sua incompreensão fica evidente através do questionamento que faz a si mesmo: "Mas seria por orgulho dela, ou de mim, Léah, que nos obrigaste a trocar aquele beijo que te fez sofrer?" (1981, p.28). E ele mesmo responde: "Mistério insolúvel" (1981, p.28). Os olhos de Léah umedecem, mas umedecem pela sua capacidade de sentir, de emocionar-se diante da beleza e pureza virginal. Finalmente declara o narrador: "Compreendi então quanto o amor pode ser polivalente" (1981, p.28), mas o episódio subsequente, o do presente de Ferdinand, irá negar sua compreensão de amor polivalente.

"Numa dessas tardes obscuras e chuvosas, estavas comigo bons três quartos de hora, quando a Lambertin te chamou lá de baixo, para te dizer, em gritos, que Ferdinand ainda estava na rua, à espera. Pulei no chão: à tua espera? Ao pé da porta e tu ali comigo? ... Fiquei aborrecido, e não to pude esconder. Mais uma vez a minha ancestral moralidade sentia-se chocada". (1981, p.28)

e continua

"Foi então que tu com infantil segredo, falando a meia voz..." (1981, p.28)

Parece-nos incongruente afirmar-se moralidade chocada e designar "infantil" o segredo que se opõe a essa moralidade (o narrador já havia alertado Léah: "Eu sou pela moralidade, Léah. Detesto certos usos, a libertinagem".) (1981, p.21). Certamente a distância do tempo da narrativa e o do discurso é que favoreceu esse julgamento brando. O que era imoral, passou a ser espontaneidade do sentir, infantilidade.

A noção de vitalidade de Léah, daquela que revigora, renova, continua a ser assinalada no texto:

"Lançavas-te a mim com todo o peso da tua natureza planturosa" (1981, p.26)

"tu tinhas uma graça um pouco rústica e nutritiva" (1981, p. 26)

“é bom sentir-se amado e desejado por alguém com tanta vida e seiva como tu” (1981, p.26)

“Desse alimento simples e saudável me nutria eu até ao dia seguinte” (1981, p.25)

“A tua presença rejuvenescia o meu quarto” (1981, p.25)

Por duas vezes, Léah e suas ações são comparadas à pintura:

“Pulaste com uma agilidade de espantar, dadas as tuas formas robustas, quase rubensianas, e correste ao patamar” (1981, p.22)

Rubens (1577-1640), que era flamengo como Léah, construiu sua arte pictórica num estilo expressivo, fogoso, colorido, dando às formas amplidão, movimento, cores e efeito dramático. Em tudo Léah fazia lembrar os quadros de Rubens, no entanto o “quase” refere-se certamente à amplidão de formas.

“Tudo o que até então me tinha parecido sagrado e misterioso, tornava-se entre as tuas mãos, claro, simples e risonho como os temas mais transcendentos sob o pincel dos pintores da tua raça”. (1981, p. 28)

Aqui, cremos que a referência é feita aos pintores franceses que viveram no final do século XIX e início do XX, e alcançaram notoriedade ainda em vida. A maioria desses artistas era impressionista (Renoir (1841-1914), Degas (1834 - 1917), Monet (1840 -1926), Bazille (1841-1870) (cujo papel foi assaz importante na formação da nova tendência artística), e outros sofreram influência desse estilo, como Bonnard (1867-1947), Cézanne, que através de Pissarro (1830-1883) (pintor dinamarquês que viveu em Paris), entrou em contacto com o Impressionismo o que tornou sua paleta mais clara, Gauguin (1848-1903), também influenciado por Pissarro, e Manet (1832-1883) que, ao aproximar-se do Impressionismo, empregou cores mais claras e luminosas.

O Impressionismo buscava uma visão de superfície, simples como a vemos, imediata, na qual as formas sólidas se desmancham em um banho de cores nas suas mutações e com luminosidade. É por isso que o narrador reconhece que seu mundo “sagrado e misterioso”, com a presença de Léah, tornou-se “claro, simples e risonho como os temas mais transcendentos sob o pincel dos pintores da tua raça”.

No Impressionismo, as cores e tonalidades não podiam ser obtidas pela mistura das tintas na paleta do pintor, mas deviam ser puras e dissociadas, nos quadros, em pequenas pinceladas. Cabe ao observador combinar as várias cores e chegar a um resultado final. É essa a sensação que muitas vezes o texto de Miguéis nos traz, pois, como um pintor impressionista, apresenta-nos através de pequenas pinceladas com cores puras e dissociadas, os elementos da realidade. Cabe a nós, leitores, combinarmos as várias cores, os vários elementos e visualizarmos a cena. Um exemplo:

“Fiquei a olhá-lo alguns momentos. Com a gabardine toda ensopada de chuva, e um embrulho debaixo do braço esquerdo. À luz da encruzilhada, eu adivinhava mais do que via um rosto sério e pálido, os olhos claros que percorriam de alto a baixo a fachada e as janelas do nosso prédio, na esperança de te ver. Tirei-me para dentro, revoltado, e (assim somos, os homens) não me contive que te não censurasse a conduta. Disseste-me que andavam “amuados” e que ele queria fazer as pazes. E então? Não era forma de tratar um homem. Uma hora à chuva, à tua espera, e tu ali comigo, sabendo que ele te esperava! Devias ao menos poupar-me ao triste espectáculo... Em vez de rir de orgulho, repudiei o teu sacrifício. Mas vi nos teus olhos bons a piedade e o remorso, porque tu eras boa, Léah, sê-lo-ás sempre.” (1981, p. 29)

Léah, até aqui em nosso estudo, foi abordada como mulher, a mulher liberada, espelhando as conquistas femininas do pós-guerra¹³¹, entretanto nosso maior interesse é estudá-la como criada, embora o texto não enfatize sua condição empregatícia.

Sabemos que era solícita e lépida no seu serviço, trabalhando com vigor e bem-humorada. É responsável pela limpeza, arrumação e aquecimento dos quartos, além de entreter Monsieur Albert, “pancada na mola”, trazendo-lhe bombons e ajeitando-lhe a gravata. Como algumas vezes ocorre, além dos trabalhos domésticos, podemos supor que também servia aos desejos sexuais dos hóspedes da pensão. Recebia quinhentos francos, quarto (no sótão), comida e tinha um dia e uma noite de folga por semana, o que lhe parecia justo. O problema é que nem sempre recebia e isso a levou a lutar pelo que era seu com a

¹³¹ Há que se lembrar de que Léah era francesa e morava na Bélgica.

mesma força com que gritava “Ouiii!”, revoltando-se contra a exploração que Madame Lambertin gostaria de sujeitá-la.

“Queria que viesses comigo ao Tribunal dos Prud’hommes, para me ajudares a reclamar os ordenados que ela me deve” (1981, p.30)

A personagem Léah não foi trabalhada nos seus referenciais ideológicos, não obstante o mesmo vigor revelado em outras circunstâncias é dirigido para combater a exploração alheia e lutar pela vida. Não só protesta indo ao tribunal, mas ainda faz greve “para que os hóspedes, descontentes obrigassem a patroa a pagar-te” (1981, p.30). A mesma disposição para a vida empregou para defender seus direitos empregatícios, manifestando-se contra uma situação de injustiça que repudiava, no entanto nada conseguiu. Sob a ameaça de Lambertin de acusá-la de imoralidade aos Prud’hommes, saiu “sem um franco do teu ordenado” (1981, p.32). Protestou veementemente contra a tentativa de exploração da patroa, mas nem sequer notou a exploração a que era exposta, servindo sexualmente aos hóspedes na pensão. Era mulher que podia ser usada por todos, sem que ninguém quisesse com ela se comprometer seriamente, nem mesmo Monsieur Carlos.

Buscou outros trabalhos, deixando empregos sucessivamente, perdeu-se de Monsieur Carlos após ter sido por ele afastada. Finalmente é assimilada pelo país estrangeiro¹³², embora tenha sugerido a fuga dele (por razões sentimentais somente, pois queria afastar-se de Ferdinand, de Lambertin, da vida que a distanciava de seu amante). A fuga não foi realizada e ela casa-se com Ferdinand e fica no país estrangeiro: “Estamos casados há mais de um ano! – disseste - Olhe, é o meu menino...” (1981, p.37)

O narrador, por sua vez, pela distanciação temporal, condena a atitude do passado:

“Forçado a abandonar todas as minhas pesquisas e os meus sonhos de tudo o que nos tinha separado naquela manhã suave de arrabalde, só afinal a

¹³² Maria de Fátima Marinho afirma que nos romances e contos de Miguéis “o espaço é para além de português, em geral, e do lisboeta, em particular, o da emigração que o autor bem conhece, nomeadamente, a Bélgica e os Estados Unidos”. In: Oscar LOPES (direcção). *História da Literatura Portuguesa – As Correntes Contemporâneas*, nº 7. Lisboa: Publicações Alfa, 2002, p.132.

mansarda me restava, a mansarda heróica e nua do analista de clínica de pobres e o cheiro acre, enauseante da miséria e a lembrança do meu erro, devo acrescentar!” (1981, p.38)

Esse comentário revela sua consciência de culpa em relação a Léah, e tal consciência pode ser vista como a responsável pela criação da narrativa como forma elegíaca.

Ao escrever sobre o passado, o narrador reconhece que Léah continua sendo uma obsessão embora a tenha longe de si, mas que seria ainda obsessão se a tivesse ao seu lado. Se não tivesse fugido, teria a dádiva generosa do seu amor, no entanto, como dela se afastou, pela memória, traz um travo amargo de arrependimento.

“Léah” é um conto de extraordinária beleza. A escrita justa, elegante, emotiva, sugestiva e fluente que é capaz de desenhar com nitidez, muitas vezes com poucas palavras, os traços essenciais de personagens ou ambientes, a observação exata servida por uma linguagem clara sem preciosismos lexicais ou de composição, o halo poético que percorre todo o texto, a psicologia viva das personagens, o senso de realidade mesclado ao plano ideal são algumas das qualidades desse conto que o tornam inesquecível.

Léah, a mulher ou a criada, é personagem que permanece na memória do leitor pelo carisma de sua personalidade, pela força revelada, mesmo estando em posição de fragilidade. Léah é personagem que enlaça, que enleia como as “leias”, cordas finas que depois de atadas são muito difíceis de serem desfeitas.

Conclusão

“Les femmes polissent les manières et donnent le sentiment des bienséances, elles sont les vrais précepteurs du bon goût, les instigatrices de tous les dévouements. L'homme qui les chérit est rarement un barbare.”

Gabriel Legouvé

Percorrido o caminho a que nos propusemos através da reflexão sobre o momento literário de cada autor aqui estudado, o momento histórico vivido pelas personagens e a análise de cada uma delas, buscaremos agora relacionar as idéias expostas, as conclusões a que se chegou em cada uma das partes.

Embora sejam a aia, Juliana, Joana, Belarmina e Léah todas serviçais domésticas, em vários aspectos se distinguem. Quanto à função na diegese, cada uma delas assume uma posição distinta: a aia é protagonista, Juliana é antagonista, Joana, personagem secundária, Belarmina, personagem adjuvante e Léah, personagem narratária. Quanto ao comportamento, cada uma delas traz suas peculiaridades, mas todas têm boa índole, com exceção de Juliana. A aia difere das demais porque não é livre, é escrava e vive na Idade Média; Léah difere das demais porque não trabalha para uma família, mas para pessoas de uma pensão. Juliana e Joana são personagens de romance, enquanto as demais o são de contos. A aia, Joana e Léah são jovens, enquanto Juliana e Belarmina não o são mais. A aia é a única que possui filho, Joana e Léah são as que têm relacionamento amoroso. De Juliana e Léah temos informações sobre a sua infância, das demais não. Joana e Léah reagem diferentemente diante de uma injustiça: Joana, ao ser demitida injustamente por Luísa, entende a situação e se apieda da patroa; Léah, por não receber seus honorários, reage: faz greve e busca justiça através do órgão competente. Léah é francesa, a aia não tem nacionalidade, e as demais são portuguesas. Cada uma dessas personagens é única e singular no seu agir e na maneira como nos são apresentadas, contudo há denominadores comuns que as une, além do fato de serem serviçais domésticas. Primeiramente a capacidade de surpreender-nos. A aia, entregando seu filho à morte e suicidando-se; Juliana, ao vociferar contra Luísa, usando nome chulo (“-Você manda-me calar, sua p...! – E Juliana disse a palavra.”)¹³³; Joana, ao esbofetear Juliana, sentir-se “babada de dor” ao ver o desespero da patroa e ainda chamá-la de “rica senhora”¹³⁴ ao ser demitida injustamente, Belarmina, pelo esquecimento de sua pessoa em benefício da patroa e, finalmente, Léah, por sua inocência sendo leviana, por sua inocência ao desconhecer a exploração a que era submetida.

Outro denominador comum é o fato de a maioria delas serem forçadas em oposição às patroas. Juliana e Joana trabalham para Luísa, personagem limitada

¹³³ Ob. cit. MACHADO, 1981, p. 240.

pela mediocridade da média burguesia, débil, diante da força da primeira, e fraca por não conseguir defender a segunda frente à chantagem de Juliana; a ação grandiosa da aia contrasta com a de sua rainha que, embora rainha, não tem a força e a determinação de sua escrava; a dedicação, o zelo constante de Belarmina por sua senhora opõe-se à insanidade egoísta dela; Léah, a empregada da pensão de Madame Lambertim, opõe-se a sua patroa, libertina como ela (porque casada, deixa-se ser beijada e acarinhada por Monsieur Carlos e parece não se importar com a demora de sua empregada nos quartos dos hóspedes) pois, enquanto Léah nos é exibida rescendendo como uma flor (1981, p. 20), numa “honesta simplicidade” (1981, p. 20), alegre e cândida (1981, p. 29), a Lambertim é bêbada, ri “riso suspeito e perigoso” (1981, p. 15), numa “atmosfera de deboche” (1981, p. 17) e ainda é desonesta com Léah.

Refletindo sobre o momento histórico vivido pelas personagens-criadas, pudemos verificar que todas elas agem e sofrem pressões de acordo com sua época sem, entretanto, serem limitadas ou cerceadas por ela. A personagem Juliana é a que melhor se adequa a seu momento. As afirmações de Maria Amália Vaz de Carvalho sobre as empregadas do século XIX parecem ter sido escritas para Juliana: “Não precisavam se apossar de um segredo, de ameaçar tacitamente com uma denúncia, de lisonjear vilmente um vício ou mesmo uma mania para darem solidez e garantia de duração à sua posição dependente e precária!”¹³⁵ Não é difícil entendermos essa perfeita adequação, já que Eça, na sua fase realista, objetivava, como ele mesmo declarou na conferência do Casino, retratar objetivamente a realidade social com o fim de contribuir para o melhoramento dela, pois “o homem é um resultado, uma conclusão e um produto das circunstâncias que o envolvem”¹³⁶. Joana, como já assinalamos, embora dentro do padrão das criadas do século XIX, age diferentemente. Como é personagem secundária, não sabemos se o meio de onde originou foi mais ameno e saudável psicologicamente, propiciando uma outra resultante, se como

¹³⁴ Idem, *ibidem*, p. 243.

¹³⁵ Ob. cit. CARVALHO, 1880, p. 213.

personagem secundária não recebeu a devida atenção do autor, se Eça quis mostrar, ainda que inconfessadamente, suas dúvidas quanto ao determinismo, se ele se distraiu e contradisse suas crenças deterministas, ou ainda se a riqueza do autor a criou para que não pudéssemos rotulá-lo. A aia é construída dentro de uma concepção de lenda, mas, ainda assim, traz alguns traços das escravas medievais (origem, posição, função) sem, no entanto, segui-los à risca. Belarmina, como criada, não traz em si aspectos do padrão da época. O ambiente em que vive, não obstante, esse sim traz suas marcas, sobretudo ao ser exposta à vizinhança. Léah, como já foi dito, é um outro tipo de criada, pois não trabalha para uma família, mas para várias pessoas, por isso, ao mesmo tempo em que não recebe a proteção de uma patroa, não se sente constrangida na sua privacidade e nem participa da privacidade da família que a contratou. Diferentemente das serviçais domésticas da época para quem era proibido o relacionamento amoroso, Madame Lambertin, sua patroa, tinha conhecimento do seu namoro com Ferdinand, pois é ela quem anuncia sua chegada e, certamente, aprovava sua relação "amorosa" com os hóspedes da pensão. Além disso, não é portuguesa nem tampouco vive em Portugal; é francesa residente na Bélgica. No seu agir libertário e libertino também difere do padrão da época, embora ela, como a maioria das demais criadas, não tenha seu próprio teto.

Da análise das personagens, pudemos fazer alguns relacionamentos. À fidelidade de Belarmina, podemos comparar a lealdade da personagem queirosiana a aia. Uma e outra são de grande altruísmo, esvaziam-se de si mesmas para agradar e beneficiar o próximo. Na aia, podemos encontrar uma razão religiosa que justifique sua atitude desprendida, em Belarmina, não, ou melhor, sua razão religiosa não é explicitada no conto, mas a caridade é comportamento cristão. Somente seu amor e fidelidade são responsáveis pelo esquecimento do seu eu em benefício de sua patroa.

Belarmina é inteligente, compreende a loucura de sua ama e providencia-lhe um mundo ilusório, enquanto a aia não tem sondagem psicológica. Seu criador

¹³⁶ Apud António José SARAIVA. *História da Literatura Portuguesa*. 8ª ed. revista, Lisboa: Publicações

não trabalhou sua introspecção porque optou pela criação de uma lenda. À perspicácia de Belarmina, podemos encontrar correspondência na personagem também queirosiana Juliana. Ambas têm consciência da situação vivida, são inteligentes, têm olhos para perceber e julgar o comportamento de suas patroas. O conhecimento e percepção de Juliana, não obstante, são usados para incitar-lhe a revolta e o sentimento de revanchismo, enquanto que, em Belarmina, desenvolvem-lhe a compreensão e a adaptação.

Refletindo sobre a interferência da escola literária na produção artística, verificamos que a pena realista de Eça de Queirós criou Juliana, personagem de profundidade psicológica, característica mais constante nos presencistas. Juliana tem força e vitalidade, embora num corpo enfraquecido pela doença e idade, para lutar pelo que anseia: melhorar sua condição de vida.

A profundidade psicológica de Juliana, no entanto, está aliada à intenção de apreender com veracidade o complexo jogo do mecanismo social, preocupação não tão presente nos presencistas, que privilegiavam o psicologismo do inconsciente na busca de fixar a experiência espiritual. Em Juliana, identificamos claramente as razões do seu agir. Se teve uma infância problemática, foi explorada, espezinhada, ignorada e mesmo desdenhada pelos homens por ser feia, só poderia agir com maus sentimentos. Poderíamos afirmar que ela nasceu de acordo com a reação da “*faculté maîtresse*” de seu criador ao meio, raça e momento histórico, se esse mesmo criador não tivesse também trazido até nós Joana, personagem do mesmo romance em que está Juliana, e que parece divergir da concepção de Taine. A verdade, no entanto, incontestável é que Eça busca o jogo das relações humanas para a elaboração de suas personagens, enquanto o mesmo não é enfoque primordial dos presencistas, conhecidos pelo seu isolamento lírico-dramático.

Em Belarmina e Léah, sobretudo em Léah, não são identificadas as razões do seu sentir e pensar. Há, inclusive, nas duas personagens presencistas uma

certa incoerência no seu agir e a imagem que é construída delas. Belarmina esmolava e se embebedava, contrariando seus princípios, mas nem por isso a rotulamos negativamente. Suas atitudes despertam em nós, leitores, enternecimento pelo seu desprego à sua pessoa em benefício de sua patroa. Léah também é leviana e inconseqüente em suas atitudes, engana o noivo, mas a imagem que temos dela, aliás construída pelo próprio narrador-personagem por razões já expostas, é positiva, de admiração pela sua simplicidade e inocência.

Léah e Belarmina são criações de literatos presencistas (Miguéis e Régio respectivamente) e o que as une, além do papel de criada desempenhado por elas, é a densidade psicológica com que são exploradas. São mulheres fortes, ativas, num mundo em que a mulher é tradicionalmente passiva. Essa força, entretanto, deve ser entendida diferentemente em cada uma delas, pois, em Léah, é a sua extraordinária vitalidade, uma energia anímica que a faz viver, sobreviver e conviver; em Belarmina, sua consciência esclarecedora da situação vivida e a sua imensa lealdade e amor que a fazem agir contrariamente a seus princípios. Ambas também têm sua imagem reforçada porque se associam a anti-heróis: Monsieur Carlos, o covarde, menina Olímpia, a louca.

Em Léah e Belarmina, encontramos algumas das mais interessantes figuras femininas da literatura portuguesa contemporânea, trabalhadas com a arte de dois artistas da palavra e da sensibilidade.

Eça de Queirós, José Régio e José Rodrigues Miguéis tiveram um olhar especial para a mulher¹³⁷ e, dentro desse mundo feminino, não se esqueceram da serviçal doméstica, retratando-a com riqueza de detalhes, encantamento, destacando-a. De acordo com a famosa frase de Lacan, “La femme n’existe pas, mais ça peut se construire”. Os autores estudados construíram-na com força anímica, com profundidade e sensibilidade. Personagens como Juliana, Joana, a aia, Belarmina e Léah perduram na memória do leitor e tornam-se verdadeiros

¹³⁷ Lembrando-nos apenas das mais conhecidas, podemos citar de Eça Luísa de *O Primo Basílio* e Maria Eduarda de *Os Maias*; de Régio, Rosa Maria do conto “Davam Grandes Passeios aos Domingos...”, Dulce de “O Sorriso Triste”, Rosa Brava de “História de Rosa Brava”, Maria do Ahú do conto de mesmo nome; de Miguéis, Dona Genciana de “Saudades de Dona Genciana”, Dona Adélia de “A Escola do Paraíso”, Luísa de *Páscoa Feliz*.

símbolos da força da mulher, ainda que numa posição de menor prestígio, a de criada.

Referências Bibliográficas

Dos autores

MIGUÉIS, José Rodrigues. *Léah e Outras Histórias*. 6ª ed. Lisboa: Estampa, 1981.

_____. *Onde a noite se acaba*. Coleção Clássicos Contemporâneos. Rio de Janeiro: Dois Mundos, 1946.

QUEIRÓS, Eça de. *O Primo Basílio*. 6ª ed. São Paulo: Ática, 1975.

_____. *Contos*. Lisboa: Lello & Irmãos, 1951.

_____. *Os Maias*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

_____. *A Ilustre Casa dos Ramires*. 2ª ed. Porto: Chardron, 1904.

RÉGIO, José. *História de Mulheres*. 6ª ed. Porto: Brasília, 1985.

_____. *Contos e Novelas*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2000.

_____. *Jogo da Cabra Cega*. 4ª ed. Porto: Brasília, 1982.

Acerca dos autores

ALVAREZ, Aurora Gedra Ruiz. *As Máscaras de Marginalização em História de Mulheres*. Tese de mestrado apresentada à Disciplina de Literatura Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH/USP, 1996.

AMARAL, Fernando Pinto do. *Cem Livros Portugueses do Século XX*. 1ª ed. Lisboa: Instituto Camões, 2002.

BANDEIRA, Manuel. “Correspondência de Eça de Queiroz para a Imprensa Brasileira”. In: *Livro do Centenário de Eça de Queiroz*. Portugal-Brasil: Edições Dois-Mundos, 1945.

BERARDINELLI, Cleonice. “Eça, Zola e Flaubert: uma relação difícil”. In: *Voz Lusíada*, revista da Academia Lusíada de Ciências, Letras e Artes, nº 16, 2001.

CENTO e Cinquenta Anos com Eça de Queirós. Anais do III Encontro Internacional de Queirosianos. São Paulo: Centro de Estudos Portugueses, USP, 1997.

COELHO, Jacinto do Prado. *Antologia da Ficção Portuguesa Contemporânea*. 1ª ed. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.

CORTESÃO, Jaime. *Eça de Queiroz e a Questão Social*. Lisboa: Seara Nova, 1949.

DAL FABBRO, Rosana Afonso Sobral. *Personagens Femininas e Pares na Literatura Européia*. Dissertação de mestrado apresentada à disciplina de Literatura Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH/USP, 2001.

DANTAS, Francisco José Costa. *A Mulher no Romance de Eça de Queiroz*. Tese de doutoramento apresentada à disciplina de Literatura Portuguesa do Departamento de Literatura Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH/USP, 1987.

ESTRELA, Albano. Obtida na internet, WWW. Educare. Pt/crônica novo.asp?fich=CRO_20050420_43.

GALHOZ, Maria Aliete. *Catorze Ensaios sobre José Régio*. 1ª ed. Lisboa: Cosmos, 1996.

GUIMARÃES, Luís de Oliveira. *As Mulheres na Obra de Eça de Queirós*. Lisboa: Livraria Clássica, 1943.

JORGE, J. de Mello. *Os Tipos de Eça de Queiroz*. São Paulo: Livraria Brasil, 1940.

LISBOA, Eugênio. *No Eça nem com uma flor se toca: Eça visto por Régio*. Lisboa: Instituto Camões, 2001.

_____. *O Essencial sobre José Régio*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2001.

_____. *José Régio – uma Literatura Viva*. Lisboa: Ministério da Educação, 1992.

LOPES, Oscar (direcção). *História da Literatura Portuguesa – As Correntes Contemporâneas*, vol. 7. Lisboa: Publicações Alfa, 2002.

MARQUES, Teresa Martins. *Leituras Poliédricas*. 1ª ed. Lisboa: Universitária, 2002.

MATOS A. Campos (org.). *Dicionário de Eça de Queiroz*. 2ª ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1988.

MEDINA, João. *Reler Eça de Queiroz: das Farpas aos Maias*. Lisboa: Livro Horizonte Ltda., 2000.

MINDLIN, Dulce Maria Viana. “Não se casou nem foi feliz para sempre: uma leitura de Menina Olímpia e Sua Criada Belarmina, de José Régio”. In: *Convergência Lusíada*, Rio de Janeiro: revista do Real Gabinete de Leitura, nº 14, 1997.

NEVES, João Alves das. *Contistas Portugueses Modernos*. São Paulo: Samambaia, 1970.

NEVES, Mário. *José Rodrigues Miguéis: Vida e Obra*. Lisboa: Caminho, 1990.

OLIVEIRA, Caio Fernando de. *A construção discursiva das principais personagens em O Primo Basílio*. Monografia apresentada como anexo do relatório final do programa PIBIC (iniciação científica da Universidade de Mogi das Cruzes), 2004.

OS IMORTAIS da Literatura Universal, vol. I. Abril Cultural, s/d.

QUEIRÓS, Eça. *Correspondência*. Leitura, coordenação e notas de Guilherme de Castilho. 2º vol., Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983.

RIBEIRO, Álvaro. *A Literatura de José Régio*. Lisboa: Sociedade de Expansão Cultural, 1969.

Geral

AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel. *Teoria da Literatura*. 3ª ed. Coimbra: Almedina, 1973.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. Trad. de Suzi Frankl Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BAKHTIN, Mikhaïl. *Marxismo e Filosofia da Linguagem - problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. 3ª ed. São Paulo: Hucitec, 1986.

BARTHES, Roland. *Sistema de Modas*. Trad. de Lineide do Lago Salvador Mosca. São Paulo: Nacional EDUSP, 1979.

_____. “Introdução á Análise Estrutural da Narrativa. In: *Análise Estrutural da Narrativa – seleção de ensaios da revista “Communications”*. 2ª ed. Rio de Janeiro: vozes, 1972.

BRAIT, Beth. *A Personagem*. 7ª ed. São Paulo: Ática, 2004.

CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. Trad. de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CÂNDIDO, Antonio. “A Personagem no Romance”. In: *A Personagem de Ficção*. 10ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CARVALHO, Maria Amália Vaz de. *Mulheres e Crenças (Notas sobre Educação)*. Porto: Joaquim Antunes Leitão & Irmão, 1880.

_____. *A arte de viver em sociedade*. 6ª ed. Lisboa: Livraria Meitorea, 1924..

CERVO, Luiz Amado & BERVIAN, Pedro Alcino. *Metodologia Científica*. 4ª ed. São Paulo: Makron Books, 1996.

CORDÉLIA. *O Reino da Mulher*. Trad. autorizada por Maria Amália Vaz de Carvalho. Lisboa: Avelino Fernandes, 1882.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Trad. de Vera Costa e Silva et alii. 18ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

CRESSOT, Marcel. *O Estilo e Suas Técnicas*. Trad. de Madalena Cruz Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

DAVIS, Natalie Zemon. *Nas Margens – Três Mulheres no Século XVII*. Trad. de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

DUBY, Georges (org.) *História da Vida Privada 2 (Da Europa Feudal à Renascença)*. Trad. de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ECO, Umberto. *Seis Passeios pelos Bosques da Ficção*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

FLAUBERT, Gustave. *Três Contos*. Trad. de Milton Hatoum e Samuel Tristan Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

FORSTER, E. M.. *Aspectos do Romance*. Trad. de Maria Helena Marts. 3ª ed. Porto Alegre: Globo, 2004.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. *A Idade Média – Nascimento do Ocidente*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2001.

GRANDE Enciclopédia Portuguesa e Brasileira, vol. VI e X. Lisboa/ Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia, s/d.

GOTLIB, Nádia Battela. *Teoria do Conto*. 10ª ed. São Paulo: Ática, 2004.

GUIMARÃES, Luís de Oliveira. *As Mulheres na Obra de Eça de Queirós*. Lisboa: Livraria Clássica, 1943.

JOLLES, André. *Formes Simples*. Traduit de l'allemand par Antoine Marie Buguert. Paris: Éditions du Seuls, s/d..

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *O Foco Narrativo (ou A Polêmica em torno da Ilusão)*. 10ª ed. São Paulo: 2004.

MERQUIOR, José Guilherme. *Formalismo e Tradição Moderna. O Problema da Arte e na Crise da Cultura*. Rio de Janeiro: Forense Universitária / São Paulo, Edusp, 1974.

MOISÉS, Massaud. *Presença da Literatura Portuguesa V*. 2ª ed. São Paulo: Difusão do Livro, 1971.

_____. *A Criação Literária: Prosa I*. 18ª ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

_____. *A Literatura Portuguesa através dos Textos*. 28ª ed. São Paulo: Cultrix: 2000.

_____. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.

NYE, Andrea. *Teoria Feminista e as Filosofias do Homem*. Trad. de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1995.

PAREYSON, Luigi. *Os Problemas da Estética*. Trad. de Maria Helena Nery Garcez. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PAZ, Octavio. *Sóror Juana Inês de la Cruz – As Armadilhas da Fé*. Trad. de Wladir Dupont. São Paulo: Mandarin, 1998.

PERROT, Michelle. *Os Excluídos da História: Operários, Mulheres e Prisioneiros*. Trad. de Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

PROST, Antoine e VINCENT, Gerard (org.). *História da Vida Privada 5 – Da Primeira Guerra a Nossos Dias*. Trad. de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. *História da Vida Privada 4 – Da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. Trad. de Denise Bottmann e Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

RIBEIRO, Raquel de Sousa. *Páscoa Feliz: Espaço e Personagem*. Tese de doutoramento apresentada à disciplina de Literatura Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1987.

SARAIVA, António José. *História da Literatura Portuguesa*. 8ª ed. revista Lisboa: Publicações Europa-América, 1965.

SARAIVA, José & LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. 2ª ed. corrigida Porto: Porto, s/d.

SILVA, Victor Emmanuel Aguiar e. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina, 1983.

SEVCENKO, Nicolau. “Prefácio à edição brasileira”. In: *Dicionário de Mitos Literários*. Trad. de Carlos Sussekund et alii. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

VERNANT, Jean Pierre & VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. Trad. de Anna Lia A. de Almeida et alii. São Paulo: Duas Cidades, 1997.