

Mulheres de Eça de Queirós: o *romance português e o cinema* *brasileiro*

José Roberto de Andrade⁹²

Instituto Federal da Bahia (IFBA)

Daniele Machado Fontes⁹³

Instituto Federal da Bahia (IFBA)

Resumo

Este artigo é fruto de pesquisa de Iniciação Científica, com bolsa Capes/Fapesb, que se desenvolve no DEVIR, grupo de pesquisa interdepartamental, constituído no Instituto Federal da Bahia (IFBA) e dedicado ao estudo das questões de identidade, gênero e subjetividade. Para este texto procuramos analisar duas obras de diferentes suportes: o romance *O Primo Basílio*, publicado em 1878, e o filme homônimo, dirigido por Daniel Filho e lançado em 2007. Seleccionamos cenas que se reproduzem nas duas obras e buscamos entender como se dá o processo de constituição de duas personagens: Luísa e Leopoldina (Leonor, no filme). Analisamos como se conformam os espaços de circulação do feminino nos contextos português, na obra de Eça de Queirós, e brasileiro, no filme ambientado em São Paulo, no final da década de 1950. Para tanto, consideramos literatura e cinema como processos de reflexão social, que permitem ser analisados e problematizados, na inter-relação entre a obra e a sociedade.

Palavras-chave

O Primo Basílio. Cinema. Gênero. Sexualidade

⁹² Mestre em Linguística e Semiótica pela Universidade de São Paulo (USP). Doutor em Literatura e Cultura, pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professor doutor efetivo do Instituto Federal da Bahia (IFBA), pesquisador dos grupos EÇA e DEVIR. Salvador-Bahia-Brasil. E-mails: andrade.escolas@gmail.com e roberto.andrade@ifba.edu.br.

⁹³ Graduanda e bolsista Capes/Fapesb do curso de Licenciatura em Geografia do Instituto Federal de Educação da Bahia (IFBA). Salvador-Bahia-Brasil. E-mails: daniellefontes@outlook.com e danielle.fontes@ifba.edu.br.

Este texto é decorrente de um trabalho de interpretação da obra de Eça de Queirós que vem sendo realizado desde 2011 e já resultou em alguns artigos publicados em revistas e Anais de congressos e numa tese de doutorado defendida na Universidade Federal da Bahia, em 2014. Desde 2016, esse esforço interpretativo ampliou-se para incorporar obras de artistas — cineastas, escritores, pintores... — que dialogam com a obra eciana e ganhou forma no projeto *Eça de Queirós: sexualidade e gênero numa perspectiva comparativa*, que se desenvolve no DEVIR, grupo de pesquisa interdepartamental, constituído no Instituto Federal da Bahia (IFBA), dedicado ao estudo das questões de identidade, gênero e subjetividade. A reflexão que se faz neste artigo é resultado de trabalho de Iniciação Científica (IC), com bolsa Capes/Fapesb, realizado por graduando do curso de Licenciatura em Geografia. Na pesquisa de IC, analisamos duas obras de diferentes suportes: o romance *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós, publicado em 1878, e o filme homônimo, dirigido por Daniel Filho, lançado em 2007. Tentamos entender como filme e livro dialogam para compor duas de suas personagens femininas: Luísa e Leopoldina (Leonor, no filme).

Como não há espaço para tratar de várias cenas do livro e do filme, selecionamos uma emblemática: o jantar que Luísa oferece a Leopoldina/Leonor, quando Jorge viaja, para o Alentejo, no livro, e para Brasília, na película. Nessa cena, as duas personagens comem, bebem e revelam desejos, angústias e sonhos. As atitudes, gestos e falas de Luísa e Leopoldina/Leonor indicam as possibilidades e limites traçados para o feminino na Lisboa do século XIX, no romance, e na São Paulo da metade do século XX, espaço e tempo que o diretor Daniel Filho escolheu para ambientar a narrativa. Na análise, consideramos momentos anteriores e posteriores ao jantar, que são importantes para caracterizar o estado de espírito de Luísa na cena.

No filme, o episódio dura aproximadamente 7 minutos: de 17min a 24min, e acompanha o dia de Luísa, desde o café da manhã até o momento em que ela se entrega a Basílio, depois de jantar com sua amiga Leonor.

Na manhã do encontro, a câmera mostra Luísa (Débora Falabella), à mesa, vestida com robe rosa, estampado com flores brancas, tomando, tranquilamente, seu café da manhã. Juliana (Glória Pires) aproxima-se e lhe entrega flores, com o seguinte bilhete, que se pode ler, porque a câmera se aproxima do papel:

Não consegui dormir só de pensar na possibilidade que hoje te verei.
Seu coração carinhoso soube perdoar o meu leviano.
Com amor.
Basílio

Basílio (Fábio Assunção) fala em perdão, porque, no dia anterior, havia tentado beijar a prima. Assustada, ela afastou o primo e mandou-o embora. Antes de sair, Basílio insistiu em voltar no dia seguinte, às 14h. Contrariada, ela concordou e ele saiu. A cena seguinte já é a do café. Ela recebe as flores, lê o bilhete, dá um leve sorriso e a cena se encerra. Na sequência, a câmera mostra o relógio da sala — O tempo é informado ao espectador pelos closes no relógio —, que marca 14h, horário agendado para o encontro, e Luísa desce as escadas que levam aos quartos. Ela tem o semblante tranquilo — quase feliz — está bem maquilada e traja um vestido verde-escuro, que deixa à mostra seus ombros. Ela desce, ajeita o cabelo frente a um espelho pendurado em uma das paredes, olha o ambiente, entra na ampla sala de estar e fecha as portas. Depois fica a mexer nos objetos, nas revistas e a dedilhar o piano, sorrindo. Pouco depois, o relógio marca 16h e Luísa mostra-se um pouco impaciente e ansiosa com o atraso do primo. Ouve um barulho, corre para a janela e olha a rua, para ver se ele chegara. A impaciência parece não durar muito, pois o relógio marca 18h e Luísa dorme no sofá. Ouvem-se palmas, ela levanta devagar e sonolenta. Juliana (Glória Pires) abre a porta e entra Leonor/Leopoldina (Simone Spoladore), que chega sem avisar porque “tenho tanta coisa pra te contar”. A atriz também veste um vestido escuro, de alças, decote na frente e atrás, que deixam à mostra os ombros, uma parte das costas e o início dos seios. Luísa cumprimenta a amiga, esboça um início de conversa e pergunta: “Jantas comigo?”. Leonor aquiesce e Luísa volta-se para Juliana: “Ouviu, Juliana? Dona Leonor vai jantar comigo.” A amiga ordena: “Qualquer coisa sem alho, viu, minha filha?” e volta-se para Luísa: “Tenho um encontro mais tarde. Um estudante de medicina”. E, para caracterizar o prazer que a espera, produz um som bem característico — /s/ bem sibilado — aspirando o ar com força, com os lábios levemente abertos e os dentes cerrados. Esse comportamento adúltero e permissivo de Leonor é o motivo para ela ser caracterizada, no filme, como “a maçaneta”, em quem todos põem a mão. Na cena seguinte, elas já estão à mesa, comendo, bebendo e falando alegremente. Embora Luísa tenha esperado o primo durante toda a tarde, ela não se mostra triste com a ausência; e a chegada de Leonor é motivo para uma conversa ligeira e alegre. À mesa, elas quase devoram a comida, bebem vinho e falam de boca cheia, espalhando perdigotos, pedaços de comida e gotas de vinho sobre as travessas. Juliana preparou a comida sem alho, mas levou alguns dentes para a mesa, à parte, em recipiente específico. Leonor pede: “da cá o alho, porque não pode um prazer estragar o outro”. Enquanto comem e bebem, conversam alegremente. Leonor pergunta sobre Basílio e Luísa diz que foram “só uns beijos”. Terminam de jantar e vão para o sofá, onde bebem mais, fumam e falam — muito rapidamente e simulando voz de bêbadas — dos amores do colégio.

Leonor diz que Luísa “se faz de santinha, mas eu me lembro muito bem de você pulando o muro do colégio para encontrar Bebeto”. Luísa devolve: “E você que foi pega... pega beijando a Silene”, e riem muito. Há um corte e, na cena seguinte, Luísa e Leonor dançam ao som do bolero francês ”L'Eau a La Bouche”, de Serge Gainsbourg, e a cena termina com Luisa no sofá, de pernas para o ar.

Essa descrição sucinta deixa claro que as atrizes representam personagens que se vestem bem — Leonor se mostra mais provocante que Luísa —, mas não são contidas à mesa. Engolem a comida, sem saboreá-la, confirmando o que se anunciara no pedido feito por Leonor: “Qualquer coisa sem alho, minha filha”. Quem pede “qualquer coisa” não está preocupado com o sabor dos pratos. Além disso, as duas bebem exageradamente, sem se incomodar com os efeitos do álcool. E os assuntos da conversa são ligeiros e sem questionamento, sugerindo relações frívolas e sem importância. E Luísa, em nenhum momento, mostra-se triste, distraída e irritada com a ausência de Basílio.

Na edição das *Obras Completas de Eça de Queirós*, organizada por Beatriz Berrini, a cena do jantar, desde a chegada de Leopoldina até sua saída da casa de Luísa, vai da página 561 à 569, do capítulo X. O episódio, no romance, é muito mais longo e complexo, mas não é necessário tratar de todos os detalhes para evidenciar que as duas personagens de Eça são muito diferentes das de Daniel Filho. A começar pelo estado de espírito da dona da casa.

No texto eciano, antes de Leopoldina chegar, Luísa está triste, porque Basílio não veio para a visita diária, e irritada com a intromissão de Sebastião, que a alertou sobre os comentários maldosos da vizinhança. Ela entende que o falatório é pérfido e inaceitável, pois ela não se concebe entregando-se a um amante: “podia ter lá dentro uma fraqueza... Mas seria sempre uma mulher de bem, fiel, só dum!” (I, p. 561)⁹⁴.

Quando Leopoldina chega, Luísa está triste e exasperada e vai se manter assim durante quase todo o jantar. Uma das consequências da tristeza é a inapetência; ela não toca na comida e Leopoldina até pergunta: “Não te tentas? Fazes mal!” (I, p. 564). Fica também distraída, como destaca o narrador: tem “o olhar vago” e “saudoso”, “suspirava” e “parecia preocupada” (I, p. 566). A tristeza vai parecer mais forte no momento do fado. Enquanto esperam o jantar, Luísa pede a Leopoldina que toque algo triste ao piano: “queria alguma coisa triste, doce... O fado! Que tocasse o fado!...” (I, p. 562). Leopoldina sugere o fado novo:

⁹⁴ Os trechos da obra de Eça de Queirós foram retirados da edição, em quatro volumes, publicada pela editora Aguilar, sob a coordenação de Beatriz Berrini. Nas citações, referir-nos-emos aos volumes (I, II, III e IV) e às páginas.

“a história rimada de um amor infeliz. Falava-se nas ‘raivas do ciúme, nas rochas de Cascais, nas noites de luar, nos suspiros da saudade’, todo o palavreado mórbido do sentimentalismo lisboeta” (I, p. 562-563). A música e “os versos entristeciam-na [Luísa] um pouco; e com o olhar saudoso seguia sobre o teclado os dedos ágeis e magros de Leopoldina” (I, p. 563).

Esse estado melancólico e disperso só muda em alguns momentos, quando falam de amantes. Num deles, Leopoldina diz que se deve aproveitar a vida e os amores, antes que a velhice chegue ou uma doença as leve para a cova. Essa “conversa embaraçava Luísa; sentia-se corar, mas o crepúsculo, as palavras de Leopoldina davam-lhe como o enfraquecimento de uma tentação” (I, p. 568). A tristeza dá lugar ao sorriso, quando falam de Castro, o banqueiro, que está “muito apaixonado por ti sempre” (I, p. 569). Luísa sorri, indicando o prazer de se sentir desejada. A tentação do amante vai se manifestar novamente no final do jantar, quando ambas — um pouco afetadas pelo champanhe —, estiradas no divã, conversam sobre Fernando, o novo amante de Leopoldina. Esta “cochicha confidenciazinhas” ao ouvido de Luísa:

Adorava-o. [...] A sua voz velada tinha inflexões de uma ternura cálida. Luísa sentia-lhe o hálito e o calor do corpo, quase deitada também, enervada; a sua respiração alta tinha por vezes um tom suspirado; e a certos detalhes mais picantes de Leopoldina soltava um risinho quente e curto, como de cócegas...(I, p.569)

Os risinhos e os suspiros denunciam a excitação e o desejo da entrega. Não sem razão, Leopoldina sai e Basílio entra, já tarde da noite, para colher o fruto do desejo que semeou. Mas da Luísa triste e melancólica até essa mulher excitada que se entrega ao amante passam-se algumas horas, em que as amigas conversam sobre sua condição de mulher, seus desejos e suas experiências. Antes de ir aos assuntos do jantar, no entanto, falemos de Leopoldina.

Leopoldina, diferentemente de Luísa, diverte-se. Ela come e bebe com gosto, mas não se empanturra. E ainda muda o cardápio do jantar. Distintamente do filme, Leopoldina e Luísa usam os serviços das criadas para trocar bilhetes e combinar o encontro. Como mandam as regras da etiqueta burguesa, Luísa orientou Joana, a cozinheira, sobre o cardápio a ser servido. Leopoldina é a convidada e não deveria interferir nas escolhas da anfitriã, mas chega exigindo: “Manda-me assar um bocadinho de bacalhau! Meu marido detesta bacalhau! Aquele animal! Eu é a minha paixão. Com azeite e alho!” (I, p. 562). Luísa se espanta um pouco, acha o pedido extravagante, mas manda Juliana providenciar o peixe. Leopoldina qualifica o marido de animal, mas demonstra uma submissão respeitosa a ele: “Lá o meu senhor foi para o Campo Grande” (I, p562). Quanto aos amantes, ela se mostra independente. Pediu o

bacalhau com alho, mas lembrou do amante e dispensou a iguaria. Quando o bacalhau chega, no entanto, ela tem “um movimento decidido de bravura” e pede: “Traga-me um alho, Sra. Juliana! Traga-me um bom alho!” (I, p. 564-565). Entre o amor e o sabor, Leopoldina tem a coragem de escolher os dois: “Eu vou ter logo com o Fernando, mas não me importa!” (I, p. 565). Essa coragem de desrespeitar a etiqueta amorosa aparece, em certa medida, no filme, mas a oscilação entre o desejo do amor e do sabor dá à cena eciana certa dramaticidade que não se pode ver no filme. No livro, o amante é, em certa medida, um macho e tem seu lugar de “senhor”, mas Leopoldina não está submetida a ele, por isso pede o alho e esborracha-o “em roda do prato”, rega “as lascas do bacalhau de um fio mole de azeite, com gravidade. [...] achava aquilo uma ‘pândega’” (I, p. 565). Considerar o amante e o jantar como “pândega” caracteriza muito bem a personagem: ela se vê num cenário de festa, que se pode e se deve gozar. A pândega, no entanto, não a faz perder o controle e o poder de decisão. Ela é loquaz e serve-se “com gula”, mas “picava um bocadinho na ponta do garfo, provava, deixava” (I, p. 565). Põe-se “a trincar bocadinhos de conserva” (I, p. 563) e “com os olhos no prato” vai “partindo devagar, muito atenta, lascazinhas de bacalhau” e “bebericando golinhos de vinho” (I, p.565). Leopoldina consome a comida e a bebida devagar, saboreando, sem ceder à gula. Essa contenção do desejo também se mostra na relação com o marido, os amantes e as criadas. Leopoldina convive com os limites da sociedade burguesa: mantém o marido, respeita-o e insulta-o na medida exata; tem amantes, mas não se submete a eles; e convive com as criadas porque sabe que tem de suportar “os seus desmazelos. — E muito agradecida ainda que ela se me não vá! Quando a gente depende delas” (I, p. 561-562). Os limites da sociedade burguesa não são desconsiderados. Ela convive com eles, ora respeitando-os, ora rompendo-os. Ela é uma atriz na tragicômica pândega burguesa.

Nesta breve caracterização de Luísa e Leopoldina, elencamos alguns dos assuntos do jantar. A cena vai se desenrolar nas mais de oito páginas do romance e as duas amigas vão conversar sobre assuntos que revelam processos de formação, desejos e os limites impostos às mulheres burguesas da Lisboa do século XIX. Como não podemos tratar de todos os tópicos discutidos durante a ceia, vamos dar destaque aos que consideramos centrais e que, em alguma medida, podem servir de contraste à representação que se constrói no filme.

Espinafre e Micaela

Num dos momentos da cena, as amigas recordam de personagens e situações que marcaram o tempo de colégio. Espinafre, por exemplo: “o homem, o ideal, o herói; todas lhe

escreviam bilhetes, desenhavam-lhe corações de onde saia uma fogueira; [...]” (I, p.563). E Micaela, uma das alunas, que foi flagrada “no cacifo dos baús” a devorar Espinafre de beijos (I, p. 563). O destino de Espinafre não se sabe, mas conhece-se o fim da “doida” Micaela: “Coitada! Tinha casado com um alferes, um homem que a espancava. Estava cheia de filhos...” (I, p. 564). É importante notar que as amigas não estão livres de julgar e ordenar o comportamento alheio segundo a moral do machismo burguês. Espinafre ocupa o lugar do macho conquistador e Micaela, que não se submete às leis de conduta feminina, sofre o castigo decorrente da devassidão: muitos filhos e um péssimo casamento. Por isso Luísa classifica o episódio de “um horror”.

Maneiras de amar

As duas concordam que as mulheres começam cedo: “Aos treze anos já a gente vai na sua quarta paixão. [...] mulheres, todas sentem o mesmo!” (I, p. 567). Para Leopoldina o amor “é o que há de melhor neste mundo” e entende que não se deve privar dele: “estar uma pobre de Cristo a privar-se [...] a mortificar-se, para vir um dia uma febre, [...] e boas noites, vai-se para o alto de São João!” (I, p. 567-568). Incluir os amores adúlteros entre os amores desejados e permitidos, principalmente se se considerar a brevidade da vida e a certeza da morte, “embaraçava Luísa” e ela declara ser “imoral semelhante idéia.” (I, 568). Negar o adultério é também a atitude de Luísa ao censurar a promiscuidade da amiga: as paixões “umas atrás das outras...” [...] Não te podem fazer feliz!” (I, p. 568). Leopoldina não se abala: “Está claro que não! — exclamou a outra. — Mas... — procurou a palavra; não a quis empregar decerto; disse apenas com um tom seco: — Divertem-me!” (I, p. 568). Diversão é o que Leopoldina procura, pois sabe que no adultério não se busca amor e felicidade. A relação com os amantes é de outra ordem. Na Lisboa em que vive, uma mulher não pode abrir mão do casamento e do marido, para arriscar-se numa aventura amorosa com um pobre estudante. Por isso, Leopoldina diverte-se e sente prazer, sem se submeter.

Sentimentos

Os “sentimentos”, eufemismo para se referir aos relacionamentos homoafetivos, também trazem recordações: “Lembraste quando estivemos de mal? [...] Por tu teres dado um beijo na Teresa que era meu sentimento” (I, p. 564). A desavença desencadeia outras memórias sobre esses amores homoafetivos: “Leopoldina tivera quatro; a mais bonita era a

Joaninha, a Freitas. Que olhos! E que bem feita! Tinha-lhe feito a corte um mês.” (I, p. 564). “Tolices!” é como Luísa se refere aos sentimentos. Leopoldina, no entanto, demonstra que esses amores deixaram marcas profundas: “tinham sido as primeiras sensações, as mais intensas. Que agonia de ciúmes! Que delírio de reconciliações! E os beijos furtados! E os olhares! E os bilhetinhos, e todas as palpitações do coração, as primeiras da vida” (I, p. 564) e arremata: “Nunca — exclamou —, nunca, depois de mulher, senti por um homem o que senti pela Joaninha!... Pois podes crer...” (I, p. 564). A chegada de Juliana interrompe a conversa, pois, segundo Luísa, é necessário manter a “respeitabilidade da casa”. Não ficaria bem a uma senhora da média burguesia admitir que amou outra mulher. Embora não avance, a conversa revela mais um traço peculiar de Leopoldina. Ela se entrega aos homens e diverte-se, mas são as mulheres que inquietam e agitam seu desejo e seu coração.

Criadas e Maridos

A conversa sobre maridos e criadas também distingue as duas personagens. Luísa quer se livrar de Juliana, mas não pode, pois deve obediência ao marido, que decidiu mantê-la, em respeito aos cuidados que a criada dispensou à tia. A obediência de Luísa é questionada por Leopoldina: “Boa! Os maridos não deviam ter vontade!... Era o que faltava!...” (I, p. 565). A crítica, no entanto, não se dirige só à submissão da amiga. Leopoldina está reprovando o poder dos maridos de interferir nos assuntos da casa, espaço feminino. “Os maridos não deviam ter vontade” é também uma reprimenda a Noronha, seu marido, que fez “quarto à parte!...” e ainda se ocupa das criadas e dos afazeres da cozinha: “lá o meu cavalheiro até pesa a carne! — Sorriu, com ódio. — Também é o que vale, senão!... Eu só de ir à cozinha me dão enjôos...” (I, p. 566). Se Leopoldina reprova a intromissão dos maridos, ela não se incomoda de deixar a cozinha sob a responsabilidade deles, desconsiderando outra regra da burguesia que se pode encontrar nos livros de culinária e etiqueta feminina do século XIX: a senhora da casa deve gerir a cozinha, mantendo a devida distância do fogão, lugar da criada cozinheira. (MONTEIRO, 2000: p. 15-16).

Filhos e as liberdades do macho

As duas amigas também falam dos limites impostos aos desejos femininos. Leopoldina ofende o marido, mostra-se independente em relação aos amantes, mas quer os direitos do macho: “os homens são bem mais felizes que nós! Eu nasci para homem! [...] Um

homem pode fazer tudo! Nada lhe fica mal! Pode viajar, correr aventuras...” (I, p. 566). Luísa também não desdenha das possibilidades de alargamento das fronteiras do feminino:

Luísa [...] ambicionava um cupê; e queria viajar, ir a Paris, a Sevilha, a Roma... Mas os desejos de Leopoldina eram mais vastos: invejava uma larga vida, com carruagens, camarotes de assinatura, uma casa em Sintra, ceias, bailes, toaletes, jogo... Porque gostava do monte. — dizia — fazia-lhe bater o coração. (I, p. 566)

Leopoldina é mais enfática, percebe a “prisão” e quer afrouxar ou retirar as correntes que a prendem na sua condição de mulher. Luísa deseja Paris, Sevilha e Roma, mas hesita diante da possibilidade da maternidade: “São tolices, no fim, andar, viajar! A única coisa neste mundo é a gente estar na sua casa, com o seu homem, um filho ou dois...” (I, p. 566). A menção aos filhos leva Leopoldina a exclamar: “Filhos! Credo, que nem falasse em semelhante coisa! Todos os dias dava graças a Deus em os não ter!” (I, p. 567). Filhos são para ela:

[...] incômodo todo o tempo que se está!... As despesas! Os trabalhos, as doenças! Deus me livre! É uma prisão! E depois quando crescem, dão fé de tudo, palram, vão dizer... Uma mulher com filhos está inútil para tudo, está atada de pés e mãos! Não há prazer na vida. E estar ali a aturá-los... Credo! Eu? Que Deus não me castigue, mas se tivesse essa desgraça parece-me que ia ter com a velha da Travessa da Palha! (I, p. 567)

Leopoldina não só abomina a maternidade, ela estaria disposta ao aborto, por isso a referência à velha da Travessa da Palha. Luísa demonstra horror à ideia do aborto. A amiga encolhe os ombros e acrescenta: “E depois, minha rica, é que uma mulher estraga-se; não há beleza de corpo que resista. Perde-se o melhor” (I, p. 567). No que diz respeito aos filhos, Leopoldina também quer independência. Deseja o sexo, mas recusa suas consequências. E, se concebesse, estaria disposta a cometer o pecado do aborto.

Deus e os padres

A distinção entre Luísa e Leopoldina também está marcada na maneira de se relacionar com a religião. Luísa não é carola, mas menciona os “os deveres, na religião” (I, p.568), assunto que irrita Leopoldina, que não vê os padres com bons olhos, porque tem certeza de que eles pecam. Um deles “Pe. Estêvão, o de luneta [...] dentes bonitos, [...] me dava todas as absolvições” (I, p. 568), se aceitasse suas investidas. Por isso ela afirma: “Os padres quê? São a religião! Nunca vi outra. Deus, esse, minha rica, está longe, não se ocupa do que fazem as mulheres.” (I, p. 568). As ideias da amiga são, para Luísa, horríveis, pois “A

felicidade, a verdadeira, segundo ela, era ser honesta...” (I, p. 568). Honestidade que a herege Leopoldina não deseja, pois não a aproxima de Deus e impede a pândega.

Sintetizando as diferenças

O episódio, no romance, é mais longo e complexo, na forma e no conteúdo. A cena revela duas mulheres diferentes, embora pertençam à mesma classe, sejam amigas desde a infância e tenham estudado no mesmo colégio, comido nos mesmos restaurantes e vestido a roupa das mesmas modistas. A postura à mesa e a forma de considerar os assuntos do jantar, no romance, caracterizam uma Leopoldina consciente de suas limitações, mas corajosa o suficiente para questioná-las. Come o alho, critica o marido e os padres, abomina a maternidade, diverte-se com os amantes e deseja o lugar do macho. As limitações não a entristecem, nem a revoltam. Ela não é uma militante sublevando as mulheres burguesas da sociedade lisboeta. É uma atriz da pândega, que come e ama, sem se entristecer nem se empanturrar. Para ela, a melancolia, a paixão e a gula são mais encenação que ação. Questiona os limites sociais impostos à mulher e alarga-os, até onde a conveniência burguesa obriga recuar. Luísa é hesitante. Como manda a etiqueta, mostra um domínio relativo sobre a cozinha: ordenou o jantar, mas cede ao bacalhau, sem deixar de qualificar de “extravagante” a intromissão da amiga. Gere a cozinha, mas deixa-se dominar pela tristeza e pela inapetência. Não saboreia a comida e não se permite amar. Ela deseja, mas faltam-lhe certeza e coragem para sustentar suas escolhas. Recua diante dos limites impostos pela sociedade burguesa e procura manter a imagem de esposa fiel, contida, respeitadora da religião e conservadora dos bons costumes familiares. Pelo menos durante o jantar. Depois, excitada com as confidências das delícias vividas pela amiga, vai entregar-se a Basílio.

Essa complexidade da obra ficcional não encontramos na película de Daniel Filho. No filme, a cena é mais curta e caricatural. O desejo do alho também vence, mas parece um capricho, e Leonor torna-se mais vulgar que corajosa, pois optar pelo alho não é uma oposição a um padrão social. O mesmo tratamento superficial é dado aos amores adúlteros e às lembranças do colégio. Luísa e Leonor, arrastando a voz, já ébrias, conversam sobre os episódios adolescentes. Pular o muro para encontrar o namorado Beбето confirma a heterossexualidade da dona da casa. E o beijo em Silene nem é problematizado; é mais um “capricho” sem importância.

Possibilidades de Interpretação

As diferenças entre filme e livro estão longe de se justificar por necessidade de tradução intersemiótica. As personagens femininas de Eça de Queirós são mais complexas que as de Daniel Filho, mais frívolas e superficiais. E há várias possibilidades de interpretar as escolhas do escritor e do cineasta.

Uma delas considera uma entrevista que o diretor deu à *Folha de São Paulo*, em 2007, por ocasião do lançamento do filme. Filho informa ao entrevistador que concebeu sua obra com a finalidade de explorar um nicho de “filmes de amor, de paixão. Não se fazem mais filmes como *O Morro dos Ventos Uivantes*, profundamente femininos. E sabemos que as mulheres é que escolhem o que assistir — no teatro, no cinema, no balé. Os homens querem ver é futebol” (FILHO, 2007, on-line, n.p.). O diretor revela que sua obra insere na categoria “filme de amor, de paixão” que ele escolheu para atingir um público específico: as mulheres. O modelo de filme de amor é *O Morro dos Ventos Uivantes*, baseado na obra da escritora Emily Brontë. O livro foi adaptado várias vezes para o cinema e a TV; e conta a história trágica de Catherine e Heathcliff, que morrem por não conseguirem viver sua intensa paixão. Essa intensidade apaixonada — que chegou a ser motivo de crítica quando do lançamento do livro — não é o que o espectador encontra no filme de Daniel Filho. E a resposta do cineasta revela que sua leitura da sociedade é fundamentada em oposições que caracterizariam homens e mulheres. Estas escolhem o teatro, o cinema, o balé e os “filmes de paixão”; aqueles se limitam ao futebol. Essa leitura redutora e caricatural das diferenças de gênero vai se repetir em outro ponto da entrevista. Filho afirma que escolheu Reynaldo Gianecchini para o papel de Jorge, porque “escaparia de ser maniqueísta”, uma vez que Basílio era o não menos bonito Fabio Assunção:

Escalando duas potências de afeto feminino, queria que ficasse claro que o problema de Luísa não é ser atraída pelo mais lindo ou o mais gostoso. Não é desse tipo de amor que se trata. Acho que é isso o que acontece na alma da mulher. Já o homem, sim, é preconceituoso. Se mulher ficasse careca, será que homem casava com ela? Mulher não tem esse conceito de beleza. O amor da mulher é mais solto, mais aberto (FILHO, 2017, on-line, n.p.).

A justificativa para a escalação do elenco é, no mínimo, curiosa e revela, mais uma vez, a estereotipia do olhar do diretor: mulheres são movidas pelo afeto, pelo amor “mais solto e mais aberto”, que é capaz de enxergar e se manifestar independente da beleza e da feiura. Homens são preconceituosos, movidos pela imagem do corpo feminino: se bonito, querem; se feio, rejeitam. Filho atribui aos homens a mesma canalhice do personagem machadiano Brás Cubas, que se sente atraído pela beleza da personagem Eugênia, mas recua

ao perceber que ela é manca. Daí a famosa pergunta: “Por que bonita, se coxa? Por que coxa, se bonita?” (ASSIS, V. I, 1997, p.554). Machado teve a sabedoria de colocar a pergunta na boca de uma das muitas e diferentes personagens masculinas que criou. Mas o Brás Cubas de Machado é o homem “tipo” de Daniel Filho. Talvez por isso possamos inferir que o diretor — por impossibilidade ou vontade — não perceberia os muitos outros homens das narrativas machadianas, como não percebeu a multiplicidade das mulheres — e de homens, embora não estejamos falando deles — criadas por Eça de Queirós. Na sociedade imaginada por Daniel Filho, mulheres são movidas pelo coração, pelo amor, pela paixão e os homens pelo ventre, pela carne, pelo sexo e, claro, pelo futebol. Homens são incapazes de amar uma mulher careca ou coxa e mulheres são capazes de amar o mais horrível e asqueroso de todos os seres. Não estamos incorretos em dizer que o filme se espelha nessa concepção de sociedade. As personagens de *O Primo Basílio* produzido pelo diretor da Globo não questionam os limites sociais impostos a elas, pois estão preocupadas com o coração, com o amor, com a paixão ou — considerando a imoral e fácil Leopoldina/Maçaneta — com o prazer.

Nesse sentido, Daniel Filho se aproxima dos clichês de certa crítica que interpretou Luísa como títere, frágil e influenciável; e deu a Leopoldina/Leonor a etiqueta de prostituta, pão e queijo e, no caso do filme, “maçaneta”. Segundo essa corrente crítica, Luísa seria uma “uma burguesinha fútil e desonesta” (ALMEIDA, 1945, p. 221), uma mulher “saturada de literatura romântica, ser fraco e influenciável, [que se deixa] levar pelas falas experientes de um primo sedento de aventura e caminha entorpecida para uma tragédia que a leva à sepultura” (MATOS, 2012, p. 21). Ela “é impressionável, passiva, inconsistente, fraca e amoldável, enfim, um verdadeiro fantoche”. (DANTAS, 1999, p.91). Esses três autores continuam, nos séculos XX e XXI, ecoando Machado de Assis, que, em 1878, escreveu:

a Luísa — força é dizê-lo — a Luísa é um caráter negativo, e no meio da ação ideada pelo autor, é antes um títere do que uma pessoa moral.
Repito, é um títere; não quero dizer que não tenha nervos e músculos; não tem mesmo outra coisa; não lhe peçam paixões nem remorsos; menos ainda consciência.
(ASSIS, VIII, 1997, p. 905)

Luísa, para esses leitores críticos, é fútil, desonesta, frágil e influenciável. A ela só cabe o diminutivo: “burguesinha”, que se entrega a Basílio, comprometendo a família, a moral burguesa e sua própria vida. Dessas características, Daniel Filho procura, na entrevista, recusar algumas. Num dos questionamentos, o jornalista diz que “o filme acentua mais o conflito do desejo do que a crítica social, traço do livro”. E pergunta se o diretor “tentou dar mais densidade à personagem de Luísa, que Machado de Assis classificou como ‘um caráter negativo’, por deixar-se levar ao adultério, sem o impulso da paixão?”. Daniel Filho responde:

Não concordo com Machado de Assis. No próprio *Eça* havia uma sedução e um desejo não resolvido naquele romance trivial e doméstico da menina com o primo. A Luísa é, sim, uma personagem muito fútil. Procurei dar motivos maiores à futilidade dela, como deslumbrar-se com o casamento de Grace Kelly, algo que deslumbraria muitas mulheres. (FILHO, 2007, on-line)

Na resposta, o diretor da Globo não recusa a ênfase do “confito do desejo”. Diz discordar de Machado por ver, em Luísa, um desejo mal resolvido, mas a constrói “muito fútil” e com “motivos maiores”, como se interessar pelo casamento de Grace Kelly, a atriz ganhadora do Oscar, que casou-se com o príncipe de Mônaco e foi se dedicar à carreira de princesa aristocrática. O enredo da vida da atriz se assemelha muito ao enredo de tantos outros filmes em que o sapato de cristal dá direito ao “felizes para sempre”. Não se trata aqui de desconsiderar o talento e a importância de Grace Kelly, mas de tentar entender as relações que uma fútil dona de casa poderia fazer do “motivo maior”. E parece que a futilidade venceu, porque a Luísa do filme sequer hesita diante dos limites pra o seu desejo adúltero numa sociedade patriarcal, conservadora e machista. Mas ela se interessa por um casamento “ideal” que, em certa medida, só é possível nessa mesma sociedade.

Embora Daniel Filho não fale de Leopoldina na entrevista, parece-nos que ele também aceitou o que alguns críticos dizem a respeito da personagem: “vítima de um casamento infeliz” e aproximada de Ema Bovary, de Gustave Flaubert: “talvez uma Ema inferior” a de Flaubert, “mas decerto uma Ema, romanesca e sensual”. Nela, o desejo seria “[...] inato; a iniciativa vem dela, constantemente, ao contrário de Luísa, que é só levada”. Leopoldina é impelida pelos cromossomos que, aliados ao “Tédio da Ociosidade”, a destinam ao “erro de procurar na sensação em si o preenchimento do anseio de viver anímico” (SERGIO, 1971, p. 57)

Leopoldina/Leonor seria uma Ema Bovary “falhada” e sensual. O pecado da luxúria se manifesta no desejo inato da aventura amorosa, com pitadas de tédio e ociosidade. Essa aptidão congênita difere Leopoldina de Luísa. Esta “é levada” e não tem o direito de desejar, aquela, gerada para a aventura, toma a iniciativa — porque não pode combater o desejo congênito — e se entrega à libertinagem.

Essas leituras das personagens ecianas procuram ver, na obra, relações com as ideias correntes no período em que o texto foi escrito; ideias que teriam influenciado o escritor português a compor uma burguesinha adúltera e uma prostituta. As receitas ideológicas sobre homens e mulheres estão circulando na sociedade portuguesa, muitas vezes na pena de escritores e pensadores contemporâneos e próximos a *Eça*. O amigo Teófilo Braga compõe as notas explicativas e o “rival” Camilo Castelo Branco faz o prefácio da reedição da

Carta de Guia de Casados, obra de 1651, escrita por D. Francisco Manoel. Nela, os homens são aconselhados a desposar mulheres virtuosas, companheiras, zelosas e parideiras. E mais: as mulheres são consideradas inconstantes e frívolas e devem ser corrigidas e educadas pelo homem, seu legítimo proprietário. Conceção semelhante encontramos no historiador, político e cientista social Oliveira Martins — contemporâneo e próximo de Eça⁹⁵. Sobre a mulher, Martins escreveu: “[...] a mulher é enferma por condição histórica. O casamento foi pra ela um tratamento: o marido seu protetor, ou médico” (MARTINS *apud* LOPES, 1999, p. 386). E não podemos esquecer de Proudhon, lido por Oliveira Martins e Eça de Queirós: “a mulher é dona da casa, ou então cortesã” (PROUDHON *apud* LOPES, 1999, p. 387).

Eça de Queirós, leitor de Proudhon e próximo de Oliveira Martins, não deixaria de reproduzir essas ideias. Mas o criador de Luísa e Leopoldina não pode ser lido como um títere da ideologia machista e patriarcal, que cria caricaturas de mulheres em seus romances. Na obra de Eça, nada é tão óbvio e boa parte dos críticos mais recentes, como, por exemplo, Mônica Figueiredo (2006 e 2011), vêm propondo uma releitura inovadora que se liberte das teias configuradas pela crítica canônica e tradicional.

Em Eça de Queirós, nada pode ser tomado ao pé da letra e as burguesas do escritor português não se reduzem a uma leitura linear de pares de opostos: dona de casa x prostituta; amor x sexo; balé x futebol. Luísa hesita, mas não deixa de, a seu modo, questionar. Tem uma crença frágil em Deus e nos padres, faz ressalvas à promiscuidade da amiga, mas recebe-a em casa e escolhe conviver com a heresia e se excitar com as histórias picantes de Leopoldina. Luísa vive num século em que as mulheres vão para os colégios e são educadas para ler e tocar piano. Cedo descobrem e manifestam sua sexualidade. Luísa se entrega às experimentações homoafetivas, mas as nega; quer ser uma senhora respeitável e fiel, mas aceita as investidas do primo e deseja o amante e o adultério. Luísa hesita, demora a perceber suas contradições e, talvez por isso, pareça influenciável e manipulável. Aparência que não se confirma: ela avalia, sente culpa e se angustia. Também se decepciona com Basílio e consigo própria, quando se vê incapaz de conviver com o amante, sem comprometer a respeitabilidade de seu lar. Leopoldina é mais assertiva, critica maridos, mostra-se independente dos amantes, mas caminha nos limites impostos à mulher de seu século, de sua cidade e de seu país. Tem o desejo de ser homem, mas se submete ao seu senhor, assumindo a

⁹⁵ Oliveira Martins teria sugerido o nome “Vencidos da Vida” para o grupo de influentes intelectuais portugueses que se reunia ora no Café Tavares, ora no Hotel Bragança, lugares preferidos para os encontros e jantares semanais. O grupo “jantante”, como seus membros costumavam denominá-lo, assumia a característica de sociedade exclusivista e congregava importantes nomes da literatura e da política; entre eles Ramalho Ortigão, Guerra Junqueiro e Eça de Queirós.

condição de esposa, ainda que “falhada”. A pândega é seu lema e ela é uma atriz dos excessos. Não perde, no entanto, o controle, saboreia a comida, não se entristece e diverte-se. Ou seja, Luísa e Leopoldina transitam nos espaços reservados às mulheres. Mas não se definem pelo respeito cego às fronteiras estabelecidas para as burguesas e burguesinhas: são desejanter, querem liberdade; são esposas e amantes; contestadoras e obedientes; religiosas e heréticas.

A análise das personagens e das cenas mostra que a experiência histórica comum permite aproximações possíveis entre livro e filme. Personagens e enredo se assemelham, contextos se reproduzem, embora em épocas e espaços diferentes. Nas duas narrativas, condena-se o adultério feminino, nega-se a igualdade de gênero e reforça-se a subalternidade feminina. No entanto, as Luísas e Leopoldinas do filme e do livro não são as mesmas. Ambientado na São Paulo de meados do século XX, o filme, muitas vezes, reaviva concepções sociais mais conservadoras e reacionárias do que o romance, ambientado na Lisboa do século XIX. Apesar da aparente “contradição histórica”, Daniel Filho criou personagens fúteis e superficiais que aceitam sem questionar os limites sociais definidos para as mulheres. Eça de Queirós, com sua pena sempre ácida, deu voz à diversidade de mulheres que circulavam nos espaços lisboetas a elas destinados e as pôs a discutir e questionar os limites da sociedade portuguesa. Ele as considerou em sua diversidade: Luísa e Leopoldina são amigas, estudam nos mesmos colégios, frequentam os mesmos salões, comem o mesmo bacalhau e bebem o mesmo vinho e a mesma conhampanhe. Mas são diferentes. E não são caricaturas, nem fantoches. São personagens vanguardistas e estão a requerer releituras inovadoras.

Essas leituras inovadoras devem perceber que os heteronormativos, machistas e patriarcais da *Carta Guia dos Casados*, escrita no século XVII, são reproduzidos nos séculos seguintes, mas Eça de Queirós, embora imerso nesse caldo de preconceitos e estereótipos, negou-se a reproduzir, letra a letra, esses modelos. Coisa que Daniel Filho parece não ter feito. E a influência da crítica tradicional pode ter sido uma das motivações, mas talvez não seja a única. A concepção de sociedade revelada na entrevista à *Folha de São Paulo* leva a crer que ele enxerga um mundo de personagens tipo: mulheres são do amor e homens são do sexo; mulheres são do coração e homens da razão; mulheres vão ao cinema e homens, ao futebol. Essa concepção marca o filme e dá às personagens danielianas um ar de caricatura, que o público rapidamente identifica, compreende e assimila. E talvez seja necessário expandir a reflexão e considerar outras finalidades do cinema e o projeto educativo da Globo, que produziu a película e é o patrão de Daniel Filho.

A Globo nunca escondeu que assume um papel pedagógico, de educação da sensibilidade, do gosto, da moral e dos pontos de vista a respeito de quase todos os assuntos. E esse papel pedagógico tem sido exercido com a reprodução de certos modelos sociais, como o patriarcalismo, o machismo e o heteronormativismo. Nos últimos anos, a sociedade brasileira tem exigido modificações no padrão global e a rede de TV e produtora de filmes têm procurado, por exemplo, a dar atenção para as diferenças de raça e de gênero. Os desviantes, no entanto, ainda continuam sendo corrigidos e punidos ou, simplesmente, desconsiderados. Talvez o esquecimento dos amores homoafetivos de Luísa e Leopoldina não tenha sido fruto de decisão pessoal. Talvez não tenha sido pessoal a omissão das conversas que as amigas mantêm durante o jantar e que questionam as fronteiras sociais impostas às mulheres. Talvez também não seja pessoal e casual a composição de uma Luísa mais fútil — cujo “objetivo maior” é o casamento de Grace Kelly — e uma Leopoldina mais vulgar, mais sexual e menos contida. Embora negue Machado de Assis, o diretor da Globo emparelha com todos os outros críticos que citamos e fica muito longe da relação com o clima rodrigueano que disse querer manter:

Nelson Rodrigues bebeu muito [na obra] do Eça, e eu quis manter esse clima rodrigueano, juntar Nelson e Eça. Não poderia fazer isso no Rio de Janeiro, que é mais permissivo do que São Paulo, ainda mais naquela época, em que São Paulo vivia a euforia quatrocentona do crescimento. (FILHO, 2007, on-line, n.p.)

Filho, com o aval da Globo, modelou personagens muito distantes daquelas construídas pelo talento crítico de Eça de Queirós e, ainda que não estejamos tratando dele, de Nelson Rodrigues. E mais uma vez, ao falar da influência daquele sobre este, opta pela imagem simplista: o Rio de Janeiro, mais moderno, é mais permissivo que a São Paulo, conservadora e quatrocentona. O diretor da Globo opõe duas caricaturas de cidade, para reforçar o que ele imagina serem traços constitutivos de uma identidade territorial. E vale perguntar: estariam os cariocas mais para Leopoldina e os paulistanos, para Luísa?

Em pleno século XXI, Daniel — avalizado pela pedagogia da Globo — fez uma leitura tradicional e caricatural, ou melhor, muito caricatural e extremamente tradicional, da obra eciana. E a caricatura tem tudo a ver com um desejo educativo, pois ela é rapidamente assimilada e reforça os traços que se deseja premiar — o primo canalha, por exemplo — ou castigar: a adúltera fútil, a prostituta vulgar e a São Paulo rigorosa, machista e quadrissecular.

Relacionar a proposta educativa da Globo à condução do filme é plausível, mas ainda carece de mais estudos e verificação. Ainda assim é uma boa — e, para sermos justos, um tanto tradicional — hipótese, que teremos de verificar em outros trabalhos.

Referências

ASSIS, Machado. **Obra Completa**. 3 volumes. Rio de Janeiro: Aguillar, 1997.

DANTAS, Francisco J. C. **A mulher no romance de Eça de Queirós**. São Cristóvão, SE: Editora da Universidade Federal de Sergipe, 1999. p. 49-104.

FIGUEIREDO, Mônica. Os rascunhos de um projeto: O Primo Basílio, de Eça de Queirós. In: _____. **No Corpo, na casa e na cidade: as moradas da ficção**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2011. P. 25-116.

FIGUEIREDO, Mônica. Trapacear o engano: A (r)existência feminina na narrativa de Eça de Queirós. In: REIS, Carlos (coord.). **Figuras da Ficção**. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa/Universidade de Coimbra. 2006. P. 94-103.

FILHO, Daniel. A fórmula do fracasso existe. Entrevista à Folha de São Paulo. São Paulo: **Folha de São Paulo**, 05 de agosto de 2007. Não paginado. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0508200707.htm>>. Acesso em 20 abr. 2017.

LOPES, Oscar. **Nação e Nacionalidade Portuguesas: o legado de Oliveira Martins**. Separata da Revista da Universidade de Coimbra. Vol. XXXVIII. 1999. P.385-386.

MATOS, A. Campos. **Sexo e sensualidade em Eça de Queirós**. Ilustrações de Rui Campos Matos. Lisboa: Rolo & Filhos, 2012a.

MELO, D. Francisco Manuel de. **Carta de Guia dos Casados**. Prefácio biográfico por Camilo Castelo Branco e notas por Teófilo Braga. Porto: Lello & Irmão Editores, 1971.

MONTEIRO, Sonia. **Comeres de 1900**. Sintra: Colares Editora, 2000.

O PRIMO BASÍLIO. Direção de Daniel Filho. Produção: Caíque Martins Pereira. Roteiro: Euclides Marinho, Intérpretes: Glória Pires, Débora Falabella, Fábio Assunção, Simone Spoladore. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2007.

QUEIRÓS, Eça de. **Obra Completa: quatro volumes**. Organização geral, introdução, fixação dos textos autógrafos e notas introdutórias Beatriz Berrini. Rio de Janeiro: Aguillar, 1997.

SÉRGIO, António - “Notas sobre a imaginação, a fantasia e o problema psicológico-moral na obra novelística de Eça de Queirós”. In **Ensaio**. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1971, tomo VI, pp. 53-120.

EÇA DE QUEIRÓS AND HIS WOMEN: THE PORTUGUESE ROMANCE AND BRAZILIAN CINEMA

Abstract

This article is the result of a Scientific Initiation research, with the scholarship Capes/Fapesb support, developed at DEVIR, an interdepartmental research group, constituted at the Federal Institute of Bahia (IFBA) and dedicated to the study of identity, gender and subjectivity issues. For this text we analyzed two works of different media: the novel *O Primo Basílio*, published in 1878, and the homonymous film, directed by Daniel Filho and released in 2007. We select scenes that are reproduced in the two works and we tried to understand how the process of constitution of two characters takes place: Luísa and Leopoldina (Leonor, in the film). We analyzed how the spaces of circulation of the feminine conform in the Portuguese context, in the work of Eça de Queirós, and in the Brazilian context, in the film set in São Paulo in the late 1950s. For this, we consider literature and cinema as processes of social reflection, which allow to be analyzed and problematized in the interrelationship between the work and society.

Keywords

The Primo Basílio. Cinema. Gender. Feminine.

Recebido em: 22/06/2018
Aprovado em: 20/09/2018