

Eça de Queiroz e as três Marias Maia¹

Eça de Queiroz and his three Marias Maia

Maria Gabriela Cardoso Fernandes da Costa

Universidade Federal de Alagoas

Maria de Fátima Costa e Silva

Universidade Federal de Alagoas

Maria Gabriela Cardoso Fernandes da Costa

Doutora em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (2006) e Mestre em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Alagoas (1997). Possui o Bacharelado em Filologia Românica pela Universidade de Luanda (1974). Atualmente é professora da Universidade Federal de Alagoas. <https://orcid.org/0000-0002-0034-6517>

Maria de Fátima Costa e Silva

Doutoranda e Mestre (2020) em Estudos Literários pelo Programa de Pós-graduação em Linguística e Literatura (PPGLL-UFAL). Especialista em Metodologia de Ensino pela Estácio de Sá (2019) e Graduada em Letras-português (2017) pela Universidade Federal de Alagoas. <https://orcid.org/0000-0001-8035-1123>

Recebido em:
07/03/2022

Aceito em:
22/10/2022

SET / DEZ 2022
ISSN 2317-9945 (ON-LINE)
ISSN 0103-6858
P. 115-129

RESUMO

Com base na leitura do romance *Os Maias* (1888), de Eça de Queiroz (1845-1900), este ensaio propõe uma análise descritiva das personagens femininas da família Maia — Maria Runa, Maria Monforte e Maria Eduarda —, buscando observar como elas foram construídas para servir ao modelo de denúncia à sociedade de Lisboa do séc. XIX, em consonância com as propostas ideológicas da corrente realista, da qual o autor é um dos principais representantes. Queiroz atribui às suas Marias o fim trágico da família Maia, a partir do seu julgamento moral influenciado pela sociedade tradicional e patriarcal lusitana da época. Para a reflexão, trazemos as considerações de Barreiros (1992), Reis (2005), Moisés (2002), Lima (1987) e Brait (1985).

PALAVRAS-CHAVE

Eça de Queiroz. *Os Maias*. Personagem Feminina. Denúncia social

ABSTRACT

Based on the reading of *Os Maias* (1888), a novel by Eça de Queiroz (1845-1900), this essay proposes a descriptive analysis of the female characters of the Maia family — Maria Runa, Maria Monforte and Maria Eduarda — seeking to observe how they were constructed to serve the model of denunciation of the Lisbon society of the 19th century XIX, the author is one of the main representative author of these Portuguese realist's ideological proposals. Queiroz attributes to his Marias the entire tragic end of the Maia family, from their moral judgment driven by the traditional and patriarchal Lusitanian society of the time. For reflection, we bring the considerations of Barreiros (1992), Reis (2005), Moisés (2002), Lima (1987) and Brait (1985).

KEYWORDS

Eça de Queiroz. *Os Maias*. Female Character. Social denunciation

¹ Embora tenha sido registrado em cartório como Eça de Queiroz, convencionalmente, usa-se a grafia "Queirós", de acordo com as normas vigentes da ortografia de Língua Portuguesa. Contudo, neste ensaio, optamos por usar o sobrenome de registro do autor, posto que é a escrita adotada na edição da L&PM, que utilizamos para o estudo

1. Considerações iniciais: Eça de Queiroz e o Realismo em Portugal

José Maria Eça de Queiroz é um dos grandes romancistas de língua portuguesa e o principal representante da literatura realista em solo lusitano. Já em sua primeira fase literária, representada por *Prosas Bárbaras* (1866) e *O Mistério da Estrada de Sintra* (1970), o escritor começa a distinguir-se dos autores contemporâneos pela estética literária que enforma suas obras.

Em *Prosas Bárbaras*, lê-se uma série de contos situados em lugares exóticos, e cuja temática é marcada pelo macabro. Nesses contos, o autor deixa transparecer concepções materialistas, monistas e mecanicistas da realidade. Queiroz não economiza no fantasmagórico, no mistério, nos ambientes exóticos, nas adjetivações e na linguagem poética, próprios do período romântico em que estava ainda inserido. No livro *O Essencial sobre Eça de Queiroz* (2005), Carlos Reis, um dos mais importantes críticos da poética queiroziana, salienta que o romantismo do autor não se confunde com o sentimentalismo da segunda geração romântica, uma vez que é atravessado por satanismos e vivências panteístas e atitudes antiburguesas, como a sedução pela morte, pela perversão de atitudes morais, pela decadência e pela corrupção.

Já n' *O Mistério da Estrada de Sintra* (1970), escrito em parceria com o amigo Ramalho Ortigão, os autores abusaram da imaginação tecendo um romance policial, em que o adultério feminino já começa a ser apresentado como um dos temas de principal fabulação de Eça no seu fazer literário. E é nessa obra que o escritor já anuncia a nova fase literária: o Realismo.

Foi na terceira Conferência realizada no Cassino em Lisboa, em 12 de junho de 1871, sob o título de “A Nova Literatura”, que Eça de Queiroz tornou-se o precursor do Realismo em Portugal. Defendendo a nova estética literária como nova expressão de arte, Queiroz afirmou que ela deve estar condicionada a diversos fatores, entre eles, o *meio*, a *situação* e a *raça*, em conformidade com os ideais que regem cada sociedade. Nessa nova fase, ele se apresenta como antirromântico e anticlerical, tomando como interesse da nova literatura o exercício da crítica à velha sociedade.

No Realismo, surgido na segunda metade do século XIX, os escritores procuravam espelhar a sociedade de acordo com seus pressupostos ético-morais. Influenciados pelas doutrinas científicas do século presente, buscavam, por meio delas, explicar o comportamento humano no meio social. A literatura assume o caráter de *denúncia*, almejando uma reeducação moral, atribuindo ao romantismo e ao clericalismo a causa de toda enfermidade social do século XIX. O fantástico e o irreal do Romantismo passam a ser substituídos pelo cotidiano e pela atualidade. No romance, gênero de melhor representação do Realismo, os escritores tornaram-se cientistas no papel de descrever minuciosamente os fatos, empenhando-se em realizar uma análise reflexiva na base da observação da sociedade representada em suas obras. Na sua *História da Literatura Portuguesa* (1992), José António Barreiros cita a seguinte afirmação de Eça de Queiroz proferida, na conferência acima mencionada, sobre o realismo:

É a negação da arte pela arte [...] É a abolição da retórica considerada arte de promo-

ver a emoção, usando da inchação do período, da epilepsia da palavra, da congestão dos tropos [...] o realismo é a anatomia do caráter, é a crítica do homem. É a arte que nos pinta a nossos próprios olhos — para condenar o que houver de mal na nossa sociedade (BARREIROS, 1992, p. 188).

Entendendo a literatura como um espelho deformador (e reformador), os escritores realistas buscaram apresentar o meio social com todos os seus defeitos, deficiências, vícios e hipocrisias, ao acreditar, assim, que o leitor no contato com seu “espelho” procurasse reeducar-se. Foi nessas características que Eça se fundamentou para escrever a sua obra. O autor via na sociedade de Lisboa uma vigente má educação que era dada às mulheres da burguesia, levadas pela ociosidade, pela beatice e pelas fantasias sentimentais. Para o escritor, havia uma grande necessidade de se propor um questionamento a essa má educação, pretendendo fazê-lo por meio da sua obra literária.

É válido ressaltar que essa era uma perspectiva induzida pelo julgamento do autor, dentro do contexto social e cultural de uma época marcada pelo patriarcado. Nesse contexto, podemos dizer que Queiroz foi *monológico*. Trazemos este termo no sentido preconizado por Mikhail Bakhtin na obra *Problemas da Poética de Dostoiévski* (1963). O monologismo vem de encontro a um discurso polifônico, onde há pluralidade discursiva explicitada pelas vozes de diferentes pessoas, gêneros, idades e níveis sociais; de modo que, no romance tido por polifônico, muitas vezes as vozes das personagens distinguem-se da voz do seu autor. O que, evidentemente, não é o caso dos romances de Eça de Queiroz, em que o narrador e as personagens são possuidores de um discurso homófono, tradicional e acabado, ao sentenciar, sem qualquer argumento opositor, a ociosidade das mulheres e a educação cristã como mazelas e germens a serem combatidos na sociedade lisboeta.

Dominado pelo idealismo anticlerical, o autor satirizava, sem aliviar, a Igreja como instituição; criticava a religião no tocante aos seus dogmas e denunciava os maus hábitos dos clérigos e dos fiéis que, hipocritamente, seguiam a doutrina. Destacamos a satirizarão queiroziana, no terreno do romance, em diálogo com Suely do Espírito Santo (2001) no tocante à “ironia eciana”, esta que “não estava apenas limitada a construções linguísticas, mas que também foi brilhantemente desenvolvida nas próprias criações de temas do autor, pois seus ‘quadros’ e ‘cenar’ parecem ter sido veículos perfeitos para a crítica mordaz à sociedade de seu tempo” (SANTO, 2001, p. 30). Nesse esteio, comprometido no combate ao Romantismo, Queiroz acusava a literatura romântica de contribuir de forma significativa para o mau comportamento das mulheres da época, fadadas ao *bovarismo*, termo que Carlos Reis explicita como

um modelo mental que a personagem Emma Bovary, no romance *Madame Bovary* (1857), de Gustave Flaubert, instituiu, como resultado da construção de um mundo imaginário, de referências eminentemente literárias, mundo que constantemente se confronta com a trivial banalidade da vida burguesa, esvaziada da idealização que rodeia a personagem; e sujeitas ao *don juanismo*, que ainda segundo o autor, de um modo geral e de acordo com sua origem cultural, traduz-se numa atitude de sedução masculina, exercida sobre a mulher permeável a um idealismo amoroso quase sempre de matriz romântica (REIS, 2005, p. 51).

Ao lermos os principais romances do autor português nos deparamos, sem dificuldade, com mulheres destinadas ao trágico, no esteio da personagem flaubertiana; e homens que tomam como diversão “o prazer da conquista”, em caráter donjuanesco, perfis que o escritor acreditava serem recorrentes na burguesia lisboeta da segunda metade do século XIX. A respeito das intenções queirozianas no tocante ao processo de crítica à sociedade, Barreiros cita mais uma fala do autor:

O que eu quero fazer é dar um grande choque elétrico ao enorme porco adormecido (refiro-me à Pátria). Você dirá: qual choque, ingénuo?! O porco dorme; pode-lhes dar quantos choques quiseres nos livros, que o porco há de dormir! O destino mantém-no na sonolência e murmura-lhe: dorme, meu porco (BARREIROS, 1992, p. 244).

Ciente de que o “porco” estava dormindo, e de que embora as denúncias feitas à pátria continuassem as mesmas, Eça de Queiroz não desistiu de formular suas questões nos romances, até porque, além do compromisso com a arte realista e a sua crítica, Eça escrevia nesses moldes procurando agradar ao público que iria comprar seus livros. Ele comenta:

Além do escândalo, quero dinheiro. Se O Primo Basílio se vendeu - porque não se hão de vender A Batalha do Caia? Cuida você que hão de faltar episódios picantes, lúgubres, voluptuosos, *épatans? Pas si bête!* Há de ter de tudo - *un salmis d'horreurs!* O burguês gosta da rica cena de deboche? Há de tê-la!... Portanto, se o livro se vende, por que não hei de fazer especulação e tratar de pagar minhas dívidas? (BARREIROS, 1992, p. 246).

Queiroz queria vender. Sabemos que grande parte do seu público leitor eram as mulheres burguesas, as mesmas que ele julgava serem protótipos do bovarismo. Por isso Eça lia religiosamente os grandes autores franceses, tendo Balzac, Zola e Flaubert como mentores. Salientamos, em paralelo, a boa recepção de que obteve seus romances, uma vez que a crítica, a respeito da publicação de *Os Maias*, “mostra-se muito sensível ao que considera o ponto de vista maledizente do autor, isto é, fundamentalmente à crítica de costumes contida no romance” (LIMA, 1987, p. 43).

Na ânsia de “provocar e comercializar”, o autor publicou as seguintes obras: *As Farpas* (1871), *O Crime do Padre Amaro* (1875-1876), *O Primo Basílio* (1878), *A Tragédia da Rua das Flores* (1878, editada em 1980), *O Mandarim* (1880), *A Relíquia* (1887) e *Os Maias* (1888).

N’*O Crime do Padre Amaro* (1875-1876) o autor ataca o clero e os “maus costumes” dos moradores da cidade de Leiria, atentando para o sentimento materialista dos componentes do clero; a devoção cega das mulheres em torno da igreja numa espécie de fanatismo religioso, colocando a figura de Deus como o “castigador”, e a imagem do pároco como referência religiosa de “bondade”; o sacerdócio sem vocação, em que muitos jovens procuram o seminário com pretensões de *status* social.

N’*O Primo Basílio* (1878), Queiroz aborda “cenas domésticas” da sociedade de Lisboa, apresentando intrigas em relação ao adultério feminino que conduz toda a trama do romance. A protagonista Luísa, personagem concebida aos moldes das burguesas lisboetas da segunda metade do séc. XIX, é casada com Jorge, também personagem típica dos homens de sua

época. Durante a viagem do marido ao Alentejo por questões de trabalho, Luísa passa a ser visitada por seu primo Basílio recém-chegado a Lisboa, vindo do estrangeiro, uma espécie de “don Juan”, que a seduz e a leva a cometer adultério. A partir das cenas domésticas de *O primo Basílio*, o autor prepara o público para o que, após dez anos, ele iria intitular como “episódios da vida romântica”: *Os Maias*.

2. *Os Maias*: episódios da vida romântica

Clássico da literatura portuguesa, *Os Maias* teve sua primeira publicação em 1888. Os episódios narrados sobre a família Maia iniciam-se a partir do casamento de Afonso da Maia com a fidalga Maria Eduarda Runa, beata, que trata de educar o primogênito Pedro segundo os moldes românticos e religiosos da sua época. Ao chegar à idade adulta, Pedro casa-se com Maria Monforte, a qual, após o nascimento do segundo filho do casal, foge com um visconde italiano, levando a filha mais velha consigo. Pedro, “como bom filho”, à casa do pai retorna. Porém, desolado com a fuga da esposa, numa atitude romântica, fruto de sua educação, ele suicida-se, deixando o filho a cargo do avô, Afonso da Maia, que busca educar o neto de maneira a que em nada se assemelhasse à educação que havia tido seu filho.

Médico e educado à moda inglesa, Carlos passa a viver com o avô, na quinta do Ramalhete, tendo como confidente o crítico João da Ega (*alter ego* do próprio Eça) e como companhia, quase diária, outros amigos frequentadores do Ramalhete. Após um breve envolvimento num adultério tedioso, Carlos apaixona-se pela “brasileira” Maria Eduarda, personagem que “parece ter sido criada mais para ilustrar o argumento do incesto, do que o de ter um papel independente” (SANTO, 2001, p. 29).

Após um breve período de felicidade do casal, João da Ega depara-se com a verdade e tem a triste missão de revelar a Carlos da Maia que Maria Eduarda também é uma Maia, e que é sua irmã. Mesmo surpreso com a verdade, Carlos mantém ainda relações amorosas com Maria Eduarda. Afonso da Maia descobre o fato e morre de desgosto. Carlos, sentido pela perda do avô, põe um ponto final na relação incestuosa, e parte numa longa viagem pela Europa. À Maria Eduarda foram deixadas as cartas confessionais da mãe e uma boa quantia em dinheiro que lhe permitiu retomar a vida no estrangeiro.

Em relação à temática trabalhada no romance, há duas perspectivas que podem ser vislumbradas: o caráter das personagens e a crítica social. Ambos os aspectos podem ser examinados a partir da própria construção de cada uma das personagens, pois elas foram concebidas para representar um modelo sentimental e social, sujeitos às peripécias da trama. Massaud Moisés, no livro *A Literatura como Denúncia*, apresenta-nos duas diferentes formas de como a denúncia é expressa em textos de prosa de ficção:

Nos textos de ficção, a denúncia pode ocorrer de duas maneiras, a implícita, que se vale da insinuação, o jogo de ambiguidades, as sutilezas psicológicas etc.; e a explícita, que pode ser dissertativa, quando a primeira pessoa do narrador, do autor ou do protagonista, expõe incisivamente suas ideias e conceitos, e representativa, quando simbolizada pelas/nas personagens e situações (MOISÉS, 2002, p. 61).

N'Os *Maias* a denúncia é feita de forma explícita tanto no narrador quanto nas personagens. Podemos observar que a crítica é o componente principal na composição das figuras na trama. Tomás de Alencar, por exemplo, é uma personagem feita com processos de *caricaturização*²: Eça de Queiroz depositou em Alencar todas as características de poeta romântico da época. É evidente que isso foi feito de uma forma deformada, marcada pela ridicularização, em que a exaltação de seu nacionalismo exacerbado e as suas opiniões a respeito da própria escrita poética estavam em sintonia com sua vida desregrada de poeta romântico, bêbado e fracassado.

Na mesma linha de proposta crítica, outra personagem que vale a pena aqui mencionar é a Condessa de Gouvarinho, protótipo da mulher burguesa, casada, fútil e fiel representante do bovarismo. Insatisfeita com o casamento, a condessa recorre ao adultério como fuga, depositando em Carlos da Maia — personagem que alguns críticos, a exemplo de Carlos Reis, consideram como típico Don Juan —, toda a perspectiva de felicidade romântica que sonhava alcançar. Alencar e Gouvarinho são, assim, personagens construídas por Eça como perfeitos modelos de seu questionamento. Porque em Alencar se fundamenta a crítica ao Romantismo, que é um dos objetivos do Realismo; e em Gouvarinho, por meio do adultério praticado pela esposa tola (romântica) e insatisfeita, a denúncia do matrimônio como instituição falida.

Por meio das personagens da trama pode-se também observar que o autor d'Os *Maias* enfatiza, na obra, três períodos estéticos da literatura: o Classicismo, o Romantismo e o Realismo/Naturalismo.

Como foi anteriormente mencionado, além do poeta Alencar, também Pedro da Maia representa o Romantismo. Pedrinho, “que era em tudo um fraco” (QUEIROZ, 2011a, p. 29), começando pelo tratamento do nome no diminutivo feito pelo narrador, é símbolo notável do jovem fadado ao sofrimento amoroso e ao fracasso na vida. Graças à educação que sua mãe lhe deu, à base de muita beatice e mimos, Pedrinho “ficara pequenino e nervoso como Maria Eduarda, tendo pouco da raça, da força dos Maias” (QUEIROZ, 2011a, p. 29); tinha excessos de melancolia, em que permanecia mudo, quieto, por dias. Quando a mãe morreu, caiu numa tristeza exagerada durante meses, que apenas se dissipava nas suas idas frequentes aos botequins, onde afofava as mágoas contidas pela saudade da mãe.

Após casar-se contra a vontade do pai (que julgava Maria Monforte não ser útil nem para amante), e ter sido vítima do adultério da esposa, Pedro volta para casa do pai mergulhado numa tristeza que só sentira outrora com a perda da mãe. Foram infrutíferos os esforços para esquecer tal sofrimento. E, na incapacidade de superá-lo, apelou para o que lhe parecia a única saída, à maneira romântica: o suicídio.

O fragmento a seguir exemplifica de modo contundente a caricaturização da personagem de Tomás Alencar com seu sentimento levado ao extremo nos moldes do ultrarromantismo:

[...] esse proclamava-se com alarido seu «cavalleiro e seu poeta». Estava sempre em Arroios, tinha lá o seu talher: por aquelas salas soltava as suas frases ressoantes, por esses sofás arrastava as suas poses de melancolia. Ia dedicar a Maria (e nada havia mais extraordinário que o tom langoroso e plangente, o olho turvo, fatal, com que elle pronunciava este nome - MARIA!) ia dedicar-lhe o seu poema, tão anunciado, tão esperado - FLOR DE MARTÍRIO! E citavam-se as estrofes que lhe fizera ao gosto cantante do tempo:

Vi-te essa noite no esplendor das salas
Com as loiras tranças volteando louca...
(QUEIROZ, 2011a, p. 43-44).

O excerto descreve a paixão platônica do poeta por Maria Monforte, paixão que só um poema intitulado “Flor de martírio” poderia traduzir. Alencar representa, como foi dito já, a crítica que Eça faz aos literatos românticos da sua época, colocando-o por vezes em discursos ridículos, sobretudo quando discute com o excêntrico João da Ega.

Afonso da Maia, homem de “face larga de nariz aquilino, a pele corada quase vermelha, o cabelo branco todo cortado à escovinha, e a barba de neve aguda e longa” (QUEIROZ, 2011a, p. 21), que lembrava “um varão esforçado das idades heroicas” (QUEIROZ, 2011a, p. 21), representa o Classicismo, posto que a personagem, além de ser o mais velho da família, é um respeitado homem da sociedade de Lisboa, que colocava a razão acima de qualquer emoção. A casa de Afonso, o Ramalhete, construída no reinado de D. Maria I, é descrita, na narrativa, como um grande casarão de paredes severas, ornado de cores e de aristocrata arquitetura, decorado com algumas figuras mitológicas, a exemplo da estátua de Vênus Citereia que ornava o seu jardim.

Na sequência das personagens da família Maia e sua relação com as correntes literárias, podemos observar, em Carlos da Maia, traços do Realismo/Naturalismo. A retratação da sociedade e dos envolvimento sociais no romance atende à estética realista, assim como o perfil de Carlos da Maia, jovem médico, rico, educado à moda inglesa. Carlos, como a maioria dos rapazes solteiros da sua época envolve-se com uma mulher casada, a Gouvarinho, e depois a descarta para se dedicar por inteiro à conquista de Maria Eduarda. Nele são percebidos aspectos naturalistas quando, mesmo tendo conhecimento de que Eduarda é sua irmã, ignora o incesto e dorme com ela porque “todo aquele aroma dela que tão bem conhecia, esparso da sombra tépida, o envolvia” (QUEIROZ, 2011b, p. 303).

Estando, assim, devidamente apresentadas as personagens masculinas da família Maia, figuras que encenam e dão nome ao romance, o foco da análise incidirá agora sobre as personagens femininas responsáveis, no nosso entender, pelo andamento e desfecho da narrativa, as três Marias Maia.

3. As Três Marias Maia

A primeira figura feminina da família Maia que Eça de Queiroz apresenta no romance é a senhora Maria Eduarda Runa Maia, caracterizada na obra como estereótipo da beata nobre. O autor descreve em cerca de três páginas a fidalga Runa, cujo aspecto físico e comportamental serviram de base para a primeira denúncia que Eça de Queiroz quis abordar no romance: a má

educação romântica.

Para compor essa temática, Eça trabalhou dois aspectos: o nacionalismo exacerbado e o fanatismo religioso:

Pobre senhora! a nostalgia do paiz, da parentela, das igrejas, ia-a minando. [...] A sua devoção (a devoção dos Runas!) sempre grande, exaltara-se, exacerbara-se áquella hostilidade ambiente que ela sentia em redor contra os «papistas». E só se satisfazia à noite, indo refugiar-se no sotão com as criadas portuguesas, para rezar o terço agachada numa esteira - gosando ali, nesse murmúrio de ave-marias em pais protestante, o encanto de uma conjuração católica! (QUEIROZ, 2011a, p. 26).

Como podemos ler, Maria Runa pertencia à nobreza lusitana sendo, conseqüentemente, educada dentro do pensamento ideológico da aristocracia. Possuía um nacionalismo acentuado pelo amor à pátria, o que não teria nada de mal se esse sentimento não fosse tão exagerado, a ponto de fazer com que votasse uma verdadeira aversão ao país que a acolheu, a Inglaterra, opondo-se, assim, a Afonso da Maia, que, apesar de fidalgo e rico, reconhecia a “superioridade” do país inglês, onde, segundo ele, reinavam a paz e a ordem.

Uma das principais causas do nacionalismo exacerbado de Maria Runa provinha do seu fanatismo religioso. Abordando o nacionalismo patenteado em Maria Runa, Eça de Queiroz expõe na obra o árcade pensamento de alguns nobres de Portugal do século XIX, que, presos à monarquia, desprezavam o moderno e o progresso representado pela Inglaterra, país que Eça considera, na obra, um representante máximo de cultura e modernidade da Europa do final do século XIX.

O escritor que já havia discutido a temática do anticlericalismo em obras anteriores, sobretudo em *O Crime do Padre Amaro*, retoma em *Os Maias* essa questão, atribuindo à Igreja a mazela de parasita social. Para alcançar tais objetivos, Eça construiu em Maria Runa um fanatismo religioso caricatural no papel de beata devota irredutível, de tal modo que ela colocava a Igreja acima do seu casamento e da paz familiar. O ponto fundamental do seu ódio pela Inglaterra era o fato de o país não ser católico; ela considerava aquela nação uma terra de hereges e, portanto, nada ali lhe convinha, pois para ela tudo deveria estar de acordo com a Igreja. Assim, a única coisa que a satisfazia naquela terra era ir ao final do dia ao sótão com as criadas e, agachada no chão, rezar as ave-marias, numa devoção inabalável, provinda não só dela, mas de toda a família Runa.

Sendo Maria educada na aristocracia e com cega devoção ao catolicismo, Eça ainda atribui à personagem germens de romantismo, caracterizado pela sua débil saúde, conforme descrição do narrador: “linda morena, mimosa e um pouco adoentada” (QUEIROZ, 2011a, p. 24). Sua doença se agravava ainda mais na medida em que o saudosismo pela pátria e pela fé se lhe tornavam insuportáveis. Maria Runa agregava um sentimentalismo que a deixava cada vez mais doente, um sentimentalismo romântico baseado no inconformismo de morar em um país que não compactuava com a sua devoção à Santa Igreja e à sua doutrina. Devido a esse inconformismo, Maria Eduarda Runa foi mergulhando numa tristeza sem fim, numa melancolia deprimente, ficando com a saúde cada vez mais debilitada, tanto que nem o retorno a Portugal nem as novenas e ladainhas obtiveram sucesso

em animá-la. Acabou morrendo em agonia na sua devoção.

Do ponto de vista da crítica social lançada por Eça na construção de Maria Runa, o autor apresenta nitidamente o mal provocado pelo exagero religioso na sociedade, sobretudo na vida familiar, estabelecendo a denúncia que, de acordo com as considerações de Moisés (2002, p. 61), “se instaura quando o sujeito pensante encara a realidade segundo uma tábua de valores e acredita que deva obedecer a esta: para quem se propõe a denunciá-la, a realidade é sempre corrigível”.

Já mencionamos neste ensaio que Eça propõe nos seus romances uma denúncia à sociedade. O autor alcançou seu objetivo denunciando, principalmente, os males que as mulheres exercem na trama. Ou seja, só aconteceu a tragédia na família Maia por culpa do “mau” comportamento delas. A denúncia da má educação não está apenas na que teve Maria Runa, e sim na que ela deu ao filho, permitindo que essa educação fosse dada pela Igreja, deixando para si a função de transferir seus mimos e excessos nervosos, que o tornavam cada vez mais passivo, quieto e fraco. Pedro é semelhante ao avô Runa — que não atua no romance, mas é lembrado na obra —, na aparência e no psicológico, visto que, a exemplo do ancestral, tirou a própria vida. Isso nos mostra que a fraqueza psicológica não se concentra em Maria e Pedro, mas sim em toda descendência Runa — novamente, culpabilizando a genealogia da mulher, o seu sangue.

Como resultado de tudo o que foi gestado por Runa em Pedro, sob a pena queiroziana, Pedrinho envolve-se com outro perfil de mulher, Maria Monforte, que desagrada em tudo a seu pai:

Afonso da Maia viu enfim Maria Monforte. [...] Maria, abrigada sob uma sombrinha escarlate, trazia um vestido cor-de-rosa cuja roda, toda em folhos, quase cobria os joelhos de Pedro sentado ao seu lado; as fitas do seu chapéu eram também cor-de-rosa; e sua face, grave e pura como um mármore grego, aparecia realmente adorável, iluminada pelos olhos de um azul sombrio, entre aqueles tons rosados. [...] O Sequeira ficara com a chávena de café junto aos lábios, de olho esgazeado, murmurando: - Caramba! É bonita! Afonso não respondeu: olhava cabisbaixo aquela sombrinha brilhante escarlate, que, agora, se inclinava sobre Pedro, quase o escondia, parecia envolvê-lo de todo — como uma larga mancha de sangue alastrando a caleche sob o verde triste das ramas (QUEIROZ, 2011a, p. 37-38).

É assim que Maria Monforte Maia aparece aos olhos de Afonso, como “uma larga mancha de sangue”, trazendo para a narrativa um mau presságio. Apelidada na cidade como *a negreira*, adjetivo preconceituoso e pejorativo, Monforte destacava-se pela beleza exuberante de deusa, pelas vestes luxuosas, e pelo mistério em torno de seu passado. Nada é dito sobre ele na trama. Tudo que se sabe é que seu pai, antigo feitor, ficara rico como comandante num navio que levava cargas de negros para outros países.

Casada com Pedro, viviam “numa felicidade de novela” (QUEIROZ, 2011a, p. 39), regada a festas, orgias, viagens, luxos. Até a chegada do Visconde Tancredo. Maria se encanta pela bela figura do jovem, com porte de príncipe, que lhe dedicava poemas semelhantes aos de Byron. Como toda romântica, ela se apaixona pelo italiano e foge com ele levando a filha, abandonando esposo e filho.

Maria Monforte não tem voz na narrativa. Ela é descrita com o típico perfil de mulheres ociosas, ricas e fúteis e, sobretudo, vulgares. Entretanto,

e diferentemente de outras personagens com esse perfil, Monforte não se contenta com passar as tardes lendo novelas, aguardando uma oportunidade para se libertar das amarras convencionais da sociedade. Com seu comportamento tido como vulgar, ela intenta agredir essa sociedade que impõe regras, e, no seu caso específico, a discrimina, atribuindo-lhe o epíteto que a amarrava ao negócio pelo qual seu pai havia enriquecido: *negreira*. Devido à boa vontade do marido em atender todos os seus caprichos, ela acaba por se tornar um mau exemplo na sociedade, desvinculando-se de seu papel de esposa e mãe. Acentuando a crítica ao matrimônio como instituição falha, Queiroz cria uma personagem que, por suas atitudes, beira a transgressão.

Ela se inebriava nas festas que dava em Arroios:

Citavam-se os requintes do seu luxo, roupas brancas, rendas do valor de propriedades!... Podia fazê-lo! o marido era rico, e ela sem escrúpulo arruiná-lo-ia, a ele e ao papá Monforte... Todos os amigos de Pedro, naturalmente, a amavam (QUEIROZ, 2011a, p. 43).

Diante disso Afonso da Maia era irredutível: não aceitava o casamento do filho, nem seus netos. Essa sua atitude fazia com que Maria Monforte o detestasse e afastasse Pedro da convivência com o pai.

Evidentemente, temos a voz irônica do autor referindo-se à Monforte. Em diálogo com a teoria bakhtiniana, temos o monologismo em oposição ao discurso polifônico, aqui entendido como “multiplicidade de vozes e consciências independentes” (BAKHTIN, 2018, p. 04). Ao lemos *Os Maias*, sabemos que todo o seu discurso é normativo e concluído. Se olharmos para as suas personagens femininas, todas elas estão fechadas em si mesmas, sem espaços para subjetividades, posto que estão abafadas pela opinião opressora e datada do seu autor.

Beth Brait, em seu livro *A personagem* (1985, p. 36) diz, rastreando Aristóteles e Horácio, “que as artes têm valor na medida em que conduzem a uma ação virtuosa, e que a personagem deve ser a reprodução do melhor do ser humano”. Queiroz reproduz em Monforte valores que trazem a ruína para o lar; atitudes que não condizem com o comportamento que uma senhora de família deveria ter; em suma, Eça está agregando em Maria valores que a sociedade aristocrática e burguesa contesta, mas que são recorrentes e, por isso, precisam ser denunciados.

Em Maria Monforte não há nada de bom, não há sequer uma boa qualidade, pois embora fosse inquestionavelmente bela, esse atributo só lhe serviu de motivo para o adultério; até seu amor desmedido pela filha só trouxe desgraças à pequena Eduarda. Depois de ter rompido com Tancredo, entregou-se a uma vida desregrada, mundana, envolvendo-se com vários homens, jogos, vícios, até se encontrar numa miséria física e moral. Após a fuga com o napolitano, Monforte só vem a ser mencionada ao final do romance, na narração de Maria Eduarda sobre o seu passado em convivência com a mãe, que até então não se sabe que é Maria Monforte:

A casa da mamã, no parque Monceaux, era na realidade uma casa de jogo - mas recoberta de um luxo sério e fino. Os escudeiros tinham meias de seda; os convidados, com grandes nomes no Nobiliário de França, conversavam de corridas, das Tulherias, dos discursos do Senado; e as mesas de jogo armavam-se depois como

uma distração mais picante (QUEIROZ, 2011b, p. 164).

Das três Marias, Eduarda é a que tem mais espaço para falar na obra, ainda que à sombra do autor. Quando fala da mãe, podemos ter acesso a um pouco da sua intimidade, enquanto filha subjugada pelas excentricidades da Monforte. Os últimos dias de sua mãe não foram os melhores. Envolvida em intrigas e rodeada de homens não confiáveis, aos poucos foi definhando na pobreza, na velhice e na prostituição, como podemos subentender do último período da citação acima. Nos estudos sobre *A personagem de ficção*, Antonio Candido afirma que:

[...] a natureza da personagem depende em parte da concepção que prescinde o romance e das intenções do romancista. Quando, por exemplo, este está interessado em traçar um panorama de costumes, a personagem dependerá provavelmente mais de uma visão dos meios que conhece, e da observação de pessoas cujo comportamento lhe parece significativo. Será, em consequência, menos aprofundado psicologicamente, menos imaginado nas camadas subjacentes do espírito [...] (CANDIDO, 2005, p. 74).

Em comparação a outras personagens de obras realistas, trazemos à tona, de forma direta, a personagem flaubertiana Emma Bovary. Emma é semelhante a Maria Monforte porque é uma personagem complexa, repleta de individualidades, desejos e anseios, sobrevivendo de uma insatisfação que lhe era inata. Em *Madame Bovary* (1857), Flaubert nos apresenta a subjetividade de Emma, seus íntimos desejos:

[...] depois suas ideias [de Emma] se fixavam, pouco a pouco, e, sentada na relva, castigava-a com a ponteira da sobrinha, repetindo para consigo: - Mas, Meu Deus! Para que me casei? - E perguntava a si mesma se não haveria algum meio, por quaisquer combinações do acaso, de encontrar outro homem; e diligenciava em imaginar quais teriam sido os acontecimentos não sobrevividos, a vida diferente, esse marido que ela não conhecia (FLAUBERT, 1979, p. 37-38).

O retrato que Flaubert descreve de Emma Bovary, Eça de Queiroz faz de forma branda em Monforte, pois, como exemplificado por Candido (2005), as intenções de Eça em Monforte foram de caracterizá-la como um panorama de costumes, que o romancista julga serem maus costumes.

Assim, podemos dizer que Maria Monforte é uma personagem caracterizada pelos excessos comportamentais, pela rebeldia e ousadia nas atitudes motiva pelo seu perfil moral. Suas atitudes são previsíveis — o leitor não se surpreende com o seu adultério e fuga, pois já era de se esperar que isso acontecesse devido à personalidade que Eça lhe delegou.

Em face disso, de toda a trama já traçada e do incesto esperado, resta à última figura feminina da família Maia o fardo das consequências pelos maus procedimentos de suas antepassadas:

[Ega] Depois, ao fazer o sobrescrito, ficou com a pena no ar, num embaraço. Devia pôr "*Madame MacGreen*" ou "D. Maria Eduarda Maia"? Vilaça achava preferível o antigo nome, porque ela legalmente ainda não era Maia. Mas, dizia o Ega atrapalhado, também já não era MacGreen... (QUEIROZ, 2011b, p. 328).

Maria Eduarda é a única das mulheres Maia que carrega consigo o san-

gue patriarca da família. Porém, ela é menos Maia socialmente do que as outras. Isso porque nunca fora registrada com esse sobrenome, nem mesmo após a revelação de que era irmã de Carlos da Maia. Eduarda, mulher “alta, com uma carnação ebúrnea, bela como uma deusa” (QUEIROZ, 2011a, p. 179), era uma mulher sem nome: não sabia nada sobre seu pai; na adolescência fugiu e ficou noiva do irlandês MacGreen, viveram juntos, tiveram uma filha. Todavia, o casamento ficou só nas promessas, pois o irlandês morreu antes de tornar Eduarda legalmente sua esposa. Devido à guerra que assolava a Europa no final do séc. XIX, e aos infortúnios causados pela vida desregrada da mãe, a “deusa” foi obrigada a ser amante de Castro Gomes para garantir o sustento da filha.

Ao analisar Maria Eduarda, é importante que se atente para o fato de que ela via nos homens uma “tábua de salvação”. Eça de Queiroz, intencionalmente ou não, propõe essa tese por meio da caracterização da personagem. Eduarda fugiu com o irlandês porque era a sua única saída, para evitar ser violada por Mr. De Trevernnes, homem perigoso, amante de sua mãe. Em Castro Gomes, ela viu oportunidade de garantir o sustento da filha; em Carlos da Maia, viu a chance de ser amada. Nela temos a encarnação de vários tipos sociais: “a casada, a cortesã, a solteira, a mãe, a irmã, a ‘fera’, a viúva — evidenciando assim que a identidade feminina não passa de uma incógnita social, de um lugar vazio povoado de convenções” (DANTAS, 1999, p. 231).

Todos os relatos a respeito do passado de Eduarda foram feitos por ela por meio do discurso direto, ainda que sob o esteio do discurso da mulher submissa da época. Contudo, é a única entre as demais Marias Maia a quem Eça de Queiroz cede uma voz em primeira pessoa para que ela conte sua própria história. Podemos dizer que Eça “dá uma brecha” para Eduarda se defender, falar sobre seu passado e justificar suas atitudes. Dessa forma, ela pode convencer o leitor de que é inocente e de que não teve culpa pelos erros das suas antecessoras. Apesar disso, Maria Eduarda nada mais é do que uma pobre coitada, herdeira da fragilidade dos pais e da arrogância do avô, portando a beleza exuberante que, na mesma medida que lhe serviu de aval, trouxe-lhe uma vida de infelicidades.

Carlos, de fato, apaixonou-se por Eduarda. Consciente do passado da moça, mesmo ficando com o orgulho ferido (devido a ela ter pertencido a outros), perdeu-a e a pediu em casamento. A obsessão de Carlos por Eduarda era tamanha, que mesmo após saber que ela era sua irmã, ainda assim, o seu perfume “entrava na alma com uma sedução de carícia nova” (QUEIROZ, 2011b, p. 303) e, na cama, “enlaçou-a furiosamente, esmagando-a e sugando-a, numa paixão e num desespero que fez tremer todo o leito” (QUEIROZ, 2011b, p. 303). Fazendo uso da tipologia de E. Souriau e W. Propp, citado por Beth Brait (1985, p. 50), Eduarda seria para Carlos “objeto desejado — fim desejado, objeto de carência, elemento que representa o valor a ser atingido”. Maria Eduarda é uma personagem que literalmente é tratada como um objeto pelas demais personagens masculinas com quem se envolveu. É personagem subjugada, sem forças para lutar contra a maré para a qual a trama feita por Eça a tenta arrastar.

Sob a pena de Queiroz, Maria Eduarda foi vítima dos atos de seus antecessores e, por isso, não pode ser julgada como sua mãe e avó. Porém, o

aspecto principal que Eça deseja atestar em Maria Eduarda, frise-se bem, é a consequência. Dessa forma, o autor a condena, colocando na personagem a sentença do julgamento feito outrora à má educação romântica e religiosa, e ao mau comportamento burguês do séc. XIX, constatados em Maria Eduarda Runa e Maria Monforte. Eduarda foi sentenciada na trama, e só não morreu porque, como já foi dito, decidiu-se que ela não tinha culpa pelos erros de outrem. Todavia, as sequelas são irrevogáveis, e alguém, ou melhor, uma mulher, teria que arcar com elas.

É sabido pelo enredo que Carlos saiu ileso do incesto. Só estabeleceu um fim na situação depois que o avô faleceu, devido à ciência do envolvimento amoroso do neto com a suposta neta. Eduarda só veio a ter conhecimento de toda a tragédia por João da Ega, que lhe sugeriu viajar o mais rápido possível para Paris, com dois maços de libras, e o direito à parte da herança. A última menção que o narrador faz a Eduarda refere-se a sua partida: “[...] e foi assim que ele [Ega], pela derradeira vez na vida, viu Maria Eduarda, grande, muda, toda negra na claridade, à portinhola, daquele vagão que para sempre a levará” (QUEIROZ, 2011b, p. 330-331).

Foi esse o desfecho de Maria Eduarda: o exílio. O narrador descreve Eduarda vestida de luto pela morte do avô, pelo fim do romance com o irmão, pela sua má sorte na vida. Entretanto, mais do que o luto, a veste negra de Eduarda traz a narrativa de volta para sua mãe, a *negreira*. Da mesma forma que em Maria Monforte a cor negra remete ao seu passado sob o estigma do tráfico de negros, como se ela, de algum modo, também quisesse se libertar de uma “ideia negreira”, uma vez que se acha socialmente acorrentada pela profissão do pai, pelo matrimônio e pela maternidade. Ao lado do luto e de sua herança *negreira*, as vestes de Eduarda também exemplificam sua máscara dupla, na medida em que nela entrevemos dois níveis de mascaramento: a “máscara social exigida pelo secretismo dos seus amores no presente, por detrás da qual emerge uma máscara imposta pelo destino trágico que a persegue, que faz com que ela seja julgada morta, vivendo” (LIMA, 1987, p. 142).

Dez anos depois, Carlos comenta com Ega que Eduarda enfim irá se casar. Eça de Queiroz demonstra um ato de misericórdia para com Eduarda em sua velhice. Ao receber o convite de casamento de Eduarda, Carlos desabafa:

Um efeito de conclusão, de absoluto remate. É como se ela morresse, morrendo com ela todo o passado, e agora renascesse sob outra forma. Já não é Maria Eduarda. É Madame de Trelain, uma senhora francesa. Sob este nome, tudo o que houve fica sumido, enterrado a mil braças, findo para sempre, sem mesmo deixar memória... Foi o efeito que me fez (QUEIROZ, 2011b, p. 353-354).

Para alívio e consciência tranquila de Carlos da Maia, depois de uma década, Maria Eduarda Maia poderá finalmente ter um sobrenome, em consonância com a personagem francesa de Flaubert: *Madame de Trelain*.

4. Considerações finais: o brilho das Três Marias

A partir da leitura do romance *Os Maias* (1888), analisamos, neste ensaio, a construção das principais personagens femininas que motivam a trama,

as Marias Maia. Avó, mãe e filha, essas mulheres que estrelam a narrativa sob o estigma da má educação romântica que o autor, Eça de Queiroz, tanto ironizou na sua literatura caracterizada pela estética realista.

N’*Os Maias*, entre homens e mulheres, apenas elas cometem adultério visto como “crime”. Maria Monforte, Condessa de Gouvarinho e Maria Eduarda são apresentadas na trama como mulheres insatisfeitas, românticas e adúlteras. Para o pensamento da época, o culpado pelo adultério era aquele que se encontrava casado. Hoje sabemos que quem compactua com a traição também é imoral; mas a denúncia que Eça pretendia esboçar no romance destinava-se ao mau comportamento das damas burguesas daquela época. Assim, seguindo a lógica queiroziana, os homens que se envolveram com essas damas casadas saem “ilesos” dos envoltórios amorosos.

Se a fidalga Maria Runa não tivesse dado a Pedro uma educação romântica e religiosa, Pedro talvez não tivesse se envolvido com Monforte. Se Maria Monforte não o tivesse traído, Pedro não teria, até então, motivos para se matar. Se Pedro não tivesse morrido, Carlos da Maria não teria sido criado pelo avô. Se Monforte não tivesse levado a filha consigo, Carlos e Maria Eduarda haveriam de ter crescido juntos, como irmãos, e o incesto não teria ocorrido. É isso que Eça quer demonstrar: que nenhuma tragédia aconteceria se o que ele julga de más ideologias e maus comportamentos sociais não tivessem ocorrido na família Maia por “culpa”, sobretudo, das mulheres! É a literatura de Eça assumindo o caráter moral e doutrinador.

Portanto, assim lemos as três estrelas queirozianas n’*Os Maias*, personagens femininas que brilham na obra com a única finalidade de representar a ruína de uma poderosa e decadente família. Elas encenam e protagonizam sob a luz da má educação, do adultério e do incesto. Eça de Queiroz, como deus onisciente e onipresente no romance, julga-as nos moldes da sua tábua de valores e, conseqüentemente, demonstra a ética opressora e machista do seu tempo na irrefutável condenação das Três Marias Maia.

Referências

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Florence Universitária, 2018.

BARREIROS, J. A. **História da Literatura Portuguesa V. II**. Lisboa: Editora Pax, 1992.

BRAIT, B. **A Personagem**. São Paulo: Ática, 1985.

CANDIDO, A. **A Personagem de Ficção**. 11 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

DANTAS, F. J. C. **A mulher no romance de Eça de Queiroz**. Sergipe: Editora UFS, 1999.

FLAUBERT, G. **Madame Bovary**. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

LIMA, I. P. de. **As Máscaras do Desengano**: para uma abordagem sociológica de “Os Maias” de Eça de Queirós. Lisboa: Caminho, 1987.

MOISÉS, M. A **Literatura como Denúncia**. São Paulo: Íbis, 2002.

QUEIROZ, E. de. **O Crime do Padre Amaro**. Porto Alegre: L&PM, 2006.

_____. **O Primo Basílio**. 7. ed. São Paulo: Ática, 1982.

_____. **Os Maias, episódios da vida romântica V.I**. Porto Alegre: L&PM, 2011a.

_____. **Os Maias, episódios da vida romântica V.II**. Porto Alegre: L&PM, 2011b.

REIS, C. **O Essencial sobre Eça de Queiroz**. Lisboa: INCM, 2005.

SANTO, S. do E. As personagens femininas e a ironia em Eça de Queirós. **Revista Soletras**: São Gonçalo (RJ), ano I, n. 1, jan./jun. 2001