

RUA, CASA E COMIDA: OS “PRIMOS BASÍLIOS” E SUAS MULHERES, NA LITERATURA, NO CINEMA E NA TV

STREET, HOUSE AND FOOD: THE “PRIMOS BASÍLIOS” AND THEIR WOMEN, IN THE LITERATURE, IN THE CINEMA AND ON TV

ANDRADE, José Roberto de¹
SANTOS, Verônica Almeida²

RESUMO: Este trabalho é fruto da pesquisa desenvolvida por graduandos de Licenciatura em Geografia, bolsistas de Iniciação Científica (IC), do Instituto Federal da Bahia (IFBA). Propusemo-nos a analisar três obras de diferentes suportes: o romance *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós, publicado em 1878, a minissérie e o filme homônimos, de 1988 e 2007, respectivamente, ambos dirigidos por Daniel Filho. Das três narrativas, elegemos quatro personagens femininas — Luísa, Leopoldina (Leonor, no filme) Juliana e Joana — e selecionamos e comparamos cenas que delineiam o feminino e seus espaços, nas três obras. Para analisá-las, consideramos conceitos da geografia e da sociologia, que nos permitem pensar o feminino e seus corpos como elementos estruturados e estruturantes na relação com os espaços sociais. As performances — verbais e não verbais — das personagens nos permitem vislumbrar os padrões ideológicos da estruturação do feminino e de seus espaços de circulação nas narrativas. Nesse sentido, literatura, cinema e TV são considerados como lugar de manifestação social e seu estudo, análise e problematização se dão pela inter-relação entre o texto e a sociedade, o presente e o passado, o imaginário individual e o coletivo.

PALAVRAS-CHAVE: Eça de Queirós, gênero, sexualidade, comida, espaço social.

ABSTRACT: This analysis is the result of the work developed by supervised students of Scientific Initiation (SI), undergraduate in Geography, at the Federal Institute of Bahia (IFBA). We proposed to analyze three works from different sources: the novel *O Primo Basílio*, by Eça

¹ Professor Doutor do Instituto Federal da Bahia (IFBA), pesquisador do Grupo EÇA e do Grupo DEVIR. E-mails: andrade.escolas@gmail.com e roberto.andrade@ifba.edu.br.

² Graduanda e bolsista — CAPES/FAPESB — de Iniciação Científica do curso de Licenciatura em Geografia do Instituto Federal de Educação da Bahia (IFBA). E-mails: veronica_almeida_santos@hotmail.com e veronica.santos@ifba.edu.br

de Queirós, published in 1878, the miniseries and the film, homonyms, from 1988 and 2007 respectively, both directed by Daniel Filho. Of the three narratives, we selected four female characters - Luísa, Leopoldina (Leonor, in the film) Juliana and Joana - selected and compared scenes that outline the feminine and their spaces in the three works. In order to analyze them, we consider concepts of geography and sociology, which allow us to think of the feminine and their bodies as structured and structuring elements in relation to social spaces. The performances - verbal and nonverbal - of the characters allow us to glimpse the ideological patterns of the feminine structure and its spaces of circulation in the narratives. In this sense, literature, cinema and TV are considered as places of social manifestation and their study, analysis and problematization are due to the interrelationship between the text and society, the present and the past, the individual and collective imaginaries.

KEYWORDS: Eça de Queirós, gender, sexuality, food, social space.

Neste trabalho, analisaremos comparativamente quatro personagens femininas — Luísa, Leopoldina/Leonor, Juliana e Joana — do romance *O Primo Basílio*, escrito por Eça de Queirós e publicado em 1878, da minissérie homônima, de 1988, e do filme, também homônimo, de 2007, ambos dirigidos por Daniel Filho. Procuraremos verificar como personagens interagem com o espaço social, na tentativa de interpretar e relacionar, ainda que de forma incipiente, ações, discurso e características às escolhas de seus criadores. A adoção dessa perspectiva tem relação com o olhar que passamos a destinar às personagens femininas ao longo da análise. No início da pesquisa, que se iniciou em 2016,³ procuramos comparar as personagens femininas a “receitas” — que circularam e circulam em revistas de boas maneiras, jornais, textos legais e compêndios de história — de donas de casa burguesas e de criadas dessa burguesia.

Ao longo da análise, no entanto, fomos dando cada vez mais importância para a interação das personagens com seus espaços de circulação. A mudança deveu-se à constatação de que Daniel Filho manteve determinadas características das personagens, apesar das mudanças no espaço e no tempo histórico da narrativa. De 1981, data da veiculação da minissérie, até 2007, ano de lançamento do filme, o diretor da Globo optou por conservar — e

³ Esta pesquisa dá continuidade a um estudo da obra de Eça de Queirós, que vem sendo realizado desde 2011, e resultou numa tese de doutorado, defendida em 2014, na Universidade Federal da Bahia, e em alguns artigos publicados em livros e revistas acadêmicas. A pesquisa comparativa, que considera o diálogo de outros artistas (escritores, cineastas, pintores...) com a obra eciana, iniciou-se em 2016, com um projeto apresentado e acolhido no grupo de pesquisa Devir, do IFBA, e dedicado aos estudos de gênero, identidade e sexualidade. Dessa pesquisa comparativa, publicamos um recorte (a que compara o romance ao filme homônimo, de 2007) nos Anais do XXVI Congresso Internacional da ABRAPLIP (FONTES; ANDRADE, 2017).

até reforçar — aspectos que tornam suas personagens bastante diferentes das que Eça criara no século XIX. Essas diferenças se esperavam no filme, ambientado na São Paulo de meados do século XX, mas verificamos que elas já estavam delineadas na minissérie, em que o diretor procurou ser mais “fiel” à narrativa eciana, recriando a ambientação do texto original: a Lisboa do século XIX. Vislumbramos uma possibilidade de compreender essas escolhas do diretor da Globo considerando o conceito de espaço social da geografia, que fomos buscar em Milton Santos, e as elaborações que Roberto DaMatta faz da casa, da rua e da comida.

Milton Santos afirma que o espaço é constituído: “[...] Por um conjunto indissociável, solidário e também contraditório, de sistemas de objetos e sistemas de ações, não considerados isoladamente, mas como o quadro único no qual a história se dá.” (SANTOS, 2006, p. 39). O homem — do sistema de ações — e o ambiente estão, portanto, relacionados complexa e indissociavelmente: “o espaço organizado pelo homem é como as demais estruturas sociais, uma estrutura subordinada e subordinante. E como as outras instâncias, o espaço, embora submetido à lei da totalidade, dispõe de certa autonomia.” (SANTOS, 1978, p. 145). Esse comprometimento entre objetos e ações que configuram uma “estrutura subordinada e subordinante” permite considerar a organização espacial de uma dada obra literária, de um filme ou de uma minissérie como uma estrutura relacionada aos objetos e às ações das personagens. Os personagens e suas ações constituem e são constituídas pelo espaço, mas eles não são os únicos a definir configuração espacial e personagens de uma narrativa. Há que considerar o autor, o diretor, o roteirista, o ator. Neste texto, não vamos aprofundar a análise da relação autor-ator-personagens-espaço, mas vamos tratar dela, também.

O espaço das três obras é, predominantemente, a casa: brasileira da metade do século XX, no filme, e lisboeta, do século XIX, no romance e na minissérie. A casa, para Roberto DaMatta, é um lugar de subjetividade e identidade, onde o indivíduo pode ser ele mesmo, sem restrição, e exercer a sua própria autonomia. A casa é “um espaço definitivamente amoroso onde a harmonia deve reinar sobre a confusão, a competição e a ordem.”. A casa é lugar do aconchego e do amor. Fora dela, está a rua, que é o lugar da “luta” e da “batalha”, um:

espaço cuja crueldade se dá no fato de contrariar frontalmente todas as nossas vontades. Daí por que dizemos que a rua é equivalente à “dura realidade da vida”. O fluxo da vida, com suas contradições, durezas e surpresas, está certamente na rua, onde o tempo é medido pelo relógio e a história se faz

acrescentando evento a evento numa cadeia complexa e infinita. Na rua, então, o tempo corre, voa e passa. (DAMATTA, 1986, p. 20)

A rua não é lugar da aridez, mas é, certamente, o espaço da ausência: do amor, da amizade e prazer. Pelo menos de um prazer diferente do que sente na casa: a rua é “o sexo e o trabalho”, por isso “se a mulher é da rua, ela deve ser vista e tratada de um modo. Trata-se, para ser mais preciso, das chamadas mulheres da ‘vida’, pois rua e vida formam uma equação importante no nosso sistema de valores.” (DAMATTA, 1986, p. 20-21). A rua compensa a casa e a casa equilibra a rua. Por isso “vivemos numa sociedade onde casa e rua são mais que meros espaços geográficos. São modos de ler, explicar e falar do mundo.” (DAMATTA, 1986, p. 20).

Roberto DaMatta está se referindo à casa e à rua brasileiras, mas nossa tradição portuguesa e a maneira como ele concebe os dois espaços — ou os dois “modos de ler, explicar e falar do mundo” — nos permitem aplicar os conceitos a outras casas e ruas, que não estão demarcadas por muros ou cercas; elas se estabelecem numa complexa relação entre ações, objetos, como afirma Milton Santos, e sujeitos, que podemos acrescentar, como elemento que concretiza a ação e “lê o mundo”. Acrescentar os sujeitos à equação nos permite avançar para a o estudo da relação entre espaços e seus personagens, criados com palavras, na obra eciana, e corporificados pelos atores e atrizes, no cinema e na TV. A concepção de casa e rua pode, portanto, ser aplicada a outros universos sociais, mesmo que seja para perceber que esses dois espaços não são sempre distintos e podem se sobrepor e se rasurar, em determinadas circunstâncias.

Projetar rua e casa aos nossos “espaços” literários, fílmicos e televisivos amplia os caminhos para reflexão sobre personagens, objetos e ações. Antes de fazê-lo, no entanto, vamos ainda nos apropriar da categorização que DaMatta faz de comida e de alimento, e como ele a relaciona à casa e à rua. Para o sociólogo, “nem tudo que alimenta é sempre bom ou socialmente aceitável. Do mesmo modo, nem tudo que é alimento é comida.” (1986, p. 36). O alimento é o que se relaciona à subsistência, e a comida:

é tudo que se come com prazer, de acordo com as regras mais sagradas de comunhão e comensalidade. Em outras palavras, o alimento é como uma grande moldura; mas a comida é o quadro, aquilo que foi valorizado e escolhido dentre os alimentos; aquilo que deve ser visto e saboreado com os

olhos e depois com a boca, o nariz, a boa companhia e, finalmente, a barriga (DAMATTA, 1986, p.36-37).

O alimento configura-se no espaço da rua e a comida, no da casa. Não por acaso, para falar de alimento, DaMatta dá o exemplo do *fast-food*:

Os americanos, sabemos, inventaram a chamada *fast-food* (alimento rápido) e, por causa disso mesmo, podem comer em pé, sentados, com estranhos ou amigos, sós ou acompanhados. [...] e uma de suas preocupações básicas é, com raras exceções, comer para viver, [por isso] comer [...] é um ato [...] profundamente individual (DAMATTA, 1986, p. 36).

A solidão, a ausência e o alimento estão na rua; e o aconchego, o amor e a comida estão na casa. Em *O primo Basílio*, essa distinção entre comida e alimento, entre casa e rua, é uma chave de leitura importante para entender vários aspectos da obra, entre eles a configuração do feminino e seus espaços de circulação. Neste artigo, não poderemos tratar de todas as cenas em que as mulheres se fazem presentes, por isso vamos pinçar algumas que já havíamos considerado em trabalho anterior e em que a relação entre rua-alimento e casa-comida estão evidentes.

Nas três obras, há um jantar em que comem e conversam Luísa e amiga de colégio, Leopoldina/Leonor. Na edição das *Obras Completas* de Eça de Queirós, organizada por Beatriz Berrini (1997)⁴, a cena, desde a chegada de Leopoldina até sua saída da casa de Luísa, vai da página 561 à 569, do capítulo X. Na minissérie, a ceia ocorre no capítulo 4, de 24min a 32min. No filme, o jantar vai de 18min a 21min. No romance e na minissérie, a comida é o bacalhau, com alho, acompanhado de vinho e champanhe. No filme, o prato é “qualquer coisa sem alho”. Nas três obras, Leopoldina é uma mulher bonita (Beth Goulart, na minissérie, e Simone Spoladore, no filme) de corpo perfeito, desejada pelos homens, mas conhecida e criticada por manter amantes. “Maçaneta” e “Pão e Queijo” são dois epítetos pelos quais ela é conhecida e que revelam o julgamento social: (quase?) prostituta. Por ter essas características, não se

⁴ Os trechos da obra de Eça de Queirós citados no trabalho foram retirados dessa edição, em quatro volumes, publicada pela editora Aguilar, sob a coordenação de Beatriz Berrini. Nas citações, referir-nos-emos simplesmente aos volumes (I, II, III e IV) e às páginas.

recomenda que as mulheres direitas e fiéis recebam Leopoldina para jantar ou conversar, porque com ela vem a rua, manchando o espaço doméstico com a “sujeira” do asfalto ou do macadame e, principalmente, com a libertinagem dos amantes e os prazeres do sexo devasso e despudorado, que a burguesia não rejeita, mas quer manter nos limites da rua. Será sempre cúmplice do pecado aquele que traz Leopoldina/Leonor para dentro de casa.

No filme e na minissérie, deixa-se claro que Leopoldina/Leonor define a visita. Naquele, ouvem-se palmas, Juliana vai abrir a porta e entra Leonor, que só se desculpa: “Desculpe vir assim sem avisar, mas tenho tanta coisa pra te contar”, diz a atriz-personagem, assim que passa pela porta de entrada. E a Leopoldina da TV afirma: “Estive para jantar fora com Fernando. Pra dizer a verdade nem sabia aonde. Não temos dinheiro. Então eu disse comigo, vou visitar a Luisinha.”. No romance, as amigas combinam jantar juntas. Leopoldina envia o seguinte bilhete pela criada: “Meu marido vai hoje para o campo. Eu vou-te pedir de jantar, mas não posso ir antes das seis. Convém-te?” (I, p. 550). E Luísa sente o prazer antecipado da visita: “Ficou muito contente. Havia semanas que a não via... O que iam rir, palrar! E o Basílio devia vir às duas. Era um dia divertido, bem preenchido... Foi logo à cozinha dar suas ordens para o jantar.” (I, p. 550). Luísa, em *Eça de Queirós*, é ativa na decisão de trazer a rua para dentro de casa. Ela sabe que o marido não aprovaria, mas ele está longe e a distância permite o pecado. No filme e na minissérie, a rua, licenciosa, devassa, despudorada, invade a casa, sem que Luísa tenha tempo de levantar uma barricada.

No romance e na minissérie, Leopoldina quer saciar seu desejo de boa comida. E não há como fazê-lo num restaurante incerto, que a pobreza do amante permitiria pagar. Nessa impossibilidade de saciar o desejo do paladar, vamos perceber uma oposição entre resistência e invasão, que diferencia o romance das outras duas narrativas. Na casa de Leopoldina, o marido controla a despensa e proíbe o bacalhau: “Meu marido detesta bacalhau! Aquele animal! Eu é a minha paixão. Com azeite e alho!” (I, p. 562). Leopoldina, portanto, só pode saborear sua comida preferida em outra casa. Ou num bom restaurante que um amante rico poderia bancar. Essa configuração entre desejo e espaço só está no livro e na minissérie, mas há diferenças a considerar. A primeira delas é o estranhamento de Luísa com o pedido da amiga. A pena de *Eça de Queirós* constrói o seguinte diálogo entre as amigas: Leopoldina pergunta se há bacalhau e Luísa responde: “Devia haver, talvez. Que extravagância! Por quê?” (I, p. 562). Na minissérie, nem há diálogo sobre o desejo de bacalhau. Leopoldina pede e o diretor corta a cena. Na sequência, as amigas já estão sentadas à mesa, comendo o peixe. No filme, não é o desejo da

comida que leva Leonor a visitar a amiga, é o prazer da conversa — “tenho tanta coisa pra te contar” —, por isso a dona de casa pergunta “jantas comigo?” e imediatamente comunica à criada: “Ouvii Juliana, Leonor vai jantar comigo”. E a amiga ordena “qualquer coisa sem alho, viu, minha filha”. A exclusão do “estranhamento”, na minissérie e no filme, e, adicionalmente, no filme, a definição pouco específica do cardápio revelam uma configuração diferente para o espaço da casa e as relações que as personagens com ele estabelecem. O jogo entre passividade e autoridade sobre as definições dos pratos se dá da mesma maneira que no episódio do convite. Luísa não é passiva no romance. Como manda a etiqueta, controla a casa e dá ordens para o jantar; depois, satisfaz o desejo da amiga, mas estranha o pedido. No filme e na minissérie, a relação com a casa está subordinada ao desejo alheio, uma vez que Luísa demonstra aceitar a interferência, sem se opor ou contestar.

Outra diferença importante é a forma da solicitação. No romance, Leopoldina pede e o narrador não usa nenhum recurso — como os verbos de dizer, por exemplo — para modalizar a fala. Na minissérie, Leopoldina fala enfatizando a palavra “bacalhau” e silabando “alho”, abrindo muito a boca e mostrando seus dentes perfeitos. E ainda mexe a cabeça e olha para o teto, quase virando os olhos, sugerindo um gozo antecipado. No filme, Leopoldina/Leonor não se importa com o prazer gustativo, faz um gesto vulgar e se limita a pedir, sem muita ênfase, “qualquer coisa sem alho”.

Se a casa é o lugar do prazer e da comida, o estranhamento de Luísa, no romance, revela autonomia e controle na definição do que se vai comer, ou seja, ela não abdica do seu papel de senhora e comanda a cozinha, como mandam os manuais de boas maneiras que circulavam no século XIX. Para a senhora da casa, pedir bacalhau, naquele momento, é uma extravagância que ela suporta, mas não entende, pois ordenou outro menu para a ocasião. No filme, o controle se limita a comunicar sem definir o cardápio e, na minissérie, a vontade de Luísa parece nem existir, já que Leopoldina pede o prato e corta-se a cena.

É evidente a passividade de Luísa no filme e na minissérie, uma senhora da casa que hesita e atribui o controle do cardápio aos seus convidados e às criadas. Luísa não tem autoridade sobre o espaço que deveria gerir, nem para definir o dia e a hora da visita. A casa está maculada nas três narrativas, mas, no romance, Luísa mantém alguma autonomia sobre o espaço e pode resistir à invasão da rua. No filme e na minissérie, ela está indefesa, sem barricadas, sem portas. No romance, respeita-se a etiqueta burguesa, que dá a impressão de resistência e revela portas abertas, mas não escancaradas.

Outro aspecto importante nessa cena do jantar é o estado de espírito de Luísa e os comportamentos à mesa. Na minissérie e no filme, as duas amigas parecem felizes à mesa, riem, contam casos e comem como gulosas: abocanham garfadas, umas atrás das outras, devoram sem mastigar e falam de boca cheia, lançando perdigotos, pedaços de bacalhau, vinho e champanhe — que misturam sem critério — sobre a mesa, sobre os pratos e travessas. É um prazer, novamente, exagerado, animalizado, de uma verdadeira orgia. À mesa, a casa é a rua, apesar da comida. As amigas não saboreiam os pratos, engolem a comida ou, na categorização de DaMatta, o alimento.

Os temas da conversa, no filme, se reduzem a vagos episódios do colégio, do qual teriam pulado o muro para encontrar namoradinhos. Conversam sobre isso, como se estivessem numa mesa de bar, contando anedotas, sem muita importância. Depois dançam, fumam e acabam de pernas pro ar. Na minissérie, depois de comer, Leopoldina senta ao piano e as amigas cantam em coro, rindo à larga. Cambaleantes, com a voz caricatural dos bêbados, lenta e hesitante, entrecortada de soluços, vão para o sofá e falam sobre as delícias de ser homem: viagens, carruagens, teatro, charutos. Luísa parece gostar da possibilidade de sair pelo mundo, mas tem dúvida e diz que a felicidade poderia estar na casa, nos filhos, no seu homem. Leopoldina diz que filhos são uma prisão e abortaria se os concebesse. Nesse ponto, elas estão sentadas e os corpos se aproximam. Luísa pergunta: “não te incomodas de pecar?”. Leopoldina hesita e Luísa repete a pergunta. A amiga então diz, com olhar triste, que se sentiria culpada, se um dia tivesse abortado. Vivaz, logo muda o motivo do pecado, aproxima a boca do rosto de Luísa e diz sensualmente, sorrindo: “quanto ao Fernando, agora... um pecadinho tão bom... tão galante”. Sorri, levanta-se e se prepara para ir ao encontro do outro prato: o amante. O discurso da rua também chega à casa, mas de forma ligeira, sem questionamentos, sem reflexão. São duas mulheres burguesas falando frivolumente de futilidades.

O discurso da rua também está no romance escrito por Eça, mas há várias diferenças: a começar pelo número de tópicos e a riqueza de detalhes de cada um. Diverso é também o tratamento dado à cena e às ações. Como não podemos falar de tudo, vamos pinçar quatro diferenças: o estado de espírito de Luísa, o comportamento de Leopoldina à mesa, a conversa sobre os sentimentos e a censura que Luísa faz à promiscuidade da amiga.

Luísa, ao receber Leopoldina, está triste, exasperada e irritada com o falatório da vizinhança, que maldiz as visitas diárias do primo. Ela já está envolvida no jogo de sedução e nutre desejo pela aventura adúltera, mas sente-se capaz de resistir à tentação. Naquele dia, o

primo não veio e ela se entristece com a ausência de um amante a quem ainda não se entregou. Essa tristeza vai se mostrar em quase todo o jantar. A dona de casa burguesa que Eça constrói, nesta cena, está triste, desatenta e inapetente — ela não toca na comida e Leopoldina até pergunta: “Não te tentas? Fazes mal!” (I, p. 564). O ar distraído preocupa a amiga e é referido pelo narrador, para quem a personagem tem “o olhar vago” e “saudoso”, “suspirava”, e “parecia preocupada” (I, p. 566). A tristeza de esposa de Jorge também se revela no momento do fado. Enquanto esperam o bacalhau, Luísa pede a Leopoldina que toque uma música triste: “queria alguma coisa triste, doce... O fado! Que tocasse o fado!...” (I, p. 562). Leopoldina escolhe o fado novo: “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).

Luísa vai demonstrar essa melancolia também nas conversas do jantar. Dois temas revelam aspectos inusitados e marcantes da vida de ambas. Um são os “sentimentos”, eufemismo para se referir aos relacionamentos homoafetivos. Um sentimento foi motivo de disputa entre as amigas: “Lembras-te quando estivemos de mal? [...] Por tu teres dado um beijo na Teresa que era meu sentimento” (I, p. 564). Luísa qualifica os sentimentos de “tolices”, mas Leopoldina fala deles com saudades, pois “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 Joanhinha!... Pois podes crer...” (I, p. 564). As memórias dos sentimentos são interrompidas por Luísa, que, preocupada, adverte a amiga sobre a chegada de Juliana. Tem-se que resguardar a “respeitabilidade da casa”. Nela, admite-se o discurso da rua, desde que veladamente.

Outro tema é o adultério. Luísa, durante o jantar, vai demonstrar resistência aos prazeres que poderia ter com um amante. Em um desses momentos, ela critica a promiscuidade de Leopoldina: 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). Luísa ainda mostra algum recato e Leopoldina não gosta da impossibilidade de ser feliz no amor; já entendeu, no entanto, que, no adultério e na promiscuidade, não se busca felicidade,

mas diversão. As relações amorosas estão longe de ser ligeiras e bem resolvidas. Luísa vive um conflito entre o desejo e o pecado. Embora, para muitos críticos de Eça, ele não pareça profundo, o conflito existe. E Leopoldina confessa sua preferência pela intensidade do amor homossexual e, depois, é levada a problematizar as suas relações como os homens. Eles não lhe dão prazer. Oferecem diversão. Os amores da rua, o prazer — ou a diversão —, o sexo invadem a casa para ser problematizados. A referência à intensidade da relação homoafetiva e a revelação de que os homens não lhe dão prazer são indicações de um questionamento da heteronormatividade na constituição da casa. Se pudesse, Leopoldina constituiria outra casa, outro lar, em que ela viveria o prazer do amor homossexual. E Luísa ainda tem perguntas, dúvidas e hesita. Quer o prazer da rua, mas talvez não esteja disposta a abandonar o aconchego da casa: o marido, os filhos, a comida... Os temas da rua entram na casa de Luísa não como frivolidades, mas para alimentar uma reflexão e uma crítica aos próprios limites da casa burguesa.

Eça de Queirós também elabora uma Leopoldina bastante diferente da sua homônima, na minissérie, e de Leonor, no filme. O que quer que tenha sido preparado a mando de Luísa é substituído pelo extravagante bacalhau, que ela não pode comer em casa por causa do marido, um “animal”. Embora qualifique o marido de animal, ela demonstra uma submissão respeitosa a ele: “Lá o meu senhor foi para o Campo Grande” (I, p. 562). Essa ambiguidade estratégica vai se revelar também no tratamento dos amantes: Quando o bacalhau chega, 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). O amante é também homem e senhor, mas ela 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, o jantar, as conversas como “pândega” é perfeito para caracterizar as ações de Leopoldina. A bebida, a comida e os amores compõem um cenário de festa e ela se diverte; sem, no entanto, 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 depenicar bagos de uvas, 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). As comidas e as bebidas da festa são saboreadas devagar, sem pressa, sem que o desejo submeta a contenção e o controle, como deve acontecer

no espaço da casa. O mesmo se dá com o marido e os amantes. Leopoldina. Embora chame a atenção pelo comportamento devasso, convive nas fronteiras delineadas pela sociedade burguesa: mantém o marido, respeita-o e insulta-o; tem amantes, mas não se submete a eles. Essa convivência não a faz feliz. Ela diverte-se como uma atriz tragicômica na pândega burguesa. Nessa atriz, estão a rua e a casa, desconfortáveis, apesar das aparências, das risadas, do cantar exagerado e da gula encenada.

No livro, Leopoldina é um símbolo de sedição, mas não é sediciosa o bastante para provocar o levante das mulheres portuguesas. Ela se diverte e entende a entrega como lógica da vida e da morte. A mulher tem direito de sentir prazer na cama, antes que uma doença qualquer a leve para a cova. E amiga Luísa, tentada, não se entrega sem demonstrar hesitação e lutar contra o desejo: “conversa embaraçava Luísa; sentia-se corar, mas o crepúsculo, as palavras de Leopoldina davam-lhe como o enfraquecimento de uma tentação. Declarou todavia ser imoral semelhante ideia” (I, p. 568). Luísa, ainda triste, sente que a tentação pode ser mais forte do que a vontade de se manter submissa e fiel ao marido. A capacidade de sedução de Leopoldina vai interferir na entrega, mas não é ela a responsável pelo adultério. O adultério e o pecado são invenções de uma sociedade que quer manter as mulheres confinadas, dedicadas exclusivamente ao aconchego, ao amor, à prole, à comida, ao lar. E Luísa, embora não grite, não consegue conviver com os limites socialmente impostos. Por isso recebe o primo, depois do jantar, já tarde da noite, e se entrega a ele. Nesse momento, a casa cede ao desejo e abre as portas para o sexo, que deveria se encontrar na rua.

Não é simples a relação entre casa e rua, entre comida e alimento. No filme e na minissérie, considerando esta cena do jantar, as atitudes revelam duas caricaturas de mulher. Uma gulosa e despudorada Leopoldina, amante do sexo, devassa e, para muitos, prostituta. E outra, Luísa, sem discernimento, sem poder na sua própria casa e desejante da rua. Frívola e hesitante, ela abre as portas e se deixa seduzir, sem muito esforço ou questionamento. Luísa é uma presa fácil do desejo de sexo e de prazer que chega da rua e invade a casa. Observando as duas, emparelhadas, percebe-se o ponto de vista machista e maniqueísta: a boa e frágil dona de casa é influenciada pela insidiosa amiga e seduzida pelo canalha do primo. Peca e tem a morte que merece. A sociedade pensada por Daniel Filho — seja lisboeta do século XIX ou brasileira de meados do século XX — não dá permissão para a mulher sair à rua, assumir seus desejos e comer o que lhe apetece, porque ela se configura como mulher, na relação com o espaço

definido como casa, ou prostituta, no espaço definido como rua. E a minissérie e o filme deixam isso claro, sem questionamento, sem crítica.

No romance, a cena também acontece na sala de jantar, em que se deveriam buscar a harmonia e os valores da família, mas o que se vê é a camaradagem entre duas mulheres atadas às mesmas engrenagens de poder que as impedem de ser o que querem e de concretizar seus desejos. Por isso, no romance, a rua entra na casa para questionar os limites, as fronteiras que demarcam o espaço de circulação das mulheres. As burguesas que conversam na cena de jantar revelam-se nas contradições, nas lutas, nos desejos sufocados. Embora Eça de Queirós seguisse a cartilha realista e estivesse, também, empenhado em punir o pecador, o tiro dado na adúltera senhora burguesa parece ter atingido órgãos vitais de toda a sociedade burguesa. Os assuntos e as contradições deixam claro que a casa não é, como disse DaMatta, o lugar em que o “indivíduo pode ser ele mesmo, sem restrição, e exercer a sua própria autonomia”. A casa do romance é espaço de debate, de enfrentamentos, que a rua impõe. A tristeza e a inapetência de Luísa, consequência de um amante ausente, o desejo de ser homem e a revelação da intensidade dos amores homoafetivos parecem macular o espaço da casa. Mas são questionamentos que chegam com Leopoldina, que transformam e propõem outras possibilidades de interação com o espaço. Outras casas e outras ruas, enfim. A amiga não é só devassidão e sexo, ela demonstra respeitar limites, revela certos pudores, mostra mais independência que submissão, é promiscua, mas tem certeza de que os amores da rua podem divertir, mas talvez não lhe deem prazer, como os amores homoafetivos da adolescência, que ela não pode revelar, nem assumir. O que está em jogo, no jantar, não é o adultério, os amantes, a comida, as viagens... É a própria constituição da sociedade burguesa, que confina as mulheres a um espaço sufocante, em que os desejos não podem se manifestar. A rua, no romance, não é mera afronta ao espaço da casa. A mácula que Leopoldina deixa constitui aquele espaço “solidário e também contraditório” que forma “o quadro único no qual a história se dá”, sobre o qual fala Milton Santos (2006, p. 39). E as contradições, visíveis, exigem limites mais largos, dos que a burguesia impôs para sua casa e sua rua.

Essas contradições e questionamento dos limites também podem ser observados quando consideramos duas outras personagens: Juliana e Joana. No romance e na minissérie, ambas vivem nas mesmas mesquinhas condições: num quarto do sótão, baixo, estreito, quente e “abafado como um forno”, onde se sente “um cheiro fétido” do “candeeiro de petróleo” e grassam percevejos: “Não podia parar com os percevejos! O raio do quarto tinha ninhos! Até

sentia o estômago embrulhado. — Ai!, é um inferno! — disse com lástima Juliana. — Eu só adormeço com dia” (I, p. 498-499). Apesar de próximas na condição aviltante, Juliana faz questão se diferenciar hierarquicamente de Joana: vai ao quarto dela, “mas não entrou, ficou à porta; era ‘criada de dentro’, evitava familiaridades” (I, p. 498).

No romance, Joana é sensual, jovem “uma rapariga muito forte, com peitos de ama, o cabelo como azeviche, todo lustroso do óleo de amêndoas doces. Tinha a testa curta de plebeia teimosa. E as sobrancelhas cerradas faziam-lhe parecer o olhar mais negro” (I, 498). A juventude e sensualidade rude garantem-lhe um amante, o carpinteiro Pedro, que trabalha na marcenaria do Tio João Galho. Na minissérie, Joana também é sensual. Quem a interpreta é Louise Cardoso, face avermelhada, vestidos de algodão levemente decotados, que deixam entrever ver os “peitos de ama”, firmes e fartos. Louise/Joana expressa uma sensualidade rude — como “a rija moça de peitos trementes” que serve a mesa no famoso jantar em *As cidades e as serras* —, e também desperta o desejo de Pedro — papel atribuído ao ator Guilherme Leme —, jovem carpinteiro, que vem se fartar da carne rija e branca de Joana, sempre que a patroa e Juliana saem. Juliana desaprova o romance clandestino, mas “invejava asperamente a cozinheira pela posse daquele amor, pelas suas delicias” (I, p. 499). E as duas fazem arranjos de conveniência: Joana, para manter o amante, é leal a Juliana. E Juliana aceita esconder o “escândalo”, porque necessita da cozinheira para os momentos de gulodice e para não “cair em fraqueza”:

como feia e solteirona, detestava aquele ‘escândalo do carpinteiro’; mas protegia-o, por que ele valia muitos regalos aos seus fracos de gulosa. [e] Joana dava-lhe caldinhos às horas da debilidade, ou, quando ela estava mais adoentada, fazia-lhe um bife às escondidas da senhora (I, p. 489).

O que se percebe aqui, novamente, é a rua invadindo a casa. E o tratamento dado a essa invasão é de conveniência: Juliana mantém um discurso mais moralista em defesa dos valores burgueses, mas não deixa de fazer vistas grossas para alimentar seus vícios de gulosa. Ela também critica a lascívia, a falta de recato e a devassidão das senhoras burguesas, a quem chama de “cabrinhas” e “bebadzinhas”. Mas deseja que essas mesmas senhoras pequem para que ela possa tirar seu quinhão.

Essas características, com poucas variantes, vão se repetir na minissérie, mas há diferenças importantes no que diz respeito a Juliana. A começar pelo físico: na narrativa eciana,

a criada de dentro tinha o rosto “chupado e [...] as orelhas [...] despegadas do crânio; [...] clavículas descarnadas; [...] as canelas muito brancas, muito secas [...] e cotovelos agudos” (I, p. 498). Na minissérie, a atriz é a inesquecível Marília Pera — que talvez fizesse Eça mudar a caracterização da personagem. Vendo a atuação da atriz, é quase impossível não fantasiar que ela deve ter interferido na composição da personagem. Talvez tenha até dito ao diretor Daniel Filho: “Juliana pode ser feia e seca na obra de Eça, mas não lhe negue a dignidade, o gosto burguês, nem o desejo e a capacidade de ser uma sedutora senhora da casa”. É com dignidade que Marília Pera/Juliana transita nos espaços da minissérie: espiçada, coluna sempre ereta, bem vestida, queixo levantado, fala clara e coerente, com os belos lábios e olhos castanhos brilhantes. Ela chama a atenção e é, também, sensual. Essa caracterização indica uma diferença de procedimento e de interpretação da personagem e uma potencialidade que está presente no romance, que percebemos quando relacionamos sexo e comida, casa e rua.

Juliana, em Eça, não é só a criada frustrada que rói o pão amanhecido ou come o “bife às escondidas”. Ela revela-se como aspirante aos benefícios da mulher burguesa: bons petiscos, bons jantares, bons vinhos, boas sobremesas, boa roupa, *status* social, amor... Filha de engomadeira, nunca conheceu o pai, era virgem e detestava crianças, mas nutriu desejo de mulher pela figura masculina: “nas paredes sujas, riscadas da cabeça de fósforos” do cacifo em que dorme, há um “daguerreótipo onde se percebia vagamente, no reflexo espelhado da lâmina, os bigodes encerados e as divisas de um sargento” (I, p. 498). Por desejar um homem, ela inveja o amor de Joana, mas detesta o “escândalo do carpinteiro”; só o aceita porque “ele valia muitos regalos aos seus fracos de gulosa”. No que diz respeito ao adultério, o comportamento moral é o mesmo: condena os amores ilícitos e pecaminosos, mas é “maleável” para “aceitar” que outros pratiquem o pecado, se ela puder tirar proveito. Juliana mostra-se moralmente alinhada aos princípios religiosos e às regras sociais definidas pela sociedade burguesa, mas convive com as impossibilidades de sua condição e não faria objeção aos amantes de criadas e patroas, desde que ela gozasse a abundância também, ou seja, Juliana está disposta a “negociar” seus princípios morais e seus desejos.

Juliana do romance é, portanto, “plástica”, alguém que se propõe compor um espaço que seja rua e casa ao mesmo tempo. Não por acaso, sua revolta e sua ira não ocorrem sem que, no processo, ela proponha e aceite, como outras criadas, arranjos alternativos. Ela não é somente uma velha doente e rancorosa que odeia as patroas e leva o processo de chantagem ao limite da vingança. Antes disso, há momentos de relativa “harmonia”. Um deles diz respeito à cozinha.

Ao longo da narrativa, fica claro que Juliana quer ter respeitadas suas necessidades de comer, beber, dormir e vestir adequadamente. E durante alguns momentos, isso ocorre. Depois de iniciar a chantagem, Juliana, sabendo da dificuldade de receber o dinheiro que pedia, negocia outras exigências. Se a riqueza não vem, que o quarto seja mais arejado e limpo, que as folgas sejam mais largas e a comida e bebida sejam mais fartas. Ela chega mesmo a controlar a cozinha; e a casa torna-se agradável e pródiga:

A casa, com efeito, tornava-se agradável. Juliana exigira que o jantar fosse mais largo (para ter uma parte sua, sem sobejos), e, como era boa cozinheira, vigiava os fogões, provava, ensinava pratos à Joana. — Esta Joana é uma revelação — dizia Jorge —, vê-se-lhe crescer o talento!... (I: p.668)

Com a atuação de Juliana, a casa muda e Jorge elogia. Até o temperamento de Juliana abrandava-se:

Juliana, bem alojada, bem alimentada, com roupa fina sobre a pele, colchões macios, saboreava a vida: o seu temperamento adoçara-se naquelas abundâncias; depois, bem aconselhada pela tia Vitória, fazia o seu serviço com um zelo minucioso e hábil (I: p. 668).

O termos “saborear”, “adoçar” e “abundância” são primorosos. Saborear a vida é o que Juliana quer. Na abundância, então, todo o amargor, todo o rancor, adoça-se e o serviço é feito habilmente. A casa de Jorge e Luísa torna-se tão abundantemente rica que

Jorge, atônito, recebia todos os dias cartas de pessoas oferecendo-se para criados de quarto, criadas de dentro, cozinheiros, escudeiros, governantas, cocheiros, guarda-portões, ajudantes de cozinha... Citavam as casas titulares de que tinham saído; pediam audiência; suspeitando certas coisas, uma bonita criada de quarto juntou a sua fotografia; um cozinheiro trouxe uma carta de empenho do diretor-geral do Ministério (I: p. 668)

A abundância e a riqueza são desejadas por outros criados que se oferecem, sem pejo, para trabalhar na casa. A cidade destina um olhar diferente ao interior da casa de Luísa e Jorge, ou seja, sob o comando de Juliana, a casa é benquista e bem falada pela vizinhança. A casa se

torna o espaço definido por Roberto DaMatta: harmônica e amorosa. Com o adultério e a chantagem, ações que deveriam se manter na rua, as condições da casa melhoram para Jorge e para as criadas. Juliana revela-se uma verdadeira rainha do lar, que oferece refeições melhores e mais fartas e, ainda, mantém a distância adequada de Joana, a quem ensina receitas, mas não põe as mãos no fogão. A casa burguesa, como manda a ética burguesa, recebe bem é generosa e benquista. E Juliana aceita a condição subalterna, desde que goze os benefícios próprios da burguesia.

Na minissérie, essa sequência de ações também se oferece ao espectador. No capítulo 4, por exemplo, aos 11min30, Luísa está a orientar Joana a fazer uns “rins a madeira”, que Jorge gostaria de comer. Juliana ouve a conversa, entra e fala das ostras ao forno: “eu venho pensando numas ostras ao forno, como se comem na Espanha”. Luísa diz nunca ter imaginado que Juliana já tivesse provado ostras ou que Joana soubesse fazê-las. A conversa segue e Juliana diz que cuidará da receita, desde que Luísa lhe “dê um dinheirinho para comprar as ostras” e abra “a adega, já que essas ostras se cozinham num bom champanhe”. Na cena seguinte, Jorge e Luísa estão à mesa, comendo as ostras que ele elogia: “muito boa ideia. Está uma delícia. Muito boa ideia, Lusinha, muito boa ideia. É muito bom ir descobrindo que outros pratos novos a Joana conhece”. Aqui, como no romance, o mérito pelos pratos vai para Joana, uma vez que Jorge não pode saber dos arranjos entre Juliana e Luísa. E Jorge come com gosto, estalando a língua e lambendo os lábios. O prazer gustativo é intenso e orgástico. Nas duas cenas seguintes ao jantar das ostras, há uma síntese do que se narra no romance. Aos 11min52, estão Juliana e Joana, na mesa da cozinha, comendo e bebendo: “Assim é que eu gosto. Uma casa farta. Boa mesa [...] Mais um golezito. É do bom vinho com que a senhora nos brindou”, diz Juliana a Joana, que arremata, ouvindo um miado, “assim, até o gato engorda”. E as mudanças na cozinha da casa de Jorge e Luísa repercutem imediatamente em outras casas da burguesia lisboeta. Corta-se a cena da ceia das criadas e vai-se à casa de Leopoldina, aos 12min20. Justina, a criada, está a reclamar de suas condições de trabalho: “isto assim não pode continuar [...] há casas onde se está bem melhor. Casas onde até uma criada tem suas comodidades”. Leopoldina e o marido indignam-se, não entendem, ameaçam demiti-la, mas Justina está irredutível: “Nem mais um dia eu fico. Não se pode trabalhar numa casa onde se contam os ovos, onde o próprio patrão tranca a despensa a chave e chega ao cúmulo de pesar a carne. Há outras casas em Lisboa”. E sai. Corta a cena, e, aos 13min15, uma pequena multidão, entre os quais está Justina, aglomera-se em frente ao portão lateral da casa de Jorge e Luísa, tentando convencer Joana a entregar

seus currículos e fotos ao patrão. Na sequência, a cena se desdobra e Jorge conversa com Luísa, tentando entender o que estava acontecendo. Como no romance, Juliana controla a cozinha e o faz de maneira generosa, como deveriam fazê-lo as senhoras burguesas, para ostentar suas riquezas: “comer do bom e do melhor denota mais do que alimentar-se, indicando um passadio de rico, uma vida boa, gostosa e nobre” (DAMATTA, 1986, p. 39). O modo como Juliana transita na cozinha dá ela certa sensualidade que se “transfere” para a casa. O ninho de Luísa e Jorge transforma-se, fica atraente, gostoso, aprazível. Com a fartura, as criadas também se sensualizam, suas faces se avermelham, o busto de Joana fica mais evidente, e os olhos mais brilhantes. A comida é saboreada e o prazer é intenso, quase sexual. Os prazeres gustativo e sexual centralizam-se no ventre e, não por acaso, há autores que entendem que:

A gula é um dos caminhos mais diretos para a luxúria e, se avançarmos um pouco mais, para a perdição da alma. Por isso luteranos, calvinistas e outros aspirantes à perfeição cristã comem mal. Os católicos, em compensação, que nascem resignados ao pecado original e às fraquezas humanas, e que são purificados pelo sacramento da confissão, prontos para tornar a pecar, são muito mais flexíveis com relação à boa mesa. (ALLENDE, 1998, p. 14)

Essa mesma relação entre o prazer gustativo e sexual, sem a peculiar diferença entre protestantes e católicos, também é considerada por Roberto DaMatta:

O fato é que as comidas se associam à sexualidade, de tal modo que o ato sexual pode ser traduzido como um ato do “comer”, abarcar, englobar, ingerir ou circunscrever totalmente aquilo que é (ou foi) comido. A comida, como a mulher (ou o homem, em certas situações), desaparece dentro do comedor – ou do comilão. Essa é a base da metáfora para o sexo, indicando que o comido é totalmente abraçado pelo comedor. A relação sexual e o ato da comer, portanto, aproximam-se num sentido tal que indica [...] que [...] concebemos a sexualidade e a vemos, não como um encontro de opostos e iguais (o homem e a mulher que seriam indivíduos donos de si mesmos), mas como um modo de resolver essa igualdade pela absorção, simbolicamente consentida em termos sociais, de um pelo outro. (DAMATTA, 1986, p. 40-41)

Essa relação entre os comeres dá a Juliana, na minissérie e no romance, uma sensualidade que, até onde sabemos, nenhum estudioso da obra eciana mencionou até agora. Sensualidade que Marília Pera — e aqui talvez esteja mais genialidade da atriz que do diretor — potencializa com sua atuação. Juliana, nesse sentido, se aproxima de Joana, não pelo físico, mas por despertar os desejos do ventre. Joana, no romance e na minissérie, representa a sensualidade do corpo, o prazer sexual, partilhado com o carpinteiro e consumado quase sempre na cozinha, aproximando gula e luxúria no espaço social, trazendo a rua para dentro de casa. Juliana é a sensualidade do sabor, da comida. Novamente, personagens agem sobre os espaços e os transformam, na mesma medida em que são transformados na interação. Por isso os espaços não têm fronteiras fixas. Os limites da casa e da rua são definidos cena a cena.

Esse jogo entre desejo e sensualidade, entre comer e comer, que torna o romance e a minissérie tão peculiares, não se repete no filme. Daniel filho, como já havia ficado claro na mencionada cena do jantar, reduziu a relação das criadas com o prazer gustativo e estrangulou uma via de discussão das condições de classe e dos limites da sociedade burguesa, que Eça estabelecera em seu romance. No filme, Joana e Juliana são inexpressivamente insossas, desagradáveis, feias e mal tratadas. Joana é interpretada por Zezeh Barbosa, uma atriz negra, bonita, de sorriso aberto e franco, que maquiladores e figurinistas conseguiram envelhecer e enfear. Zezeh Barbosa interpreta uma Joana conformada, recatada, sempre com lenço cabeça, avental de cozinha, vestidos e malhas estampados e largos, que escondem as formas do corpo. O mesmo procedimento foi utilizado para arrancar qualquer traço de beleza de Glória Pires, que interpreta Juliana: maquilada para parecer feia, olhos e lábios enrugados, cabelos esbranquiçados, dentes pretos, indicando seu estado lastimável. Juliana/Glória Pires, ao contrário do romance e da minissérie, é semianalfabeta e sofre para soletrar as cartas que recolhe no lixo da patroa. Também é racista. Ela e Joana dormem em beliches, num mesmo quarto da edícula. Quando Jorge volta, uma das primeiras reivindicações de Juliana é mudar de quarto. Aos 56min, aproximadamente, ela elenca os problemas: “calor, percevejo, barata, rato, falta de ar, mau cheiro”. Luísa diz que vai mandar limpar o quarto, mas Juliana não aceita: “Eu não quero mais viver nesse quarto. Dona Luísa, a senhora sabe... nego tem muito cheiro”. A pobreza, a falta de gosto, o racismo, a solidão e a sujeira da rua invade a casa. Não é a sensualidade, o desejo, o prazer que está em questão. Joana e Juliana são as representantes da desigualdade social, da exploração da mão de obra barata, da falta de educação de qualidade. E não encantam, nem por um segundo. Joana é uma passiva, envelhecida e incompetente

cozinheira que não convence ninguém de que poderia preparar “ostras ao forno”, mesmo que alguém soubesse a receita. E Juliana não dá impressão de ser capaz de comandar uma cozinha generosa, saborosa e farta. E isso impede a discussão sobre a sovínice dos patrões, poupando Luísa, Jorge e Basílio de sua própria e mesquinha incapacidade. A burguesia paulistana de Daniel Filho parece não ter opção a não ser contratar a mão de obra barata, racista e malformada, que se “naturaliza” nas periferias. E isso não se problematiza. Juliana parece, caricaturalmente, mais cruel, vingativa e raivosa que a própria personagem eciana. As escolhas de Daniel Filho só se explicam na medida em que ele constrói uma Juliana e uma Joana muito mais condenáveis que as da minissérie e da obra eciana. Mais condenáveis do que os próprios patrões. Assim como construiu também Luísas e Leopoldinas muito menos complexas e questionadoras. Na minissérie, certos aspectos mais pitorescos se mantiveram, porque renderam cenas engraçadas, como a que Justina critica seus patrões e reivindica melhor tratamento. Essa cena não está no romance e a Justina de Eça nunca cometeria esse erro, pois conhece, ainda que não a discuta, muito bem a sua condição subalterna, de classe oprimida. No filme, Daniel Filho abriu mão mesmo desses elementos que poderiam render algumas risadas do público. E aqui, precisamos fazer a pergunta: por quê?

Depois de analisar a minissérie e o filme, podemos afirmar, com precisão, que as diferenças com a obra eciana não se resumem a necessidades da tradução intersemiótica, já que a minissérie procurou recriar fielmente o espaço, o figurino, as falas e as situações e comportamentos vividos pelas personagens do romance. Por que, então, não ser fiel às mulheres da narrativa? Em trabalho anterior (FONTES; ANDRADE, 2017), em que comparamos o filme e o romance, formulamos uma hipótese explicativa para essa infidelidade: a adoção, pelo diretor do filme, de clichês de certa crítica que interpretou Luísa como fantoche, títere e marionete; e deu a Leopoldina/Leonor a etiqueta de prostituta, pão e queijo e maçaneta, aquela em que se põe a mão todo dia, que “dá pra qualquer um”, sem o mesmo heroísmo e generosidade da personagem de Chico Buarque, a maldita e bendita Geni.

Essa corrente crítica caracteriza Luísa como uma esposa desonesta e preocupada com as futilidades. Uma burguesinha “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). Além de Mattos, um especialista em mulheres de Eça, Francisco José Costa Dantas, diz que Luísa “é impressionável, passiva, inconsistente, fraca e amoldável, enfim, um verdadeiro fantoche”.

(DANTAS, 1999, p.91). Esses autores estão ecoando, no século XX e XXI, vozes que se manifestaram no século XIX, como a de 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, 1997, p; 905)

Luísa, para esses leitores críticos, fica entre as conveniências e vantagens e sequer está definida, nem por ela mesma. Ela é fútil e desonesta, a quem só cabe o diminutivo: “burguesinha”, que se entrega a Basílio, comprometendo a família, a casa e sua própria vida. Fantoche, não lhe são permitidos remorsos ou consciência. Ou seja, Luísa é caracterizada — um tanto contraditoriamente — por não-ser: personagem sem persona. Poderíamos dizer que Luísa é massa pronta e sem sabor, a que se adicionam temperos e recheios, ao gosto do freguês.

Isso também acontece com Leopoldina: “vitima 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

ímpeto para a aventura é [...] inato; a iniciativa vem dela, constantemente, ao contrário de Luísa, que é só levada. E, sem embargo, até no caso da Leopoldina vemos nós o Tédio da Ociosidade e o erro de procurar na sensação em si o preenchimento do anseio de viver anímico (SERGIO, 1971, p. 57)

Aqui “a quase prostituta Leopoldina” aparece como uma Ema Bovary mal ajambrada, falhada, sensual e romanesca, comandada pelo desejo inato da aventura amorosa. Desejo congênito que, em meio ao tédio e a ociosidade, leva Leopoldina a buscar alimento para a alma, incorretamente, nas sensações físicas. Essa aptidão inerente é que 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. Ou seja, Leopoldina é filha carnal da rua e Luísa nasceu para a casa, mas sua fraqueza de caráter levou-a para a sarjeta.

Joana, secundária, não mereceu atenção dessa crítica, mas Juliana também sofreu com ela. Embora Carlos Reis (2000: p. 15) tenha dito que Juliana é “a personagem mais complexa e socialmente marcante do romance” e Machado de Assis (1997, p.909) considere “Juliana, o caráter mais completo e verdadeiro do livro”, nenhum deles desmentiu o pai de Eça de Queirós, José Maria Teixeira de Queirós, que escreveu carta ao filho para dizer que o ódio de Juliana “sai fora das paixões comuns” num país “onde a brandura dos costumes faz dos criados uma espécie de membros da família” (QUEIRÓS apud MATOS, 1988: p. 594). Machado de Assis (1997, p.905) também considerava que “Juliana está enfadada de servir; espreita um meio de enriquecer depressa”. As leituras do pai de Eça e Machado encontram eco em João Medina. Ao comparar Juliana à Titi, d’*A Relíquia*, ele afirma:

[...] D. Patrocínio e Juliana, constituem, no elenco de personagens femininos queirosianos duas verdadeiras naturezas perversas, autênticas viragos de psicologia mórbida e comportamento repulsivo, dois galhos humanos secos e esverdeados, voltadas ambas à pura maldade [...] como monstros humanos, a criada Juliana e a rica patroa D. Patrocínio são ambas atrozetas almas de ressentimento, perversidade e aleivosia activa. (MEDINA, 2001, p.19).

Essas interpretações apontam uma estranheza a respeito do temperamento da personagem, quando comparado ao que se encontra na sociedade, e uma constatação de sua complexidade e inteireza. Juliana é o oposto de Luísa. Esta é fantoche, negativa, manipulável, influenciável. Aquela, complexa, marcante, completa, verdadeira, ainda que perversa, ressentida, aproveitadora, repulsiva e má. Francisco Dantas, o especialista nas mulheres de Eça, só faz adicionar motivação às ações de Juliana:

Juliana é a personagem em quem podemos identificar com maior clareza os valores femininos burgueses, justamente pela recorrência obsessiva com que ela se reporta a eles, naturalmente por não ter condições de usufruí-los. (DANTAS, 1999, p.82)

Eça explicita, deste modo, que os seus valores se condensam na obtenção do *status* burguês, daquilo que o dinheiro lhe pode proporcionar, num dote, num casamento, numa casa, no respeito, no conforto, nas regalias, na ostentação e no ócio (DANTAS, 1999, p.85)

Os caracteres burgueses, que só se observam “diminutivamente” em Luísa, delineiam Juliana, por isso suas ambições são as mesmas de uma mulher da burguesia: dote, casamento, casa, boa comida e bebida, direito ao ócio, ou seja, a aspiração de Juliana é ser Luísa: “Está sobejamente visto que o alvo e o modo de sua ambição se resumem em Luísa” (DANTAS, 1999, p.85)

Eça de Queirós leu Proudhon e conviveu com Oliveira Martins, dois pensadores das possibilidades e impossibilidades femininas, numa sociedade de machos. Martins escreveu que “[...] 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). Segundo Oscar Lopes, as afirmações de Martins não nos põem “perante uma filosofia de Oliveira Martins, mas perante um mote proudhoniano: ‘a mulher é dona da casa, ou então cortesã’” (LOPES, 1999, p. 387). A convivência e a leitura desses autores talvez tenham influenciado o criador de Luísa, Leopoldina, Juliana e Joana, mas ele não pode ser lido como um títere da ideologia burguesa, machista e patriarcal, que cria caricaturas de mulheres em seus romances. Nele, nada é tão óbvio. E nem pode ser tomado ao pé da letra. A comparação do romance, do filme e da minissérie mostra que Eça, ainda que pela pena masculina, dá voz às mulheres, aos seus anseios, seus conflitos, dúvidas e hesitações. E essa voz questiona a casa e a rua burguesas, em que as mulheres circulam — E isso já vem sido dito há algum tempo por outros críticos que propõem uma leitura diferente da obra eciana, como Monica Figueiredo (2006 e 2011). O escritor português considera as mulheres 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 champanhe. Mas são diferentes. E não são caricaturas, nem fantoches. Joana e Juliana, principalmente, não são criadas que podem ser classificadas como boas ou más, saborosas ou insossas, feias ou bonitas. A sensualidade de Juliana se manifesta diferentemente da de Joana. Ambas seduzem o ventre. Mas está é corpo; aquela é “saber” o sabor dos pratos.

E essa diversidade que se manifesta na obra de Eça exigem uma reconfiguração ou um questionamento das fronteiras dos espaços femininos. As personagens circulam e interferem nas configurações espaciais. A rua pode ser casa e vice-versa. As fronteiras existem, mas são questionadas, invadidas, alargadas e estreitadas a depender da complexidade das interações e das circunstâncias. Essa complexidade da obra eciana se manifesta na minissérie, em Juliana. E aqui arriscamos uma interpretação que já sugerimos, mas que não podemos provar: a atuação de Marília Pera. Não fosse ela, Juliana talvez fosse a caricatura que é no filme: feia, má,

vingativa e racista. A atriz deu a Juliana características que ela não tinha, aparentemente, no romance. Mais especificamente: a capacidade de seduzir. A sedução que a atriz exerce na minissérie leva a uma reinterpretação do romance. Algo que já tínhamos entrevisto em outros trabalhos, mas que ficou evidente quando consideramos o papel que ela tem na transformação da cozinha. Em *Eça*, Juliana seduz os paladares; e o espaço mesquinho da média burguesia se torna aprazível, sensual, atrativo, saboroso.

E neste momento, precisamos considerar outros aspectos e formular outras hipóteses, para pensar a infidelidade do filme e da minissérie com as mulheres de *Eça*. Principalmente se considerarmos o tempo entre uma obra e outra e a relação do diretor com a Globo. De uma obra a outra, passaram-se vinte anos. Daniel Filho é um grande e competente diretor e, nessas duas décadas, deve ter alimentado a ideia de fazer uma adaptação de *O Primo Basílio* com ambientação diferente e mais contemporânea do que a que produziu na minissérie. Nesse tempo de reflexão, podemos supor que ele releu o romance, viu outras adaptações, de outras obras de *Eça* e talvez tenha lido outros críticos. Se essa reflexão e releitura aconteceu, ele poderia ter construído personagens femininas mais complexas, principalmente considerando que a ambientação do enredo, no filme de 2007, se dá na cidade de São Paulo, em meados do século XX; tempo e espaço em que os valores da sociedade burguesa continuam vigorando, mas são cada vez mais questionados. Ele preferiu, no entanto, manter a concepção da minissérie e, talvez devido ao tempo mais restrito do filme — na minissérie, são quase 16 horas de filmagem e o filme tem 1h46min —, criar caricaturas das caricaturas. Não vasculhamos cartas, entrevistas e outros materiais que poderiam esclarecer se esses motivos levaram Daniel Filho a ser um infiel tradutor das mulheres ecianas, mas podemos formular outra hipótese: a Globo sempre assumiu o papel de educar a sensibilidade, o gosto, os sentidos e a moral da sociedade brasileira e portuguesa — o filme e a minissérie, como as novelas, fizeram e fazem muito sucesso em Portugal. Nessa educação dos sentidos, dos sentimentos e dos pontos de vista que devem ser adotados para ver e ler o mundo, a emissora e seus diretores elegem padrões de comportamento que devem ser corrigidos ou que devem ser estimulados, eles definem padrões e fronteiras da rua e da casa.

Em ambas as obras de Daniel Filho, a boa mulher é fiel, contida nos desejos, dedicada à família e aos filhos, ou seja, a boa burguesa é a que encarna a casa, espaço que DaMatta definiu com precisão. Essa boa burguesa deve ter também alguns atributos de Juliana, a “criada-senhora”: saber receitas, gerenciar a cozinha e manter a organização do lar. As mulheres más

são as que cometem os pecados da gula e da luxúria. Por isso, sem problematizar os limites sociais, espanca-se a adúltera que se aventurou nos prazeres da rua e se discrimina a insubordinada devassa que ousou sentir o prazer reservado aos machos, e maculou a boa casa burguesa. No caso das mulheres subalternas, as criadas, recriminam-se a frustração, a vingança, a maldade e a rebeldia. Daniel Filho aproveita até para ridicularizar a incapacidade dos subalternos de se organizarem e se adequarem aos contextos social e discursivo — isso fica evidente na cena em que Justina reclama de suas condições de trabalho. E ainda, no filme, castiga a ignorância, a falta de gosto e o racismo, que parecem tão naturais na classe de onde saem as criadas e estranhos na casa burguesa. Ou seja, Daniel filho louva a casa e proíbe a rua para as mulheres de bem. E põe as criadas no seu lugar: subalternas, ignorantes, racistas e submissas.

A hipótese de que Daniel Filho interpreta *Eça* de maneira a valorizar certas virtudes e punir certos vícios está evidente na interpretação que fizemos, mas a hipótese de relação com um projeto educativo da Globo deve ser questionada e carece de verificação, ainda que o histórico das escolhas globais esteja, eloquentemente, a nosso favor. E está também a Juliana-Marília-Pera, cuja atuação revelou potencialidades de interpretação do romance e, aparentemente, traiu as ambições educativas de Daniel filho e da Globo. Mas não há mais rua e casa, para tratar desse aspecto, por isso vamos voltar ao assunto em outros espaços-tempos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALLENDE, Isabel. *Afrodite: contos, receitas e outros afrodisíacos*; ilustrações Robert Shekter; receitas Panchita Llona; tradução Claudia Schilling — Rio de Janeiro: Bertrand, 1998.

ASSIS, Machado. *Eça de Queirós: O Primo Basílio*. In: _____. *Obra Completa*. V. III. Rio de Janeiro: Aguillar, 1997, p.903-913.

DAMATTA, Roberto. *A casa, a rua e o trabalho*. In: _____. *O que faz o brasil, Brasil?*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

DAMATTA, Roberto. *Sobre comida e mulheres*. In: _____. *O que faz o brasil, Brasil?*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

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

FONTES, Daniele Machado; ANDRADE, José Roberto de. As configurações do feminino em O Primo Basílio: diálogos entre o romance português e o cinema nacional. *Anais do XXVI Congresso Internacional da Abraplip: ensino e pesquisa da literatura portuguesa no Brasil e no mundo*. Curitiba: Editora da UFPR, 2017, p. 911-928.

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, 2012.

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.

O PRIMO BASÍLIO. Minissérie. Direção e produção de Daniel Filho. Autoria: Gilberto Braga e Leonor Bassères. Produção executiva: Flávio Nascimento. Interpretes Alexandra Marzo, Beth Goulart, Cláudio Mamberti, Denise Fraga, Giulia Gam, José de Abreu, Louise Cardoso, Marcos Paulo, Marília Pêra, Pedro Paulo Rangel, Sérgio Viotti, Tony Ramos. 16 capítulos exibidos de 09/08/1988 a 02/09/1988. Rio de Janeiro: Globo, 1988.

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

SANTOS, M. *Por uma Geografia Nova*. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1978.

SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. São Paulo: Edusp, 2006.

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