

O livro que temos em mãos é fruto do trabalho de dois anos de discussões em torno de O primo Basílio, de Eça de Queirós, promovidas pelo Grupo Eça, registrado no Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq. Quando éramos cinco ou seis participantes e nos juntávamos, em 2003, para discutir a fortuna crítica do escritor português numa pequena sala do prédio da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP), não imaginávamos que um dia nomes como os de Carlos Reis e Isabel Pires de Lima, que eram, e são, leitura essencial para os debates do Grupo, teriam interesse em participariam de nossas atividades e constar em nossas ainda nem imaginadas publicações. Desde 2003, o Grupo aumentou o número de participantes, primeiro entre os alunos de graduação e pós-graduação da Universidade de São Paulo, por volta de 2010, depois com a participação de professores e pesquisadores de outras universidades brasileiras, em meados de 2013. Nessa altura, organizamos de forma digital o primeiro livro do grupo, publicado em 2015 com o título A obra de Eça de Queirós por leitores brasileiros, reunindo ensaios diversos de autoria de seus integrantes. O ano de 2016 marcou a internacionalização do Grupo, que passou a contar com a colaboração de pesquisadores de outros países.



Novas Leituras Queirosianas

Conselho Editorial

- Prof^ª Dra. Aparecida de Fátima Bueno (Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil)
- Prof^ª Dra. Carla Carvalho Alves (Pós-Doutora pela Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil)
- Prof^ª Dra. Cláudia Helena Daher (Universidade Federal do Paraná, Curitiba, Brasil)
- Prof^ª Dra. Débora Leite David (Pesquisadora da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil)
- Prof. Dr. Duarte Nuno Drumond Braga (Pós-Doutor pela Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil)
- Prof. Dr. Eduardo da Cruz (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil)
- Prof^ª Dra. Elza Miné (Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil)
- Prof^ª Dra. Fátima Freitas Morna (Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal)
- Prof^ª Dra. Gisélle Razera (Doutora pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil)
- Prof^ª Dra. Jane Adriane Gandra (Universidade Estadual de Goiás, Posse, Goiás, Brasil)
- Prof. Dr. Jean Pierre Chauvin (Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil)
- Prof^ª Dra. Lisa Carvalho Vasconcellos (Pós-Doutora pela Universidade Federal da Bahia, Salvador, Brasil)
- Prof^ª Dra. Luana Barossi (Pós-Doutora pela Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil)
- Prof. Dr. Márcio Ricardo Coelho Muniz (Universidade Federal da Bahia, Salvador, Brasil)
- Prof^ª Dra. Mônica Muniz de Souza Simas (Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil)
- Prof. Dr. Osmar Pereira Oliva (Universidade Estadual de Montes Claros, Montes Claros, Minas Gerais, Brasil)
- Prof. Dr. Pedro Schacht Pereira (The Ohio State University, Columbus, Ohio, Estados Unidos da América)
- Prof^ª Dra. Raquel dos Santos Madanêlo Souza (Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil)
- Prof. Dr. Sérgio Nazar David (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil)



Novas Leituras Queirosianas

O primo Basílio e outras produções

Organizadores:

Giuliano Lellis Ito Santos

Luciene Marie Pavanelo

Hélder Garmes



Diagramação: Marcelo A. S. Alves

Capa: Carole Kümmecke - <https://www.behance.net/CaroleKummecke>

Revisão: Giuliano Lellis Ito Santos e Luciene Marie Pavanelo

As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas nos artigos presentes neste livro são de responsabilidade dos seus respectivos autores, e não necessariamente refletem a visão da FAPESP, da CAPES, dos organizadores ou editora do volume.



Todos os livros publicados pela Editora Fi estão sob os direitos da [Creative Commons 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR) https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR



Associação Brasileira de Editores Científicos

<http://www.abecbrasil.org.br>

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

SANTOS, Giuliano Lellis Ito; PAVANELO, Luciene Marie; GARMES, Hélder (Orgs.)

Novas leituras queirobianas: *O primo Basílio* e outras produções [recurso eletrônico] / Giuliano Lellis Ito Santos; Luciene Marie Pavanelo; Hélder Garmes (Orgs.) -- Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2019.

499 p.

ISBN - 978-85-5696-585-1

Disponível em: <http://www.editorafi.org>

1. Filosofia; 2. Período; 3. Colégio; 4. Rodrigo; 5. Opera; I. Título .

CDD: 400

Índices para catálogo sistemático:

1. Linguística 400

Sumário

Apresentação	11
Giuliano Lellis Ito Santos; Luciene Marie Pavanelo; Hélder Garmes	

Parte I: *O primo Basílio*

O primo Basílio em Portugal e em outros países de língua portuguesa

1	21
----------------	-----------

A obra do crítico Goês Moniz Barreto e *O primo Basílio*

Hélder Garmes

2	37
----------------	-----------

“O sabor poético de uma vida intensamente amorosa”: o bovarismo em *O primo Basílio* e *Casa de Pensão*

Giorgio de Marchis

3	53
----------------	-----------

***O primo Basílio* no jornal de Letras, Artes e Ideias (1981-2013)**

Cristiane Navarrete Tolomei

4	69
----------------	-----------

Uma sensação nova na imprensa carioca em 1878: *O Primo Basílio*

Francisco Maciel Silveira

A crítica social em *O primo Basílio*: moralismo, política, luta de classes

5	95
----------------	-----------

“Reticências pudicas”: quadros de *O primo Basílio*

Giuliano Lellis Ito Santos

6	115
----------------	------------

O Bem, o Mal, – é tudo igual?

Patrícia da Silva Cardoso

7	129
----------------	------------

A micropolítica em *O primo Basílio*

Eduino José de Macedo Orione

8	147
----------------	------------

***O primo Basílio* (Eça de Queirós): o paradigma do espaço literário realista-naturalista queirosiano**

Rosane Gazolla Alves Feitosa

A questão feminina em *O primo Basílio*

9.....	167
Encenações de violência em <i>O primo Basílio</i>	
Ana Marcia Alves Siqueira	
10.....	187
Por que Luísa não cedeu ao Castro? Acerca de um episódio de <i>O primo Basílio</i>	
Henrique Marques Samyn	
11.....	197
Juliana, Dona Plácida e o pão da velhice: Uma leitura de <i>O primo Basílio</i> e <i>Memórias póstumas de Brás Cubas</i>	
Alana de O. Freitas El Fahl	
12.....	207
Perspectivas da subalternidade feminina em <i>O primo Basílio</i>, de Eça de Queirós	
Marcio Jean Fialho de Sousa	
13.....	219
Mulheres em <i>O primo Basílio</i>: fronteiras e Limitações do feminino na sociedade portuguesa oitocentista	
José Roberto de Andrade	

Parte II:

Para além de *O primo Basílio*

Relendo outras obras queirosianas

14.....	251
Figurações queirosianas: a personagem n' <i>A Correspondência de Fradique Mendes</i>	
Carlos Reis	
15.....	273
<i>As Farpas</i> em <i>O primo Basílio</i>	
Antonio Augusto Nery	
16.....	289
O patriotismo finissecular em Eça: passado e presente questionados na Torre que rachava mostrando dentro um montão ignorado de lixo	
Luciene Marie Pavanelo	
17.....	307
Eça flâneur	
Silvio Cesar dos Santos Alves	

18	325
A política colonialista nos primeiros textos queirosianos	
José Carvalho Vanzelli	
Diálogos entre Eça e outros autores: do século XIX à contemporaneidade	
19	345
Eça e Saramago: relações críticas entre literatura e religiosidade	
Benjamin Abdala Junior	
20	363
Dois primos: Basílio e Charles Grandet	
Paulo Motta Oliveira	
21	375
A morte das mulheres: o caso de Emma, Ana e Luísa	
Daiane Cristina Pereira	
22	391
"Entre a neve", "O poço e o pêndulo": o espaço em Eça de Queirós e Edgar Allan Poe	
Jean Carlos Carniel	
23	407
O "fascismo da língua" e a "democracia em literatura" em <i>O Primo Basílio</i>	
Breno Góes	
Eça e as outras artes: pintura, cinema e teatro	
24	417
Os primos Basílios de Eça de Queirós e Paula Rego (intermedialidades)	
Isabel Pires de Lima	
25	437
O caso do <i>primo Basílio</i>: da narrativa literária à cinematográfica	
Maria Zilda da Cunha; Maria Auxiliadora Fontana Baseio; Ricardo Iannace	
26	463
Madame: uma leitura baconiana de <i>Os Maias</i> e <i>D. Casmurro</i>?	
Flavia Maria Corradin	
27	475
O romance como teatro: <i>O Primo Basílio</i>	
Danilo Silvério	
Sobre os autores	487

Apresentação

Giuliano Lellis Ito Santos

Luciene Marie Pavanelo

Hélder Garmes

O livro que temos em mãos é fruto do trabalho de dois anos de discussões em torno de *O primo Basílio*, de Eça de Queirós, promovidas pelo Grupo Eça, registrado no Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq. Quando éramos cinco ou seis participantes e nos juntávamos, em 2003, para discutir a fortuna crítica do escritor português numa pequena sala do prédio da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), não imaginávamos que um dia nomes como os de Carlos Reis e Isabel Pires de Lima, que eram, e são, leitura essencial para os debates do Grupo, teriam interesse em participar de nossas atividades e constar em nossas ainda nem imaginadas publicações.

Desde 2003, o Grupo aumentou o número de participantes, primeiro entre os alunos de graduação e pós-graduação da Universidade de São Paulo, por volta de 2010, depois com a participação de professores e pesquisadores de outras universidades brasileiras, em meados de 2013. Nessa altura, organizamos de forma digital (<http://ge.fflch.usp.br>) o primeiro livro do grupo, publicado em 2015 com o título *A obra de Eça de Queirós por leitores brasileiros*, reunindo ensaios diversos de autoria de seus integrantes. O ano de 2016 marcou a internacionalização do Grupo, que passou a contar com a colaboração de pesquisadores de outros países.

O plano de tratarmos separadamente dos romances de Eça de Queirós iniciou-se com a realização do *I Encontro do Grupo Eça*,

em 2014. Nessa ocasião o tema do evento foi a primeira versão de *O crime do padre Amaro*. A partir daí propusemos dar continuidade ao estudo dos romances do escritor português, em que seguiríamos a ordem das datas de publicação de cada um dos romances abaixo:

1875 – *O crime do padre Amaro*

1878 – *O primo Basílio*

1887 – *A relíquia*

1888 – *Os Maias*

1900 – *A ilustre casa de Ramires*

1901 – *A cidade e as serras*

A ideia inicial era tratarmos dos romances publicados completa ou parcialmente em vida do autor. Posteriormente, a proposta expandiu seu escopo para a obra póstuma e as publicações em periódicos. O primeiro livro sobre *O crime do padre Amaro* encontra-se em fase de avaliação por uma editora universitária, e o segundo, sobre *O primo Basílio*, resultado do trabalho realizado pelos membros do grupo e convidados, aqui se anuncia.

A presente coletânea é dividida em dois blocos, o primeiro voltado ao estudo de *O primo Basílio* e o segundo voltado a outras obras, para além do romance em foco, cada um contendo três subdivisões. Os primeiros quatro capítulos se dedicam a refletir sobre a presença de *O primo Basílio* em Portugal e em outros países de língua portuguesa. Hélder Garmes abre o volume discutindo a forma como Moniz Barreto, crítico oitocentista nascido em Goa, abordou o romance queirosiano. A seguir, Giorgio de Marchis faz uma análise de *Casa de pensão*, do escritor brasileiro Aluísio Azevedo, como uma tentativa de emulação de *O primo Basílio*. Cristiane Navarrete Tolomei, por sua vez, mostra como a obra de Eça aparece num periódico lisbonense entre as duas décadas finais do século XX e o início do século XXI. Já o ensaio de Francisco Maciel Silveira rastreia as resenhas saídas na

época da publicação do romance de Eça em periódicos do Rio de Janeiro, a destacar a polêmica envolvendo Machado de Assis.

A segunda parte do livro trata da crítica social em *O primo Basílio*. O capítulo de Giuliano Lellis Ito Santos explora a questão do decoro e do moralismo no romance. Patrícia da Silva Cardoso, de outra perspectiva, procura demonstrar que a obra é permeada pelo imaginário de cariz diabólico. Eduino José de Macedo Orione analisa as implicações micropolíticas no espaço doméstico presente na narrativa queirosiana, enquanto Rosane Gazolla Alves Feitosa se debruça sobre a forma como a nação é problematizada em seus aspectos sociais, políticos e culturais.

A terceira parte focaliza a questão feminina presente em *O primo Basílio*. Ana Marcia Alves Siqueira busca discutir as relações pautadas pela violência, sobretudo entre Luísa e Juliana. Henrique Marques Samyn tece considerações acerca da prostituição no imaginário oitocentista, a partir do episódio em que Luísa considera a possibilidade de obter dinheiro negociando serviços sexuais com o banqueiro Castro. Alana de O. Freitas El Fahl, por sua vez, traça um paralelo entre Juliana e Dona Plácida, de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Juliana é novamente alvo de investigação, agora em comparação com a personagem Joana, no capítulo de Marcio Jean Fialho de Sousa. Para fechar essa abordagem, as personagens femininas queirosianas são estudadas por José Roberto de Andrade em suas relações com a cozinha e os afazeres domésticos.

A seção seguinte, que inicia o segundo bloco do livro, abarca ensaios sobre outras obras de Eça de Queirós, não necessariamente centradas em *O primo Basílio*. Carlos Reis analisa o conselheiro Acácio, figura que reaparece em *A correspondência de Fradique Mendes*. Antonio Augusto Nery reflete em que medida as proposições contidas no folheto “O adultério”, de *As Farpas*, reverberaram na construção das personagens e do discurso narrativo de *O primo Basílio*. Luciene Marie Pavanelo, por outro lado, discute sobre a forma como a pátria do presente e do passado

é representada em *A ilustre casa de Ramires*. O capítulo de Silvio Cesar dos Santos Alves aborda a *flânerie* em *O crime do padre Amaro*, *Os Maias* e *O primo Basílio*. Já o de José Carvalho Vanzelli foca nas reflexões do jovem escritor acerca da política colonialista portuguesa.

A quinta divisão do volume apresenta alguns diálogos entre Eça e outros autores. O capítulo de Benjamin Abdala Junior propõe uma leitura comparada entre as produções de José Saramago e do escritor de *A Relíquia* a partir da questão da religiosidade. Paulo Motta Oliveira investiga as semelhanças entre os primos Basílio e Charles, do romance de Balzac *Eugenie Grandet*. Daiane Cristina Pereira, por sua vez, reflete sobre as aproximações entre Luísa, Emma Bovary e Ana Karénina, enquanto Jean Carlos Carniel compara um conto de *Prosas Bárbaras* com “O poço e o pêndulo”, de Edgar Allan Poe. A seguir, o trabalho de Breno Góes associa a crítica escrita por Machado de Assis sobre *O primo Basílio* à *Aula*, de Roland Barthes.

A última parte do livro trata das relações entre a obra de Eça e as outras artes. Isabel Pires de Lima examina a forma como a pintora Paula Rego representa *O primo Basílio*. Maria Zilda da Cunha, Maria Auxiliadora Fontana Baseio e Ricardo Iannace focam nos diálogos entre o romance queirosiano, o conto “No Moinho”, de 1902, e a transposição fílmica de 2007. O capítulo de Flavia Maria Corradin analisa os paralelos entre a peça *Madame*, de Maria Velho da Costa, e os romances *Os Maias* e *D. Casmurro*. Já o de Danilo Silvério se dedica ao estudo das personagens de *O primo Basílio* como integrantes de uma peça teatral.

O Grupo Eça agradece à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo apoio financeiro concedido para a organização do *II Encontro Internacional do Grupo Eça: Sobre O primo Basílio e outros ensaios*, no qual foram discutidas as versões preliminares dos textos que aqui se apresentam, agora melhor desenvolvidos.

Realizado pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa e pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa, ambos da USP, e pelo Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da UNESP, com o apoio do Centro de Estudos das Literaturas e Culturas de Língua Portuguesa (CELP – USP), o encontro aconteceu nos dias 14, 15 e 16 de setembro de 2016 em São Paulo, nas dependências da Casa de Portugal, à qual também dirigimos os nossos sinceros agradecimentos pelo inestimável apoio.

As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas nos textos presentes neste livro são de responsabilidade dos seus respectivos autores, e não necessariamente refletem a visão da FAPESP, da CAPES e dos organizadores do volume.

Parte I:
O primo Basílio

**O *primo Basílio* em Portugal e
em outros países de língua portuguesa**

A obra do crítico Goês Moniz Barreto e *O primo Basílio*

Hélder Garmes¹

Apesar da notoriedade que Moniz Barreto ganhou no século XIX e início do século XX no âmbito da crítica literária portuguesa, sua obra é bastante difícil de ser encontrada. Na Biblioteca Florestan Fernandes, por exemplo, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciência Humanas da Universidade de São Paulo há apenas seus *Ensaio de crítica*, publicados em 1944, por Vitorino Nemésio, e *A literatura portuguesa do século XIX*, uma edição sem data da Editorial Inquérito, reprodução do texto que Moniz Barreto publicara em 1889 na *Revista de Portugal*, de Eça de Queirós. Três dos ensaios contidos nessas obras aparecem reproduzidos em *Eça de Queirós visto por seus contemporâneos* (1945), de José Trêpa. Há também uma dissertação de mestrado, de Everaldo José de Campos Pinheiro, intitulada *Moniz Barreto: um crítico do realismo português*, orientada por Massaud Moisés e defendida em 1981.

Uma simples consulta ao catálogo da Biblioteca Nacional de Lisboa revela os seguintes títulos de Moniz Barreto: *Oliveira Martins: estudo de psicologia*, publicado em 1887; *Novos ensaios*, recolhidos e publicados em 1937 (não se indica por quem); *Moniz Barreto* (1963), coletânea de textos do crítico, com seleção e prefácio de Manuel de Seabra. Sobre Moniz Barreto, há os

¹ Professor Livre-Docente da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, Brasil. O presente texto foi concebido no âmbito do Projeto Temático Pensando Goa (FAPESP - Proc. 2014/15657-8) e do Grupo Eça, do CNPq.

seguintes textos: *Os novos - Moniz Barreto* (1894), de Manuel da Silva Gayo; e *Subsídios para o estudo da vida e da obra de Moniz Barreto* (1983), de Fernando Castelo Branco. Carlos Reis (2010: 12, nota 4) lembra que também José Régio se debruçou sobre a obra do crítico na revista *Ocidente* em 1945.

O texto de Manuel da Silva Gaio, que era contemporâneo e amigo de Moniz Barreto, não traz informação substancial sobre a relação dele com Eça de Queirós, quer no âmbito da crítica, quer no âmbito de sua vida pessoal. De toda forma, é o testemunho de que seu talento como crítico foi sobejamente reconhecido ainda em vida. O livro, com 101 páginas, está dividido em cinco capítulos que tratam, respectivamente, de seu estilo, ideias, sentimentos, de sua obra crítica e de sua vida pessoal. Com uma abordagem abrangente, resgata a figura de Moniz Barreto em diferentes aspectos, cumprindo um papel importante no reconhecimento deste autor no meio intelectual português.

Todavia, não compartilha dessa opinião Fernando Castelo-Branco, que começa seu estudo atribuindo o prestígio que o crítico angariou aos elogios que Antônio Sérgio tece a sua obra. Paradoxalmente, Sérgio também teria sido um tenaz crítico de Moniz Barreto. Se por um lado reconhecia estar nele o primeiro esforço de se tratar a crítica literária portuguesa de forma racional e objetiva, por outro o acusava de não lidar com os textos propriamente ditos, mas delinear tipos sociais a partir de características genéricas (o minhoto, o algarvio, o artista etc.) e atribuir tais tipos aos escritores (CASTELO-BRANCO, 1963: 19-26).

Castelo-Branco lembra que Eça de Queirós também defendeu que se divulgasse a obra de Moniz Barreto e, em carta a Luís de Magalhães de 21 de outubro de 1891, dizia: “Moniz Barreto [...] é de natureza um lento e hesitante. Com esse nunca se pode contar. Mas esse *essayste*, escritor de revista, é de primeira ordem e é forçoso aturá-lo com todos os seus defeitos” (apud CASTELO-BRANCO, 1983: 22, nota 12). Além de Eça, M. R. d’Assis e Carvalho, José de Figueiredo e, evidentemente, Manuel da Silva Gayo

entendiam ser importante a recolha e republicação da obra de Moniz Barreto, o que só ocorreu anos depois pela iniciativa de Vitorino Nemésio e, depois, de Castelo Branco Chaves, segundo nos informa Fernando Castelo-Branco.

Vale aqui observar que o texto de Carlos Reis faz uma leitura bastante detida da crítica geral que Moniz Barreto realiza da obra de Eça de Queirós, destacando o mérito do crítico em valorizar a “prosa lírica” do escritor, isto é, “a dimensão propriamente artística da escrita literária” (REIS, 2010: 16) de Eça e de identificar duas fundamentais polaridades em sua obra – uma ligada à “imaginação lírica” outra ao “espírito analítico” – que, segundo Reis, estariam “na origem de quase opostos rumos de análise que têm caracterizado a abordagem da obra queirosiana, de há cerca de um século para cá, em Portugal e também no Brasil” (REIS, 2010: 16).

Para entender a bibliografia hoje disponível dos textos de Moniz Barreto, é importante ter ciência que o volume *Oliveira Martins – estudo de psicologia*, publicado pela Editorial Inquérito, sem data, como o n. 92 da coleção Cadernos Culturais “Inquérito”, está inserido nos *Ensaio de crítica*, publicados por Vitorino Nemésio em 1944. Esse mesmo ensaio também aparece como prefácio em edições do *Portugal contemporâneo*, de Oliveira Martins. Os *Novos ensaios*, publicados também sem data pela Edições Tempo, prefaciados por José Tengarrinha, integram os *Estudos dispersos*, editados por Castelo Branco Chaves pela Portugália Editora em 1963, à exceção do texto “Filosofia portuguesa”, que consta da edição de Vitorino Nemésio. Portanto, as edições de Nemésio e Chaves são as que contêm a quase integralidade da obra até então publicada de Moniz Barreto. Já a coletânea de Manuel de Seabra, que se fez a partir da consulta aos periódicos *O Repórter*, *Revista de Portugal* e *Democracia Portuguesa*, reproduz vários textos presentes nas obras anteriores, mas inova com os títulos “Literatura e crítica”, “Garrett e Herculano”, “Castilho”, “Camilo”, “Influência estrangeira”, “Brunetière e os gêneros literários”, “O gênio”, “O ceticismo”, “O

pensamento moderno”, “A Alemanha”, “O futuro da nação portuguesa” e “Portugal”. Essas três obras, portanto, somam hoje o que foi reeditado da obra de Moniz Barreto.

Após esse passeio pelas reedições de Moniz Barreto, vale lembrar que o ensaio de Castelo-Branco, além de seu aspecto biobibliográfico, concentra-se em recolher e reavaliar a reduzida e esquecida produção poética de Barreto, abordada de uma perspectiva comparatista a partir da noção de influência, relacionando-o sobretudo a Guerra Junqueiro e Edgar Allan Poe. Diferentemente do que faz com a crítica literária, acaba por julgar a qualidade dos versos de Barreto de valor bastante discutível, com o que somos obrigados a concordar.

Guilherme Moniz Barreto nasceu em Goa, em Ribandar, em 15 de março 1863 e morreu em Paris em 28 de dezembro de 1896. Parece ter sido descendente do primeiro Visconde de Bucelas, da família Garcez Palha (cf. COSTA, 1999, v. 2: 315, CASTELO-BRANCO, 1963: 41-42). Com 17 anos, protegido por seu tio, Tomás de Aquino, Barão de Combarjua, eleito na altura deputado por Salcete (cf. SEABRA, 1963: XIII),² mudou-se para Lisboa, onde frequentou o Curso Superior de Letras, tendo sido aluno de Teófilo Braga, historiador e crítico literário de matiz positivista, Manuel Antônio Ferreira Deusdado, pedagogo conservador e um dos mentores do integralismo português, e de Adolfo Coelho, palestrante, ao lado de Eça, nas Conferências do Casino de 1871. Teve, portanto, uma formação eclética, que lhe dava liberdade para seguir suas próprias convicções. Em Lisboa, colaborou com o periódico *O Repórter*. Viveu alguns meses no Brasil em 1895, ali conduzido por Oliveira Lima, seu colega no Curso de Letras em Lisboa (cf. CASTELO-BRANCO, 1963: 42-43), contribuindo com o *Jornal do Comércio*, cujos dividendos lhe permitiram mudar-se

² Há aqui conflito de informação sobre a data de ida de Moniz Barreto para Lisboa e de sua morte. Seabra fala que viajara aos 15 anos e que morreria em 1894, enquanto a maioria dos autores aqui consultados afirma que fora para Lisboa aos 17 anos e morreria em 1896, com o que concordamos, ainda que seja necessário checar tais informações em fontes documentais.

para Paris, onde morreu de pneumonia no ano seguinte, aos 33 anos de idade. Segundo Seabra (1963: XVIII), Moniz Barreto teria publicado em vários jornais brasileiros.³

No período que se encontrou em Paris, teve oportunidade de visitar Eça de Queirós. Vitorino Nemésio narra um episódio curioso que diz respeito ao orgulho, não no sentido de soberba, mas no sentido de não admitir ajuda alheia, que seria característico de Moniz Barreto:

Eça de Queiroz, delicadamente fiel aos seus deveres de cônsul e de artista, recebia em Neuilly aqueles camaradas mais novos, tentando discretamente acudir às situações de Moniz Barreto, quase sempre precárias. Não só a colaboração para o *Brazil* dava pouco, como surgiu um conflito entre o *JORNAL DO COMÉRCIO* e o seu colaborador. Como Moniz Barreto se não contentasse com formais explicações dadas pelo telégrafo, resolveu romper com a empresa, e, surtindo-se de fato-feito no *Bon Marché*, abalar para o Rio em busca de trabalho.

Com Eça de Queiroz as reações do seu orgulho eram naturalmente diversas, mas também inflexíveis. De uma vez que a esposa do escritor insistiu com êle para que aceitasse uma peliça à saída de Neuilly (Paris é duro, e Moniz Barreto tinha um pobre guarda-roupa), resistiu quanto pôde. E, como a senhora não desistisse do gesto hospitaleiro, alegando não sei que subtis estratégias no sentido de demonstrar que nem o hóspede se devia preocupar com a restituição do agasalho, Moniz Barreto resolveu-se, enfiou aquêl atavio quente e certamente digno dos ombros de Fradique,- mas no dia seguinte (contava Eduardo Prado), com tôdas as suas fibras de capitão de Goa gastou com um portador que levou o embrulho a Neuilly o preço, talvez, do almôço e do jantar... (NEMÉSIO, 1944: XXV-XXVI)

Foi sua morte prematura que impossibilitou que ele mesmo organizasse e publicasse sua obra crítica. Bastante mais jovem que

³ Vitorino Nemésio (1944: XXI, nota 1) cita a *Revista Brasileira*, 3, Série, dirigida por José Veríssimo, como um espaço de publicação de estratos da correspondência de Moniz Barreto, em ensaio de autoria de Oliveira Lima acerca do crítico goês. Manuel de Seabra (1963: XIX) faz referência ao “Estudo de psicologia” sobre Eça de Queirós, que teria sido publicado nessa mesma revista.

os escritores da geração de 70, parece ter tido, no entanto, livre trânsito entre eles, sendo sempre caracterizado como uma espécie de discípulo de Teófilo Braga e um grande admirador de Oliveira Martins, a quem dedicou o estudo psicológico supracitado, além de revelar especial apreço pela obra de Eça de Queirós, atestada em seu artigo “A estreia de um escritor”, em que focaliza sobretudo os folhetins da *Gazeta de Portugal*, assim como em outros comentários em meio a estudos mais abrangentes.

Vejamos especificamente a crítica que elabora acerca de *O primo Basílio*. Após fazer algumas considerações a respeito de *O crime do padre Amaro*, por seus monólogos interiores se prolongarem desmedidamente e pela falta de “sequência, proporção e rapidez” da narração, assim diz:

Não é assim o seu grande romance *O Primo Basílio*. Pela coerência interna, pela abundância e convergência dos pormenores úteis, pela lógica veloz que conduz a acção sem desvio, da primeira à última página, pelo talento da narração e do diálogo, e sobretudo pela perspicácia aguda com que esmiúça os escaninhos de uma alma, e a habilidade dramática com que expõe a influência duma alma sobre a outra, êste livro ficará sendo o exemplar culminante do romance português, comparável às obras-primas do romance estrangeiro. Há mesmo certas proporções dêle, como o retrato da criada Juliana, que um simples homem de talento nunca escreveria. É aí visível a intervenção de alguma coisa de inteiramente superior. (BARRETO, 1944: 241-242)

Esse trecho, pertencente ao artigo “Eça de Queiroz e *Os Maias*”, foi publicado originalmente em *O Repórter*, em 25 de julho de 1888. No ano seguinte, publica na *Revista de Portugal*, o já referido “A literatura portuguesa contemporânea”, no qual apresenta uma avaliação muito similar do romance:

Todos esses dotes, apurados pelo exercício, coordenados por um methodo cada vez mais seguro, e alliados a uma sciencia consumada da composição determinam a superioridade do *Primo*

Bazílio, livro magistral e quasi perfeito, producção culminante do romance portuguez comparável ás obras-primas do romance estrangeiro, bela galeria de figuras cheias d'um interesse geral humano e especial portuguez, e entre os quaes avulta essa criação da criada Juliana que faria por si só a gloria d'um romancista. (BARRETO, 1889: 33)

Apesar da generalidade dessas apreciações, é evidente que considera *O primo Basílio* como obra de maturidade de Eça, que possuiria um “methodo cada vez mais seguro”, uma “sciência consumada da composição”, apresentando “coerência interna”, “lógica veloz que conduz a acção sem desvio”, permitindo esmiuçar os “escaninhos de uma alma”, com habilidade dramática para expor “a influência duma alma sobre a outra”, gerando “interesse geral humano e especial portuguez”. Juliana é a grande figura do livro, como já fora apontado por Machado de Assis uma década antes. Por isso, Moniz Barreto o considera uma obra-prima do romance português, comparável aos romances estrangeiros. Todavia, ainda que “magistral”, seria um livro “quase-perfeito” e ficamos sem saber o porquê dessa modulação em meio a um juízo tão positivo. De todo modo, há uma clara assertiva do crítico de ser *O primo Basílio* o romance mais bem acabado de Eça até aquele momento, isto é, 1889, um ano depois que o escritor lançara *Os Maias*.

Para todos nós que hoje conhecemos detidamente a crítica que Machado de Assis fez a *O primo Basílio* no ano de seu lançamento, soa estranho que Moniz Barreto fale em “coerência interna” da obra sem refutar a crítica machadiana acerca da falta de continuidade entre as duas partes que constituiriam o romance de Eça: uma que iria até o abandono de Luíza por Basílio; outra que iria do início da chantagem que Juliana faz com Luíza por conta da carta de amor que encontrara, até o final do romance, com a morte da protagonista. Não fica claro se ignorava a crítica de Machado ou se intencionalmente faz silêncio acerca dela, como fizera Eça de Queirós, não respondendo publicamente a Machado.

Vitorino Nemésio, em sua introdução ao livro *Ensaio de crítica*, de Moniz Barreto, apresenta todas as fontes europeias do jovem crítico, fundamentado sobretudo em Taine. Vejamos aqui apenas alguns de seus pressupostos, na busca de entender os fundamentos do julgamento estético que é feito de *O primo Basílio*. Moniz Barreto, após definir literatura como “um conjunto de obras escritas tendo um assunto geral e redigidas numa linguagem geral, e com maior rigor um conjunto de monumentos enunciando de um modo cabal uma concepção ou uma impressão da Vida” (BARRETO, s.d.: 16), define, na sequência, crítica literária como “uma impressão da literatura”, distinguindo-a em duas espécies:

[...] uma que trata a obra literária como um produto natural e humano, procedendo pela análise, isto é, determinando o grupo dos seus elementos constitutivos e o conjunto das suas circunstâncias condicionantes; outra que considera a obra literária como uma simples fonte de emoções, procedendo pela impressão, isto é, notando as modalidades que a actividade de quem escreve imprime na alma de quem lê. A primeira tem por fim descobrir as causas, a segunda tem por fim consignar os efeitos, e se a primeira tem por base a Filosofia, a segunda tem por inspiração o Gosto.

Destas duas espécies de Crítica, naturalmente a que procede pela impressão antecedeu a que procede pela análise. (BARRETO, s.d.: 17)

Ao comentar a análise fundamentada somente na impressão, nota que:

[...] É preciso, pois, que o Crítico julgue por princípios. Mas estes princípios devem ser baseados sobre a observação da realidade. Porque, se tiver como norma um sistema construído fora da Ciência, arrisca-se ainda a tomar como fixo aquilo que é accidental, a obedecer as sugestões da raça a que pertencer, o momento em que florescer, do instrumento mental de que dispuser, cuidando exprimir alguma coisa de racional e largamente humano. Julgará sim por um sistema, mas por um sistema de preconceitos. E pensando obedecer a princípios há-de

obedecer a impressões, por isso que um preconceito não é mais do que uma impressão arraigada. (BARRETO, s.d.: 22)

Pergunta-se, então, quais seriam as regras que o crítico teria de seguir, afirmando que “[...] uma obra literária deve valer ou não conforme exprime fielmente os vários aspectos ou o conjunto da Vida. Logo, uma obra literária valerá mais ou menos conforme exprimir melhor ou pior a Vida, e conforme a exprimir nos seus aspectos mais ou menos profundos” (BARRETO, s.d.: 22). No domínio do romance, considera que:

[...] subirá mais alto o artista que mais e melhor souber dizer o mecanismo dos caracteres e a história das paixões que o Lírico aponta nas suas explosões individuais e o Dramaturgo nos seus conflitos sociais, e que mais e melhor souber mostrar esses caracteres e essas paixões sob as influências dos meios por que são actuados, e nas energias intrínsecas pelas quais reagem. (BARRETO, s.d.: 23).

Considerando que o crítico deve se apoiar na psicologia e na história para assim proceder, passa a tratar de uma espécie de psicologia dos povos. Portugal estaria inserido na psicologia da Península Ibérica, evidenciando sua filiação ao iberismo de Antero de Quental e Oliveira Martins. Identifica, no entanto, algumas peculiaridades da psicologia portuguesa:

[...] uma maior capacidade de compreender e assimilar, uma menor energia de afirmação e crença, uma sensibilidade mais delicada e nobre, mais razão e menos vontade, heróis mais humanos, mulheres mais mulheres, alguma coisa de saudoso e vago, de grave e triste, entranhas mais húmidas e o dom das lágrimas. (BARRETO, s.d.: 33)

É curioso como esse trecho lembra a fala de Gouveia no desfecho de *A ilustre casa de Ramires*, como se segue:

- Talvez se riam. Mas eu sustento a semelhança. Aquele todo de Gonçalo, a franqueza, a doçura, a bondade, a imensa bondade,

que notou o Sr. Padre Soeiro... Os fogachos e entusiasmo, que acabam logo em fumo, e juntamente muita persistência, muito aferro quando se fila à sua ideia... A generosidade, o desleixo, a constante trapalhada nos negócios, e **sentimentos de muita honra**, uns escrúpulos, quase pueris, não é verdade?... A imaginação que o leva sempre a exagerar até à mentira, e ao mesmo tempo um espírito prático, sempre atento à realidade útil. **A viveza, a facilidade em compreender, em apanhar...** A esperança constante nalgum milagre, no velho milagre de Ourique, que sanará todas as dificuldades... A vaidade, o gosto de arrebicar, de luzir, e uma simplicidade tão grande, que dá o braço a um mendigo... **Um fundo de melancolia**, apesar de tão palrador, tão sociável. **A desconfiança terrível de si mesmo, que o acobarda, o encolhe, até que um dia se decide, e aparece um herói, que tudo arrasa...** Até aquela antiguidade **de raça**, aqui pegada à sua velha Torre, há mil anos... Até agora aquele arranque para a África... **Assim todo completo, com o bem, com o mal**, sabem vocês quem ele me lembra?

– Quem?...

– Portugal. (QUEIRÓS, 1997: 470 – grifos meus)

Somente a racionalidade que Barreto atribui ao povo português não aparece na definição de Gouveia. Todavia, Moniz Barreto não chegou a conhecer o romance, pois, como foi observado, o crítico morre em 1893 e *A ilustre casa de Ramires* é publicado na íntegra somente em 1900. Ao que tudo indica, havia um certo consenso em como ler o caráter português em meio à geração de 70, que formou a geração de Moniz Barreto. Ou, quem sabe, essa definição de portugalidade seria uma das fontes de Eça para a fala de Gouveia.

É esse caráter do povo português que Moniz Barreto vê presente na obra de Eça de Queirós e, sobretudo, em *O primo Basílio*. Certamente, para ele, ali “as mulheres são mais mulheres”, especialmente Juliana, como vimos, mas também Maria Eduarda, que seria “uma verdadeira portuguesa” e “da mesma raça que a Luiza do *Primo Basílio* e a Amélia do *Crime*” (BARRETO, 1944: 247). Quando, no entanto, tentamos olhar para *O primo Basílio* ou

para as outras obras de Eça a partir desse conjunto de características portuguesas elencadas por Barreto, a análise entra num grau de subjetividade que retoma a imprecisão do impressionismo inicial, rejeitado pelo crítico.

Diferentemente de Machado de Assis, por exemplo, que identifica aspectos formais no texto de Eça e busca discuti-lo à luz de sua eficácia textual, Moniz Barreto trabalha num campo bem mais aberto e impreciso, que levou Carlos Reis a julgá-lo, em parte, como “um discurso crítico um tanto empolado e por vezes perdido em divagações acessórias” (REIS, 2010: 13). Outro problema que Reis (2010: 13) destaca é a tendência para “parafrasear de forma quase enfadonha as obras queirosianas”.

Para quem conhece um pouco da crítica literária produzida em Goa, terra natal de Moniz Barreto, esse último aspecto não espanta. A paráfrase do texto literário parece ser uma forma de crítica muito bem aceita naquela então colônia portuguesa na Índia. Todavia, ainda não é possível saber se Moniz Barreto dá continuidade a algo que ali já existia dessa forma, uma vez que temos conhecimento de poucos exemplos de crítica literária goesa anteriores ao período em que o crítico viveu, ou se, pelo contrário, criou ali uma escola.

O fato é que a crítica de Moniz Barreto acerca de *O primo Basílio* apresenta poucos argumentos para sustentar a apreciação que realiza. Podemos, no entanto, inferir que sua preferência por esse romance está ligada a sua formação colonial. Não nos parece irrelevante que um crítico oriundo de uma família com título nobiliárquico, que falava fluentemente português, inglês e francês (além, é muito provável, de concani – língua local de Goa), com forte formação católica (elemento de distinção da elite colonial em relação à grande parte da população de Goa, mas, sobretudo, em relação ao restante da Índia), visse tantos problemas em romances como *O crime do padre Amaro*, como já mencionamos, ou *A relíquia*, na qual haveria “falta de proporção na composição do livro, a ausência de unidade dramática e de interesse narrativo, e a

demasiada transparência do personagem principal reduzido ao papel de porta-voz” (BARRETO, 1944: 240) não sabemos bem do quê. São justamente duas obras que atacam de forma frontal a instituição da Igreja e a própria ideia de religião. Também não nos parece casual que lhe agrade tanto *O mandarim*, livro que envolve a mitologia cristã e que faz uso de um gênero de texto moralizante (ainda que, em nosso entendimento, para subvertê-lo), muito comum nas narrativas tradicionais indianas.

O que pretendemos aqui sugerir é que a seleção que Moniz Barreto faz da obra de Eça parece estar ligada a sua identidade goesa, cujas principais características são um catolicismo bastante arraigado, um forte sentimento elitista, um patriarcalismo muito mais rígido que aquele de Portugal oitocentista e uma herança narrativa de matriz indiana. Segundo Manuel de Seabra, seu espírito indiano:

[...] pode ainda ver-se claramente no diálogo filosófico “Ângelo ou o emprego da vida”, escrito em 1886, o que já dificilmente lobrigamos nas produções posteriores. Aí se manifesta a sua crença cega no poder do pensamento, em nítido contraste com a característica fundamental da civilização ocidental, prática, dogmática, dinâmica.

“Não conheci nunca um homem que duvidasse da Verdade e fosse digno dela”, afirma. É uma flagrante transposição do misticismo oriental, da teoria ioga da meditação-identificação, como também quando afirma sobre a imaginação genial que “o espírito que a possui transforma-se por simpatia nos objetos que descreve”. Daí a sua total identificação com as obras que analisa, procedendo, ao mesmo tempo, por desdobramento, pois nos seus estudos críticos sempre descortinamos o outro Moniz Barreto, do lado de fora, objetivo, com o instrumento crítico que a filosofia ocidental lhe forneceu, no exame sereno da obra e das suas próprias reações perante ela. Para Moniz Barreto, o que caracteriza essencialmente as obras literárias é “serem um juízo sobre a Vida descoberto pelo exercício de todas as faculdades”, pelo que põe a Literatura acima de todas as artes e ciências na descoberta do Homem.

Porque Moniz Barreto é um desses casos característicos de hibridismo cultural, feito de Ocidente e Oriente, mescla psicológica e cultural grandemente proveitosa, que resultou da força da civilização portuguesa em contato com outros povos cultos e a que, em sentido mais lato, Gilberto Freire chama luso-tropicalismo. (SEABRA, 1963: XIX-XI)

Apesar da visão luso-tropicalista da identidade goesa de Seabra, esta aparece aí esplanada da forma mesma como os próprios goeses já se pensavam no final do século XIX, divididos entre dois mundos e duas culturas, ainda que não exatamente na forma proposta por Gilberto Freyre, que acaba quase por neutralizar a violência e subordinação implicadas no processo colonial.

A eleição de *O primo Basílio* como uma das obras-primas do escritor, senão a maior delas, pode estar relacionada com essa origem do crítico. Nesse romance, a igreja está quase ausente e o foco da crítica é a educação da mulher burguesa. Em função da falta de sustentação do juízo de valor que faz dessa obra e de outras, o crítico acaba por nos obrigar a procurar fora de seu texto a motivação para suas escolhas e apreciações. Talvez a leitura completa de sua obra venha a modificar o juízo que ora fazemos, padecendo esta crítica do mesmo mal impressionista que imputamos a Moniz Barreto.

Ao final de seu artigo, Carlos Reis lamenta que Moniz Barreto não tenha conhecido as obras do chamado último Eça, pois sua contribuição com a crítica queirosiana poderia ser muito mais profícua, o que referendamos. Fechamos este texto lamentando que não tenha tido tempo de desenvolver mais os seus argumentos nos textos que escreveu, pois parece que entre a teoria e a prática ficou um lapso que precisava ser preenchido, para não poder ser tomado como um crítico impressionista, como fazemos aqui.

Independente do juízo que podemos fazer de Moniz Barreto somente a partir da crítica que tece sobre Eça de Queirós e mais especificamente aquela sobre *O primo Basílio*, o que escreveu sobre

o escritor e o romance acabou por ajudar a consolidar o lugar que a obra queirosiana ocupa hoje em meio à literatura portuguesa e, segundo o próprio Moniz Barreto, entre os melhores autores da literatura mundial. Curiosamente lembremos que foi Eça quem recolheu o espólio de Moniz Barreto em Paris após sua morte (SEABRA, 1963: XVIII),⁴ contribuindo, por sua vez, para a memória do jovem crítico e da própria crítica literária portuguesa.

Referências

- AIRES, Cristovão. O primeiro da sua geração (Guilherme Moniz Barreto). In: *Diário de Notícias*, de 20 de setembro de 1909 [apud NEMÉSIO, p. XX].
- BARRETO, Moniz. A literatura portuguesa contemporânea. In: *Revista de Portugal*, dir. Eça de Queiroz, vol. 1, Porto, 1889, p. 1-40.
- BARRETO, Moniz. *A literatura portuguesa no século XIX*. 2.ed. Lisboa: Editorial Inquérito, s.d.
- BARRETO, Moniz. Eça de Queirós e Os Maias. In: *Eça de Queirós visto pelos seus contemporâneos*. Pref. de José Trêpa. Lisboa, Porto: Livraria Lello & Irmão, 1945, p. 155-163.
- BARRETO, Moniz. *Novos ensaios*. Lisboa: Tempo, 1937.
- BARRETO, Moniz. *Oliveira Martins: estudo de psychologia*. Paris: Guillard, Aillaud, 1887.
- BRANCO, Fernando Castelo. *Subsídios para o estudo da vida e da obra de Moniz Barreto*. Lisboa: Academia das Ciências, 1983.
- COSTA, Aleixo Manuel da. *Dicionário de literatura goesa*. Macau: Instituto Cultural de Macau, Fundação Oriente, 1999, v.2.
- GAYO, Manuel da Silva. *Os novos e Moniz Barreto*. Coimbra: F. França Amado, 1895.

⁴ Este posteriormente passou para as mãos de Luís de Magalhães, de Silva Gaio e finalmente de Agostinho de Campos, tendo sido depositado na Faculdade de Letras de Lisboa, de onde teria desaparecido, segundo Castelo-Branco (1983: 52).

- LIMA, Oliveira. [texto sobre Moniz Barreto]. *Revista Brasileira*, 3. Série.
- NEMÉSIO, Vitorino. Moniz Barreto. In: BARRETO, Moniz. *Ensaios de crítica*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1944.
- PINHEIRO, Everaldo José de Campos. *Moniz Barreto: um crítico do realismo português*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, 1981. Cópia datilografada. Biblioteca Florestan Fernandes da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.
- QUEIRÓS, Eça de. *Obra completa*. Org., introd. e notas Beatriz Berrini. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, v. II.
- REIS, Carlos. Moniz Barreto: crítico de Eça de Queirós. *Via Atlântica*, n. 4, p. 10-17, out. 2010.
- SEABRA, Manuel de. Prefácio. In: BARRETO, Moniz. *Moniz Barreto*. Sel. e pref. de... Lisboa: Edições Panorama, 1963, p.VII-XX.

“O sabor poético de uma vida intensamente amorosa”: o bovarismo em *O primo Basílio* e *Casa de Pensão*

Giorgio de Marchis¹

Recebi hoje um jornal do Porto em que numa correspondência do Rio de Janeiro, se fala no *Primo Basílio*: parece que a sensação causada ali tem sido enorme. Há grandes discussões na imprensa – e o correspondente começa por dizer: «Nunca se viu nestas regiões um tal sucesso literário. *Não há um só exemplar à venda – e todos os que viessem seria logo absorvidos.*» É disto – que vai sublinhado – que desejo preveni-lo: se os brasileiros têm fome do *Primo Basílio* – dê-lhes *Primo Basílio*. (QUEIROZ, I, 2008: 197)

Com estas palavras, a 4 de Junho de 1878, Eça de Queirós informa o seu editor, Ernesto Chardron, acerca da curiosidade que *O primo Basílio* estava a suscitar entre os leitores brasileiros. De facto, na primavera de 1878, o *basilismo* caiu como uma bomba de dinamite no meio literário carioca, contribuindo de maneira decisiva para a abertura do Brasil ao Naturalismo e impondo aos escritores brasileiros o inevitável enfrentamento dos dois romances queirosianos. Deste ponto de vista, como demonstrou Jean-Yves Mérian, na altura em que se estreou como romancista, Aluísio Azevedo já conhecia *O crime do padre Amaro* e *O primo Basílio* e estava convencido da justeza dos argumentos realistas. A crítica, de resto, costuma reconhecer a dívida que *O mulato* – romance que Aluísio publica numa primeira versão em 1881 – mantém para com o modelo queirosiano; uma filiação tão evidente

¹ Professor da Universidade de Roma III, Roma, Itália.

que alguns detratores de Azevedo, como Euclides Faria, logo falaram de uma servil imitação:

Voltemos às imitações ou plágios do mulato; tomemos por brevidade, a casa do Pescada e comparemos-la com a de Jorge do Sr. Eça de Queirós. Na casa de Jorge nota-se o guarda-louça envidraçado, em que estavam as travessas ricas da Índia, as pratas, muito tratadas a gesso-crê... No mulato, em casa do Pescada também nota-se: o velho armário de jacarandá polido, com as vidraças muito lustradas a crê, expondo as pratas e as porcelanas... [...] Na casa do Jorge havia canários; na do Pescada, sabiás; a questão é de espécie creio eu, mas o pensamento é o mesmo; não houve trabalho de criação. Onde um escreveu canários, o outro escreveu sabiás; trabalho de Briaréu! [...] Mas não param aqui as imitações servis; o melhor da festa está adiante... [...] Dona Felicidade no romance de Eça de Queirós, é, “mutatis mutandis”, a D. Maria do Carmo do mulato. [...] Dona Eufraquina, do mulato, ensinando inconveniências a Ana Rosa, é completa imitação de Leopoldina, do Primo Basílio, ensinando os maus caminhos que perderam a Luísa. (*apud* MÉRIAN, 2013: 204 e 205)

Agora, se *O crime do padre Amaro* poderá estar na origem do anticlericalismo do primeiro romance realista azevediano e *O primo Basílio* deve ter inspirado a definição de algumas das suas personagens, a acusação de plágio parece francamente excessiva e dir-se-ia reveladora mais do que do complexo de inferioridade de um sistema literário não hegemônico do que da efetiva imitação do romancista português por parte do escritor brasileiro. De resto, como é sabido, no Brasil nem sequer o modelo de Aluísio conseguiu fugir a esta infamante acusação, uma vez que, na célebre crítica aparecida em abril de 1878 em dois artigos publicados pela revista *O Cruzeiro*, citando as palavras de Gledson, “Machado joga pesado, acusando Eça de plágio” (GLEDSON, 2005: 115). É verdade que o autor de *Iaiá Garcia* se recusou a considerar o “fiel e asperrimo discípulo do realismo propagado pelo autor do *Assommoir*” um “simples copista” (ASSIS, 1961: 108) mas, mesmo

reconhecendo a originalidade e o talento queirosianos – que Machado não nega – a imitação do modelo francês pareceu evidente ao olhar crítico de Eleazar²:

Que o Sr. Eça de Queirós é discípulo do autor do *Assommoir*, ninguém há que o não conheça. O próprio *Crime do Padre Amaro* é imitação do romance de Zola, *La Faute de l'Abbé Mouret*. Situação análoga, iguais tendências; diferença do meio; diferença do desenlace; idêntico estilo; algumas reminiscências, como no capítulo da missa, e outras; enfim, o mesmo título. (ASSIS, 1961: 109)

Contudo, numa crítica cujo principal alvo não era tanto o autor português quanto a nova poética, o seu traço grosso, o tom carregado das tintas e a “reprodução fotográfica e servil das cousas mínimas e ignóbeis” (ASSIS, 1961: 109), em nome da qual o Realismo sacrificava a verdade estética e Eça de Queirós arriscava-se a desperdiçar as suas notáveis qualidades literárias, o romancista brasileiro apontava apenas para o modelo de Zola, ignorando, de uma maneira tão surpreendente que talvez se deva considerar uma forma de estratégica miopia seletiva, *Madame Bovary*, de Flaubert. Desta maneira, como confirma a leitura do breve prefácio à segunda edição em volume de *O crime do padre Amaro*, não será difícil para Eça de Queirós negar o plágio de *La faute de l'abbé Mouret*, enquanto que muito mais complicado teria sido contradizer a influência flaubertiana, não só porque, na sua conferência democrática, Eça já tinha considerado *Madame Bovary* um livro exemplar – “no qual o adultério tantas vezes cantado

² As considerações de Machado sobre a imitação queirosiana que não se traduz necessariamente em simples cópia levam João Cezar de Castro Rocha a não concordar com o facto de haver na célebre crítica machadiana uma evidente acusação de plágio, preferindo destacar a incipiente formulação de uma poética da emulação que o autor de *Dom Casmurro* irá desenvolver nas suas obras posteriores: “Eça imita, mas não é simples copista, porém, homem de talento. E talento revelado através da imitação, mas que não se limita à mera cópia. [...] Nesse horizonte, ilumina-se a diferença decisiva entre imitação, como primeiro passo, e cópia, como resultado final. A equação machadiana se torna perfeitamente razoável, sugerindo que ele começava a intuir a técnica que estimulou o salto qualitativo implicado na escrita das Memórias póstumas.” (ROCHA, 2013: 138 e 139).

pelos românticos como um infortúnio poético que comove perniciosamente a suscetibilidade das almas cândidas, nos aparece pela primeira vez debaixo da sua forma anatómica, nu, retalhado e descosido fibra a fibra por um escalpelo implacável” (QUEIROZ, 2000: 29) – mas também porque, como escreve António Apolinário Lourenço, “é na verdade indesmentível a semelhança entre a estrutura das intrigas de *Madame Bovary* e do *Primo Basílio*, bem como o paralelismo entre várias das suas personagens, nomeadamente aquelas que constituem os respetivos triângulos amorosos.” (LOURENÇO, 2005: 505).

Seja como for, para avaliar a relação entre *Madame Bovary* e *O primo Basílio*, será preferível não assumir a originalidade como critério único ou preferencial de avaliação, uma vez que esta se revela pouco funcional na abordagem do romance de adultério oitocentista. De facto, como lembra Emilia Fiandra, este género literário ao longo do século acaba por ecoar e refletir sempre gramáticas pré-existentes:

Il romanzo d’adulterio si rivela in ciò programmaticamente *intertestuale*, giacché il riferimento a canoni letterari precedenti, con la conseguente adozione – analogica o antifrastica, fintamente mimetica o illusoriamente originale, cifrata o ostentata – di linguaggi codificati, ne costituisce una delle maggiori costanti. (FIANDRA, 2005: 47)

Sendo assim, julgo que a influência de *O primo Basílio* na ficção naturalista de Aluísio Azevedo ganha especial relevância deixando momentaneamente de lado Zola e interpretando a filiação através do filtro do bovarismo – categoria que ambos os autores recuperam, adaptando-a, porém, às exigências dos respetivos contextos que pretendem retratar.

Deste ponto de vista, *O mulato*, sem dúvida alguma, já apresentava através da sua protagonista vários pontos de contacto com a Luísa queirosiana. Como esta, Ana Rosa “era perdida pelo romance” (AZEVEDO, s.d.: 21) e, mesmo não sendo muito

instruída, possuía um significativo imaginário sentimental de cariz romântico, que acabará por mediar o seu desejo mimético-erótico pelo primo Raimundo que, como Basílio, chega a São Luís do Maranhão vindo da capital francesa:

esta luva arrancava-lhe conjeturas sobre o passado de Raimundo; fazia-lhe imaginar os bailes ruidosos de Paris, as festas, os passeios, as estações dos caminhos de ferro, as manhãs frescas em viagem de mar, as ceias nos hotéis, as corridas a cavalo, e toda uma vida de movimento, de gargalhadas, de almoços com mulheres; uma existência que se desenrolava de frente da sua imaginação, como um panorama feito com os desenhos do álbum de Raimundo, e em cujo primeiro plano atravessava este, rindo, fumando, braço dado à dançarina da fotografia, que lhe dizia, cheia de um amor teatral: “*Raymond! mon bien-aimé!*” (AZEVEDO, s.d.: 124)

De resto, se com o romance de 1881 Aluísio Azevedo se propunha denunciar as nefastas consequências na sociedade maranhense provocadas pela manutenção do sistema escravagista e pela influência de um clero corrupto, também é verdade que a condição da mulher era outra das questões encaradas no *Mulato* – e, neste sentido, será útil lembrar que apelos antiescravocratas e reivindicações dos direitos das mulheres acabavam amiúde por se sobreporem na ideologia dos intelectuais progressistas da época (GUSMÃO, 2012). A educação feminina era, portanto, um tema amplamente discutido na imprensa brasileira da época, no âmbito de um debate no qual o autor de *Uma lágrima de mulher* participou ativamente. Deste ponto de vista, é importante salientar que, poucas semanas depois d’*O primo Basílio* ser posto à venda no Brasil, vários artigos de Maria Amália Vaz de Carvalho apareceram em jornais do país, criticando a ociosidade e a ignorância feminina e denunciando a desarmonia com o meio em que vivia, consumida na solidão e no tédio, a maioria das mulheres³. A autora de

³ “O preconceito mais funesto, que ainda nasceu e medrou neste mundo, é o que considera o trabalho uma escravidão desonrosa. [...] É preciso que a mulher se compenetre bem desta ideia

Mulheres e crianças considerava divórcios, adultérios e escândalos conjugais consequências do medonho e assombroso “desequilíbrio entre a representação da vida exterior e o sistema da vida íntima” (ORTIGÃO, 1878: 47) que, nesse mesmo ano, Ramalho Ortigão e Eça de Queirós também diagnosticaram na burguesinha da Baixa e que, Maria Amália Vaz de Carvalho resumia nestes termos no *Diário do Maranhão*:

Quando uma pensa no marido futuro, se tem lido às escondidas algum romance, que lhe emprestou a criada ou uma amiga, ou se, educada com liberdade, entrou no quarto dos irmãos, leu os livros que havia por cima das mesas, ouviu a relance confidências veladas das companheiras, sonha durante dias com um poeta loiro, pobre, e que a ame com um louco e fatal amor contrariado, e depois de esgotar todas as terríveis amarguras imaginárias daquela paixão malograda, aceita o primeiro argentário que se lhe depare no caminho contanto que tenha carruagem e uma frisa em S. Carlos. (CARVALHO, 30 de abril de 1878: 1)

Esta irremediável desarmonia entre a vida íntima e a realidade exterior será definida *bovarysme* por Jules de Gaultier que, em 1902, medirá a distância entre o ideal (o pobre poeta loiro) e o real (o argentário com carruagem e camarote no teatro) através do índice bovarístico; um ângulo – cuja abertura permitiria estabelecer o grau “de insatisfação nos domínios afetivo e social resultante de um misto de imaginação, vaidade, ambição e desejo sexual insatisfeito”

fundamental: o trabalho, seja de que espécie for, não desdoira uma mulher nem deixa de ser compatível com as mais delicadas distrações de um espírito culto. [...] As ricas instruem-se; as pobres ajudem seus maridos sem se envergonharem-se da sua honesta pobreza; e todas, se exceptuar-se qualquer posição social, ocupem o tempo para não darem lugar às tentações da vaidade, aos sonhos mórbidos que enfraquecem o corpo e o espírito, às negras horas dissolventes do tédio, em que tudo se concebe e se admite como possível, até o esquecimento de todos os deveres, até o próprio crime com o seu romântico cortejo de sensações e de terrores.” (CARVALHO, 25 de abril de 1878: 1 e 2); “Hoje todas as classes sociaes, desde o fidalgo empobrecido, desde o funcionário de medianos haveres, até ao capitalista milionário – todas as classes tendem entre nós a formar por modelo único a mulher mundana, essa inutilidade social, que está já em desarmonia com o seu meio, essa boneca enfeitada de postigas galas, que se consome na soledade, no tédio, na ociosidade, na ignorância” (CARVALHO, 30 de abril de 1878: 1).

(MEDINA, 1980: 105) – que, segundo Gaultier, em todas as personagens de Flaubert se caracteriza por uma abertura excessiva e patológica, provocada por uma imagem da realidade que precede sempre a realidade, por uma representação imaginária de sensações e sentimentos que antecipa a experiência dessas mesmas sensações e sentimentos. Reconhecendo a função da imitação na gênese do desejo, René Girard transformará mais tarde esse ângulo num triângulo – uma metáfora espacial em cujo vértice ideal se coloca o mediador, que orienta o sentimento amoroso de um sujeito bovarístico incapaz de decifrar o objeto da sua paixão (GIRARD, 2014). O bovarismo como patologia seria, portanto, a consequência, afirma Gaultier, de uma absoluta carência de firmeza e originalidade – que leva, por exemplo, Madame Bovary (o caso patologicamente mais trágico da galeria de personagens flaubertianas), sob a influência do meio social, a imaginar-se diferente daquilo que ela realmente é (e, não sendo *nada*, afirma Gaultier, a protagonista do romance torna-se grotescamente *algo*, apenas graças à sua fantasia). O pano de fundo imprescindível é a província (e a capital portuguesa, como é sabido, para Eça de Queirós, não passa de uma província de Paris) porque, como escreve Franco Moretti, “la provincia è una realtà «negativa», definitiva da *ciò che non c'è*” (MORETTI, 2005: 69). Personagens que não são nada, lugares onde não há nada... Eis as condições ideais para que se manifeste o bovarismo – uma enfermidade incurável cujos sintomas e inevitável decurso seriam para Emma Bovary, segundo Eça, “o desequilíbrio do seu sentimento e da razão, o conflito do ideal e do real: até que uma mão-cheia de arsênico a liberta de si mesma!” (QUEIROZ, 2001: 15).

Sendo assim, do ponto de vista bovarístico, o romance que, na obra de Aluísio Azevedo, apresenta na definição da sua personagem principal a maior proximidade com *O primo Basílio* não é *O mulato* mas *Casa de pensão* – porque, apesar de não haver aqui nenhum adultério (a não ser aqueles que, bovaristicamente, Amâncio imagina com Lúcia e, sobretudo, com Hortênsia Campos), a hábil adaptação do repertório queirosiano às condições próprias

do contexto brasileiro permite a Aluísio escrever, em 1884, uma reelaboração original e muito interessante do romance de Eça.

Deste ponto de vista, é importante salientar que paixão e adultério são temas predominantes na literatura do século sério, uma vez que, como afirma Emília Fiandra:

l'Ottocento straripa di eroi colpevoli soltanto di aver ceduto agli impulsi del sentimento, personaggi caratterizzati da uno stato eccitato della personalità, o meglio dalla mania di conservare uno stato permanente di eccitazione esplorando sentimenti forti paventati e desiderati nello stesso tempo. Debolezze su cui l'adulterio apre una breccia provocatoria e inquietante, una rottura che appare decisiva quando è commesso, ma non meno profonda quando è evitato. (FIANDRA, 2005: 22)

Não teria sido complicado, portanto, para Aluísio Azevedo elaborar mais um romance sobre as consequências da traição conjugal e, julgo eu, não será apenas pelo facto do autor se ter inspirado num episódio realmente acontecido – a “questão Capistrano” que, em 1876, enlutara o mundo estudantil fluminense – que o triângulo adúlterino Basílio-Luísa-Jorge, não só não se traduz no Brasil nos termos de Amâncio-Hortênsia-Luís Campos, mas ganha, pelo contrário, uma nova feição que, alterando a posição das personagens provoca também uma significativa inversão de género.

Sem dúvida, muitos são os elementos de proximidade entre *O primo Basílio* e *Casa de pensão*: a descoberta de uma carta como prólogo à catástrofe e o facto, por exemplo, de Luís Campos ser uma personagem evidentemente inspirada no queirosiano Jorge: ambos aparecem em abertura dos dois romances, partilham os mesmos gostos literários e se caracterizam por um feitio manso mas rigoroso; de Jorge, diz Eça, que “não lhe faltava um botão nas camisas, era muito escarolado, admirava Luiz Figuiier, Bastiat e Castilho, tinha horror a dívidas, e sentia-se feliz.” (QUEIROZ, s.d.:

13), enquanto que acerca de Luís Campos, Aluísio Azevedo informa os leitores que:

fora sempre de uma sobriedade rara: comia pouco, bebia ainda menos e não conhecia os vícios senão de nome. [...] Não descia nunca ao armazém, ou simplesmente ao escritório, sem estar bem limpo e preparado. [...] nos dias de descanso dava-se todo ao Figuiier, ao Flammarion e ao Júlio Verne (AZEVEDO, 1954: 20).

Da mesma maneira, se, como Machado chegou a sugerir, Luísa tivesse escolhido melhor os seus fâmulos, talvez, com o tempo, se teria tornado numa hábil adúltera como Dona Hortênsia, que revela em conclusão do romance um temperamento romântico afim ao da esposa de Jorge – como confirma a sua reação à notícia da detenção de Amâncio:

Amava-o agora. Seu espírito atrasado e muito brasileiro descobria nele uma vítima de fatalidades amorosas, e esse prisma romântico emprestava ao estudante uma irresistível simpatia de tristeza, uma deliciosa atração de desgraça. [...] E a mulher do Campos, que até aí não sentira dificuldades em resistir às seduções do estudante, agora, fascinada pela dramatização daquela catástrofe que o heroificava, via-o belo, indispensável, grande na sua situação especial, conhecido das mulheres, temido e odiado dos homens, vivendo na curiosidade do público, percorrendo todas as fantasias, sobressaltando todos os corações. (AZEVEDO, 1954: 294)

Da mesma maneira, Amâncio poderia facilmente ter sido a transcrição brasileira do sedutor Basílio, se não fosse que *Casa de pensão*, como já se disse, não é um romance de adultério mas a paródia de um romance de adultério, onde o sedutor é vítima do seu temperamento excessivamente lascivo (*nomen omen...*) e da cobiça das personagens que o rodeiam.

Sendo uma paródia, o triângulo amoroso precisa de ser redefinido, mantendo, porém, como equivalente de Jorge a personagem de Luís Campos, “cuja sobriedade nos gestos e

costumes, cuja discrição nos termos, cujo aspecto repressivo e pedagógico de mentor”, escreve Aluísio, não por acaso, “faziam-no já perfeitamente insuportável aos olhos do estudante.” (AZEVEDO, 1954: 47). Em Lisboa, Jorge é o marido; na Corte, Luís é o substituto da autoritária figura paterna. Em ambos os casos, as duas personagens encarnam um inflexível princípio de realidade que contrasta os devaneios bovarísticos das personagens infantilizadas sobre as quais exercitam a sua autoridade:⁴ Luísa e Amâncio.

De facto, a intuição de Aluísio Azevedo é a de ter modificado o papel da vítima, substituindo Luísa com Amâncio. Uma mudança que se justifica precisamente à luz do bovarismo, numa aceção que, porém, não se limita à paixão pela literatura romântica que os protagonistas dos dois romances partilham. Deste ponto de vista, é sem dúvida significativa a perigosa intensidade emotiva com que Amâncio, ainda no Maranhão (na província, portanto), se entrega à leitura de obras românticas:

adormecia, lendo *Mademoiselle de Maupin*, *Olympia de Clèves* ou *Confession d'un enfant du siècle*. [...] ficava a sonhar fantasias estranhas, amores céticos, viagens misteriosas e paixões indefinidas [...] Por esse tempo leu a *Graziella* e o *Raphael* de Lamartine. Ficou possuído de uma grande tristeza; as lágrimas saltaram-lhe sobre as páginas do livro. Sentiu necessidade de amor por aquele processo, mergulhar na poesia, esquecer-se de tudo que o cercava, para viver mentalmente nas praias de Nápoles, ou nas ilhas adoráveis da Sicília, cujos nomes sonoros lhe chegavam ao coração como o efeito de uma saudade, de uma nostalgia inefável, profunda, sem contornos, que o atraía para um outro mundo desconhecido, para uma existência que lhe acenava de longe, a puxá-lo com todos os tentáculos do seu mistério e da sua irresistível melancolia. (AZEVEDO, 1954: 36 e 37)

⁴ Nesta ótica, não é relevante a presença controladora de Juliana, que, com a sua chantagem, ganha poder e não autoridade.

A fruição dos livros por parte de Amâncio parece uma experiência sensual mais do que intelectual e isto faz com que o protagonista de *Casa de pensão* leia como, no século XIX, se acreditava lessem só as mulheres; ou seja, é relevante não o facto que Amâncio goste dos mesmos livros que também Luísa aprecia, mas que os leia da mesma maneira e que o seu “espírito, excessivamente romântico” (AZEVEDO, 1954: 25) vibre, como o da personagem queirosiana, pelo “sabor poético de uma vida intensamente amorosa” (QUEIROZ, s.d.: 18). E, assim, chega-se àquela que, a meu ver, é a maior intuição de Aluísio Azevedo que, como já fizera Baudelaire, compreende que, no Rio de Janeiro, Luísa pode transformar-se em Amâncio porque, na realidade, Emma Bovary era, como escreve em 1857 o poeta das *Flores do Mal*, um homem:

c'est que, malgré tout son zèle de comédien, il n'a pas pu ne pas infuser un sang viril dans les veines de sa créature, et que madame Bovary, pour ce qu'il y en elle de plus énergique et de plus ambitieux, et aussi de plus rêveur, madame Bovary est restée un homme. Comme la Pallas armée, sortie du cerveau de Zeus, ce bizarre androgyne a gardé toutes les séductions d'une âme virile dans un charmant corps féminin. (BAUDELAIRE, 1976: 81)

Uma interpretação proposta recentemente também por Mario Vargas Llosa, que em *La orgía perpetua* afirma:

en Emma late íntimamente el deseo de ser hombre. (...) Esta propensión de Emma a romper los límites de su sexo e invadir el contrario se plasma, naturalmente, en hechos menos adjetivos que las ropas. Está implícita en su carácter dominante, en la rapidez con que, apenas nota un síntoma de debilidad en el varón, pasa ella a asumir funciones varoniles e impone a aquél actitudes femeninas. (VARGAS LLOSA, 2006: 142-143).

É esta fascinante mistura de virilidade e feminilidade que caracteriza também Amâncio, um bizarro andrógino de quem também se poderia dizer que guarda uma alma feminina num

corpo viril. Repare-se, por exemplo, no “seu tipo franzino, meio imberbe, meio ingênuo” (AZEVEDO, 1954: 25), que leva a mãe, convicta, a declarar: “- É uma menina! [...] Amancinho tem já dez anos e conserva a candura de um anjo!” (AZEVEDO, 1954: 30). Além do seu aspecto físico, é sobretudo a sensibilidade de Amâncio a apresentar uma nítida predominância feminina, que levará Madame Brizard a duvidar inicialmente que o estudante possa estar interessado nas mulheres. Leia-se, por exemplo, com atenção este trecho, onde Azevedo descreve o temperamento do seu improvável sedutor:

E afastou-se do quarto para limpar as lágrimas. As lágrimas, sim, que o fato de sua primeira viagem, as impressões da Corte, a saudade, as aventuras amorosas, as ceiatas pelos hotéis, davam-lhe ultimamente *uma sensibilidade muito nervosa e feminil*. Elas acudiam-lhe agora com extrema facilidade, chorava sempre que se comovia. Às vezes no teatro, assistindo à representação de qualquer drama de efeitos, ficava envergonhado por não poder impedir que os olhos se lhe enchessem de água; a simples descrição de uma desgraça perturbava-o todo; a música italiana o entristecia; a idéia de um feito heróico ou de um rasgo de perversidade era o bastante para lhe agitar a circulação do sangue e formar-lhe godilhões na garganta. (AZEVEDO, 1954: 122)

Nestas condições, Amâncio está destinado a cair nas doces garras de Amélia (mais uma vez, *nomen omen...*), como Luísa entre os braços de Basílio.

No paródico triângulo adúlterino elaborado por Aluísio Azevedo, Amâncio ganha portanto relevância não tanto como sedutor falhado de D. Hortênsia, mas como vítima da sedução interesseira de Amélia que, em contrapartida, em razão do seu temperamento e do meio em que se desenvolveu, por trás do fascinante corpo feminino, esconde a cínica determinação de Basílio: “sabia perfeitamente o que era pão e o que era queijo [...] conhecia os homens, como quem conhece a palma das próprias mãos!” (AZEVEDO, 1954: 88-89).

Concluindo, Aluísio Azevedo, ao escrever *Casa de pensão*, inspirou-se sem dúvida n’*O primo Basílio* – como, de resto, Eça de Queirós já tinha feito com *Madame Bovary*. Contudo, como já notou Silviano Santiago, a incontornável meditação sobre a obra anterior leva os mais lúcidos artistas originários de culturas dependentes à transgressão dos modelos vindos de culturas centrais, que não faria sentido ignorar:

Tanto em Portugal, quanto no Brasil, no século XIX, a riqueza e o interesse da literatura não vem tanto de uma *originalidade do modelo*, do arcabouço abstrato ou dramático do romance ou do poema, mas da *transgressão* que se cria a partir de um *novo* uso do modelo pedido de empréstimo à cultura dominante. Assim, a obra de arte organiza-se a partir de uma meditação silenciosa e traiçoeira por parte do artista que surpreende o *original* em suas limitações, desarticula-o e rearticula-o consoante sua visão segunda e meditada da temática apresentada em primeira mão na metrópole. (SANTIAGO, 2000: 56)

Sendo assim, se, como escreveu Antonio Candido, “em país subdesenvolvido, a elaboração de um mundo ficcional coerente sofre de maneira acentuada o impacto dos textos feitos nos países centrais e, ao mesmo tempo, a solicitação imperiosa da realidade natural e social imediata” (CANDIDO, 2004: 107), com *Casa de pensão*, Aluísio Azevedo saiu desta posição culturalmente incómoda evitando uma releitura imitação dos seus modelos⁵ e praticando uma produtiva poética da emulação⁶, que o levou a apresentar aos seus leitores um caso de bovarismo masculino e a exemplar paródia de um sedutor. Ideologicamente a opção parece

⁵ Neste caso, prefiro não me referir apenas a *O primo Basílio* e a *Madame Bovary* mas acrescentar também *Pout-Bouille*, um romance que Émile Zola publicou em 1882 e que, como demonstrou Suzana Marly da Costa Magalhães (2009), tem vários elementos de proximidade com *Casa de pensão*.

⁶ No seu estudo sobre Machado de Assis, João Cezar de Castro Rocha identifica na poética da emulação um “esforço deliberadamente anacrônico, desenvolvido especialmente em circunstâncias não hegemônicas” (ROCHA, 2013: 154), de apropriação de um modelo canônico que pode chegar a resultados surpreendentemente originais graças ao diálogo constitutivo e crítico que se estabelece entre o autor periférico e os seus modelos centrais no âmbito de trocas culturais desequilibradas.

clara: em *Casa de pensão* não se trata de experimentar um “pequeno quadro doméstico” (QUEIROZ, I, 2008: 183) para refletir sobre a condição da mulher burguesa. O objetivo é outro; procura-se fazer uma severa crítica à elite brasileira da época (de que Amâncio era um típico expoente), enfraquecida por causa da sua ociosidade (leia-se: escravidão), da sua ignorância e da sua imoralidade. Vícios todos que, em Portugal, Eça de Queirós reconhecia na burguesinha da Baixa mas que, no Brasil, Aluísio Azevedo diagnosticava numa classe dominante – escravocrata, monárquica, aventureira e inadequada (a paródia de uma elite política e económica do seu ponto de vista republicano e progressista) – que há séculos cobiçava riquezas fáceis, títulos honoríficos sem mérito e uma prosperidade sem custo. Uma elite que desejava o prazer sem responsabilidades ou, dito com outras palavras, idealizava o adultério, não o casamento.

Referências

- ASSIS, Machado de. *Crônicas – Críticas – Poesia – Teatro*. Organização, introdução, revisão de textos e notas de Massaud Moisés. São Paulo: Editora Cultrix, 1961.
- AZEVEDO, Aluísio. *O mulato*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s.d. (1881).
- AZEVEDO, Aluísio. *Casa de pensão*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1954 (1884).
- BAUDELAIRE, Charles. *Madame Bovary* par Gustave Flaubert. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*, texte établi, présenté et annoté para Claude Pichois, II, Paris: Gallimard, 1976, p. 76-86.
- CANDIDO, Antonio. De cortiço a cortiço. In: CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo – Rio de Janeiro: Duas Cidades – Ouro sobre Azul, 2004 (1993), p. 105-129.
- CARVALHO, Maria Amália Vaz de. As senhoras que trabalham. *Diário do Maranhão*, São Luís do Maranhão, p. 1-2, 25 de abril de 1878.

- CARVALHO, Maria Amália Vaz de. A ociosidade feminina. *Diário do Maranhão*, São Luís do Maranhão, p. 1, 30 de abril de 1878.
- FIANDRA, Emilia. *Desiderio e tradimento: l'adulterio nella narrativa dell'Ottocento europeo*. Roma: Carocci, 2005.
- GAULTIER, Jules de. *Il bovarismo*. Milano: SE, 1992 (1902).
- GIRARD, René. *Menzogna romantica e verità romanzesca*. Milano: Bompiani, 2014 (1961).
- GLEDSON, John. *Machado de Assis e Eça de Queiroz: a crítica de 1878 e a internacionalização do romance*. In: BERRINI, B. (org.), *Eça e Machado: conferências e textos das mesas redondas do Simpósio Internacional Eça & Machado Setembro de 2003*, São Paulo: EDUC – Editora da PUC-SP, 2005, p. 115-132.
- GUSMÃO, Emery Marques. Debates sobre educação feminina no século XIX: Nísia Floresta e Maria Amália Vaz de Carvalho. *Estudos Históricas*, Rio de Janeiro, vol. 25, n° 50, p. 269-289, julho-dezembro de 2012.
- LOURENÇO, António Apolinário. *Eça de Queirós e o Naturalismo na Península Ibérica*. Coimbra: Mar da Palavra, 2005.
- MAGALHÃES, Suzana Marly da Costa. *Aluísio Azevedo lecteur d'Émile Zola: Une étude sur les représentations de la ville dans Casa de Pensão et Pot-Bouille*. 368 p. Tese de Doutorado – Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III. Paris, 2009.
- MEDINA, João. O Bovarismo (Da Emma Bovary de Flaubert à Luísa de Eça). In: MEDINA, João. *Eça de Queiroz e a Geração de 70*. Lisboa: Moraes Editores, 1980, p. 105-110.
- MÉRIAN, Jean-Yves. *Aluísio Azevedo: Vida e obra (1857-1913)*. Rio de Janeiro: Editora Garamando, 2013.
- MORETTI, Franco. *La letteratura vista da lontano*. Torino: Einaudi, 2005.

ORTIGÃO, Ramalho. O Primo Basílio: o caso patológico e a obra de arte. A educação burguesa e o realismo. *As Farpas*, Lisboa, terceira série, Tomo II, p. 46-68, fevereiro-maio de 1878.

ROCHA, João Cezar de Castro. *Machado de Assis: por uma poética da emulação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

QUEIROZ, Eça de. *O primo Basílio*: episódio doméstico. Lisboa, Livros do Brasil, 24ª edição, s.d. (1878).

QUEIROZ, Eça de. *Literatura e arte*: uma antologia. Apresentação, Organização geral e Comentários de Beatriz Berrini. Lisboa: Relógio d'Água, 2000.

QUEIROZ, Eça de. *Cartas de Paris*. Lisboa: Livros do Brasil, 2001.

QUEIROZ, Eça de. *Correspondência*. Organização e notas de A. Campos Matos. I-II, Lisboa: Caminho, 2008.

QUEIROZ, Eça de. *O crime do padre Amaro*: cenas da vida devota. Lisboa: Livros do Brasil, 2012 (1880).

SANTIAGO, Silviano. Eça, autor de Madame Bovary. In: SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*: Ensaios sobre dependência cultural. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2000 (1978), p. 47-65.

VARGAS LLOSA, Mario. *La orgía perpetua*: Flaubert y *Madame Bovary*. Madrid: Afaguara, 2006.

O primo Basílio no jornal de Letras, Artes e Ideias (1981-2013)

Cristiane Navarrete Tolomei¹

Todos os homens voltam para casa. Estão menos livres mas
levam jornais e soe tram o mundo, sabendo que o perdem.

Carlos Drummond de Andrade

I

Com o objetivo de divulgar as letras, as artes e as ideias produzidas pelos países de língua portuguesa, destacamos, neste texto, o papel do periódico especializado português intitulado *Jornal de Letras, Artes e Ideias* _JL_, de Lisboa, para divulgação de escritores, artistas e pensadores portugueses, brasileiros, cabo-verdianos, moçambicanos, angolanos, guineenses e são tomenses há mais de três décadas de forma ininterrupta.

O *Jornal de Letras, Artes e Ideias* surgiu em Lisboa com o seu número 1 no dia 3 de março de 1981, durante os primeiros momentos de um regime democrático, pluralista e representativo, elementos que marcaram a Constituinte de 1976 e que caracterizam a pátria lusitana até o momento (MATTOSO, 1994).

¹ Professora Adjunta da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), Bacabal, Maranhão, Brasil.



Fig. 1. Capa da edição de número 1, de março de 1981 do *JL*²

Esse estado democrático português garantiu à imprensa periódica, a partir da década de 1980, um avanço quantitativo considerável na tiragem em decorrência desse cenário constitucional (TELO, 2007) e atinge, no início do século XXI, o número significativo de 787 milhões de publicações, destacando-se os jornais que, no seu conjunto, representaram 69% da tiragem total.³

O jornalismo em Portugal, quando o *JL* deu seus primeiros passos, renovou-se e os resultados desse processo foram o alargamento e recomposição profissional e social dos jornalistas, os avanços tecnológicos na área, a democratização do conhecimento e a abertura para suprir as necessidades do público-leitor. Nas palavras do sociólogo português José Luís Garcia (2009):

Sensivelmente desde a transição democrática até os nossos dias, Portugal conheceu uma constelação de transformações no que diz

² Todas as imagens presentes neste capítulo foram tiradas a partir do material da Sala de Materiais Especiais da Biblioteca “Florestan Fernandes”, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, e do CEDAP, da UNESP de Assis.

³ Instituto Nacional de Estatística. Destaque no INE. Lisboa: INE, 2001.

respeito à constituição de uma sociedade segundo o padrão das democracias ocidentais. São estas as disposições para uma certa democratização da sua estrutura social, o cosmopolitismo nas mundividências e modos de vida, o dinamismo da mobilidade social, bem como equidade formal nas relações entre homens e mulheres e entre gerações. A estas mudanças há que adicionar ainda a relevância da escola, da indústria cultural, dos *mass media* e recentemente da internet para os processos de socialização, ligação à cultura e à política, um movimento que começou a inflectir um longo percurso de uma sociedade reprimida, largamente iletrada e subjugada a uma dominação política ditatorial (GARCIA, 2009: 24).

O desenvolvimento dos meios de informação de massa no último quartel do século XX em Portugal impulsionou a atividade jornalística no país e o aumento do número de jornalistas e de periódicos começou a delimitar a feição atual do jornalismo português.

A partir de 1976, a imprensa diária passa a viver num estado de remodelação quase ininterrupto. Os jornais estatizados sofrem várias complicações no processo de ajustamento à nova situação, devido às pesadas estruturas burocráticas herdadas do passado e ao repto que representa o surto de liberdade política no contexto da economia de mercado (ainda que frágil) entretanto aberto, entre outras razões. Estas dificuldades são extensíveis ao processo de privatização da imprensa, surgindo nessa época vários jornais diários privados que aparecem e expiram mais ou menos rapidamente, devido a diversos factores, entre os quais a falta de suporte de um projecto empresarial viável e a subordinação a orientações políticas marcadas que limitam à partida a sua capacidade de expansão [...] os semanários são o único segmento de mercado que conhece uma expansão relativamente sustentada (GARCIA, 2009: 67-68).

Esse ritmo acelerado atingiu o *JL* que, durante os 20 primeiros meses, publicava seus números quinzenalmente e no plano de oito mil exemplares e passou a ser publicado semanalmente, em 22 de novembro de 1983, com uma tiragem de

20 mil exemplares. Por 11 anos permaneceu como semanário, quando em 13 de abril de 1994 retomou o seu caráter inicial de quinzenário, com aumento no número de páginas e uma reformulação gráfica. O responsável por essa trajetória do *JL*, atingindo a marca de mais de 1000 números em 2015 é do jornalista, escritor e advogado José Carlos de Vasconcelos.

José Carlos de Vasconcelos com o apoio do *Projornal*, instituição que pertencia aos próprios jornalistas,⁴ em conjunto com o seu corpo editorial e de colaboradores registram nas páginas do *JL* as mais significativas ocorrências nos múltiplos setores da literatura e das artes desde 1981, quer em Portugal quer no estrangeiro. Sem falar como ele conseguiu delimitar um cânone literário no lançamento de autores e de obras e no fortalecimento de nomes já consagrados tais como Camões, Camilo Castelo Branco, Eça de Queirós, José Saramago, Machado de Assis, Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Jorge Amado, Pepetela, José Craveirinha, Mía Couto e assim por diante.

Já no primeiro número, a diretriz central do *JL* foi anunciada no editorial e até hoje esse periódico age com o intuito de aproximar os países de língua portuguesa: “Um jornal português e de língua portuguesa, aspirando a contribuir para aproximar todos os países de idioma comum e suas culturas e os que servem e para elas trabalham em qualquer parte do mundo” (*JL*, 1981: 2).

Em vista disso, para efetivar esse projeto jornalístico, o *JL* cedeu espaço para debater, de forma qualitativa, assuntos nas diversas áreas de conhecimento como sociologia, história, arquitetura, psicologia, ecologia, política, teatro, cinema e, principalmente, literatura, o que justifica o seu nome, *Letras, Artes e Ideias*.

Na edição de número 347, de 28 de fevereiro a 6 de março de 1989, o *JL* comemorou oito anos de existência com uma tiragem

⁴ Em 1999, a empresa Abril/Controljornal associou-se ao Grupo Edipresse/Suíça e passou a ser responsável pela publicação do *JL*.

de 17 mil exemplares, trazendo na capa a divulgação do “1º Congresso de Escritores da Língua Portuguesa” ao lado da capa do número 1 com destaque à mensagem “Viva a Língua Portuguesa”.



Fig. 2. Capa da edição de número 347, de 28 de fevereiro a 6 de março de 1989 do *JL*

José Carlos de Vasconcelos no editorial é categórico ao afirmar que a língua portuguesa é a “razão de ser” do periódico, assinalando esse interesse da seguinte forma:

Ao longo destes oito anos o *JL* publicou cerca de dez mil páginas, nas quais colaboram, ou pelas quais, de qualquer modo, passaram, as figuras mais destacadas e significativas das letras, das artes e da cultura de Portugal, e muitas, (que queremos cada vez mais) do Brasil e dos países africanos de língua oficial portuguesa [...]

Recusando igualmente qualquer espírito de grupo, escola ou clã, muito vulgar na comarca das letras e artes, queremos fazer um jornal mais vivo do que algumas vezes tem sido, defendendo sempre o diálogo mas não recusando a polémica; e queremos sobretudo, como dissemos, ser cada vez mais um jornal aberto a todos aqueles que se exprimem na nossa língua comum, seu privilegiado veículo de informação e sua indispensável ponte de ligação. Assim todos conosco colaborem, assim, tenhamos capacidade e condição para o fazer (*JL*, 1989: 2).

Ademais, na comemoração dos dez anos do *JL*, de 12 a 18 de março de 1991, no número especial que acompanhava o número 453, na época o Secretário de Estado da Cultura, Pedro Santana Lopes pronunciou as seguintes palavras:

O conteúdo do *JL* demonstra a qualidade e relevância dos textos que saíram, em primeira mão, nas colunas do jornal. Daí o *JL* ser um órgão necessário e, também como referência que, em muitos casos, ultrapassa o circunstancial imediato.

[...]

Assim, estou ciente de que um órgão com as características e responsabilidades do *JL*, prosseguirá a informação, a análise crítica e o estímulo em torno dessas relações com os Países de expressão oficial portuguesa [...] (*JL*, 1991, n. esp.: 1).



Fig. 3. Capa da edição de número 453, de 12 a 18 de março de 1991 do *JL*

José Carlos de Vasconcelos, ainda durante as comemorações do decênio do jornal, foi convidado a receber a Medalha de Mérito Cultural “Oskar Nobilingue”, da Sociedade Brasileira de Língua e Literatura no Rio de Janeiro para sublinhar a importância da ação

em tornar o *JL* um patrimônio comum entre os países de língua portuguesa. Nas palavras do diretor do *JL* quando da entrega do prêmio:

De facto, desde que idealizamos ou “sonhamos” o *JL*, vi-o não apenas como um jornal português, mas fundamentalmente como um jornal da nossa pátria comum, a língua de Camões e Pessoa, de Machado e Drummond, de Luandino e Craveirinha. Quinzenário primeiro, quando apareceu em Março de 81, semanário cerca de um ano e meio depois – único semanário cultural de língua portuguesa [...] (VASCONCELOS, JL, 1991: 5)

Sobrevivendo a várias dificuldades, o *JL* conseguiu alcançar 20 anos de publicação, comemorado na edição número 768, de 8 a 21 de março de 2000, trazendo mais uma vez os depoimentos de diferentes personalidades de áreas diversas.



Fig. 4. Capa da edição de número 768, de 8 a 21 de março de 2000 do *JL*

Enaltecendo o pioneirismo do *JL*, José Carlos de Vasconcelos afirma que a intenção do periódico era criar e manter um jornal com alta qualidade, mas ao mesmo tempo com acessibilidade, recusando “os códigos das linguagens cifradas e os exercícios

herméticos para pretensos iluminados” (VASCONCELOS, JL, 2000: 2). Além disso, ele aponta:

Com esta edição do *JL* faz 20 anos. O que é bastante para qualquer publicação periódica (quantas dezenas ou centenas nasceram e morreram nestas duas décadas?...), e uma muito longa vida para um jornal cultural. Mais: julgamos ser caso único em Portugal e em língua portuguesa. Não conhecemos, de facto, qualquer jornal, ou revista, com a periodicidade do *JL*, da área de letras, das artes, das ideias, que tenha existido e “resistido” tanto tempo, sem soluções de continuidade, sempre fiel aos mesmos valores e objectivos. (VASCONCELOS, JL, 2000: 2)

Em 2009, o *JL* comemorou 1000 números em sua história, mantendo-se uma publicação única e central no âmbito da cultura de língua portuguesa. Ele apresentou um corpo editorial da mais alta qualidade nas décadas de 1980, 1990 e anos 2000 tais como Clara Ferreira Alves, Inês Pedrosa, Luís Carlos Patraquim; e em relação aos colaboradores, tem-se a honra de contar com apoio de Augustina Bessa-Luís, Eduardo Lourenço, Carlos Reis, Vergílio Ferreira, Augusto Abelaira, Lídia Jorge e muitos outros.

Notamos na trajetória do *JL*, de 1981 a 2013, que esse periódico marcou a cultura de língua portuguesa, dando espaço e revelando autores e críticos; além disso, é um material de apoio valioso aos professores de língua portuguesa e suas literaturas, tornando-se um instrumento pedagógico indispensável, não só pela atualidade da informação que veicula, como pela qualidade de sua escrita e de seu conteúdo.

II

Após visitas aos acervos do Centro de Documentação e Apoio à Pesquisa (CEDAP), da Universidade Estadual Paulista, de Assis; da Sala de Materiais Especiais, da Biblioteca "Florestan Fernandes", da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo; e da Hemeroteca Municipal, de Lisboa,

Portugal, chegamos aos seguintes dados: de 1981 a 2013 foram publicados 1127 exemplares do *JL*, com uma média de 34 páginas, já que os números transitavam entre 24 a 44 páginas, todos consultados. Sobre o escritor Eça de Queirós encontramos 116 textos sobre a vida e a obra do autor, distribuídos em 12 entrevistas, 33 ensaios e 71 resenhas. Ressaltamos que no recorte temporal escolhido para o levantamento das publicações a respeito de Eça, além do objeto que nos interessa, encontramos um número considerável de crônicas, propagandas sobre livros de e sobre o autor realista, divulgação de eventos, cartas, debates, fotografias. Além de 23 capas do *JL* – total, parcial ou legendas –, comemorativas e informativas sobre Eça de Queirós. Destacamos a seguir a capa de homenagem ao centenário da morte de Eça, no ano 2000:



Fig. 5. Capa da edição de número 779, de 9 a 23 de agosto de 2000 do *JL*

Contudo, apesar do número expressivo de publicações acerca de Eça no *JL*, somente um texto diretamente relacionado ao romance *O Primo Basílio* foi publicado: uma resenha de Moema Silva intitulada “Como o Brasil viu ‘O Primo Basílio’”, no nº 341, de

17 a 23 de janeiro de 1989. Há várias referências sobre o romance em entrevistas e ensaios no periódico, todavia, sem o aprofundamento necessário para constar neste texto. Talvez a ausência de publicações exclusivas sobre *O Primo* se deu pelo fato de o centenário de publicação da obra ter ocorrido três anos antes da criação do jornal como também ocorreu com *O Crime do Padre Amaro*, com poucas publicações no *JL*. Destacam-se no periódico lisboeta publicações sobre *Os Maias*; os livros póstumos de Eça como *A Tragédia da Rua das Flores* (1980); o início dos trabalhos do projeto de edição crítica da obra de Eça de Queirós, sob coordenação de Carlos Reis; biografia do autor; comemorações e homenagens às efemérides; e também as adaptações televisivas, cinematográficas e teatrais da obra queirosiana, entre outros assuntos.



Fig.6. *O Primo Basílio* na edição de número 341, de 17 a 23 de janeiro de 1989 do *JL*

A resenha da correspondente brasileira Moema Silva, do Rio de Janeiro, é sobre a adaptação televisa, em forma de minissérie exibida em 16 capítulos, do romance *O Primo Basílio* (1878), de Eça de Queirós, pela Rede Globo em agosto de 1988 no Brasil e, em seguida, transmitida para Portugal.

Com a divulgação da série em Portugal, a adaptação recebeu notas de diferentes jornais e revistas, como o próprio *JL* o fez, realçando a “ousadia” dos autores Gilberto Braga e Leonor Brassères, além do produtor Daniel Filho, pela divulgação da obra do escritor realista pela primeira vez na televisão brasileira.

Na resenha é possível notar as diferentes qualidades à adaptação tais como figurino, interpretação dos atores, trama, mas, sobretudo, a linguagem utilizada na versão televisiva, quase fiel às linhas de *Eça de Queirós*, que recebeu críticas positivas e negativas a respeito disso tanto no Brasil quanto em Portugal. De acordo com Brassères (1989):

Eça foi um reformador da língua portuguesa. Antes dele, os românticos usavam uma linguagem empolada. Mas ele queria ser lido pela massa, por isso tratou de tornar a sua escrita acessível. Trocou os períodos enormes, cheios de orações subordinadas, pela ordem directa, pelas frases curtas. Tirou os exageros e descobriu uma nova estética para os adjetivos, que usa de maneira inesperada. Por isso, fora uma ou outra expressão, é possível ler hoje um livro dele e entender tudo (BRASSÈRES, JL, 1989: 31).

Contudo, mesmo a autora comentando sobre a importante transformação na linguagem literária dos oitocentos, empreendida por *Eça*, a grande dificuldade encontrada na adaptação foi determinar o ritmo do diálogo, uma vez que a sintaxe portuguesa é diferente da brasileira e não sairia algo natural. Na minissérie há uma uniformidade na pronúncia dos atores sem o uso do sotaque português, porém mantiveram estruturas linguísticas comumente utilizadas por *Eça de Queirós*.

[...] a substituição das gírias habituais nas telenovelas brasileiras em “carioquês”, por termos completamente desconhecidos dos telespectadores, deram azo a inúmeras especulações e, em alguns casos, palavras como “trigueiro”, “asno”, “chinfrim” e “relaxação” chegaram a ser traduzidas [...] (SILVA, JL, 1989: 31).

Curiosamente, as expressões traduzidas nos anos 80, hoje, no Brasil, fazem parte do vocabulário dos brasileiros, com exceção de “relaxação” que ainda não caiu no gosto popular.

A partir dessa problemática, verificamos que houve opiniões contrárias à escolha da linguagem pelos autores e outras a favor. Todavia, o que a resenha poderia trazer e não trouxe seria uma discussão em torno da transcodificação elaborada pelos adaptadores da minissérie do texto “de partida”, explicando ao leitor do *JL* os diferentes modos e instrumentalização entre a linguagem escrita e audiovisual, ou seja, a transposição da linguagem escrita de um romance do século XIX e português para a linguagem oral do português brasileiro.

É sabido que no Brasil ocorreram duas adaptações audiovisuais de *O Primo Basílio*; esta de 1988, e a adaptação cinematográfica, de 2007, sob direção também de Daniel Filho, na qual traz um enredo fílmico que se desenvolve em São Paulo no período da construção de Brasília (1956-1961). Tanto uma quanto a outra devem ser compreendidas como um texto de adaptação que não realiza somente ampliações ou reduções da narrativa-base, mas constrói uma nova leitura preocupada com o universo cultural da obra literária e com o da época da transcodificação. De acordo com Carlos Reis (2015) a respeito das interpretações iconográficas, cinematográficas e televisivas: “Tais interpretações solicitam que a figuração (ou com mais propriedade: refiguração) seja processada noutra linguagem e, quando é o caso, noutra suporte, em plataforma adequada” (REIS, 2015: 31). Isto é, compreender que uma adaptação, no caso, televisiva, é construída mediante dimensões cognitiva, sensorial e afetiva, daí a diferença entre contar e mostrar uma narrativa.

Da obra romanesca de Eça é senso comum entre os queirosianos afirmar que os textos ficcionais do escritor português são propícios a transposições visuais. Em relação a isso, Kyldes Vicente (2014) comenta:

Entendemos que os influxos exigidos pelo meio televisivo estão ligados à forma como é elaborada uma narrativa televisiva para sua composição, utilizando uma linguagem e estrutura narrativa dominadas por seus espectadores; inserindo questões relacionadas à imaginação melodramática; modelos de amor; construção de uma sociedade harmoniosa e justa; segredos e mentiras que tecem seu enredo; espaço e tempo que sustenta a narrativa (VICENTE, 2014: 436-437).

E como não poderia faltar quando se fala do *Primo Basílio*, Moema Silva levanta a antiga e desgastada quimera entre a crítica de Machado de Assis, publicada em dois momentos no periódico carioca *O Cruzeiro*, em 16 e 30 de abril de 1878, e Eça de Queirós e sua produção literária realista-naturalista. Na crítica jornalística, como bem sabemos, Machado entendia haver no romance queirosiano duas tramas: a de Luísa e Basílio e a de Luísa e Juliana. Nesse aspecto, a principal contestação à crítica de Machado refere-se à elucubração deste sobre a hipótese de Juliana não descobrir as cartas e acabar o conflito e, portanto, acabar ali o romance. Machado queria demonstrar com isso que a trama entre Luísa e Juliana nada tinha a ver com o triângulo amoroso Luísa, Jorge e Basílio. Muitos críticos, no entanto, entenderam que Machado de Assis, dessa forma, estaria propondo outro romance e não aquele que Eça de fato escrevera, o que invalidaria sua crítica.

Na resenha do *JL*, a correspondente brasileira coloca de um lado o escritor Autran Dourado enaltecendo a crítica machadiana, especialmente, ao destacar dado à personagem Juliana:

Para certo gênero de leitor, apaixonado, ser eciano no Brasil é como ser Flamengo, como ser machadiano é ser Fluminense. Não se devem transformar predileções literárias numa disputa tipo Fla-Flu [...] Assisti a alguns capítulos da série “O Primo Basílio”, um trabalho que nos faz acreditar que a televisão pode ser não apenas um meio de reproduzir, mas de fazer obra de arte [...] Inegavelmente, a criada Juliana não é somente o melhor personagem da novela, senão o único personagem mesmo do romance [...] Esta opinião não é só minha, mas do mestre do

romance brasileiro que é Machado de Assis. Machado é terrível, reduz a nada “O Primo Basílio” [...] (DOURADO, JL, 1989: 31).

Do outro lado, o escritor Affonso de Romano Sant’anna, afirmando a injustiça de Machado ao *Primo Basílio*:

É constrangedor constatar como Machado pode ser tão injusto com Eça. Ciúme? Concorrência? [...] A inserção de Eça na televisão foi um facto altamente educativo. Educativo no sentido de introduzir debates e nos proporcionar o conhecimento de obras ou a revisão de textos antigos. Uma vez por ano que isso ocorresse, já seria de grande benefício. Até mesmo para constatar que os grandes, a exemplo de Machado de Assis, se equivocam (SANT’ANNA, JL, 1989: 31).

Dentro desse cenário de intrigas, Moema Silva leva o leitor do *JL* a tomar consciência daquele momento de produção e de recepção do *Primo Basílio*, mas também fazendo uma ponte com a enorme produção editorial do romance em 1988 devido ao sucesso da minissérie. A correspondente brasileira valoriza a abertura dada pela televisão ao livro, uma vez que Eça e sua obra já não estavam em alta nos anos 80 do século passado para os leitores brasileiros, quadro bem diferente das primeiras décadas do século XX, quando a obra queirosiana e, especialmente, seus personagens eram imitados e o ambiente era tomado pela ecite.

Enfim, em uma resenha de uma página inteira, Moema Silva tratou sobre a recepção da adaptação televisiva de *O Primo Basílio* no Brasil, teceu comentários sobre a linguagem utilizada pelos adaptadores, ressaltou a importância de Eça no país, trouxe o embate entre Machado e Eça e valorizou a qualidade da minissérie, sendo, “sem dúvida, o maior acontecimento televisivo” (SILVA, JL, 1989: 31) daquele ano. Mas há de destacar a ausência na resenha de discutir as relações dialógicas e intertextuais que se manifestam entre literatura e o processo de adaptação para explicar ao leitor do *JL* os mecanismos de reelaboração adotados pelos autores para ajustar a história da escrita literária à linguagem audiovisual, pois

sendo feito isso, silenciam-se as críticas negativas e educa-se o público quanto ao processo de transcodificação que sofreu o brilhante romance *O Primo Basílio* no Brasil do século XX.

Referências

GARCIA, José Luís. *Estudos sobre os jornalistas portugueses*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2009.

MATTOSO, José. *História de Portugal*. Portugal em transe (1974-1985). Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

REIS, Carlos. Estudos narrativos: a questão da personagem ou a personagem em questão. In: REIS, Carlos. *Pessoas de livro*. Estudos sobre a personagem. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015, p. 13-42.

SILVA, Moema. Como o Brasil viu “O Primo Basílio”. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, p. 31, 17 jan. 1989.

TELO, António. *História contemporânea de Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 2007. v. 1.

VICENTE, Kyldes Batista. As personagens do romance Os Maias na minissérie da Globo. *Revista de Estudos Literários*, Coimbra, n. 4, p. 417-440, 2014.

Fonte

Jornal de Letras, Artes e Ideias, Lisboa. 1981-2013.

Uma sensação nova na imprensa carioca em 1878: *O Primo Basílio*

*Francisco Maciel Silveira*¹

Ele é no Castelões, e no ponto das Barcas, e no hotel, e na rua, e no teatro, e em toda a parte — o primo Basílio e o Sr. Eça de Queiroz.

(*O Besouro*, 4/5/1878)

Posto à venda, em Portugal, no dia 28 de fevereiro de 1878, *O Primo Basílio* chega ao Rio de Janeiro causando *frisson* no público e na imprensa carioca. Já em abril do referido ano é um sucesso de venda – o seu “maior defeito”, diz ironicamente Dr. Calado em nótula saída em *O Besouro* (27/4/1878: 27): “Em todo o caso o que se pode desde já dizer *do Primo Basílio* é que perante os colegas romancistas tem esta obra o maior dos defeitos que um romance pode ter aos seus olhos – o de esgotar-se a edição em pouco tempo!”

Na óptica do Dr. Calado, a razão do sucesso estava na pujante originalidade do Autor, que oferecia ao público um livro baseado na observação e no estudo da natureza. O público, cansado de degustar *pastiches* românticos de talentos secundários, “achou um romance com um cunho de individualidade, agarrou-se a ele com unhas e dentes, devorou-o, com o apetite único com que se almoça na relva..”. Condescende o articulista que *O Primo Basílio* “tem defeitos e grandes”, decorrentes do exagero e do traço mais

¹ Professor Titular da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, Brasil.

grosso, mas essa exageração explica-se, quando se “vem apostolar uma ideia nova”: “Como na política, na literatura e na arte é necessário plantar as sãs doutrinas, com exageração e excessos revolucionários”.

Na celeuma causada pelo livro a data de 27/4/1878 é fulcral, no sentido de testemunhar-lhe as proporções. *O Besouro* e a *Revista Ilustrada* dão largo destaque ao abalo sísmico causado pelo romance na opinião pública. Afinal, tratava-se, nos dizeres de D. Fortes na *Revista Ilustrada* (27/4/1878: 6-7)², de uma “das três graves questões da atualidade”, ao lado da dissolução da Câmara e da emissão de papel moeda. As opiniões divergiam com relação à obra e seu autor: “É um livro indecente; é um livro de fundo moral; é imoral; não pode entrar em casas de família; pode – rasgada a página 320; é realista; é naturalista; não é nada.³ O Sr. Eça escreve bem – mas é sujo; não escreve mal – mas é franco demais. E etc..”.

A divergência de opinião em torno de *O Primo Basílio* formara dois partidos, o dos “entusiastas” e o dos “maldizentes”, conforme se lê em *O Besouro*⁴. Os primeiros a destacarem o fundo moral e corretivo do romance e da estética realista: “Na santa inspiração de um Eça de Queiroz,/ O vício profligar – é o grande Realismo”, decreta e assina *Um bom pai de família*. Os segundos, a verem apenas torpezas e imoralidades, saem a campo como *gendarmes* da moralidade e dos bons costumes — conforme se depreende das oitavas assinadas por *Um bom guarda nacional*:

Danados! insensai do vício – a bela obra!
E se um dia mulher ou mesmo vossas filhas/

² D. Fortes seria o pseudônimo de Ângelo Agostini, segundo Arnaldo Faro, in *Eça e o Brasil, Nacional/Edusp, 1977: 137*.

³ A tal página 320 era a que trazia a cena do *cunnilingus*, a “sensação nova” ensinada por Basílio.

⁴ 27/4/1878: 31, em que se digladiavam as oitavas “Aos maldizentes do *Primo Basílio*”, “Aos entusiastas do *Primo Basílio*”.

Sentirem o veneno e os olhos de cobra/
Empurrai-as a rir às torpes camarilhas,
À tasca, ao vinho, ao fumo, aos ébrios como vós,
Entusiastas vis da escola do cinismo!
Na vesga inspiração dos Eças de Queiroz,
Prostituir o lar, também é Realismo.

Já em 12 de abril de 1878, na *Gazeta de Notícias*, p.1, tem-se notícia de que o romance do Sr. Eça de Queiroz, “dias depois de anunciado, era lido com uma avidez pouco usada para com a generalidade dos livros escritos em língua portuguesa, exceção salva de Herculano e Garrett, Alencar e Macedo”.

É o que nos informa L (pseudônimo de Ferreira Araújo, segundo J. Galante de Sousa, 1958), que, num artigo intitulado “O Primo Basílio”, vem a campo para examinar o romance segundo uma óptica isenta do sectarismo seja da escola romântica, seja da realista:

Os que o leram dividiram-se em duas classes; os que exclamaram: – Isto é um escândalo; outros que o apontaram como a obra mais profunda, mais digna e meritória da moderna literatura portuguesa. Respeitando tanto uns como outros, cremos que ambos exageram, e que são levados nas suas maneiras de apreciar pelo defeito de pertencerem a esta ou àquela *escola*. Nós não pertencemos a nenhuma das tais escolas, onde encontramos o bom e o belo – aplaudimo-lo...

É nesse diapasão de examinar a narrativa sem paixões sectárias que L critica a tipificação das personagens e a generalização que enferma a tese da queda de Luísa:

A queda de Luísa seduzida, deslumbrada pela fatuidade do primo é atribuída a defeito de educação. Será só este defeito? Em idênticas condições de educação e de sedução todas as mulheres cedem? Cremos que não. E legislar e generalizar em tal assunto é sobremodo ousado e injusto.

Pundonoroso, faz restrições às cenas do *Paraíso*: “E por causa do *Paraíso* a obra perde muito do seu grande valor”. Pouquíssimo recomendáveis para leitura as sugestões das intimidades extraconjugais entre Luísa e o primo: “E tanto assim é verdade que poucos serão os pais, filhos ou irmãos que depois de lerem o *Primo Basílio* vão para casa recomendar a leitura do *Paraíso*”.

Entende, contudo, L que tais reparos não retiram ou negam o valor da obra. Elogia o (cinzelado estilisticamente) à-vontade da forma e, sobretudo, enaltece a última parte do livro. Nela, Eça de Queiroz teria concentrado todo seu esforço e talento, objetivando transformá-la em “o fim moral da sua obra”. As personagens, em sua óptica, teriam perdido a máscara social da tipificação, para ganhar em individuação. E principalmente:

É nela que se encerra a moralidade da fábula. As torturas que o adultério faz sofrer à esposa, que trocou os afetos santos do esposo pelas sensações crapulosas dum devasso sem espírito nem dignidade, são escritas com mão de mestre, e seria um salutar remédio que devia ser aplicado a todas, que estão a pique de perder-se.

Lamenta o crítico que muita gente não perceba a moralidade que encerra esta última parte do livro e tire,

como moralidade, a conveniência que as mulheres casadas têm em queimar as cartas dos amantes, para que as criadas as não encontrem no cesto de papéis velhos. [...] ⁵ Felizmente, o livro é mais do que isso; é um riquíssimo e esmerado trabalho de forma, artisticamente cinzelado; é um estudo verdadeiro dos

⁵ Adiante-se que Machado de Assis, em sua crítica a *O Primo Basílio*, saída em *O Cruzeiro* (16/4/1878), retomará, intertextualmente, esta observação, dando-lhe versão que ficará famosa: “Se o autor, visto que o Realismo também inculca vocação social e apostólica, intentou dar no seu romance algum ensinamento ou demonstrar com ele alguma tese, força é confessar que o não conseguiu, a menos de supor que a tese ou ensinamento seja isto: — A boa escolha dos fâmulos é uma condição de paz no adultério”. Estaria Machado traduzindo, em bom e irônico vernáculo, parte da dividida opinião pública ou apenas não perdera a ocasião de exercitar seu proverbial *wit* à inglesa?

personagens que apresenta, uma obra notável pelo cunho da individualidade artística do autor; um primor, no seu gênero, na moderna literatura portuguesa.

Ao cabo, a crítica de L (ou Ferreira de Araújo) é “um testemunho d’apreço pela obra que tanta sensação tem causado no mundo das letras”.

A boa acolhida dada ao romance queiroziano pela *Gazeta de Notícias*, na pena de L, teria quatro dias depois a contradita de *O Cruzeiro*, que, em 16 de abril, estamparia uma crítica assinada por Eleazar, pseudônimo que hoje é segredo de polichinelo: tratava-se de Machado de Assis. O autor de *Iaiá Garcia*⁶ (saído também em 1878) verrumava o *Primo Basílio* e, de passagem, *O Crime do Padre Amaro*, perfilhando a hoste sectária dos “maldizentes” do Realismo.

Trânsfuga de um Romantismo que lhe não era inerente, Machado, em sua crítica, não esconde, por outro lado, sua ojeriza às limitações da falsa perspectiva científica do realismo/naturalismo de escola, inculcado por Émile Zola e seguido por Eça de Queiroz.

Mas não só. Machado, neoclássico à Setecentos e à Flaubert, defende a *convenance*, o “decoro” literário. Não diz isso explicitamente, mas é o que se conclui do substrato classicizante de seu arrazoado: se Horácio dizia que não se expõe aos olhos do espectador cenas sanguinolentas, a *convenance* neoclássica também proíbe que se bolinem interditas fantasias da lubricidade pública –

Ora, o tom é o espetáculo dos ardores, exigências e perversões físicas. [...] Com tais preocupações de escola, não admira que a

⁶ Em 27/4/1878, Bordalo Pinheiro, em *O Besouro*, daria uma ferroada na *Iaiá Garcia* machadiana. Numa *charge* retrata o concorrido “Casamento do Commendador Motta Coqueiro e di (sic) Yá-Yá (sic) Garcia”. Dentre as testemunhas do casório se vislumbra a caricatura de Machado de Assis. O primo Basílio, com as feições de Eça de Queiroz, lá comparece, a cobiçar a heroína machadiana: — “Esta Yá-Yá é quem me vai dar sensações novas! Olaré!”

pena do autor chegue ao extremo de correr o reposteiro conjugal; que nos talhe as suas mulheres pelos aspectos e trejeitos da concupiscência; que escreva reminiscências e alusões de um erotismo, que Proudhon chamaria onissexual e onímico; que no meio das tribulações que assaltam a heroína, não lhe infunda no coração, em relação ao esposo, as esperanças de um sentimento superior, mas somente os cálculos da sensualidade e os “ímpetos de concubina”; que nos dê as cenas repugnantes do *Paraíso*...

Como se depreende, por um lado, Machado vestia (convenientemente?) a farda de *gendarme* da moralidade e dos bons costumes, adequado à grita moralizante da opinião pública. Mas, por outro lado, de um ponto de vista que se desejava olímpicamente estético, ele iria esmiuçar a composição e fatura do romance queiroziano. Vinha à liça para “repelir a doutrina, não o talento, e menos o homem”: “é homem de talento (...); e eu, que lhe não nego a minha admiração tomo a peito dizer-lhe francamente o que penso, já da obra em si, já das doutrinas e práticas, cujo iniciador é, na pátria de Alexandre Herculano e no idioma de Gonçalves Dias”.

Na perspectiva machadiana tanto *O Crime do Padre Amaro* como *O Primo Basílio* apresentavam defeitos decorrentes da estreita obediência aos pressupostos técnicos e cientificistas da doutrina realista. Em ambos os romances a “exação de inventário” avolumava “os acessórios até o ponto de abafar o principal” – “Porque a nova poética é isto, e só chegará à perfeição no dia em que nos disser o número exato dos fios de que se compõe um lenço de cambraia ou um esfregão de cozinha”.⁷

Para além de fazer reparos ao processo narrativo-descritivo, Machado, em nome da verossimilhança e da *bienséance*, descortinava em ambos os romances falhas na fábula e na

⁷ Em carta a Teófilo Braga, datada de Newcastle (12/3/1878), Eça já revela consciência do problema: “Eu acho no *Primo Basílio* uma superabundância de detalhes, que obtive, e abafei um pouco a ação; o meu processo precisa simplificar-se, condensar-se, – e estudo isso; o essencial é dar a nota justa; um traço justo e sóbrio, cria mais que a acumulação de tons e de valores – como se diz em pintura”.

propulsão dos conflitos. A parte final de *O Crime do Padre Amaro* pecava por não ser coerente com a tese da influência corrosiva do meio. Se o ambiente deletério justificava a relação entre Amaro e Amélia, não abonava, contudo,

o terror do Padre Amaro, no dia em que do seu erro lhe nasce um filho, e muito menos se compreende que o mate. Das duas forças que lutam na alma do Padre Amaro, uma é real e efetiva – o sentimento da paternidade; a outra é quimérica e impossível – o terror da opinião, que ele tem visto tolerante e cúmplice no desvio de seus confrades; e não obstante, é esta a força que triunfa. Haverá aí alguma verdade moral?

É sob a égide da “verdade moral” – isto é, a verossimilhança e a *bienséance* de uma ação e de um drama que derivem da rotundidade psicológica dos caracteres – que Machado também atacará a efabulação de *O Primo Basílio*, baseada, segundo ele, na fortuidade do encontro de umas cartas,⁸ no determinismo ambiental e, – exceção feita a Juliana, “o caráter mais completo e verdadeiro do livro” –, na planura de tipos. O maior deles, Luísa, que “é antes um títere do que uma pessoa moral”, cuja queda “nenhuma razão moral explica, nenhuma paixão, sublime ou subalterna, nenhum amor, nenhum despeito, nenhuma perversão sequer”. Machado chega a vislumbrar em Luísa “uma vocação sensual” nos “cálculos da sensualidade” e nos “ímpetos de concubina”. Mas como Eça de Queiroz não a equacionara como um caso de diátese das faculdades afetivas, os “ardores, exigências e perversões físicas” da heroína, levando-a ao passatempo adúlterino, não se justificariam apenas à luz da tese que,

⁸ “Um leitor perspicaz terá já visto a incongruência da concepção do Sr. Eça de Queiroz, e inanidade do caráter da heroína. Suponhamos que tais cartas não eram descobertas, ou que Juliana não tinha a malícia de as procurar, ou enfim que não havia semelhante fâmula em casa, nem outra da mesma índole. Estava acabado o romance, porque o primo enfasiado seguiria para França, e Jorge regressaria do Alentejo; os dois esposos voltavam à vida anterior. Para obviar a esse inconveniente, o autor inventou a criada e o episódio das cartas, as ameaças, as humilhações, as angústias e logo a doença, e a morte da heroína”.

generalizante, a tornava um mero “produto da educação frívola e da vida ociosa” – ponto aliás concordante com a opinião exarada por L (ou Ferreira de Araújo).

A severidade da crítica machadiana suscitaria, na *Gazeta de Notícias* (20/4/1878: 1), a resposta de S. Saraiva⁹ num artigo intitulado “Ainda *O Primo Basílio*”. Nele, o folhetinista iria examinar “até que ponto são justas as acusações, até que ponto são admissíveis os reparos do ilustre crítico”, que, só achando “reminiscências de outras obras [*La Faute de l’Abbé Mouret*, de Zola, e *Eugênia Grandet*, de Balzac], incongruências na concepção e até motivos para o leitor se enfadar”, “não encontrou nem uma beleza, nem um capítulo em que se revele o talento do autor, que aliás reconhece”. A severidade de Machado de Assis se deveria à parcialidade sectária dos detratores do Realismo: “Eleazar é evidentemente adverso à escola a que se filiou o autor *do Crime do Padre Amaro*, e necessariamente por isso é obrigado a combater a causa e o efeito, a escola e o livro”.

Sendo *O Primo Basílio* “a mais acentuada manifestação do gênero de literatura que se trata de implantar”, é “debaixo desse ponto de vista, isto é, como produto do realismo”, que se deve aferir a qualidade da obra: seria, de fato, um romance mal feito “ou corresponde exatamente às exigências de seu gênero?”

É, portanto, à luz de pressupostos da estética realista que S. Saraiva procurará contraditar tópicos pontuais da crítica machadiana.

À afirmação de que Luísa não passava de um títere, contraporá o argumento de que ela tem “o caráter ordinário da mulher moderna, fraca, fútil e leviana”, produto de um temperamento sensual e de um ambiente e educação deletérios. Eça teria querido, “com o auxílio dos fatos que expõe, demonstrar que todas as mulheres, em tais circunstâncias, ficam reduzidas à

⁹ S. Saraiva seria Henrique Chaves, um dos principais redatores de *O Besouro*, segundo Arnaldo Faro, *Eça e o Brasil*, SP, Nacional/Edusp, 1977: 135.

inconsciente posição de *títeres*”: “Luísa, porém, que efetivamente fica reduzida a *títere*, não o é senão pelas circunstâncias que a rodeiam”.

O defeito apontado por Machado – de a heroína não ter remorsos ou arrependimento, mas apenas medo do marido – parece, aos olhos de S. Saraiva, “a coisa mais lógica deste mundo, porque não vemos a contradição que há entre o caráter de Luísa e o medo que ela manifesta”:

Se Luísa fosse simplesmente um títere por certo não teria medo: os títeres não têm medo. [...] Se efetivamente ela não tivesse consciência, não tivesse remorsos, não a humilharia aos seus próprios olhos a posição em que se vê colocada. Transige com Juliana, sofre-a, trata-a bem, é verdade; mas fica tranquila? essa *perpétua humilhação* não a leva ao túmulo?

O desdém, em função do desinteresse e da fragilidade de um conflito que reside no circunstancial encontro de umas cartas e não na “verdade moral” dos caracteres, com que Machado trata “essa luta intestina entre a ama e a criada”, rebate-o S. Saraiva, vendo, nesse antagonismo, “a parte principal do livro” e, na descoberta e posse dos papéis incriminadores, “o elemento principal do romance”. Concorda com Machado que a catástrofe é o resultado da circunstância fortuita do encontro das cartas, mas indaga S. Saraiva se “não é natural essa circunstância fortuita?”

Quanto à moralidade que o romance encerraria, ironizada por Machado como sendo “a boa escolha dos fâmulos é uma condição de paz no adultério”, o folhetinista considera-a espirituosa, mas sem outro valor. Ao contrário de Eleazar, para S. Saraiva “não é ponto de dúvida que do *realismo* venha algum ensinamento”, preocupado que está o movimento em aproximar-se da verdade. E é em busca dessa verdade que se justifica o minudente processo de cópia e fotografia da realidade, a “estética de inventário” atacada por Machado, cuja crítica teria o grave

defeito de, reconhecendo filiar-se o romance à escola realista, não o julga à luz dos pressupostos do movimento.

Por fim, concorda com Machado que “há no *Primo Basílio* algumas cenas que, no próprio interesse do livro, deviam dele ser arrancadas”. Mas, por outro lado, “essas páginas pouco convenientes” não podem servir de pretexto para “a condenação *in totum* de uma obra artística, estudada com critério, observada com cuidado e que revela um progresso na maneira de apreciar os factos que nos cercam”.

Simpatizante da escola que em 1878 forcejava por dominar a literatura em Portugal e no Brasil, S. Saraiva discorda da afirmação machadiana de que, graças a obras como *Basílio*, “o Realismo na nossa língua será estrangulado no berço”. Podem Machado e outros cerrarem fileiras contra o Realismo, mas esta resistência, conclui Saraiva, “será inútil, porque as colunas sucumbirão ao peso do grande colosso, que se chama simplesmente – a verdade”.

A entusiástica defesa de S. Saraiva (ou Henrique Chaves) não é totalmente perfilhada por Luís de Andrade, que dedica a segunda parte de seu folhetim, intitulado “Palestra” (*Gazeta de Notícias*, 23/4/1878: 1), a *O Primo Basílio*. Expende o folhetinista sua opinião ao largo da polémica que até àquela data envolvia Machado e S. Saraiva.

Embora seja “uma fotografia com pontos exagerados, por se acharem longe do foco”, considera *O Primo Basílio* “um romance de sensação, de um interesse despótico, admiravelmente arquitetado, cheio de belezas superiores, e escrito com febre e com encarniçamento”. Obra cujas peripécias envolviam o leitor tiranicamente, obrigando-o a devorá-lo com crescente curiosidade até o final.

Falta, porém, ao livro, para que possa ser considerado uma perfeita obra de arte – com justiça na concepção e na forma – um ideal superior. Todos os tipos que o autor descreve são desconsoladores; uns porque são infames, outros, porque sofrem injustamente e parecendo até que o autor do livro se não

compadece deles. [...] Devíamos esperar que Eça de Queiroz, como Zola, pusesse mais as suas qualidades literárias ao serviço da justiça.

No tocante ao estilo, Luís de Andrade considera-o “cheio de pitoresco e de colorido”, “ainda que um pouco acidentado e alpestre”.

Quanto às personagens, Basílio parece-lhe um “tipo falso”, já que “os aspectos sob que é apresentado são antagônicos; uns excluem os outros”. Já “os outros dois tipos, Luísa e Juliana, são de um grande merecimento. O primeiro, correto, justo, fotográfico, parece-nos tão escultural como o de *Mme. Bovary*. Juliana está talvez sobrecarregada, mas é de um desenho esplêndido”.

Apesar da fragilidade crítica, é uma pena que neste ponto Luís de Andrade prefira desviar o foco de sua palestra. Numa desenxabida parábola, passa a tratar da não menos polémica questão republicana, deixando-nos curiosos por saber o que, afinal, pensava do Realismo, ainda mais porque não se revelara um entusiasta defensor do romance queiroziano: “Eu poderia escrever algumas considerações sobre essa escola, revelando algumas calúnias que lhe têm lançado em rosto. Prefiro, porém, a isso contar um caso fantástico, meio sonho, meio realidade, fugitivo como essas nuvens caprichosas do horizonte”.

Em 24 de abril de 1878, a *Gazeta de Notícias* estampava na coluna “Cartas Egípcias” um folhetim intitulado “Eleazar e Eça de Queiroz – um crítico do *Primo Basílio*”. Datado “Rabiul Achir, 22 de 1294”, assinava-o um misterioso pseudônimo: Amenophis-Effendi. De cujo metafórico desterro dava notícias:

Que te relate o que me tem chamado aqui a atenção, pediste-me tu. Começarei a cumprir hoje a promessa, e, como ouço constantemente, quando dois conhecidos se encontram quer nas ruas, nas praças, nas mesquitas, uma só pergunta: já *leste O Primo Basílio?*, tendo ontem acabado de ler o romance português a que se referem, e em seguida um folhetim crítico de uma publicação diária, *Cruzeiro*, analisarei às largas essa crítica, e

assim terás uma idéia do romance, do distinto escritor português e do seu crítico.

A exemplo de S. Saraiva, quatro serão os pontos que Amenophis-Effendi tentará rebater: a inabilidade titeresca do caráter de Luísa; a artificialidade de um conflito gerado a partir do fortuito encontro de umas cartas; o erotismo “omnimodo e omnissexual” que conspurcava o romance e o vaticínio machadiano de que o exagero no “traço grosso” faria do Realismo uma escola natimorta.

Segundo Amenophis-Effendi, Eleazar seria incoerente ao tachar Luísa de *títere* e, “duas linhas depois dessa classificação”, consentir que “este *títere* tenha nervos e músculos”. E mais grave ainda: “Apesar do *sistema nervoso* de Luísa, o crítico nega-lhe a possibilidade de ter paixões, remorsos e mesmo consciência”. Tudo em nome de uma “razão moral” que, inexistente, não lhe justifica a queda. Não entende Eleazar que, a exemplo de Messalina, Luísa resvala no adultério, “à procura da saciedade de seu sistema nervoso hiperestesiado”. A heroína de Eça, não o compreendera Eleazar, é “uma mulher dominada pela hiperestesia das papilas nervosas”.

Ingênuo seria o folhetinista de *O Cruzeiro* ao não entender a razão fisiológica ou psicológica por que, ao preparar a frustrada fuga com Basílio, Luísa mete no saco de viagem o retrato de Jorge, o marido traído: “Não compreendeu Eleazar a irrisão ferina, o sarcasmo fino, o ludíbrio pungente do autor, fazendo a mulher, prestes a confirmar pela fuga a mácula que a enlameia, ter sempre consigo a lembrança viva da vítima de seu crime, o marido em retrato”.

A afirmação de que, finda a aventura extraconjugal com a volta de Basílio a Paris, estava acabado o romance, não engendrara Eça de Queiroz o fortuito encontro das cartas incriminadoras, vai Amenophis-Effendi contra-arrazoá-la com a consideração de que se Herculano tivesse, no primeiro capítulo,

casado Eurico com Hermengarda ou simplesmente matado o gardingo tão logo o pai de Hermengarda o recusou para noivo da filha, “não poderia ter escrito as páginas brilhantes de vida e de luz que terminam com a morte de Eurico e a loucura da irmã de D. Pelaió em Covadonga”. Para reforçar seu contra-arrazoado, traz Amenophis-Effendi, com certa ironia, um episódio bíblico:

Se Eleazar, o irmão de Judas Macabeo, não tivesse querido matar o elefante sobre o qual estava Antíoco, para aprisionar o rei da Síria, não teria o valente guerreiro morrido esmagado por esse animal, que caía morto: mas que fazer! a fatalidade quis que Antíoco montasse um elefante, quando podia estar a pé para Eleazar não ser esmagado por ele.

É ainda com a bíblia em punho que o *cairoca* folhetinista acudirá em defesa do “espetáculo dos ardores, exigências e perversões físicas” que, segundo Eleazar, enodoam as páginas do romance. Transcreverá alguns trechos do capítulo VII de *O cântico dos cânticos*, cujo autor, Salomão, não pertencendo “à escola positiva, que parece tão erótica para Eleazar”, “foi, como é hoje o romancista português, *realista intenso e completo, não mitigado, servindo-se de tons e tintas tão carregadas que assustam*; entretanto se Eleazar é católico, se judeu, deve saber que *O cântico dos cânticos* faz parte do seu livro sagrado – a Bíblia”.

Quanto à presunção de Eleazar de que o “traço grosso” estrangulária em seu nascedouro o Realismo, Amenophis-Effendi invoca a evolução do tempo e do gosto: “o mundo caminha, e se alguém houvesse que aproximadamente escrevesse um romance como *O Monge de Cister* não seria esse livro tão apreciado como antes, porque já não estaria com a época...”.

A próxima data na celeuma provocada pelo romance de Eça de Queiroz é a de 27 de abril de 1878, a que fizemos referência na abertura deste ensaio. Entende agora o leitor porque ali dissemos ser uma data fulcral. Os partidos pró e contra estão formados; defensores e detratores do romance e do Realismo engalfinham-se.

O Besouro e a *Revista Ilustrada* acompanham galhofeiramente a nova sensação causada por *O Primo Basílio* na língua portuguesa.

A *Gazeta de Notícias* de 28 de abril de 1878, no folhetim “A semana”, assinado ao que parece por Joaquim Osório Duque-Estrada¹⁰, repercute a polêmica travada, no fundo, entre os saudosos adeptos da escola idealista e os revolucionários defensores da escola realista ou – note-se – *basilesca*.

Observa o folhetaalista que “têm notado os malignos que foi acabar a febre amarela e logo surgiu o *basilismo*. É bom *O Primo Basílio*? É mau? É sério? É decente? É imoral? Tudo é problema, e como todos discutem ninguém se entende”. Percebe-se que Duque-Estrada não perilha as hostes dos defensores do romance queiroziano. Suas farpas visam diretamente Dr. Calado (*O Besouro*, 27/4/1878), atingindo de raspão Amenophis-Effendi (*Gazeta de Notícias*, 24/4/1878): “Já da China e do Egipto nos veio remessa de escritor para a lide, e um outro, que é talvez da Holanda, esparramou num periódico a tese: “Qual é o maior defeito do *Primo Basílio*?”

Duque-Estrada procura destacar a inconsistência da argumentação de Dr. Calado, ironizando-a. Lembre-se que para o Dr. Calado o “maior defeito do *Primo Basílio*” residia em seu indiscutível sucesso, obtido graças à pujante originalidade de uma individualidade que se afirmava como primeira e única:

eis que o novo Salomão decide a questão deste modo, que Eça de Queiroz é o Eça de Queiroz I e mais “que quem imitar Camões será Camões II, e quem usar de idêntico processo para com os outros autores ficará sendo: Alphonse Karr II, Alexandre Dumas III, etc., etc”. Ora à tanta sabedoria, à tamanha jurisprudência literária ficaram os povos de boca aberta e hoje não há ninguém que ignore qual seja o maior defeito do *Primo Basílio* e mais ainda “que a individualidade no quadro, na partitura e no livro é tudo”.

¹⁰ Segundo Ernesto Guerra da Cal - *Lengua y estilo de Eça de Queiroz*. Apêndice. Bibliografia queiroziana sistemática y anotada e iconografia artística del hombre y la obra. Tomo 2º - A. Acta Universitatis Conimbrigensis, 1976: 414.

Para Duque-Estrada a tal afirmação da individualidade não passava de uma técnica de propaganda e publicidade que, em detrimento da qualidade da obra, apenas visava, com escândalo e polêmica, pôr em evidência os autores:

Afirmamo-lo com a vênua do supracitado mestre: é tudo a individualidade e por isso é que o que de melhor tem a escola realista é deixar às vistas e bem em relevo os seus escritores. Para a chamada e já agora defunta e sepultada escola idealista exigia-se do autor perícia no escrever e imaginação.

Dois dias depois, numa terça-feira, 30/4/1878, *O Cruzeiro* estampava a resposta de Eleazar (Machado de Assis) às críticas que lhe fizeram S. Saraiva e Amenophis-Effendi: “Há quinze dias, escrevi nestas colunas uma apreciação crítica do segundo romance do Sr. Eça de Queiroz, *O Primo Basílio*, e daí para cá apareceram dois artigos em resposta ao meu, e porventura algum mais em defesa do romance”.

Eleazar voltava à arena polêmica “(e pela última vez)”, porque não fora entendido “em uma” (na verdade, em mais de uma) das suas objeções. Começa ratificando a objeção (feita por S. Saraiva) de que nada achara bom no romance. Lembra ao contendor que proclamara o talento de Eça, reconhecera-lhe o dom de observação, notara o esmero de algumas páginas “e a perfeição de um dos seus caracteres” (Juliana). Não lhe parecia que isso significasse “negar tudo a um livro, e a um segundo livro”. Afirmara (e iria reafirmar) que o “livro traz defeitos que me parecem graves, uns de concepção, outros da escola em que o autor é aluno, e onde aspira a tornar-se mestre”. Portanto, censurara e louvara, “crendo haver assim provado duas coisas: a lealdade da minha crítica e a sinceridade da minha admiração”.

Admirador do talento queiroziano, mas adversário ferrenho do Realismo, voltava a explicitar o grave defeito que via na concepção do romance. Defendendo o pressuposto de que um

“drama [só] existe, porque está nos caracteres, nas paixões, na situação moral dos personagens”, parecia-lhe contrário às leis da arte “a substituição do principal pelo acessório, a ação transplantada dos caracteres e dos sentimentos para o incidente, para o fortuito”. Se, “com tais caracteres como Luísa e Basílio”, não houvera o recurso artificial ao extravio das cartas, “acabava o romance em meio”, já que nenhum acontecimento, “logicamente deduzido da situação moral dos personagens”, poderia dar prosseguimento a uma ação já extinta. Seus contendores não teriam entendido sua objeção e replicaram “de um modo, na verdade, singular”. S. Saraiva “achou a objeção fútil e até cômica”, defendendo que as cartas eram o elemento principal não só do romance mas, ao cabo, de sua existência como tal. Enfim, sem as cartas não haveria romance; sem romance não haveria a polêmica! Já Amenophis-Effendi “evocou os manes de Judas Macabeu, de Antíoco, e do elefante de Antíoco”, além de hipóteses em torno de *Eurico, o Presbítero*. Diante da inanidade da argumentação dos contendores, foi-lhe “precisa toda a confiança que tenho na boa fé dos defensores do livro, para não supor que estavam a mofar de mim e do público”.

Também não fora entendida sua afirmação de que Luísa não passava de um títere. Da parte dos contendores “houve esforço comum para demonstrar que a designação era uma calúnia ou uma superfluidade”. Amenophis-Effendi acusara-o de contradizer-se, ao afirmar que Luísa era um títere e conceder-lhe músculos e nervos. S. Saraiva também assinalava uma contradição em seu pensamento: sendo títere, Luísa não poderia ter medo, porque “os títeres não têm medo”. O teor de ambos os argumentos leva Eleazar a abster-se de os considerar por mais tempo, “supondo que este trocadilho de ideias veio somente para desenfadar o estilo”.

Sua reprovação de partes do livro, “como menos próprias do decoro literário”, S. Saraiva confessa achá-las também excessivas e merecedoras de corte, ao passo que Amenophis-Effendi aceita-as e procura justificá-las com a poesia de *O cântico dos cânticos*.

Eleazar contra-arrazo a luz da *convenance*, da circulação ou interdição de termos, dependendo do século, do país e dos costumes neles vigentes:

Que há, pois, comum entre exemplos dessa ordem e a escola de que tratamos? Em que pode um drama de Israel, uma comédia de Atenas, uma locução de Shakespeare ou de Gil Vicente justificar a obscenidade sistemática do Realismo? Diferente coisa é a indecência relativa de uma locução, e a constância de um sistema que, usando aliás de relativa decência nas palavras, acumula e mescla toda a sorte de idéias e sensações lascivas; que, no desenho e colorido de uma mulher, por exemplo, vai direito às indicações sensuais?

Na constância e insistência do “traço grosso” reside o mal, pois a “pintura dos fatos viciosos”, a “descrição minuciosa, quase técnica, das relações adúlteras” destroem toda e qualquer moralidade ou ensinamento que o livro possa ter.

Declarado adversário do Realismo, Eleazar fechará sua réplica,

aconselhando aos jovens talentos de ambas as terras da nossa língua, que não se deixem seduzir por uma doutrina caduca, embora no verdor dos anos. Esse messianismo literário não tem a força da universalidade nem da vitalidade; traz consigo a decrepitude. [...] Voltemos os olhos para a realidade, mas excluamos o Realismo, assim não sacrificaremos a verdade estética.

Passados três dias, (ou seja, em 3/5/1878), a provar que era de fato a coqueluche do momento, *O Primo Basílio* tornava às páginas da *Gazeta de Notícias*. Na parte final de seu folhetim, quase inteiramente dedicado à subida do partido liberal ao poder, o misterioso folhetinista *cairoca* Amenophis-Effendi¹¹ ocupava-se da réplica machadiana. S. Saraiva já depusera armas. Não obstante o

¹¹ Em 29 de junho de 1878, *O Besouro* estampava uma *charge* de Bordalo Pinheiro, a exumar de um sarcófago a identidade e figura de Amenophis-Effendi: – “Cartas Egípcias – Onde está o gato? Radamés, Radamés, já sei quem és”. Tratava-se do Dr. Ataliba Lopes Gomensoro.

tom irônico, Amenophis-Effendi vinha, em duas magras colunas, fazer o mesmo. Não tendo argumentos para refutar Eleazar, opta por um artificial tom de *blasé* superioridade. Quando lhe trouxeram, “traduzida”, a réplica, sua primeira pergunta fora saber se se tratava do mesmo autor do primeiro folhetim crítico, já que “o segundo folhetim é incontestavelmente de força superior, de possante argumentação”. O primeiro parecera-lhe ingênuo, sobretudo o modo como Eleazar formulara sua objeção, supondo que o romance acabava em meio, se não houvesse as cartas ou se Juliana as não encontrasse.

Parece que Amenophis-Effendi, lida a réplica, entendera e convencera-se da objeção machadiana, que exigia drama e ação decorrentes dos caracteres, de seus sentimentos, de suas paixões, em suma, da situação moral. O sorriso de mofa com que pontuara sua primeira resposta a Eleazar desaparecia agora:

E não queria que, ao responder-lhe, eu sorrisse e assim argumentasse!!... Como seria impossível entendê-lo por outro modo que o fiz? [...] Para que ler o seu primeiro folhetim? bastava pedir-me (e isso não era preciso) que lesse o seu folhetim de hoje para jurarmos que esse sim é do excelente literato brasileiro.¹²

A polêmica a envolver Machado de Assis (Eleazar), Henrique Chaves (S. Saraiva) e Ataliba Lopes Gomensoro (Amenophis-Effendi) terminava ali. Embora, como assinala D. Filho em *O Besouro* de 4 de maio de 1878 (35), a discórdia continuasse a lavrar entre os folhetinistas e os periódicos da cidade de S. Sebastião do Rio de Janeiro. *O Cruzeiro* atacava a *Gazeta de Notícias*, que atacava *O Besouro*, que contra-atacava *O Cruzeiro*, enquanto a *Revista Ilustrada* ia ao pelo do *Diário do Rio*. Sozinho em sua

¹² Machado, em sua réplica de 30 de abril, fora contundente com S. Saraiva e Amenophis-Effendi: “Que não entendessem, vá; não era um desastre irreparável. Mas uma vez que não entendiam, podiam lançar mão de um destes dois meios: reler-me ou calar”.

indiferença à balbúrdia ficava o *Jornal do Comércio*, “que não dá a confiança de se intrometer nas brincadeiras dos pequenos...”.

A quebra das relações amigáveis entre os congêneres se devia, nada mais nada menos, que a *O Primo Basílio*:

Isso não é romance, é uma epidemia; parece mesmo uma sensação nova! Agarrou-se à cabeça dos Srs. literatos, e tem dali extraído, como um verdadeiro unguento *puxativo*, uma série interminável de artigos, de que já não há mãos a medir. Aquele primo não se devia chamar *Basílio*, mas sim – Basilição.

A bem-humorada nota de D. Filho tinha, no fundo, o propósito de, em meio ao escarcéu polêmico, chamar a atenção para mais um fruto do sucesso causado pelo romance de Eça de Queiroz:

Uma coisa ainda não viram os Srs. folhetinistas acometidos do *basilismo*; é a criada Juliana, posta em cena com a maior verdade e talento, pela Sra. Vicência de Moura, no teatro das Variedades. Vão vê-la na comédia *Caprichos do acaso*, e dir-me-ão se não está ali em carne e osso – em osso principalmente – a Juliana tão magistralmente descrita por Eça de Queiroz e tão magistralmente interpretada por Vicência de Moura: lá está o balão, e a cuia, e os vestidos esquisitos, e as chics botinas, e a voz esganiçada, e tudo o mais. Pois até o aneurisma parece que vem ali dentro, e em ouvindo-se a sua proprietária soltar aqueles guinchos, está-se a ver a hora em que vai ele romper-se e fazer experimentar ao público uma verdadeira sensação... nova.

Não pudemos apurar de quem seja o “a-propósito” intertextual *Caprichos do acaso*. O fato é que começavam a surgir, nos palcos cariocas, “diversos *Primos Basílios*, por autores diversos”, conforme notícia uma nótula de *A Laterna* (17/5/1878), assinada por um tal Fuas. Arnaldo Faro, em *Eça e o Brasil* (1977: 147-161) registra e acompanha a trajetória teatral de duas peças que aproveitavam o sucesso do romance. Uma delas, um “a-propósito” de Ferreira Araújo (ato cômico a envolver as

personagens Basílio, Luísa, Juliana e o Comendador Batista, no lugar do Conselheiro Acácio), estreado no Teatro Fênix em 27 de maio de 1878. A outra peça era uma versão teatral do romance, com cinco atos e nove quadros, de autoria de Antônio Frederico Cardoso de Meneses e Sousa e cuja estreia, em 4 de julho de 1878, foi um desastre, a ponto de retirá-la de cartaz no dia 13.

Percebe-se que, a partir de 4 de maio de 1878, o foco da celeuma em torno de *O Primo Basílio* desvia-se do romance para as duas peças supracitadas. Servindo agora de parâmetro e inspiração para os exercícios teatrais, apenas de passagem a narrativa queirosiana será tratada.

Visceralmente *antibasílista*, *A Lanterna* protagonizará uma campanha cujas farpas atingirão não só as peças de Ferreira de Araújo e Cardoso de Meneses, mas também a *Gazeta de Notícias*, acusada de ter acolhido e festejado o aparecimento de *O Primo Basílio*. É o que se lê, em 17 de maio de 1878, na página 3 de *A Lanterna*:

O Primo Basílio não é um escândalo grosso, pesadão e indigesto, porque é um acervo de escândalos, de indigestões e de indignidades. Ocupar-se dele um jornal sério, dar-lhe merecimentos, e aconselhar a sua leitura; aplaudi-lo, a ponto de brigar por sua causa, um jornal que tem entrada franca no lar doméstico e na redação do *Apóstolo*, é uma cousa tão extraordinária, que seria inexplicável, se não se explicasse pelo título do livro.¹³ [...] Longe disso, ela fez tudo o que tem feito, e ainda por cima levou *O Primo Basílio* para o teatro.

Em 23 de maio, *A Lanterna* voltara à carga:

Agora é que *O Primo Basílio*, que não passava de um romance sujo, começa a ser imoral, na opinião das mesmas gazetas que lhe prepararam o sucesso, defendendo o livro em seus folhetins. Felizmente, para a empresa que põe em cena o drama, de cuja

¹³ A alusão ao “parentesco” Ferreira de Araújo/*Gazeta de Notícias* explica-se: o autor pertencia aos quadros daquela folha.

sujidade ou imoralidade ainda não é lícito falar, os mesmos folhetins das mesmas gazetas lhe estão preparando o sucesso.

Em 11 de julho, *A Lanterna* historiava o fracasso alcançado pelos cinco atos e nove quadros da versão teatral de Antônio Frederico Cardoso de Meneses e Sousa, culpando ironicamente a *Gazeta de Notícias*:

Chegou a vez do teatro. Uma peça, com aquele título à frente, devia ser um triunfo certo. Fez-se a peça. E, como se lhe não bastara o título para garantir-lhe o êxito, a mesma folha que fora a primeira a conceder gabos ao romance, tachou o drama de imoral. Ora, depois de tudo isto, o que fora para estranhar é que a peça cáisse. E a peça caiu!

Talvez o anônimo folhetinista de *A Lanterna* se referisse aos dois parágrafos finais de F. de M.,¹⁴ que em 26 de maio, nas páginas da *Gazeta de Notícias*, desancara tanto *O Primo Basílio* como a peça de Cardoso de Meneses, cuja personagem Jorge seria interpretada pelo ator Furtado Coelho, um cinquentão quase careca:

O basilismo alastra-se por toda a parte, enriquecendo os livreiros e prometendo propinas aos teatros. Ai, porém, de quem ousar dizer que o romance de Eça de Queiroz é um exemplar d'imoralidades, ai dele! que logo será esbordado! Pois bem, eu que sou um homem medroso, muito cuidadoso do meu físico, não tenho remédio senão retratar-me, asseverando que *O Primo Basílio* é simplesmente imundo e que só lhe falta aparecer à luz do tablado e sem cabelos, para não haver mais dúvidas sobre o quanto é nojento.

Como se percebeu, o romance queiroziano viera gradualmente saindo de cena. A partir de julho de 1878 a atenção da imprensa carioca se volta para o ruidoso fracasso da peça de

¹⁴ Tratar-se-ia de Ferreira de Meneses?, indaga Arnaldo Faro, op.cit., p.137.

Cardoso de Meneses. Data de 13 de julho, n' *O Besouro*, assinada por Santier, a última referência que possuímos em torno de *O Primo Basílio*, atrelado ao malogro teatral que foi o “desacato literário do Dr. A. Cardoso de Menezes”:

De um romance realista, cujo principal mérito está na observação, no estudo, no desenho dos caracteres, na descrição de cenas interessantíssimas, fez o Dr. Menezes um reles melodrama insípido, sem ação, sem graça, sem *verve*. Se não fosse publicado o nome do autor, todos julgariam o drama, a comédia, a farsa ou o que quer que é, oriunda da pena de um idiota. [...] Pela nossa parte, apresentamos com todo o respeito os nossos sinceros pêsames ao Sr. Eça de Queiroz; que o golpe foi profundo e mortal. Um inimigo, que quisesse desacreditar o livro, não teria feito tanto.

De abril a julho de 1878, *O Primo Basílio* fora a nova sensação da imprensa carioca, fazendo correr rios de tinta, dividindo opiniões, gerando polêmicas. Pomo da discórdia entre pundonorosos defensores do idealismo romântico e revolucionários simpatizantes da “escola positiva”, o romance de Eça de Queiroz cumpriu decisivo papel, arroteando o terreno para a implantação do Realismo no Brasil. Verdade que o capitoso sabor a fruto proibido muito contribuiu para o sucesso do livro e a consequente incandescência da celeuma. Mas aquela nudez forte que desvestia um caso adúltero teve o condão de desvelar a fantasia cientificista do Realismo, antecipando, no Rio de Janeiro, a discussão acerca de pontos vulneráveis da nova escola. Discussão que, ao longo da década de oitenta, envolverá, principalmente na França e na Espanha, adeptos e trãsfugas do *zolaismo*, preocupados com a sobrecarga descritiva e sobretudo com o determinismo ambiental e o fatalismo biológico, cujas teses, generalizantes, conduziam à tipificação dos seres, desfocando com seus axiomas universalizantes seja a observação mais isenta, seja a almejada captação da Realidade. Sob este ângulo, a discussão suscitada por *O Primo Basílio* na imprensa carioca em 1878

também fora uma *questão palpitante*. Com a vantagem de antecipar em cinco anos o debate promovido em torno do Realismo/Naturalismo por *La cuestión palpitante* (1883) da Sra. Emília Pardo Bazán.

Referências:

Anais do III encontro internacional de queirosianos. São Paulo: Centro de Estudos Portugueses, FFLCH-USP, 1997.

DA CAL, Ernesto Guerra. *Lengua y estilo de Eça de queiroz*. Apêndice. Bibliografia queirociana sistemática e anotada. Iconografia artística del hombre y obra. Tomo 2-A. Acta Universitatis Conimbricensis, 1976.

FARO, Arnaldo. *Eça e o Brasil*. São Paulo: Nacional/Edusp, 1977 (Brasiliana, vol. 358).

LYRA, Heitor. *O Brasil na vida de Eça de Queiroz*. Lisboa: Edições Livros do Brasil, 1965.

REIS, Antônio Simões dos. *Eça de Queiroz no Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria Editora Zélio Valverde, 1945.

ROSA, Alberto Machado da. *Eça, discípulo de Machado?*. (Edição revista e atualizada), Lisboa: Editorial Presença, s/d.

SOUSA, Galante de. *Fontes para o estudo de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1958.

**A crítica social em *O primo Basílio*:
moralismo, política, luta de classes**

**“Reticências pudicas”:
quadros de *O primo Basílio***

Giuliano Lellis Ito Santos¹

Aquele aroma puro de menina pura que eu sempre ouvi falar, nunca senti e em mim nunca existiu.

Desabafo, Anti-corpos

A cena em que Sebastião e Julião se encontram e passam a conversar sobre os boatos das visitas de Basílio à casa de Luísa me intriga desde a graduação, principalmente pela interrupção do narrador:

Descia a rua de S. Roque para a casa dele [Julião], quando o viu, que subia devagar pela sombra, com um rolo de papel debaixo do braço, uma calça branca enxovalhada, o ar suado.

- Ia a tua casa, homem! – disse Sebastião logo.

Julião estranhou a excitação de sua voz.

Havia alguma novidade? Que era?

- Uma do diabo! – exclamou, baixo, Sebastião.

Estavam parados ao pé da confeitaria. Na vidraça, por trás deles, emprateleirava-se uma exposição de garrafas de malvasia com os seus letreiros muito coloridos, transparências avermelhadas de gelatinas, amarelidões enjoativas de doces de ovos, e queques dum castanho-escuro tendo espetados cravos tristes de papel branco ou cor-de-rosa. Velhas latas lívidas amolentavam-se no oco dos folhados; ladrilhos grossos de marmelada esbeçavam-se ao calor; as empadinhas de marisco aglomeravam as suas crostas ressequidas. E no centro, muito medonha numa travessa,

¹ Pós-Doutorando da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, Brasil.

enroscava-se uma lampreia de ovos medonha e bojuda, com o ventre ascoroso, o dorso malhado de arabescos de açúcar, a boca escancarada: na sua cabeça esbugalhavam-se dois olhos de chocolates; os seus dentes de amêndoas ferravam-se numa tangerina de chila; e em torno do monstro espapado moscas esvoaçavam.

- Vamos ali para o café - disse Julião. - Aqui na rua arde-se!
(QUEIRÓS, 2001: 178-179)²

Essa passagem criou um problema para mim, afinal, por que o autor interrompia a narrativa tão bruscamente? Desse questionamento surgiu a ideia de que o narrador faz uso das interrupções como modo de manipular o olhar do leitor e acaba, por fim, por encenar o emudecimento de Luísa.

Notemos que nesta cena, no momento em que o assunto do adultério se faz inevitável, há uma intervenção do narrador que passa à descrição da confeitaria, atento a seus pormenores. Essa guinada parece não integrar plenamente a sequência narrativa, pois os dois amigos de Jorge não parecem preocupados com as prateleiras de doces a ponto de perscrutá-las em tantos detalhes, mas em comentar as novidades sobre a ausência do marido de Luísa.

Se lembrarmos de Roland Barthes e de sua proposição de que “a ‘realidade’ de uma sequência [narrativa] não está na continuação ‘natural’ das ações que a compõem, mas na lógica que aí se expõe, que aí se arrisca e que aí satisfaz” (2008: 62), podemos

² Vale lembrar que António Sérgio em um texto publicado em 1945 destaca essa mesma cena: “Quando Sebastião, por exemplo, assustado com o falar sobre a Luísa e o Basílio, decide consultar o Julião Zuzarte e o encontra por acaso ao descer de uma rua, estranha-lhe este último a excitação da voz e logo lhe pergunta se há novidade. - ‘Uma do diabo’, rompe o outro a dizer. E, chegado a tal lance, eis que o romancista nos interrompe o diálogo, com o fim de estirar, numa vintena de linhas, a descrição de uma montra de confeitiro, com todos os seus doces e os seus licores. Se não estou iludido, qualquer descrição é um erro artístico sempre que se não insira de maneira plausível nos interesses psicológicos das personagens, ou nas necessidades e objectivos da sua ação: e por isso digo que naquele passo do livro a descrição dos doces me pareceu um absurdo, pois nenhum dos dois homens, em tal conjuntura, se daria a inventariar com tamanho apuro as miudarias da montra do confeitiro. Tal inventário, sòmente a preponderância do pensar imagético (mais o preconceito de escola) induziria a colocá-lo naquele ponto do entrecho a um tão fino artista como foi Queirós” (SÉRGIO, 1980: 59-60).

perceber que uma visão analítica da narrativa permite uma explicação de pontos divergentes dentro dessa sequência. Em nosso caso, farei uso dessa observação de Barthes como meio de compreender essas interrupções como parte fundamental do romance, pois nelas se ancora a representação do adultério, tema principal da narrativa.

Levando em conta a observação de Barthes e a cena destacada no início dessa análise, retirada de *O primo Basílio*, notamos que o narrador parece inserir uma interrupção como meio de expor o interdito e demonstrar que tal assunto não pode ser escancarado no espaço público. Ou seja, o desvio, que faz com que o leitor olhe para a vitrine de uma confeitaria, encena a posição dos outros participantes da cena, que não possuem acesso ao diálogo entre os amigos.

Os diversos modos de olharmos para as ações na casa de Jorge e Luísa é um dos problemas formalizados pelo romance, tais como através da visão de Juliana, da visão de Sebastião, da visão de Paula, etc., porém em muitos casos parece sobressair a visão do ausente, de Jorge. O subtítulo do romance parece direcionar o nosso olhar para o “episódio doméstico”, porém nem sempre nos damos conta de que o doméstico é observado pela rua. Dessa forma, é como se olhássemos pela fechadura e adentrássemos na alcova da casa burguesa, colocando-nos como cúmplices dos fofoqueiros.

Nesse momento parece necessário esclarecer como o caso entre Luísa e Basílio será tratado nesta análise. Assim, parto da ideia de que o adultério é uma maquinação, conceito emprestado da teoria dos quadros de experiência de Erving Goffman, que consiste em um

esforço intencional de um ou mais indivíduos, destinado a manobrar uma atividade de modo que uma ou mais pessoas sejam induzidas a ter uma falsa convicção a respeito daquilo que está ocorrendo. Trata-se de um plano perverso de uma trama ou

projeto traiçoeiro que – quando concretizados – levam à falsificação de alguma parte do mundo. (2012: 118)

Dessa perspectiva, o adultério tem como principal característica o ocultamento de informações, cobrindo, assim, uma faixa inteira da narrativa, que deve ter seu conhecimento impedido ao outro. Vejo o adultério de Luísa como uma maquinação mal executada, dado o seu final, pois Luísa não consegue executar o ocultamento completo de seu caso com Basílio do marido.

Por outro lado, o romance nos oferece uma gama de olhares que criam suas próprias faixas narrativas, todas concorrentes. Cabe aqui esclarecer que utilizo *faixa* também no sentido proposto por Goffman:

O termo “faixa” [strips] será usado para designar qualquer fatia ou recorte arbitrários do fluxo de atividade em curso, incluindo aqui as sequências de acontecimentos, reais ou fictícios, tal como são vistos a partir da perspectiva dos subjetivamente envolvidos em manter algum interesse neles. A faixa não pretende refletir uma divisão feita pelos sujeitos da pesquisa ou uma divisão analítica elaborada pelos estudiosos que pesquisam; será usada apenas para designar qualquer conjunto bruto de ocorrências (seja qual for o seu *status* na realidade) para as quais alguém quer chamar a atenção como ponto de partida para a análise. (2012: 33-34)

Ainda que meu objetivo seja focar em duas faixas específicas, as de Luísa e de Jorge, como agentes das ações e possuidores de uma visão lacunar dos eventos, outras faixas irão aparecer como exemplos de pontos de vista externos. Além disso, não desprezaremos a faixa do narrador, que nos oferece todo o material que possuímos para trabalhar.

Sabemos da importância do olhar dos vizinhos, que se constitui numa faixa, pois, como observado por Monica Figueiredo, “no espaço da rua, a casa perdeu a distinção e passou a fazer parte de um ‘tudo’ que aos olhos da vizinhança não tinha valor e

cheirava mal” (2011: 85). Assim, sua presença parece funcionar como vigia, o que deveria garantir o decoro e a normalidade da vida burguesa, ambos feridos por Eça de Queirós. Sobre isso, podemos destacar algumas leituras contemporâneas à publicação do romance, uma delas, a famosa crítica de Machado de Assis, em que temos a seguinte ressalva:

com tais preocupações de escola, não admira que a pena do autor chegue ao extremo de correr o reposteiro conjugal; que nos talhe as suas mulheres pelos aspectos e trejeitos da concupiscência; que escreva reminiscências e alusões ao erotismo, que Proudhon chamaria onisexual e onímodo; que, no meio das tribulações que assaltam a heroína, não lhe infunda no coração, em relação ao esposo, as esperanças de um sentimento superior, mas somente os cálculos da sensualidade e os “ímpetos de concubina”; que nos dê as cenas repugnantes do *Paraíso*; que não esqueça sequer os desenhos torpes de um corredor de teatro. (ASSIS, 2013, 473)

Prestemos bastante atenção aos designativos ligados aos encontros dos amantes no *Paraíso* e aos desenhos eróticos no corredor do teatro, *repugnantes* e *torpes*, em que o crítico desmerece a presença de tais cenas como essenciais ao romance. Outro crítico contemporâneo a Eça, no calor da hora, reconheceu a quebra das regras do decoro: Carlos Laet. Ele escreve que “não há razão aceitável para apresentar diante dos olhos do leitor o que a gente em casa esconde às visitas” (apud NASCIMENTO, 2008: 197).

Com esses exemplos da leitura coetânea, podemos passar a um dos melhores exemplos da caracterização dos procedimentos de decoro no romance e que deu origem ao título deste artigo. Quando o narrador de *O primo Basílio* descreve uma cena da ópera *Fausto*, de Gounod, acompanhamos a interdição do ato sexual no palco: “Margarida apoiava-se, expirante de voluptuosidade, ao rebordo da sua janelinha. Fausto corre. Enlaçam-se. E entre as gargalhadas do Diabo e o roncar dos rabeções – o pano desceu,

pondo uma *reticência pudica...*” (QUEIRÓS, 2001, 443, itálico nosso).

Tal representação do decoro é coincidente com o modo como o narrador do romance articula sua sequência narrativa. Afinal, seja o narrador que narra, seja algum outro que organiza o que deve ser narrado, as cenas e a forma como são contadas servem de exemplo metapoético do romance.

Observemos que logo após essa “reticência pudica”, colocada aos espectadores do teatro de São Carlos, deparamo-nos com uma cena irônica em que Jorge e Acácio olham para algo escrito nas paredes, episódio destacado por Machado de Assis no excerto acima:

– Veja isto, Conselheiro! – disse-lhe Jorge indignado, mostrando a parede. – Que escândalo!

Tinham desenhado, com o charuto apagado sobre a parede caiada, enormes figuras obscenas: e alguém, prudente amigo da clareza, ajuntara por baixo as designações sexuais com uma boa letra cursiva. (QUEIRÓS, 2001: 443)

Notemos, então, que os dois personagens analisam essas “imagens obscenas”, enquanto o leitor somente pode olhar para Jorge e para o Conselheiro, pois, como aponta Isabel Pires de Lima, “a nudez total é um interdito que o romance nunca violará, limitando-se a soerguer véus que alimentam a promessa de um desnudamento final que nunca se consubstanciará” (1997: 719). Ou seja, há uma reticência para o leitor, que nesse momento pode reconhecer-se nos espectadores do teatro, pois lhe é interdito o acesso aos desenhos e palavras escritas na parede, que são somente insinuadas indiretamente, assim como não é dado aos espectadores acompanhar a cena sexual de *O Fausto*.

Tal interdição serve para chamar a atenção do leitor, demonstrando que ele não possui acesso irrestrito a todos os segredos, mas que tem uma posição precária, porém privilegiada, pois depende da disposição do que é narrado. Como dito

anteriormente, podemos adentrar na alcova burguesa, porém com ressalvas, controladas pelo narrador, como observa Isabel Pires de Lima:

às vezes este narrador realista prefere pôr de lado a sua onisciência, assumir-se como *voyeur* e restringir o seu campo de observação ao que é possível ver pelo buraco da fechadura, o que de certo modo permite admitir que [...] as histórias em causa envolvem também a curiosidade perante o corpo escondido, vestido, dissimulado, e até que o sentido ou a origem das histórias estarão escondidos nesse corpo. (1997: 719)

Nesse sentido, o narrador nos leva pela mão e só nos permite acompanhar faixas narrativas que não comprometam o desenvolvimento do enredo, interrompendo ou ocultando informações quando necessário. Essa é a ideia principal da maquinação, controlar o que deve ou não ser visto pelo outro, a fim de manobrar a situação e criar uma visão enganosa daquilo.

O narrador explora esse estratagema, acompanhando o caso de Luísa e Basílio através de pontos de vista diferentes, tais como o do Paula, o de Sebastião, o de Juliana ou o de Jorge. Luísa tem que maquinar e deixar exposto apenas aquilo que permita que tudo se pareça como antes de reencontrar Basílio.

A partir disso, podemos explorar um pouco melhor o ponto de vista que acompanha Luísa. Já vimos, anteriormente, dois exemplos de “reticências pudicas”, um em que o assunto do adultério é impedido pela presença das personagens em um espaço público, outro em que acompanhamos o uso do termo pelo narrador como meio de interdição da encenação do sexo em cena do *Fausto*.

No romance, o narrador já havia se utilizado da mesma técnica, pois num dos encontros entre Luísa e Basílio no Paraíso, ele apresenta, de modo discreto, o sexo oral:

Tinham tirado os pratos da cama; e sentada à beira do leito, os seus pezinhos calçados numa meia cor-de-rosa pendiam,

agitavam-se, enquanto um pouco dobrada sobre si, os cotovelos sobre o regaço, a cabecinha de lado, tinha em toda a sua pessoa a graça lânguida de uma pomba fatigada.

Basílio achava-a irresistível: quem diria que uma burguesinha podia ter tanto chique, tanta *quedada*? Ajoelhou-se, tomou-lhe os pezinhos entre as mãos, beijou-lhos; depois, dizendo muito mal das ligas “tão feias, com fechos de metal”, beijou-lhes respeitosamente os joelhos; e então fez-lhe baixinho um pedido. Ela corou, sorriu, dizia: não! não! – E quando saiu do seu delírio tapou o rosto com as mãos toda escarlate; murmurou repreensivamente:

– Oh Basílio!

Ele torcia o bigode, muito satisfeito. Ensinara-lhe um sensação nova: tinha-a na mão! (QUEIRÓS, 2001: 277)

Observemos, primeiramente, que o narrador interdita a explicitação mais clara do ato sexual, como em “fez-lhe baixinho um pedido”, em que não temos acesso à fala; a dupla negação, “não! não!”, como modo de representar o decorrer da ação e os gemidos; o eufemismo “delírio” no lugar de gozo; e, por último, a toalete de bigode de Basílio, que se arruma depois de finalizado o ato. Todos esses indícios somente sugerem o sexo, porém não o explicitam, seguindo o decoro corrente na época da primeira publicação do romance. Todavia, esse modo discreto de construção da cena não impediu que houvesse acusações de que este seria um romance pornográfico.

Acredito que o autor jogava no limite entre o discreto e o explícito para destacar a interdição em enunciar tais assuntos, demonstrando que não falar não significava não fazer.

Nesse caso, estamos dentro da faixa narrativa de Luísa, acompanhamos suas atividades até o limite, limite determinado pelo narrador. Um momento parece essencial: o sonho. Mais especificamente, nos chama atenção aquele narrado logo após uma reunião com os amigos em casa de Luísa e Jorge. Tal episódio ocorre em um momento importante da maquinação para esconder a traição, pois Jorge já havia retornado de sua viagem de negócios e

Luísa tentava dar continuidade a sua vida como se nada tivesse acontecido. Passemos a um pequeno trecho desse sonho e tenhamos em mente que temos acesso restrito aos pensamentos de Luísa:

Luísa achava-se nos braços de Basílio que enlaçavam: a queimavam; toda desfalecida, sentia-se perder, fundir-se num elemento quente como o sol e doce como o mel; gozava prodigiosamente; mas entre os seus soluços, sentia-se envergonhada, porque Basílio repetia no palco, sem pudor, os delírios libertinos do *Paraíso*! Como consentia ela?
O teatro, numa aclamação imensa bradava: Bravo! Bis! Bis!
(QUEIRÓS, 2001: 353)

No sonho, acredito que as fronteiras do decoro sejam mais porosas, permitindo uma expressão mais dilatada do íntimo da personagem e de seus anseios. A encenação dos atos sexuais sem pudor, libertinos, descritos em discurso indireto livre pelo narrador, são expostos ao público do teatro, que aclama a ação, enquanto nós leitores nos contentamos com essas breves explicações. No entanto, a ovação é interrompida quando o indivíduo a ser mantido fora da faixa narrativa aparece. Jorge entra em cena:

Jorge se adiantava, vestido de luto, de luvas pretas, com um punhal na mão; e a lâmina reluzia – menos que os olhos dele! Aproximou-se da rampa e curvando-se, disse com uma voz graciosa:
– Real Majestade, sr. Infante, sr. Governador civil, minhas senhoras, e meus senhores – agora é comigo! Reparem neste trabalhinho! (QUEIRÓS, 2001: 353)

A combinação entre a experiência de Luísa com Basílio, a discussão sobre o final da peça de Ernestinho, *Honra e paixão*, e o final defendido por Jorge, em que a adúltera deveria ser morta pelo marido, fica exposta nesse trecho e representa o medo de ser descoberta e as consequências que poderia ter o adultério.

Julgo que a falta de habilidade de Luísa em levar normalmente a vida é aqui expressa, pois a falha em manter sua maquinação, cujo fim é esconder seu caso com Basílio, é reconhecida: mais pessoas, além dos dois, sabem ou podem vir a saber daquilo que aconteceu.

Notemos que formalmente ainda é impedido ao leitor acesso indiscriminado à intimidade sexual da personagem, que é exposto à plateia. Luísa parece buscar a purgação de seus atos e já antecipa sua morte. Algumas linhas de Monica Figueiredo, que chamaram minha atenção para esta cena, são imprescindíveis para pensarmos esse momento do romance:

Eça reúne nesta cena Eros e Tântatos de maneira irremediável. Luíza literalmente morre de prazer, um prazer que pelo menos em sonho torna-se público e é temido pela sua abundância. Transformar um “gozo prodigioso” em espetáculo teatral capaz de arrancar uma aclamação imensa da plateia parece ser muito mais que uma projeção pessoal do desejo de uma personagem para se transformar em sonho libertador de toda uma sexualidade coletiva. A reação entusiasmada da plateia, obrigada a viver no comedimento, denuncia que num tempo marcado pela escassez e pela mediocridade a abundância tem mesmo do que se envergonhar. (2011: 82)

Nessa parte do romance, estamos num momento em que o decoro não faz sentido para a personagem, porém ainda faz parte do modo de agir do narrador. A libertação da personagem, seja de sua culpa por trair seu marido, seja de sua culpa por sentir prazer, é interposta por dois pontos de vista, a plateia que assiste a tudo, e, portanto, pode libertar-se junto com ela, e os leitores que apenas observam a plateia assistir. Esse impedimento nos faz companheiros de Jorge em sua faixa narrativa, que descobre, neste sonho, a traição, porém não tem acesso aos detalhes expostos ao público.

Dessa maneira, o jogo que o narrador faz entre saber e não saber é explicitado através do pesadelo de Luísa. Sabemos que a

faixa narrativa de Jorge reúne informação entre ele ter saído de casa em certa data e retornado posteriormente, entendendo que tenha encontrado tudo como deixou. Sabemos que na faixa narrativa de Luísa temos consciência de seu caso com Basílio, durante a ausência do marido, que não sabe de nada. O sonho expõe a maquinação de Luísa da forma mais explícita possível, em um espetáculo de teatro. O reconhecimento da plateia do caso entre Luísa e Basílio não impede que eles se caíem com a entrada de Jorge, fazendo com que a plateia figure como cúmplice do adultério.

Assim, o sonho configura-se como uma explicação das variantes que precisam ser manipuladas por Luísa para que sua maquinação seja bem-sucedida. Afinal, ela não espera ser descoberta, mesmo que isso lhe traga remorsos. O esforço por reaver as cartas interceptadas por Juliana é um ótimo exemplo de sua vontade de manter o caso em segredo.

A ideia exposta aqui é de que as interrupções, que o narrador bruscamente interpõe em alguns episódios do romance, são pistas para algum tipo de silenciamento. Julgo que o silenciamento mais patente seja o de Luísa, como notou Monica Figueiredo:

Luiza toma posse do discurso proveniente de suas leituras, não estando apta a transformá-lo num discurso próprio, capaz de ajudá-la a enfrentar a concretude de um tempo que perpetuava o silêncio feminino. Se tivesse sido capaz de tornar próprio o discurso alheio, teria *virilizado* a sua fala – como em parte fez Leopoldina –, garantindo com isso a existência que a salvaria do silêncio que lhe foi imposto pela morte. (2011: 46)

Essa falta de habilidade de Luísa em continuar sua vida como se nada tivesse acontecido parece estar presente na observação de Figueiredo, pois o empecilho em se apropriar do discurso alheio dificulta manipular a situação e ocultar seu caso de Jorge. Pensemos que tal discurso, tomado por Luísa em seu sonho, é o masculino e conservador de Jorge, já que acabamos por

acompanhar o desfecho em que o marido mata a esposa. Acredito que o silenciamento de Luísa e as interrupções do narrador são frutos de um mesmo dispositivo de controle.

Contudo, como seria possível tratar de um tema, comum nos romances do século XIX, sendo ele ao mesmo tempo interdito e dito? Talvez seja essa a lição do narrador para o leitor, pois em suas interrupções irônicas, demonstra como a proibição de enunciar termos relacionados ao sexo não impede que ele aconteça. Com o sexo, sua descoberta e seu exercício, parece ocorrer necessariamente o adultério, adultério que não causa escândalo quando admitido por Jorge, mas causa quando realizado por Luísa.

Retornemos à questão das faixas e notemos que:

1. Sebastião e Julião fazem a vez de observadores externos da ação do adultério de Luísa, demonstrando as dúvidas comuns devido às lacunas de suas faixas;
2. Luísa tinha conhecimento de todos seus atos, mas esforçava-se por ocultá-los de seu marido e de outros conhecidos seus;
3. Jorge, o último a saber, não possui conhecimento nenhum dos acontecimentos em sua casa enquanto esteve fora;
4. O narrador permite que o leitor tenha um acesso maior às informações, porém, através das interrupções, deixa claro que decide qual informação e em qual momento deve ser passada.

Já destacamos o esforço de Luísa em ocultar um trecho de sua vida como meio de manipulação para que Jorge não saiba de seu caso com Basílio. Demonstramos também que Sebastião e Julião servem de exemplo de olhares de fora e possuem lacunas que devem ser preenchidas para compor o sentido da narrativa, ao menos ao que eles têm acesso. Resta, então, nesse momento, avaliarmos a posição de Jorge, que será imprescindível para o desenlace do romance.

Passemos à faixa de Jorge. Olhamos com detalhes o caso de Luísa e Basílio, seguimos o patético e o trágico dessa relação. Não seguimos outros personagens e suas agruras. Assim, perdemos a

noção do enquadramento que Jorge tem do caso, já que ele não sabe do adultério até o recebimento de uma carta destinada a Luísa por Basílio, interceptada pelo marido e que serve de pista para que desvende a maquinação. Antes de ler a carta, Jorge ignorava as aventuras clandestinas de Luísa. Podemos dizer que, até esse episódio, Luísa era bem-sucedida em maquirar e ocultar sua relação com Basílio, mesmo com as ações de Juliana colocando em risco sua encenação.

A reação de Jorge ao ler a carta é marcada pelo preenchimento das lacunas, do vazio que existia durante sua estada fora de casa:

De noite Jorge dormia vestido, num enxergão sobre o chão; mas apenas cerrava os olhos uma ou duas horas. O resto da noite procurava ler: começava um romance, mas nunca ia além das primeiras linhas; esquecia o livro, e com a cabeça entre as mãos punha-se a pensar: era sempre a mesma idéia - como tinha sido? Conseguira reconstruir aproximadamente, com lógica, certos fatos; via bem Basílio chegando, vindo visitá-la, desejando-a, mandando-lhe ramos, perseguindo-a, indo-a ver aqui e além, escrevendo-lhe; mas depois? Viera já a compreender que o dinheiro era para Juliana. A criatura tivera alguma exigência: tinha-os surpreendido? Possuía cartas?... E encontrava, naquela reconstrução dolorosa, falhas, vazios, como buracos escuros, onde a sua alma se arremessava sofregamente. Então começava a recordar os últimos meses desde a sua volta do Alentejo, e como ela se mostrara amante, e que ardor punha nas suas carícias... (QUEIRÓS, 2001: 473)

A reconstituição das ações de Luísa e Basílio se faz através de inserções advindas do raciocínio investigativo de Jorge. As ações recompostas não são idênticas às que acompanhamos através da narrativa, enquanto olhávamos pela fechadura o cômodo conjugal dos amantes, mas são projeções do marido sobre a leitura da carta.

O narrador, que adentra os pensamentos de Jorge, expõe a hesitação ao recompor o passado, em que não esteve presente. Notemos as palavras como “aproximadamente” e “certos”,

demonstrando imprecisão. Além disso, segue-se um questionamento sobre a intervenção de Juliana e qual conhecimento do caso teria para chantagear Luísa. Ainda notamos o reconhecimento da precariedade de sua reconstrução, que se apresenta repleta de “falhas, vazios, como buracos escuros”. Contudo essas lacunas não serão preenchidas, pois Jorge não permitirá à Luísa a explicação, quando ela parece disposta a dizê-la:

Ele ajoelhou-se ao pé da cama, e falando-lhe junto do rosto:

– Que tens tu? Não se fala mais em tal. Acabou-se. Não estejas doente. Juro-te, amo-te... Fosse o que fosse, não me importa. Não quero saber não.

E como ela ia falar, ele pousou-lhe a mão na boca:

– Não, não quero ouvir. Quero que estejas boa, que não sofras! Diz que estás boa! Que tens? Vamos amanhã para o campo, e esquece-se tudo. Foi uma coisa que passou...

Ela disse apenas com a voz sumida:

– Oh! Jorge! Jorge!

– Bem sei... Mas agora vais ser feliz outra vez... Diz que sentes?
(QUEIRÓS, 2001: 483, itálico nosso)

A proposta de “esquecer o que passou” e continuar a vida como se nada tivesse acontecido vem de Jorge, que neste momento tenta manter a lacuna e recompor sua vida sem aqueles meses em que esteve fora. Todavia, observemos que não há possibilidade de desconhecimento das ações ocorridas nesse período por parte de Luísa, ela sabe, como o leitor sabe, e segundo Jorge é necessário esquecer.

Nesse sentido, para Jorge basta ignorar o que não sabe exatamente, enquanto Luísa precisa esforçar-se por não se lembrar de todo um período de sua existência. Digamos então que Luísa acaba por ter de esquecer a si mesma, ao menos é essa a impressão deixada pelo narrador nos episódios finais do romance, quando em delírio e próxima da morte, ela perde sua identidade, cujo momento mais marcante, talvez, seja o corte de seus cabelos.

Jorge está presente o tempo todo, ele não se regala com aqueles momentos, pelo contrário sofre juntamente com Luísa. Não vemos o personagem vingativo e intransigente, que estimulava o assassinato da amante na peça de Ernestinho, mas um homem precário e vacilante.

Ainda sobre a citação acima, vale notar que formalmente a interdição figura no discurso, pois ao invés da enunciação do passado e do ato de Luísa, ficamos suspensos com as reticências pudicas novamente: “foi uma coisa que passou...” e “bem sei...”.

O interdito serve para ocultar, ao menos, dois dos temas incômodos à normalidade do casamento burguês: o sexo e o adultério, que estão, de certa forma, ligados semanticamente, pois a efetivação do adultério depende do sexo, no caso de Luísa e Basílio. O romance responde, até certo ponto, ao decoro literário, porém faz uso do interdito como forma de sua ironia.

O leitor, por sua vez, é utilizado pelo narrador como cúmplice de Luísa, Basílio, Jorge, Joana, Acácio, entre outros. Essa parceria buscada pela forma lacunar da narrativa pode servir para que haja reconhecimento entre o leitor e os personagens.

Logo no início do romance acompanhamos a discussão sobre o desfecho da peça de Ernestinho, *Honra e paixão*. Logo após a leitura de um trecho, em que a mulher pede para que o marido a mate, isso tudo interrompido pela entrada de Juliana com uma bandeja com chá, Ernestinho explica a situação: “- O que o empresário quer é que o marido lhe perdoe...” (QUEIRÓS, 2001: 88). Decorre daí uma análise da condição da morte no palco e segue com a questão da honra, cuja fala de Jorge é central: “- Eu, Conselheiro? De modo nenhum. Sou pela morte. Sou inteiramente pela morte. E exijo que a mates, Ernestinho!” (QUEIRÓS, 2001: 89). Jorge ainda reitera: “[...] se em lugar de se tratar dum final de ato, fosse um caso da vida real [...]” (QUEIRÓS, 2001: 89). A cena segue e após reprimendas dos outros participantes da *soirée*, passamos a ver Luísa:

Luísa bordava, calada; a luz do candeeiro, abatida pelo abajur, dava aos seus cabelos tons de um louro quente, resvalava sobre a sua testa branca como sobre um marfim muito polido.

– Que dizes tu a isso? – disse-lhe d. Felicidade.

Ela ergueu o rosto, risonha, encolheu os ombros...

E o Conselheiro logo:

– A sra. Luísa diz com orgulho o que dizem as verdadeiras mães de família:

Impurezas do mundo não me roçam

Nem a fímbria da túnica sequer

– Ora muito boas noites – disse, à porta, uma voz grossa.
(QUEIRÓS, 2001: 89-90)

Nesse caso, Sebastião interrompe qualquer chance de posicionamento de Luísa diante do debate, como o fizera o pomposo Conselheiro Acácio ou Jorge.

Vejamos que nesta cena o adultério é discutido abertamente em uma reunião de amigos. A posição tomada por Jorge não é bem aceita pelos outros convivas, que soltam algumas reprimendas, porém, Luísa é impedida de se pronunciar. Digo impedida por causa da interrupção de Acácio e subsequente chegada de Sebastião, mas sua interdição era anterior a isso, ela nem participava da conversa, d. Felicidade tenta chamá-la e recebe a resposta sem palavras: “encolheu os ombros”.

Notemos que, nesse momento, a peça de Ernestinho serve de pista para o leitor do romance, pois representa diferentes posições de leitura. O autor/leitor Ernestinho sente-se ofendido pela intromissão do empresário em sua peça. O leitor Jorge identifica-se com o personagem masculino, Júlio, e aceita sua atitude como a mais adequada. O leitor Conselheiro Acácio busca, no auge de sua apatia social, uma colocação dentro das convenções. A leitora d. Felicidade acha o posicionamento de Jorge uma brincadeira, dessas comuns que levam os homens a matar as mulheres. A leitora Luísa preocupa-se com outros afazeres como bordar e oferecer os bolinhos aos convivas. A leitora Juliana apenas serve.

Nessa cena percebemos as diversas leituras, sobretudo as dos homens, já que nenhuma das mulheres presentes emite opinião sobre o assunto. Assim, temos uma visão conservadora, oferecida pelas falas de Jorge, e uma moderada, oferecida por Acácio. Entendemos que há certo grau de encenação, Jorge força a letra e representa seu papel de homem da casa; Acácio, por outro lado, coloca panos quentes, pois não quer ser desagradável com o anfitrião. Contudo, essa encenação expõe o lugar que cada um ocupa nessa escala social, o marido e o solteiro mais velho.

Ainda nessa cena, o que sobressai é a posição de Luísa, que se apresenta quase que como cenário. Vemos sua beleza, tão lembrada ao longo de praticamente todo o romance, seus cabelos e sua pele alva, porém não ouvimos sua voz. Primeiro, ela tem sua fala usurpada pelo Conselheiro Acácio, que responde a pergunta por ela. Segundo, sua voz é sobreposta pela de Sebastião. A descrição de uma bonequinha que borda encabeça o silenciamento de Luísa. Reificar a mulher da casa, deixá-la à sombra de Jorge, faz parte do jogo dessa *soirée*, que encena minimamente a estrutura do romance.

Se lembrarmos de algumas passagens, notaremos que Jorge, depois da morte de sua mãe, fica entre duas opções para sua vida. A primeira é o encontro com Luísa:

Quando a mãe morreu, porém, começou a achar-se só: era no inverno, e o seu quarto nas traseiras da casa, ao sul, um pouco desesparado, recebia as rajadas do vento na sua prolongação uivada e triste; sobretudo à noite, quando estava debruçado sobre o compêndio, os pés no capacho, vinham-lhe melancolias lânguidas; estirava os braços, com o peito cheio dum desejo; queria enlaçar uma cinta fina e doce, ouvir na casa o frufu dum vestido! Decidiu casar. Conheceu Luísa, no verão, à noite no Passeio. Apaixonou-se pelos seus cabelos louros, pela sua maneira de andar, pelos seus olhos castanhos muito grandes. No inverno seguinte foi despachado, e casou. (QUEIRÓS, 2001: 55-56)

Acredito que duas coisas saltam aos nossos olhos. Primeiro, a decisão de casar-se, em substituição à mãe, vem antes de conhecer Luísa. Segundo, a descrição de sua futura esposa, que não é vista por inteira, mas somente por partes, não se configurando como uma pessoa, mas como cabelos, olhos e andar.³

Ao compararmos essa decisão de Jorge com outra, apresentada mais adiante no romance, percebemos que casar-se não foi exatamente sua única opção:

Quando a mãe de Jorge morreu, pensaram [Jorge e Sebastião] mesmo em viver juntos; habitariam a casa de Sebastião, mais larga e que tinha quintal; Jorge queria comprar um cavalo, mas conheceu Luísa no Passeio, e daí a dois meses passava quase todo o seu dia na rua da Madalena. (QUEIRÓS, 2001: 166)

Decidir se caso ou compro um cavalo, parecia ser a dúvida de Jorge. Esse paralelo parece oferecer um caminho para analisar a relação do casal. Sabemos que, por fim, Jorge decide se casar com Luísa.

Vejamos. Luísa figura muitas vezes reificada ao lado de Jorge, onde quase não possui voz. Ela somente ganha voz quando outros personagens estão presentes, como Leopoldina ou Basílio. Dessa forma, a experiência de Luísa durante a estada de Jorge no Alentejo vai além do adultério, visto que ela se reconhece como indivíduo, desprega-se de Jorge e percebe que o marido não é essencial para a formação de sua personalidade.

Tendo em vista a faixa de Luísa, podemos afirmar que ela se entende como pessoa, mas descobre também que a sociedade não aceitaria essa audácia e, por isso, precisa de uma maquinação, que a recoloca confortavelmente na posição anterior. Ela falha e a morte figura como a consolidação de seu silenciamento.

³ Tal forma de representação da mulher na obra de Eça de Queirós foi apontada por Daiane Cristina Pereira em sua apresentação “A apropriação do discurso antifeminista fin-de-siècle em *A cidade e as serras*”, no *V Colóquio Do Centro de Estudos Portugueses da UFPR*, em 2016.

Por outro lado, a faixa de Jorge não entrevê a experiência e a recolocação de Luísa. Ele espera a mesma mulher, sua parte coisificada. Todavia, ele sofre um reposicionamento quando encontra indícios de um caso entre Luísa e Basílio. Notamos sua recolocação quando ele aceita o que havia ocorrido entre ela e o primo.

Enfim, Jorge acaba o romance indo para a casa de Sebastião: “Depois do enterro de Luísa, Jorge despediu as criadas, foi para a casa de Sebastião” (QUEIRÓS, 2001: 495). Se antes Jorge já havia cogitado morar com Sebastião, agora parecia uma realidade. Nesse momento, temos de tomar cuidado, pois se não percebermos que as ações de Luísa e Jorge geraram um reposicionamento dos dois diante do mundo e nos apegarmos à faixa do marido, podemos julgar Luísa como uma reticência pudica na vida do marido, como se agora tudo voltasse ao que era antes do casamento, como se ela não houvesse existido. Fato que aparece novamente no fim do romance, quando Basílio surge como alguém a quem a experiência não serviu de nada e lembra de Luísa como seu brinquedinho, talvez sua marionete. Nessa fala parece que Luísa pode ser substituída e, quiçá, apagada: “- Que ferro! Podia ter trazido a Alphonsine!” (QUEIRÓS, 2001: 506).

Referências

- ASSIS, Machado de. *Literatura realista: O primo Basílio*, romance do Sr. Eça de Queirós. Porto - 1878. In: AZEVEDO, Sílvia Maria; DUSILEK, Adriana; CALLIPO, Daniela Mantarro. *Machado de Assis: crítica literária e textos diversos*. São Paulo: Editora Unesp, 2013. p. 467-474.
- BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2008. p. 19-62.
- FIGUEIREDO, Monica. *No corpo, na casa e na cidade: as moradas da ficção*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2011.

GOFFMAN, Erwing. *Os quadros da experiência social: uma perspectiva de análise*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2012.

LIMA, Isabel Pires de. Fulgurações e ofuscações de Eros: *O primo Basílio*. In: *ENCONTRO Internacional de Queirosianos: 150 anos com Eça de Queirós. 150 anos com Eça de Queirós*. São Paulo: Centro de Estudos Portugueses, 1997. p. 715-722.

NASCIMENTO, José Leonardo do. *O primo Basílio na imprensa brasileira do século XIX: estética e história*. São Paulo: Editora Unesp, 2008.

QUEIRÓS, Eça de. *O primo Basílio: episódio doméstico*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

SÉRGIO, António. Notas sobre a imaginação, a fantasia e o problema psicológico-moral na obra novelística de Queirós. in: _____. *Ensaio*, 3.ed. Lisboa: Clássicos Sá da Costa, 1980, t.VI, p.53-120.

O Bem, o Mal, – é tudo igual?

Patrícia da Silva Cardoso¹

O coro das bruxas na antológica cena de abertura de *Macbeth* concentra a futura tensão que envolverá as escolhas do protagonista. O mundo, tal como nos é sinalizado pelas três mulheres, tem a marca do essencialmente equívoco: “fair is foul and foul is fair” (“O Bem, o Mal, – é tudo igual”, na bela tradução de Manuel Bandeira) (SHAKESPEARE, 1994: 09), declaram elas, sem maiores explicações. Com esta declaração o espectador é situado num contexto de dupla indefinição, pois, além do embaralhamento das duas instâncias cuja distinção foi um importante ponto de apoio para o estabelecimento e manutenção dos valores morais do cristianismo em uma dimensão hegemônica, a indiferenciação entre ser e estar própria da língua inglesa não permite que, à partida, se possa relacionar a fala ou a uma situação específica – aquela em que se encontra Macbeth – ou a algo mais amplo, como a condição de base da relação entre Bem e Mal.

A indiferenciação e o embaralhamento são dados significativos não apenas em função da dinâmica interna da peça – sua influência nas decisões de Macbeth, das quais depende o desenvolvimento da ação –, mas porque a partir deles irradia-se uma problemática cujos contornos esboçam-se no tempo de Shakespeare e vão ganhando corpo à medida que as linhas de força da modernidade se consolidam. Trata-se da discussão sobre os limites entre as duas

¹ Professora Associada da Universidade Federal do Paraná (UFPR), Curitiba, Brasil.

instâncias, definidos pela experiência individual que a partir do renascimento se vai secularizando, libertando-se das balizas religiosas que sem dificuldade associam o Mal à intervenção direta de forças sobrenaturais, demoníacas, como explora a peça, se considerarmos o jogo entre a identidade das três mulheres e sua efetiva utilização de tais forças para semear o Mal, uma vez que tudo o que elas fazem para detonar o processo de destruição própria e alheia a que se entrega o protagonista restringe-se ao nível do discurso – não o que compreende a tradicional invocação das forças malignas, antes o que tem por base a sedução do interlocutor para a causa da perdição. Soma-se a isso o fato de que a voz das bruxas projeta-se na voz de Macbeth e vice-versa, num movimento sugestivo de que o Mal não esteja necessária ou exclusivamente fora do indivíduo, impondo-se a ele.

Na tragédia de Shakespeare tratava-se já de colocar-se em perspectiva a responsabilidade das forças sobrenaturais na disseminação do Mal, substituindo-se o demônio e seus agentes pelo bicho da terra na tarefa de o engendrar e perpetrá-lo, numa estratégia que ligava a crescente secularização das sociedades europeias à autonomia da trajetória individual, que então se constituía, em relação aos valores coletivos. No entanto, mesmo apontando para um Mal subjetivado, o dramaturgo não dispensa as três figuras, cuja presença contribui para a ambiguidade a respeito da origem das ações de Macbeth e, concomitantemente, para a atmosfera sombria que domina a peça. Observe-se que a complexidade dos problemas propostos para a reflexão do público não era comprometida pela presença de figuras que dois séculos depois já não seriam bem-vindas em textos que se propusessem a discutir questões com aquele nível de densidade.

Para sintetizar o alcance da mudança, sirvo-me de Franco Moretti, quando chama a atenção para o que seria um conjunto de valores importantes para a literatura do século XIX, que ele significativamente chamará de “o século sério”: “a impessoalidade, a precisão, a conduta de vida regular e metódica, certo distanciamento

emotivo” (MORETTI, 2009: 823). Seguindo os passos de Diderot, Moretti afirma que a base da caracterização do gênero sério estaria no esforço por encontrar-se um meio-termo entre tragédia e comédia, como resposta a uma expectativa do público, que não esperava “coisas inauditas a cada página virada”, resultado do movimento de uma classe média que “se enrijece: nesse momento se chama burguesia, e usa a seriedade para se distinguir do imaginário ruidoso e carnavalesco do trabalho braçal” (MORETTI, 2009: 828).

Sem ignorar o caráter generalizante e apressado da abordagem do crítico italiano, interessa-me sua observação de que haveria naquele século uma tendência significativa para repudiar-se o inaudito – associando-o a um “imaginário ruidoso” do qual certo público queria afastar-se, sob pena de ver seu gosto confundido com o de camadas social e economicamente desprestigiadas –, na medida em que pode ajudar-me a acompanhar certas diferenças no tratamento reservado ao sobrenatural em *O primo Basílio* – especificamente no ponto em que o sobrenatural recebe a chancela do demoníaco, levando o autor de volta àquela problemática com a qual Shakespeare se deparara em *Macbeth*.

Não é difícil identificar-se no romance de Eça o compromisso com a seriedade, no seu esforço de ser um retrato social minucioso, determinado a denunciar os desvios de rota de todos os seus integrantes, mas principalmente aqueles de extração burguesa, numa espécie de acúmulo do sério sobre o sério, considerando-se a perspectiva de Moretti sobre ser a seriedade um traço burguês. O próprio Eça encarrega-se de o afirmar em carta a Teófilo Braga:

[...] eu não ataco a família – ataco a família lisboeta – a família lisboeta produto do namoro, reunião desagradável de egoísmos que se contradizem. [...]

A minha ambição seria pintar a sociedade portuguesa [...] e mostrar-lhe como num espelho que triste país eles formam – eles e elas. [...] É necessário acutilar o mundo oficial, o mundo sentimental, o mundo literário, o mundo agrícola, o mundo supersticioso [...] destruir as falsas interpretações e falsas

realizações, que lhe dá uma sociedade podre. Não lhe parece você que um tal trabalho é justo? [...].

[...] o meu processo precisa simplificar-se, condensar-se – e estudo isso; **o essencial é dar a nota justa; um traço justo e sóbrio cria mais que a acumulação de tons e de valores** [...] (QUEIRÓS, s.d.: 1151, os grifos são meus).

Como se lê neste trecho, orientado pelo ideal do “traço justo e sóbrio” – inegável índice de compromisso com o século sério –, o autor se recrimina por não ter atingido a simplicidade no seu processo narrativo, sem especificar, no entanto, em que consistiriam seus erros. Levando-se em conta a presença do elemento demoníaco no conjunto da obra de Eça, não é difícil observá-la imiscuindo-se neste romance e levando-o rumo a um cenário em que a sobriedade tão almejada sem dúvida corre algum risco, justamente por isso contribuindo para a discussão sobre o alcance da mistura entre a seriedade e o carnavalesco, para usar os termos de Moretti.

Em *O primo Basílio*, como a atrair ostensivamente a atenção do leitor para o vínculo da sua narrativa com o universo de referências demoníaco, Eça entremeia na ação o *Fausto* de Gounod, a propósito de que ele discorrera no “Mefistófeles” das *Prosas Bárbaras*, altura em que identificou naquela obra “uma simples aventura do antigo Diabo” (QUEIRÓS, s.d.: 628), em contraste, imagina-se, pela sequência das considerações, com as aventuras do Diabo moderno, goetheano, cuja ação responde à atitude de um Fausto de elevadas aspirações. Mas a principal diferença entre o Diabo antigo e o novo, quando se trata de incluir a investida de Goethe na lista de versões do tema, reside na parte que lhe caberá no fim da história. E Eça termina seu texto apontando para a vitória de Mefistófeles na ópera de Gounod: “toda aquela música da ópera, que envolve Mefistófeles, é a vaga melodia sombria do Mal. Tem o escárnio, tem a violência, tem as trevas, a jovialidade e o medo. Range, ri, treme, devasta, insulta e vence.” (QUEIRÓS, s.d.: 631).

Trata-se, portanto, em *O primo Basílio*, de acompanhar o sucesso e o fracasso do Mal, investindo-se numa associação com o universo de referências sobrenaturais que, de acordo com Moretti, deveria ser evitada, pois nada mais “ruidoso” do que a presença do Diabo numa narrativa que aspire à seriedade. Ao mesmo tempo, a inclusão do dado demoníaco através de referências à ópera de Gounod corresponde à incorporação de um exemplar desse filão com grande e longo sucesso entre o público, pois, tendo estreado em 1859 sem uma boa acolhida, conhece uma drástica mudança na sua recepção a partir de 1862 (o “Mefistófeles” de Eça seria escrito em 1867).

Outro dado importante a ser mencionado, a propósito do aproveitamento do *Fausto* de Gounod em *O primo Basílio*, é o tempo em que a ação da ópera se passa. Sabe-se que, nos séculos XVIII e XIX, a resistência à presença do sobrenatural em obras contemporâneas tendia a ser neutralizada se a ação fosse deslocada para um passado remoto – sendo a Idade Média o período favorito, considerando-se o denso imaginário de obscurantismo que a envolvia. É o que acontece com a referida ópera. Quando Eça a incorpora em seu romance, no entanto, ele não obedece a tal deslocamento, o que se transforma numa marca da permanência, no presente, de um problema que o público esforçou-se por manter como experiência vencida, definitivamente encerrada no passado.

A estratégia narrativa do autor português indica a limitação de abordagens como a de Franco Moretti que, entre outros problemas, na tentativa de descrever o que identifica como tendência do público, mimetiza o preconceito “burguês”, acabando por incorporá-lo como baliza crítica, usando-o como índice de qualificação das obras. É, portanto, significativo para uma reflexão que procure uma abordagem mais complexa da separação entre a seriedade e o tal carnavalesco que o romancista português inscreva o imaginário carnavalesco nesse discurso assumidamente voltado a disciplinar a sociedade pela via da seriedade. Fazendo uso de uma obra familiar e ao gosto do público, medida útil para evitarem-se maiores resistências, Eça envolve as trajetórias de personagens francamente

ancorados na realidade social de seu tempo – cujas ações seriam definidas por forças objetivamente constituídas – com o elemento demoníaco, cuja presença tensiona o esquematismo das relações de causa e efeito características do modelo realista ao qual ele deseja ser fiel, como suas palavras na carta a Teófilo Braga evidenciam.

Mas Fausto não é chamado à cena de *O primo Basílio* unicamente por este respaldo que a ópera de Gounod oferece. Há nele um outro dado, acima referido, que interessa ao romancista e o fará projetar na obra um desfecho diferente, em que o Mal prova o seu poder, vencendo. Não se trata, portanto, de retomar o tema fáustico pela via goetheana, que aposta nos valores do individualismo, ignorando o traço egocêntrico que o caracteriza ao salvar Fausto da condenação, como não se trata de voltar à abordagem tradicional, encontrada no *Faustbuch*, por exemplo, em que se tinha um pecador afastado da fé que por isso deveria ser exemplarmente punido no final, reforçando-se os valores cristãos e a imagem do Bem triunfante. Lembremos que no tempo de Basílio não cabia mais às bruxas disseminar o equívoco ao espalhar por aí que “o Bem, o Mal, – é tudo igual”, e não apenas porque fosse já inconcebível acreditar-se nesses entes. A fim de livrarem-se do incômodo que as imagens demoníacas pudessem provocar, no tempo de Basílio os seres humanos trataram de assumir, eles próprios, como natural e boa, uma estratégica indistinção entre o que antes constituía-se como um par de opostos cujo embate a sério era um entrave ao livre exercício das aspirações individuais. No tempo de Basílio, não fazia mais sentido associar tal indistinção a um equívoco.

Seguindo em direção contrária a esse espírito do tempo, ao utilizar-se do imaginário fáustico nos termos em que o faz, Eça restaura a densidade do Mal – que tanto o atrai na ópera de Gounod –, perdida com a supressão dos limites tradicionais que o separam do Bem, concomitantemente recusando-se a investir, na mesma proporção, em sua contraparte, pois o Bem, restrito na trama como está a Sebastião, encontra-se isolado e não tem forças para vencer num confronto em que seu oponente espalha-se um

pouco por toda parte. Nesse sentido, note-se que Sebastião é caracterizado como alguém circundado por elementos do passado, dos objetos que herda e povoam a sua casa aos valores que cultiva, o que contribui para indicar o deslocamento histórico e social do personagem, cuja retidão é desusada no tempo em que vive. Adensa a atmosfera de desolação que domina a narrativa o fato de que o conforto oferecido ao leitor pela perspectiva de redenção dos inocentes eventualmente desviados do bom caminho, seguida do castigo imposto aos culpados, é suprimido, em larga medida porque, excetuando-se Sebastião, não há propriamente inocentes, são todos um bocado endiabrados num mundo endiabrado.

Ao redimensionamento da relação Bem/Mal promovido por Goethe interessava ampliar os domínios do Bem para nele incluir, legitimando-os, os ímpetos da vontade individual. Os dois polos mantinham-se entretanto, pois não se operava o desbaratamento do Mal como força a ameaçar a humanidade, ainda que aquela estratégia de ampliação representasse um comprometimento de seu alcance. Em *Eça*, já no artigo “Mefistófeles”, a atenção volta-se para a persistência do Diabo e de sua prática especializada do Mal num contexto que se esforçara por fazê-lo desaparecer de seu horizonte de possibilidades – esforço que, obedecendo ao espírito da mudança, transformaria em mantra pacificador “o Bem, o Mal, – é tudo igual”, o velho instrumento de engodo tornado em alerta por Shakespeare.

O desenvolvimento do tema em *O primo Basílio* muito tem a ver com aquela afirmação de que o *Fausto* de Gounod era “uma simples aventura do antigo Diabo”. Afinal, como se desenha no romance, contra todas as expectativas, no mundo novo o antigo Diabo não só não desaparecera, como vivia folgadoamente, o que se prova ao atentar-se para o fato de o investimento na representação do Mal implicar o desbaratamento do Bem, relegado, no âmbito moderno em que a ação se passa, a uma posição de insignificância – resultado que pode ser atribuído ao esforço, crescente desde Goethe, para anularem-se as distinções entre os dois polos, assumindo-as como dependentes da perspectiva individual. Em função disso,

Basílio, que encarna mais explicitamente o papel de Diabo na trama – a ponto de apresentar-se a Juliana como “um sujeito para um negócio” (QUEIRÓS, s.d.: 878) a ser proposto a Luísa, numa atitude afim do comportamento mefistofélico –, sequer sofre a pressão inerente ao ofício do tentador que tem por exigência perder as almas. É como um diletante que ele age; como um jogador, cuja fortuna jamais será ameaçada por uma derrota, ele aposta em Luísa, por desfastio, num mundo em que não há maiores obstáculos para o exercício do Mal, seja em grande ou pequena escala.

Para reforçar o alastramento do Mal na sociedade contemporânea, graças àquele peculiar embaralhamento com o Bem – sublinhando-se desse modo o caráter problemático do relativismo a que os dois conceitos foram submetidos –, por intermédio da estrutura do *Fausto* de Gounod, na trama de Eça, Basílio corresponde inequivocamente a Mefistófeles, mas Luísa, enredada por ele até certo ponto, é um pouco Fausto e um pouco Margarida, o mesmo acontecendo com Juliana. Veja-se que para o embaralhamento dos papéis exercidos por tentadores e vítimas, resultante do embaralhamento das oposições, no processo de disseminação do Mal, Luísa emprega a fórmula: “E no fim onde estava o mal?”, como estratégia de autoconvencimento para tornar-se amante de Basílio. (QUEIRÓS, s.d.: 920) Na ópera de Gounod Marguerite diz o mesmo quando encontra o porta-joias deixado por Mefistófeles: “De onde saiu este rico cofrezinho? Não me atrevo a tocá-lo, e no entanto... [...] A minha mão estremece! Por quê? Abrindo-o não faço nada de mal, suponho!” (GOUNOD, BARBIER, CARRÉ, 1996: 16). Diferentemente de Marguerite, que volta atrás depois de ter experimentado as joias que encontra no cofrezinho – numa atitude indicativa de que o interesse que lhe haviam despertado, seguido do prazer narcísico que ela sente ao ver-se ao espelho, enfeitada com elas, está sob controle –, Luísa vai sempre em frente. Esta diferença é a base de outra, mais significativa: os presentes que Marguerite recebe, por iniciativa de Mefistófeles, que assim conta despertar seu lado ambicioso e

concupiscente, afastando-a da correção – acabam por restringir-se a ser a forma de aproximá-la de Fausto, a quem ama verdadeiramente, o que não ocorre com Luísa em relação a Basílio. Abandonada por Fausto, Marguerite dirá: “Outrora eu não encontrava um insulto suficientemente forte para os pecados dos outros. Chega o dia em que já não há piedade para os nossos! Agora sou apenas algo que envergonha! E no entanto, Deus sabe-o, eu não fui infame; foste arrastada apenas, alma minha, pela ternura e pelo amor!” (GOUNOD, BARBIER, CARRÉ, 1996: 25).

O expediente utilizado por Eça serve para indicar que o deslocamento do Mal para o campo da subjetividade – de que já *Macbeth* oferecia pistas – acompanha a intensificação do autocentramento próprio do individualismo que, na altura, tinha aumentado seu vigor em relação ao contexto goetheano. Senhora e criada são seduzidas por uma autoimagem de infelicidade que elas querem ver revertida a qualquer custo, motivo que as lança em uma série de estratégias compensatórias cujo desfecho afasta-as da redenção final prevista tanto nas versões antigas do tema quanto na que corresponde à investida moderna de Goethe porque, dadas as circunstâncias, por um lado, não lhes é facultado vislumbrar a saída do arrependimento, da contrição e do compromisso em não mais errar, sequência definitivamente fora de moda com a retirada de cena do Bem e seu modo de funcionamento, atrelado por séculos ao esquema moral cristão. Por outro, a profundidade de seu mergulho numa compreensão essencialmente individualista do mundo não lhes oferece condições para olharem a distância e criticamente os problemas que enfrentam. A propósito do peso do individualismo na perda dos limites entre Bem e Mal, em função da busca por uma vida exclusivamente prazerosa, um bom exemplo é a argumentação de Leopoldina, ao comparar mulheres e homens:

Ah! [...] Os homens são bem mais felizes que nós! Eu nasci para homem! O que eu faria! [...] Um homem pode fazer tudo! Nada lhe fica mal! Pode viajar, correr aventuras [...] Uma mulher com filhos está inútil para tudo, está atada de pés e mãos! Não há

prazer na vida. É estar ali a aturá-los... Credo! (QUEIRÓS, s.d.: 952-953).

A reação de Luísa e o que lhe segue são igualmente dignos de nota: “Luísa falou vagamente nos *deveres*, na *religião*. Mas os deveres irritavam Leopoldina. Se havia uma coisa que a fizesse sair de si [...] era ouvir falar em deveres!... – Deveres? Para com quem? Para um maroto como meu marido?” (QUEIRÓS, s.d.: 954, grifos do autor). Como se vê, trata-se de pautar a vida pelo que for leve, divertido, justificando o repúdio aos deveres com as faltas alheias. Não há um questionamento consistente do desequilíbrio no que se faculta a homens e mulheres. Apenas se deseja obter o que o outro possui – a diversão – e se imagina que seja o ideal de vida perfeita. Tudo se resume ao desejo de ver-se satisfeito um desejo, ou uma sequência de desejos – no caso de Luísa, mantidos sempre em termos vagos, de maneira a facilitar o imperceptível deslizar de um a outro –, num movimento estéril e sem fim.

No estágio da modernidade em que se encontra Eça, e de acordo com a perspectiva que ele adota para sua abordagem, o esforço de expulsão do Diabo de um cenário que se quer dominado pelo ser humano resulta em um duplo fracasso, já que, devidamente humanizado, o grande tentador mostra-se mais robusto do que nunca – a total falta de escrúpulos de Basílio, a quem nada comove, é boa prova dessa robustez –, enquanto o Bem – submetido por sua vez a ajustes que o livraram das amarras cristãs – é destituído de sua força redentora, diferentemente do que acontecia na versão de Goethe.

O ponto mais representativo desse embaralhamento está na sobreposição das imagens de Jorge e Basílio, os dois personagens que deveriam desempenhar papéis opostos na narrativa, se o caso fosse fazer de Jorge o homem ideal, destituído de qualquer traço comprometedor de sua retidão, para tornar mais reprovável a traição da mulher. Assim sobrepostos, em relação de equivalência, Luísa, aterrorizada, os vê, ao ouvir Basílio cantar o mesmo trecho

do *Fausto* que Jorge cantara, no segundo mês de casados, com um olhar que a “devorava” (QUEIRÓS, s.d.: 956-957). Como elemento mais evidente, no campo da seriedade, há todo um jogo entre legitimidade e ilegitimidade na cena, com o narrador indicando que o marido tinha – ou teve – por ela o mesmo desejo arrebatado que o amante, e sugerindo que, se se tratava de algo agora arrefecido, Luísa buscava em Basílio o que antes obtinha de Jorge. Mas o fato é que, no campo fáustico, ambos cantam a mesma ária, a propósito de uma mesma situação de grande intensidade sexual.

Nesse estado de coisas, o tentador que se manifeste objetivamente na realidade social acaba por ter uma responsabilidade indireta na “queda” de suas “vítimas”, ao mesmo tempo em que o motor para tal queda tende a carecer de dimensão trágica, pois no contexto de marcada indiferenciação entre os dois polos, a tendência é a de um arrefecimento das paixões, submetidas ao embotamento do desejo – este, justamente porque está consideravelmente mais livre, mais fácil de ser realizado, pulveriza-se, torna-se menos consistente, menos pungente. A fúria de ambição que toma Macbeth e sua mulher, tornando-os imparáveis, não atinge Luísa, que se aproxima de Basílio por uma curiosidade difusa e pelo interesse do primo dar-lhe uma sensação agradável de narcisismo satisfeito.

Veja-se, a propósito, a passagem em que Luísa olha-se no espelho, depois da saída de Basílio: “Luísa entrou no quarto toda nervosa. E ao passar diante do espelho ficou surpreendida: nunca se vira tão linda!” (QUEIRÓS, s.d.: 914). Mais adiante na narrativa, para justificar sua relação com Basílio, Luísa volta ao mecanismo narcísico: “O amor daquele homem, que tinha esgotado tantas sensações, abandonado decerto tantas mulheres, parecia-lhe como a afirmação gloriosa da sua beleza e da irresistibilidade da sua sedução. A alegria que lhe dava aquele culto trazia-lhe o receio de o perder. Não o queria ver diminuído [...]” (QUEIRÓS, s.d.: 947). Outro exemplo é o seguinte: “[Luísa] Foi-se ver ao espelho; achou a pele mais clara, mais fresca, e um enternecimento húmido no

olhar – seria verdade então o que dizia Leopoldina, que ‘não havia como uma maldadezinha para fazer a gente bonita?’ Tinha um amante, ela!” (QUEIRÓS, s.d.: 961) Este trecho é interessante por fazer coincidir o traço narcísico e a leveza com que Luísa encara a situação. De resto, o desejo que une os dois primos não é propriamente o de um pelo outro, e sim o de matar o tédio – novamente a manifestação do Mal associa-se ao campo da experiência subjetiva. Neste caso, Basílio-Mefistófeles e Luísa-Fausto estão no mesmo barco.

Com estas considerações, ainda que breves, creio que seja possível observar o quão produtivo é deixar de lado certas balizas erigidas com excessiva segurança pela crítica, pelo público e até mesmo pelos autores, como a que corresponde à separação qualitativa entre literatura séria e de entretenimento, esfera em que se poderia admitir a presença do carnavalesco, da imaginação feérica, que comportaria o demoníaco em um contexto que o repudiaria. No caso de *Eça de Queirós*, o grande esforço dele próprio para ser lido em chave de seriedade influenciou consideravelmente a separação entre a sua obra dita de fantasia e a séria. Mas, se pensarmos na recepção de que foi objeto esta obra séria que é *O primo Basílio* por parte, a título de exemplo, de Machado de Assis, veremos que uma parcela significativa da crítica que o romancista brasileiro lhe faz tem relação com os elementos que escapam ao âmbito da seriedade com que o seu autor fez questão de cercá-la. É o caso justamente do que Machado observa a respeito de Luísa e sua “queda, que nenhuma razão moral explica, nenhuma paixão, sublime ou subalterna, nenhum amor, nenhum despeito, nenhuma perversão sequer. Luísa resvala no lodo, sem vontade, sem repulsa, sem consciência” (ASSIS, 1992: 905). A atitude da personagem e sua trajetória, igualmente criticada por Machado, se foge ao esperado dentro do modelo realista, responde muito adequadamente ao encaminhamento dado por *Eça* à oposição Bem/Mal e seu abafamento na sociedade contemporânea, responsável pela composição de figuras como Luísa que, ao perderem de vista a densidade do Mal, perdem igualmente a

capacidade de discernir as implicações de suas atitudes e, uma vez confrontadas com uma realidade que lhes saiu do controle, veem-se atônitas, sem saber como reagir em meio à crise que se lhes impõe.

Veja-se que o mapeamento da realidade social está longe de ser comprometido com a inserção destes elementos associados ao sobrenatural/demoníaco/carnavalesco na narrativa. O que acontece é sua submissão a um conjunto de forças as quais, por não agirem abertamente na trama, encenam o que se passa no plano da realidade objetiva. Esta, ao ignorá-las voluntariamente, perde de vista seu poder de minar o que se acredita ser a grande conquista da modernidade: sociedades feitas de indivíduos para indivíduos, livres do que elas próprias identificaram como entraves para o pleno e legítimo exercício das aspirações individuais, por mais mesquinhas que fossem. Assim, por motivos bastante diversos daqueles que utiliza para justificar sua leitura, Machado não poderia estar mais certo quando diz que Luísa não tem consciência. Afinal, esta é a primeira coisa que se perde quando se aceita de bom grado que “o Bem, o Mal, – é tudo igual”.

Referências

ASSIS, Machado de. Eça de Queirós: *O primo Basílio*. In: ASSIS, Machado de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1992, p. 905, Vol. III.

GOUNOD, Charles (música); BARBIER, Jules; CARRÉ, Michel (libreto) *Fausto*. Barcelona: Ediciones Orbis, 1996.

MORETTI, Franco. O século sério. In: MORETTI, Franco (org.) *A cultura do romance*. São Paulo: CosacNaify, 2009.

QUEIRÓS, Eça de. *Obras de Eça de Queirós*. Porto: Lello & Irmão Editores, s. d., Vol. 1.

SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 09. Tradução de Manuel Bandeira.

A micropolítica em *O primo Basílio*

Eduino José de Macedo Orione¹

Se é lugar mais que comum classificar *O primo Basílio* como o romance do adultério, nunca é demais lê-lo como a narrativa da vida doméstica, cujas ações ocorrem, em sua maior parte, em espaços interiores e fechados, e na qual até os ambientes exteriores são enclausurantes. Basta ver o Passeio Público, onde Luísa, Basílio e D. Felicidade se deparam com a “burguesia domingueira” que se move “entalada, com a lentidão espessa de uma massa mal derretida, arrastando os pés” (QUEIRÓS, 2002: 75). Outra boa ilustração desse viés opressor dos espaços externos é o aflitivo cerco que o Conselheiro Acácio faz a Luísa, que está a caminho do Paraíso. Em mais de uma ocasião, ela sai de casa e se depara com alguém que lhe barra o caminho, tal como no encontro com Ernestinho, episódio intrigante dada a ambiguidade da referência à “Honra e paixão” e que a deixa assustada quando ele pergunta: “Ah! esquecia-me dizer-lhe, sabe que lhe perdoei?” (2002: 163).

Diante disso, pensamos ser válido averiguar como Eça de Queirós constrói uma imagem claustrofóbica da sociedade portuguesa oitocentista, fazendo da “rua de doze casas”, onde se situa o lar de Jorge e Luísa, uma metáfora de Portugal. Para tanto, analisaremos alguns componentes dramáticos do livro, em especial aqueles ligados às personagens femininas centrais, buscando entender as relações de poder nas quais elas estão imersas.

¹ Professor da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), São Paulo, Brasil.

O primo Basílio, mais do que o romance da vida doméstica, é a narrativa da intimidade vasculhada. Inúmeras cenas ilustram isso, levando-nos além das cartas roubadas. Juliana, desconfiada do envolvimento de Luísa com Basílio, desdobra, revira, examina as saias engomadas da patroa, que chega do Passeio Público; e, com uma certa ideia, chega a cheirá-las, reconhecendo o aroma de um corpo quente, uma pontinha de suor e de água de colônia. Por seu lado, Luísa, mais adiante, tenta recuperar as cartas roubadas pela criada. Revira-lhe a arca, muito femininamente, separando um vestido, um leque, fitas, frasquinhos de cheiro, três pares de botinas e roupa branca, que exala um cheiro de maçã camoesa; e, entre duas camisas, encontra algumas cartas – mas nenhuma de Basílio! Julião, a certa altura, explora o quarto do Conselheiro Acácio, e vê, na mesa de cabeceira, uma touca e um volume das poesias obscenas de Bocage; espanta-se ainda mais ao notar, na alcova do solteirão, duas travesseirinhas... No trecho final, Jorge, após ter lido a carta de Basílio a Luísa, rebusca as gavetas da esposa, esquadrinhando-lhe os vestidos, as dobras da roupa branca, as caixas de colares e o cofre de sândalo, onde não há sequer o pó de uma flor seca...

Vasculhar a intimidade tem implicações dramáticas graves, pois embaralha as classes e implode as hierarquias. O melhor exemplo disso é a briga violenta entre Joana e Juliana, que xinga Luísa após ser demitida por Jorge. Em pânico, a patroa se vê obrigada a ajoelhar-se diante de Joana, implorando-lhe que deixe a casa, numa humilhação que é o ponto culminante das suas penúrias e no qual reconhece, aos prantos, a extensão do próprio drama: “Que expiação!” (2002: 272). Em seguida, atordoada, corre até a casa de Sebastião, revelando-lhe tudo o que acontecera.

Pensamos que ler *O primo Basílio* apenas como o romance do adultério restringe a percepção do enredo ao triângulo amoroso e deixa escapar a constituição de um outro triângulo, composto por Luísa, Juliana e Leopoldina, o qual, a nosso ver, permite entender como Eça de Queirós descreve a vida dessas mulheres. Embora

distintas, elas têm em comum a recorrente não realização do desejo, que sucumbe em reiteradas frustrações. Leopoldina sonha com um amante ideal; Luísa, com um marido-amante ideal; e Juliana, apenas com um marido, que nem ideal precisa ser, e que, na visão dela, o dinheiro traria em algum momento. Poderíamos acrescentar a esta lista uma figura secundária que vive um dilema semelhante: D. Felicidade, personagem cujo nome é irônico, e cujos males estomacais são os sintomas cômicos da paixão infeliz por Acácio.

Em cada lado desse triângulo, Luísa opõe-se às duas outras figuras femininas. A primeira dualidade se faz com Leopoldina. Luísa assume o papel da mãe de família, e Leopoldina encarna a imagem da mulher pública – que não se confunde, porém, com a prostituta. A mulher pública é, antes, a “Pão-e-queijo”. Tal dualismo estabelece um padrão que segrega dois comportamentos: um deles é reconhecido e aprovado socialmente; o outro é condenado. Por sua vez, a outra face do triângulo, que segrega patroa e empregada, trará à luz os conflitos domésticos gerados por uma maior flexibilidade nessa relação de poder, possibilitando reverter as formas de opressão.

Ainda neste terreno das dualidades, convém destacar o papel exercido por dois personagens dicotômicos: o Conselheiro Acácio e a Tia Vitória. No que tange à mãe de família, lembremo-nos das palavras dele no início do livro: “A Sra. D. Luísa diz com orgulho o que dizem as verdadeiras mães de família: *Impurezas do mundo não me roçam / Nem a fímbria da túnica sequer*” (2002: 41). Em outro momento, ele reforça e amplia essa afirmação: “entre nós, digamo-lo com orgulho, o lar é muito respeitado. Assim eu, por exemplo, em todas as minhas relações em Lisboa [...] não conheço, senão esposas modelos” (2002: 218). Já a alcoviteira Tia Vitória, por seu turno, liga-se ao tema da intimidade vasculhada. Mentora de Juliana, ela talvez seja o exato oposto de Acácio. Enquanto ele é o porta-voz da moral pública, ela – em cuja morada se viam “desaparecer dorsos respeitáveis de proprietários, ou caudas

espalhafatosas de vestidos suspeitos”, e onde “rapariguitas de repente desatavam a chorar”, – é quem vasculha os subterrâneos de Lisboa (2002: 160). Em outros termos: ela expõe o que ele busca encobrir; ele é a oficialidade hipócrita, e ela, a contravenção autêntica. No mais, se pensarmos que, em seu conjunto, o romance narra a tragédia da exposição pública de um episódio privado, constatamos que o nome de Tia Vitória tampouco é gratuito.

Ainda antes de irmos mais a fundo em nossa questão central (como as mulheres vivem as dicotomias mãe de família/mulher pública e patroa/empregada), não subestimemos a importância do adultério feminino que filia *O primo Basílio* ao realismo, cuja poética esvaziou a romântica ao subverter-lhe alguns de seus elementos mais reconhecíveis: o heroísmo das personagens e a centralidade do sentimento amoroso. Os heróis do romantismo cederam espaço a indivíduos demasiadamente humanos (quase desumanos), cuja personalidade é marcada por ignorância, futilidade, mesquinha, hipocrisia, ansiedade, lubricidade e artificialidade – tudo isso compondo um retrato cinzento da vida urbana da época. Eis-nos diante de tipos como Julião, com o seu fracasso profissional e seus cabelos cheios de caspa; D. Felicidade, angustiada por amores frustrados e aflições estomacais; Conselheiro Acácio, que escreve livros sobre o nada, e cujo falar empolado só disputa em artifício com os seus cabelos tingidos; Ernestinho, artista medíocre, cujo aspecto de colegial débil o faz merecedor da alcunha de “lesminha”. Desnecessário acrescentar a galeria dos moradores da “rua de doze casas”...

Entretanto, é o rebaixamento do amor ao erotismo, ou seja, a substituição dos vínculos afetivos (cheios de implicações morais) pelos desejos carnis, o instrumento mais agudo com que o realismo desarticulou os ideais românticos. Como o cotidiano desses indivíduos medíocres é preenchido basicamente por motivações materiais, ganha relevo na narrativa a descrição das práticas alimentares. Várias cenas de refeição têm lugar em *O primo Basílio*: o jantar (feminino) de Luísa e Leopoldina; o jantar

(masculino) na casa de Acácio, nomeado cavaleiro da ordem de S. Tiago (pelos seus “grandes méritos” literários...); e a famosa cena do “lanchinho” no Paraíso – muito emblemática da simbiose realista entre desejo sexual e apetite alimentar. A atração de Luísa por Basílio aguça-lhe a fome, como nota Juliana ao vê-la comer muitos figos, repetir o assado, ou pedir-lhe um bocado de presunto frito, do salgado: “Sempre a gente vê coisas! Quer picantes!” (2002: 95). Em boa medida, a ligação dos amantes se restringe à equação devorador/devorado. Não por acaso, são recorrentes, no texto, o substantivo “apetite”, o verbo “devorar” e o advérbio “vorazmente”, tal como nesta fala de Basílio, assim que faz a primeira visita à prima: “A ela! – exclamou com apetite. – A ela, como S. Tiago, aos mouros!” (2002: 56).

A cena do lanchinho é não só o ponto alto da intimidade vasculhada, tão característica de *O primo Basílio*, como também a representação bem-acabada da maneira como os laços sentimentais românticos cedem lugar ao canibalismo amoroso realista. O erotismo contundente da passagem se deve à descrição dos jogos sexuais a que o casal se entrega, lançando mão de comidas e bebidas – sanduíches, um patê de *foie gras*, fruta, uma garrafa de *champagne* – cuja visão faz Luísa abrir “um sorriso quente, rubra de prazer” (2002: 170). Comendo com gula, ela vai ficando cada vez mais excitada – e mais vermelha. Ri de sensualidade, sentindo uma felicidade que transborda em beijos e gritinhos. Entregando-se às pieguices clássicas, os amantes metem bocadinhos na boca um do outro, bebem pelo mesmo copo, devoram-se de beijos. Basílio passa *champagne* de sua boca para a de Luísa, que – de vermelha – torna-se escarlata quando ele lhe ensina uma “sensação nova”... Esta referência ao sexo oral só é menos contundente que a constatação de que, no realismo, as personagens não se amam. Elas comem – e se comem, numa autêntica antropofagia sexual. Comprovando ainda mais o esvaziamento da união amorosa romântica, temos a atitude de Basílio após saber da chantagem de Juliana, e que é tão

característica não só de sua canalhice (ou desumanidade), mas da evidência de que Luísa, para ele, não passa de algo delicioso, de que ele se farta e depois lança fora. Além disso, a própria morte dela, provocada pelo medo da exposição pública do episódio privado, é parte de um rito antropofágico coletivo, pois Luísa encarna o bode expiatório sacrificado para a manutenção da moralidade burguesa. A devoração sexual dela pelo primo é, então, uma metonímia integrada à metáfora maior do ritual imolatório em prol da moral pública. Contudo, isso não a torna, em nada, uma figura heroica, pois o rito trágico é esvaziado de qualquer heroísmo, numa paródia que rebaixa qualquer ideal romântico.

Fiquemos, por enquanto, neste terreno da triangulação feminina cujo vértice é Luísa, e cuja tensão ganha força, sobretudo, na segunda parte de *O primo Basílio*. Na primeira parte, a protagonista conhece o paraíso nos braços do amante; na segunda, o inferno nas mãos da empregada. Sintomática dessa degradação é o enredo iniciar-se no verão e terminar no inverno. Como o romance é muito influenciado por *Madame Bovary*, há nele vários traços daquilo que a crítica literária chamou de bovarismo. O primeiro deles é Luísa ter a consciência dividida entre o marido, que encarna a ordem e a fixação, e o primo, que representa a possibilidade de deslocamento, as viagens, uma “outra existência mais poética, mais própria para os episódios do sentimento” (2002: 57). Atraída pelas possibilidades que o amante parece sugerir-lhe, ela pensa em “fazer as suas malas, partir, admirar aspectos novos e desconhecidos, a neve dos montes, cascatas reluzentes! Como desejaria visitar os países que conhecia dos romances” (2002: 57). Mas, em seguida, não resiste àquilo que encontra no lar: “Não era melhor viver num bom conforto, com um marido terno, uma casinha abrigada, colchões macios, uma noite de teatro às vezes, e um bom almoço nas manhãs claras quando os canários chilram?”.

Este anseio de evasão de Luísa, muito pronunciado, decorre do escapismo romântico de suas leituras, que a leva, em dada

altura, a querer, por exemplo, viver com Basílio no campo: “habitar ali numa quinta, longe da estrada” onde, “ao escurecer, ela e ele, um pouco quebrados das felicidades da sesta, iriam pelos campos, ouvindo calados, sob o céu que se estrela, o coaxar das rãs” (2002: 112-113). Ela nunca perde este pendor escapista, chegando a sonhar em ser irmã de caridade, para fugir do cerco de Juliana. Estes traços bovaristas são reforçados ainda mais no choque que ela tem quando chega ao Paraíso pela primeira vez, e na decepção do esfriamento da paixão adúltera, quando “começava a estar menos comovida ao pé do seu amante, do que ao pé do seu marido!”; Basílio, agora, era “como um marido pouco amado, que ia amar fora de casa!” (2002: 167).

Fora isso, a futilidade de Luísa, “com o seu caráter móbil, inconsistente, cheio de *deixar-se ir*” (2002: 209), é flagrante em especial no “raciocínio sutil” que elabora sobre o seu envolvimento com Basílio: “estava convencida então que o adorava; o que lhe dava tanta exaltação no *desejo*, se não era a grandeza do *sentimento*?... Gozava tanto, é porque o amava muito!...” (2002: 159). Mais fúteis que essas sentenças são os delírios de fugir para Paris com o amante, a expectativa de ganhar na loteria o dinheiro que Juliana lhe cobra, e o ato de acompanhar mentalmente o correio que leva a sua carta ao primo, prevendo inclusive a data em que a resposta salvadora deveria chegar – mas não chega...

Por um lado, como vemos, Luísa não para de fazer planos mirabolantes de fuga, desejando “ir para Paris! Para Paris!”, levando na viagem “o vestido de riscadinho azul – ou o preto!” (2002: 180). Mas, por outro, a sua consciência permanece sempre dividida entre o amante e o marido. Mesmo pronta para fugir com Basílio, ela se comove ao lembrar da proteção de Jorge quando teve pneumonia. E não deixa de ser cômica a sua atitude de fugir com o amante – levando na bolsa um retrato do marido... O ponto culminante do bovarismo de Luísa é a decepção com esta fala de Basílio: “Fugir é bom nos romances.” (2002: 189). O choque que

tem com as palavras dele é brutal: elas caíam “sobre os planos de Luísa, como machadadas que derrubam árvores.” (2002: 190).

Ora, é justamente o “caráter móbil” da protagonista, aliás típico das heroínas do idealismo abstrato (termo também cunhado pela crítica), que fará dela a vítima sacrificial da moralidade encarnada na mãe de família. O reconhecimento que ela tem da própria expiação, e que já aparecera no dramático apelo para que Joana deixasse a casa, na cena em que o vasculhamento da intimidade culminou no embaralhamento das classes, ganha pleno destaque no lamento final feito por ela, já muito doente: “Oh! Minha pobre cabeça!” (2002: 311). A imolação da raspagem dos cabelos, durante a qual a Jorge “parecia-lhe que grandes pedaços mutilados da sua felicidade caíam com aquelas lindas tranças, destruídas às tesouradas”, é o ápice do rito devorativo anunciado pela antropofagia sexual do lanchinho (2002: 313). Não deixam de ser emblemáticas as últimas palavras de Luísa moribunda, e que selam a desconstrução da personagem: “Cortaram-me o cabelo... – murmurou tristemente” (2002: 314).

Vejam, agora, as outras figuras do triângulo feminino. Leopoldina, que é o terror de Jorge, aparenta ser o oposto de Luísa. Todavia, a liberdade e a coragem de suas atitudes não deixam de torná-la igualmente uma vítima do moralismo burguês, o qual se define, em boa medida, pela contradição que estabelece entre o discurso e a prática. Grosso modo, a moral burguesa adota esta fórmula: o que se faz não se diz, e o que se diz não se faz. A Lisboa retratada por Eça de Queirós permite e tolera tudo – toda e qualquer prática, todo e qualquer comportamento – desde que às escondidas. Ilustrativa dessa moral de fachada é a reflexão de Sebastião após silenciar os boatos da rua acerca das saídas de Luísa: “Bem, pensou, agora ao menos estão salvas as aparências!” (2002: 156). Claro que ele não faz isso sem alguma tristeza: “Os comentários dos vizinhos iam findar por algum tempo, mas os seus?...” (2002: 156). Ora, como a moral de fachada permite que tudo seja feito, desde que nada seja dito, a Leopoldina resta a

mágoa em relação às mulheres de Lisboa, pois “todas tinham, mais ou menos, sabido conservar a exterioridade decente que ela perdera, e manobravam com habilidade, onde ela, a tola, tivera só a sinceridade!” (2002: 258). Também exemplares da ambiguidade dessa moral (desvelada pela intimidade vasculhada) são as pichações obscenas das paredes do teatro, com suas referências sexuais explícitas; a “curiosidade dolorosa” de Sebastião pelas revelações de Juliana, antes de morrer (ameaçada pelo Mendes, que foi da Guarda...); e o ambíguo interesse de Jorge pelos detalhes dos encontros de Luísa e Basílio.

Como dissemos, Luísa, Leopoldina e Juliana têm em comum a frustração dos desejos: a primeira sonha com um marido-amante ideal, e alimenta projetos mirabolantes; a segunda sonha com um amante ideal, indo dos braços de um aos de outro; a terceira alimenta, como compensação da sexualidade frustrada, delírios de uma liberdade financeira – que nunca chega. Juliana cuida da tia de Jorge à espera da herança – que não vem; conta com o dinheiro da chantagem aos amantes – que tampouco obtém. A patroa e a empregada também têm em comum a circunstância de serem as duas personagens que morrem na narrativa, ainda que de modo bem distinto. Como vimos, o fim de Luísa é a imolação que faz dela o bode expiatório da moral pública. A morte de Juliana, por seu turno, é tributária da condição servil e ilustra o drama da hierarquia social, tanto que ela mesma acaba reconhecendo a própria inferioridade: “Estava apanhada. *Eles* tinham tudo por si, a polícia, a Boa-Hora, a cadeia, a África!... E ela – nada!” (2002: 289). O extremo dessa humilhação é o fim tétrico da personagem: “Esqueceram-se depois de mandar a Vicência – e ninguém velou a morta” (2002: 294).

Ocorre que, enquanto Luísa e Juliana se assemelham na reiterada frustração dos seus anseios (por amor, por dinheiro, por um amor que o dinheiro promete trazer), Leopoldina talvez seja a única que se desilude dos anelos passionais, reconhecendo que não encontra felicidade alguma nos amantes sucessivos, mas apenas

diversão. Logo, o seu tédio final não chega a surpreender: “Eram tão sensaborões todos os homens que conhecia! Tão corriqueiros todos os prazeres que encontrara! [...] Sentia-se farta dos homens! Estava capaz de tentar Deus!” (2002: 259).

Ora, do que temos visto até aqui, o que mais nos chama a atenção são os contrastes entre mãe de família/mulher pública e patroa/empregada, ou seja, os traços micropolíticos mais reconhecíveis de *O primo Basílio*. A dinâmica que envolve estas segmentações pode ser percebida, com grande riqueza de detalhes, em duas passagens do livro: o jantar de Leopoldina com Luísa, e a paulatina troca de papéis entre Luísa e Juliana, que levará Jorge – perplexo – a indagar: “Dize-me cá, quem é aqui a criada e quem é aqui a senhora?” (2002: 264).

Para entendermos isso melhor, convém definirmos primeiro o que é a micropolítica. Para tanto, recorremos a *Mil platôs*, livro que Gilles Deleuze escreveu com Félix Guattari, e no qual os autores mostram que a sociedade, mais do que dividida em classes, é composta por maioria e minoria, distinção que não é numérica. Maioria não é “mais”; minoria não é “menos”. Trata-se, antes, de um padrão e dos seus desvios. Fora isso, segundo os autores, as contradições sociais não se restringem à luta de classes, mas se dão no emaranhado das linhas de segmentação que atravessam a vida coletiva (o homem é um animal segmentário). Particularmente útil para nós é o texto “1874 – Três novelas ou ‘o que se passou?’”, pelas implicações que aponta entre as linhas de segmentação social e as linhas da escrita literária.

Indivíduos ou grupos, somos atravessados por linhas – escreve Deleuze. Estas são múltiplas e de natureza diversa, mas se agrupam em dois tipos fundamentais: a linha de segmentação dura (macropolítica) e a linha de segmentação flexível (micropolítica). A primeira segmenta a sociedade em oposições duríssimas, distinguindo maioria e minoria, em um binarismo que opõe, em cada segmento, homem/mulher, branco/negro, rico/pobre, patrão/empregado, opressor/oprimido, heterossexual/homossexual, etc. Esta dualidade

cria uma barreira intransponível entre os dois termos, valorizando um e desvalorizando o outro. Dado que maioria é padrão e minoria é desvio, as mulheres, politicamente, são a primeira minoria (a mais dura das segmentações é a que segrega os gêneros). Contudo, este dualismo pode ser flexibilizado no campo micropolítico do ambiente doméstico, atravessado por uma linha de segmentação mais maleável e que possibilita o surgimento de brechas na segmentação dura. É isso que permite, em *O primo Basílio*, que patroa e criada troquem de lugar. O sermão que Juliana faz a Luísa, no capítulo X, é ilustrativo da reversão possibilitada pela fenda aberta pela linha flexível: “Raios me partam, se não houver uma desgraça nesta casa, que há de ser falada em Portugal! [...] Quem manda agora, sou eu!” (2002: 199-200).

Além das linhas de segmentação dura e flexível, Deleuze identifica a existência de uma linha de fuga, que pode ser individual ou coletiva, e que desestabiliza as duas anteriores, não admitindo mais qualquer segmento. Ela é como que a explosão dessas séries segmentares. Eis, então, uma tripartição: a linha de segmentação dura (molar) estabelece um *corte* entre os segmentos; a linha flexível (molecular) abre uma *fenda*, permitindo a passagem de um segmento a outro; e a linha de fuga, que instala uma *ruptura* com as segmentações anteriores. Algumas dessas linhas “nos são impostas de fora, pelo menos em parte. Outras nascem um pouco por acaso, de um nada, nunca se saberá por quê. Outras devem ser inventadas, traçadas, sem nenhum modelo nem acaso. Devemos inventar nossas linhas de fuga” (DELEUZE & GUATTARI, 2012: 83). No mais, existem misturas e passagens possíveis entre elas, que são imanentes umas às outras, e só existem misturadas e emaranhadas. As linhas não apenas coexistem: transformam-se e passam umas nas outras.

As linhas de fuga são especialmente relevantes para nós, pois, de acordo com Deleuze, elas se confundem com as linhas da escrita literária, que se conjugam com as “linhas de vida, linhas de sorte ou infortúnio, linhas que criam a variação da própria linha de escrita, que estão *entre as linhas* escritas” (DELEUZE &

GUATTARI, 2012: 72). Convém destacar que elas não consistem em uma fuga do mundo, e sim em fazê-lo fugir, como se estoura um cano. Ora, fazer um sistema vazar – estourar um cano – é, nada mais nada menos, o que encontramos em *O primo Basílio*. Eça de Queirós arrebenta os alicerces da moral burguesa. Tudo no livro gira em torno das tentativas de conter o vazamento desses canos, o que faz de Sebastião (que tem a força de um ginasta e a resignação de um mártir) não um santo – e sim um bombeiro.

À luz do que temos visto até aqui, podemos retomar a nossa questão relativa às dicotomias mãe de família/mulher pública e patroa/empregada, e formular esta questão final: o livro traça, na vida das mulheres, alguma linha de fuga?

No caso de Luísa, pelo que vimos, a resposta tende a ser negativa, pois o mundo dela é claustrofóbico, daí os seus recorrentes pesadelos, nos quais persegue notas de dinheiro que voam e que não consegue agarrar; ou é ameaçada por Juliana na figura de um pássaro negro com asas de morcego; ou nos quais se vê a si mesma encenando, com Basílio, a peça de Ernestinho. No mais, como dissemos, ela conheceu o paraíso nos braços de Basílio e o inferno nas mãos de Juliana, isto é, foi manipulada, ora por um, ora por outra.

Já no caso de Leopoldina, a resposta tende a ser afirmativa, dado que, no jantar com Luísa, é possível identificar, no discurso dela, o esboço de uma linha de fuga (tanto que esta fala põe Luísa em movimento: ela, que antes se aborrecera com Sebastião, entrega-se a Basílio nessa noite). Enquanto se delicia bebendo vinho e comendo bacalhau com bastante alho, Leopoldina traz à tona as lembranças homoeróticas da adolescência, e fala com despudor dos seus amantes, provocando certos rubores em Luísa, preocupada com que Juliana não ouça as confissões da amiga. Ambas trocam impressões e sentimentos, nos quais se destacam estas sentenças: “Os homens são bem mais felizes que nós! Eu nasci para homem! O que eu faria! [...] Um homem pode fazer tudo! Nada lhe fica mal! Pode viajar, correr aventuras...” (2002:

126). Leopoldina vai mais longe ao demonstrar sua aversão às crianças e ao confessar que, caso tivesse a “desgraça” de engravidar, “ia ter com a velha da Travessa da Palha!” (2002: 127). Chocada com essa ideia “imoral” e com “aquele modo de pensar”, Luísa tenta vagamente defender os “deveres” das mulheres, causando revolta na amiga, que debocha da religião, identificada à hipocrisia dos padres (quintessência da moral de fachada): “Deus, esse, minha rica, está longe, não se ocupa do que fazem as mulheres” (2002: 128). Acreditamos que, com essa frase lapidar, abre-se uma linha de fuga na ficção portuguesa, traçando uma escrita libertária que culmina em *O evangelho segundo Jesus Cristo*, no trecho em que Maria de Magdala diz a Jesus: “Terias de ser mulher para saberes o que significa viver com o desprezo de Deus” (SARAMAGO, 1991: 309). Esta passagem é, portanto, significativa do modo como a micropolítica permite ver que a segmentação dura, que segrega Luísa e Leopoldina enquanto mãe de família e mulher pública, é imposta a elas de fora. Na intimidade, as duas demonstram ser idênticas. A linha flexível desfaz a distinção entre elas, mostrando que o anseio de ambas é o mesmo: encontrar uma saída – uma linha de fuga.

Por seu turno, o comportamento de Juliana não é menos exemplar de outras implicações micropolíticas, e isso por dois motivos. Em primeiro lugar, como diz Deleuze, na sociedade, os segmentos duros e sobrecortantes são cortados por baixo por segmentações de outra natureza. Prova disso são as atitudes chantagistas da criada, o que mostra que, no ambiente doméstico, a linha flexível de segmentação molecular abre fendas na segregação patroa/empregada. Em segundo lugar, em Juliana, notamos como essa linha dura da segmentação molar atravessa não só a coletividade, mas cada um de nós em particular. Para comprovar isso, basta irmos à página magistral que começa com a frase “Nascera em Lisboa. O seu nome era Juliana Couceiro Távira” (2002: 60). A narração do passado da personagem mostra como sempre lhe foi inerente a ambição de “ter um negociozito, uma

tabacaria, uma loja de capelista ou de quinquilharias, dispor, governar, ser patroa” (2002: 61). Da frustração disso é que nasceu o ressentimento profundo que define o seu carácter, e que gerou o seu ódio visceral às patroas: “odiava-as a todas, sem diferença. É patroa e basta! [...] Resumia as patroas na mesma palavra – *uma récula!*” (2002: 63). Entretanto, maior que o ressentimento de Juliana pelas senhoras é, sem dúvida, o seu próprio desejo de tornar-se uma delas, e que ganha força quando antevê a possível herança da tia de Jorge, que lhe permitiria, enfim, mandar na “*sua criada!* Via-se a chamá-la, a dizer-lhe, de cima para baixo: – Faça, vá, despeje, saia! – Tinha contrações no estômago, de alegria” (2002: 64). Após descobrir o adultério de Luísa, sonha de novo com a possibilidade de arranjar-se, e passa a detestá-la cada vez mais: “Odiava-a pelas *toilettes*, pelo ar alegre, pela roupa branca, pelo *homem* que ia ver, por todos os seus regalos de senhora” (2002: 149). Planejando tomar o controle da situação, “saboreava com delícias, com gula, muito consigo – aquele gozo de a ter ‘na mão’, a Luisinha, a senhora, a patroa, a *piorrinha!* [...] Sentia-se vagamente *senhora da casa.*” (2002: 184).

Contudo, ser patroa é, no fundo, um projeto movido não por um interesse propriamente econômico, e sim por motivações erótico-afetivas, pois o pretenso anseio de justiça social de Juliana equivale ao sonho de ter um marido: “o cérebro enchia-se-lhe confusamente de perspectivas diferentes, todas maravilhosas; um mostrador de capelista onde ela venderia! Um marido ao seu lado, às horas da ceia!” (2002: 187). E, no mais, é fácil ver como a opressão vivida por Juliana, trocando de patrões mas nunca mudando de sorte, não a levou, de modo algum, a questionar, por dentro, a segmentação patrão/empregado. Ela sequer imagina uma sociedade com igualdade de condições, visto ser profundamente atravessada pela linha molar dura, com a qual nunca rompe. Ela pretende apenas saltar de um lado para o outro, indo de um segmento menor para um maior, e mantendo o muro da segregação binária. Prova disso é sentir-se distinta de Joana por

ser “criada de dentro”. Do mesmo modo, a frustração do projeto de ser patroa reforça aquela recorrente não realização dos desejos que, como vimos, leva as personagens femininas do romance a caírem em reiteradas frustrações.

Para concluir, tentemos responder à questão acerca da existência, em *O primo Basílio*, de alguma linha de fuga que possibilite às mulheres sair da clausura dessa “rua de doze casas” que é Portugal. Pelo que vimos, tal linha aparentemente inexistente; o que há na narrativa é, no máximo, um esboço dela no discurso transgressor de Leopoldina. Ora, se esta é a situação feminina, não é descabido perguntar se Basílio não seria, de algum modo, a personificação de uma linha que estoura os canos da moral burguesa. Dizemos isso em função do cinismo do personagem, que zomba dos “terrores burgueses” de Luísa, chegando a confessar que poderia tê-la trocado pela Alphonsine... Entretanto, Basílio não personifica transgressão social alguma. Com suas jóias e suas meias de seda, que tanto humilharam Julião, o que ele encarna é o próprio capital; seus movimentos pela narrativa são uma metáfora dos fluxos da especulação financeira. Aliás, nesse sentido, vimos como, em Juliana, os desejos se integram no nível dos fluxos monetários. Querer ser lojista é um projeto erótico-financeiro. A condição servil evapora quando ela “desmarcava roupa, desfazendo as duas letras de Luísa, marcando regaladamente as suas, a linha vermelha, enormes – *J.C.T.* – Juliana Couceiro Tavira!” (2002: 227). Ocorre que o capitalismo mobiliza todos os afetos e anseios, mas para fazê-los recair na segmentação dura, reforçando a segregação. Prova disso é a aversão de Juliana às patroas não desfazer, nela própria, a linha dura que a atravessa. Além disso, se o capital financeiro é o trabalho morto que suga o trabalho vivo, temos reforçada a imagem vampiresca de Basílio, presente desde logo no canibalismo amoroso do romance. Em suma: Basílio não abre para as mulheres nenhuma possibilidade de fuga, pois o capital devora tudo, tal como ele devora Luísa no lanchinho das três horas...

Assim sendo, podemos dizer que praticamente inexistem, no romance, liberdade feminina, mas apenas um esboço dela (ainda que admirável) em Leopoldina. As linhas traçadas pelos homens tampouco as libertam, nem mesmo aquelas ligadas à arte e representadas pela peça de Ernestinho, cujo viés metalinguístico faz com que duas histórias andem juntas, uma refletindo e distorcendo a outra. “Honra e paixão” não passa de um amontoado de clichês românticos que só servem para provar, no contraste entre o perdão à adúltera e o sacrifício de Luísa, que a moral burguesa é uma moral de fachada. A recepção entusiasta da encenação teatral e os louros de Ernestinho comprovam que o que se permite na arte não se permite na vida. Não por acaso o mais terrível dos pesadelos de Luísa é ver-se no teatro representando o papel de si própria.

Resta, porém, a percepção de que a linha de fuga, em *O primo Basílio*, confunde-se com a de sua própria escrita, isto é, com a voz narradora que desestabiliza as segmentações sociais, em especial através de uma forte ironia. Esta se faz notar, em primeiro lugar, quando é mostrado o que fazem aqueles que se recusam a dizer o que fazem, ou seja, quando as personagens têm a sua intimidade vasculhada pela onisciência do narrador. Este desvela o íntimo de todos e de todas e expõe a contradição entre discurso e prática – o que aparece, por exemplo, através de uma formulação estilística bem reconhecível: dividir os períodos sintáticos em dois blocos; no primeiro, reproduz-se a fala (direta ou indireta) de uma personagem; no segundo, o narrador registra como a ação dela desfaz o que acaba de dizer. Basta citar este exemplo que mostra Basílio seduzindo Luísa: “Só queria vir vê-la, falar-lhe. Seria um sentimento ideal. – E os seus olhos devoravam-na” (2002: 87). Fora isso, o narrador articula ironicamente alguns episódios, como em duas idas de Luísa ao Paraíso. Em uma delas, ela é vista por Julião e por Sebastião, que comenta aliviado: “Se aquilo não respira mesmo honestidade! Vai às lojas... Santa rapariga!” (2002: 145). Em outra, ela escapa do cerco de Acácio entrando numa igreja, na

qual “olhava vagamente os santos, as virgens trespassadas de espadas, os Cristos chagados, – cheia de impaciências voluptuosas, revendo o quarto, a caminha de ferro, o pequeno bigode de Basílio!...” (2002: 176). A intenção crítica da voz narradora é mais do que evidente neste contraste entre a inocência de Sebastião e a prática adúltera de Luísa, bem como no choque entre o ambiente sagrado e as intenções profanas da personagem. Reforçando o modo como o narrador desfaz a moral de fachada, há ainda a descrição de ações que desmontam completamente uma personagem: Acácio redige o necrológio de Luísa acariciando as ancas de Adelaide...

O problema de Luísa, Leopoldina e Juliana talvez seja o de vincularem a realização existencial a um homem (amante ideal, marido ideal, ou que nem ideal precisa ser...); elas não encontram saída porque não conseguem traçar, elas mesmas, linhas de escrita. Mas a linha de fuga que não encontram na vida é, em boa medida, compensada pela escrita queirosiana, que, ao dar voz a elas, assume uma postura minoritária. Eça parece compartilhar da percepção deleuzeana de que a arte nunca é um fim, mas um instrumento para traçar as linhas de vida.

Referências

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. 2ed. São Paulo: Editora 34, 2012. (volume 3)

QUIERÓS, Eça de. *O primo Basílio*. São Paulo: Ática, 2002.

SARAMAGO, José. *O evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

***O primo Basílio* (Eça de Queirós): o paradigma do espaço literário realista-naturalista queirosiano**

Rosane Gazolla Alves Feitosa¹

Considerações iniciais

O realismo-naturalismo queirosiano consolidou determinados procedimentos técnico-literários, dentre os quais a supremacia da observação, como procedimento metodológico para uma crítica social de tendência reformista, com orientação antirromântica e anti-idealista. O espaço, visto como categoria narrativa de inegáveis potencialidades de representação, pode ser entendido como signo ideológico.

Sob o ponto de vista do “narrar”, a concepção do filósofo húngaro Georg Lukács (1885-1971) apresenta a descrição como um procedimento em que há uma participação, uma integração na totalidade do texto, uma necessidade e não mera “[...] casualidade da representação de seus objetos.” (1968: 50), em que há uma “[...] relação necessária dos personagens com as coisas e com os acontecimentos nos quais se realiza o destino deles e através dos quais eles atuam e se debatem [...]” (1968: 50).

Tendo em vista essas reflexões acima, nosso objetivo é comentar a estratégia narrativa de Eça de Queirós que se vale da

¹ Professora Assistente Doutora II da Universidade Estadual Paulista (UNESP), Assis, São Paulo, Brasil. Este texto foi publicado com modificações na *Revista da ANPOLL* – v. 1, n. 26, 2009; revista *Patrimônio e Memória*, v. 5, n. 1, 2009.

descrição e da presença no espaço narrativo de Lisboa – entre a Praça do Comércio/Arcada e logo após a Praça de D. Pedro IV/Rossio, início da Avenida da Liberdade – de determinados “objetos” (Cf. MENDONÇA, 1977) – monumento (estátua de D. Pedro IV), edificação (teatro de S. Carlos); espaço público (Rossio, Passeio Público) – que funcionam como caracterizadores do espaço narrativo em interação com outros signos, reiterando e enfatizando a crítica nos aspectos social, econômico, histórico. Em *O primo Basílio*, estes “objetos” adquirem a função de paradigma do espaço realista-naturalista queirosiano ao integrarem, artisticamente, a proposta da Geração de 70 – produzir arte com finalidade social à la Pierre-Joseph Proudhon – ou seja, ter o propósito de reformar a sociedade burguesa de Lisboa.

Os preceitos realistas afirmam-se em carta enviada a Rodrigues de Freitas (30/04/1878):

Os meus romances importam pouco; está claro que são mediócrs; **o que importa é o triunfo do Realismo** – que, ainda hoje *méconnu* e caluniado, **é todavia a grande evolução literária do século**, e destinado a ter na sociedade e nos costumes uma influência profunda. *O que queremos nós com o Realismo? Fazer o quadro do mundo moderno, nas feições em que ele é mau, por persistir em se educar segundo o passado; queremos fazer a fotografia, ia quase a dizer a caricatura do velho mundo burguês, sentimental, devoto, católico, explorador, aristocrático, etc.* (BERRINI, 2000: 920-21, negritos nossos).

As afirmações conceituais de Eça de Queirós acerca do Realismo podem ainda ser melhor entendidas se nos valermos do estudo que Lukács realiza sobre o emprego da descrição no discurso realista do século XIX:

Os novos estilos, os novos modos de representar a realidade não surgem jamais de uma dialética imanente das formas artísticas [...]. **Todo novo estilo surge como uma necessidade histórico-social da vida e é um produto necessário da evolução social.** [...] A alternativa *participar* ou *observar* corresponde, então a

duas posições socialmente necessárias, assumidas pelos escritores [Balzac e Flaubert] em dois sucessivos períodos do capitalismo. A alternativa narrar ou descrever corresponde aos dois métodos fundamentais de representação próprios destes dois períodos. [*antes e depois de 1848*]. (LUKÁCS, 1968:57, negrito nosso).

A concepção de Lukács sobre a descrição, considerada como um ato de “narrar ou descrever”, pode nos ajudar a elucidar a interpretação do texto ficcional de Eça de Queirós. Por meio da descrição, poderão ser deduzidos os juízos de valor do narrador, modelizados em um discurso com marcas de uma subjetividade que deixa transparecer valores e orientações culturais nas quais são afirmadas as propostas programáticas queirosianas “[...] afirmar a condição militante e interventora da criação artística; de fazer do romance o grande instrumento de análise de males sociais; de promover, de um ponto de vista reformista, uma sistemática reflexão crítica sobre a sociedade portuguesa da Regeneração [segunda metade do século XIX]”. (REIS, 1990: 124)

Conforme diz Phillipe Hamon, a descrição é

[...] o lugar onde a narrativa se interrompe, onde se suspende, mas igualmente o espaço indispensável onde se “põe em conserva”, onde se “armazena” a informação, onde se condensa e se redobra, onde personagem e cenário, por uma espécie de “ginástica semântica” [...] entram em redundância [...]. (1976: 62).

A descrição se justifica e se destaca na construção e compreensão da História na conjunção contínua e interativa com a ação diegética. Por meio da acumulação de informantes, que são consideradas unidades narrativas que servem para “enraizar a ficção no real” e que funcionam como geradores de verossimilhança que atuam especialmente na caracterização do espaço e das personagens; também pela inserção de indícios, elementos estes que asseguram a previsibilidade das ações das personagens, o narrador com a utilização de informantes e de

indícios produz o “efeito do real”, como afirmou R. Barthes (1984: 97). Assim, a descrição adquire o papel de operadora de legibilidade e coerência, torna-se uma unidade estrutural que assegura o entrosamento do desenrolar das ações, os atributos das personagens e os condicionamentos do espaço diegético, como também assegura a delimitação do subgênero narrativo e dos períodos literários, como o do Realismo/Naturalismo.

Segundo Bakhtin:

O domínio da literatura e, mais amplamente, da cultura (da qual não se pode separar a literatura) compõe o contexto indispensável da obra literária e da posição do autor nela, fora da qual não se pode compreender nem a obra nem as intenções do autor nela representadas. A relação do autor com as diferentes manifestações literárias e culturais assume um caráter dialógico [...]. (1988: 360).

Concordamos com Bakhtin, quando diz que:

[...] teremos os sinais visíveis, mais complexos, do tempo histórico propriamente dito, as marcas visíveis da atividade criadora do homem, as marcas impressas por sua mão e por seu espírito: cidades, ruas, casas, obras de arte e de técnica, estrutura social, etc. O artista decifra nelas os desígnios mais complexos do homem, das gerações, das épocas, dos povos, dos grupos e das classes sociais. [...]. (2000: 243).

O espaço do Portugal queirosiano, do Portugal constitucionalista, regenerador do século XIX: – da Arcada (situada no Terreiro do Paço ou Praça do Comércio), sede do Governo Monarquista até o Palácio de São Bento (local da Assembleia, sede do Constitucionalismo) – eis o resumo do Portugal ficcional queirosiano. Ao percorrermos alguns dos espaços públicos de Lisboa, em que será observada a presença de “objetos” (monumentos/edificações), por meio do nosso “itinerário constitucionalista”, estaremos, também, resgatando o espaço-tempo ficcional e histórico de Portugal.

1. Baixa pombalina-Arcada/Praça do Comércio; Praça de D.Pedro IV/Rossio; início da Avenida da Liberdade

Iniciaremos o nosso percurso pelos espaços públicos de *O primo Basílio*, pelo local em que “[...] esse século XIX português se gerou, num parto catastrófico – a Baixa Pombalina.” (1993: 10).

Depois do terremoto de 1755, em Lisboa, o plano geral de reconstrução da parte central de Lisboa (1758-1763) foi desenhado e dirigido por arquitetos portugueses com a intervenção decisiva do Marquês de Pombal (1699-1782), primeiro-ministro do rei D. José I (1714-77), com projeto iluminista. Verificou-se a preocupação com a uniformidade arquitetônica: planta geométrica, retilínea, altura igual para todos os edifícios, ausência de qualquer sinal exterior que pudesse sugerir a nobreza do proprietário. Nenhuma porta diferente, proibição de jardineiras ou vasos nas janelas. As igrejas também foram obrigadas a alinhar-se pela altura dos demais prédios. A denominação das ruas seguiu as das profissões da época: rua dos Douradores, Correeiros, Fanqueiros e assim por diante.

Na praça principal da Arcada, reuniam-se as forças que para Pombal deviam formar o País: nos andares nobres, as secretarias de Estado; por baixo delas, a servir-lhes de suporte, as lojas do comércio. Do antigo paço real não ficou vestígio. O próprio nome do lugar, Terreiro do Paço, foi corrigido para Praça do Comércio.

A mudança das palavras não teve poder contra a força do hábito e a denominação de nome – de “Real” para “Comércio”, “[...] é o fato cultural e político, isto é, ideológico, mais importante do pombalismo” (FRANÇA, 1993: 11). Ao rei e à corte sobrepõe-se uma nova classe privilegiada que faz o comércio necessário ao País “em reforma”, a burguesia.



Fig. 1 - Mapa de Lisboa- Baixa Pombalina-1-Praça do Comércio/Arcada; 2- Praça D. Pedro IV/Rossio; 3-Teatro de S.Carlos (à esquerda).

Para Eça, o bairro Baixa, onde se encontra a Arcada, a Praça do Comércio e, a alguns quarteirões adiante a Praça de D. Pedro IV/Rossio, é sinônimo de degradação, de conservadorismo, de reduto da pequena burguesia constitucionalista. É o ambiente paradigmático do espaço narrativo de *O Primo Basílio*, tão sarcasticamente criticado por Eça, representando o descrédito do regime constitucionalista, católico e monárquico, a dissolução dos costumes.

O Primo Basílio apresenta, sobretudo, um pequeno quadro doméstico, extremamente familiar a quem conhece bem a burguesia de Lisboa: a senhora sentimental, mal educada, [...] arrasada de romance, lírica, sobre excitada no temperamento pela ociosidade e pelo mesmo fim do casamento peninsular, que é ordinariamente a luxúria, nervosa pela falta de exercício e disciplina moral, etc, etc. – enfim, a burguesinha da Baixa. (carta a Teófilo Braga, 12/03/1878) (BERRINI, 2000: 917-8).

Pelas referências que faz à Arcada, Praça do Comércio, Rossio, Passeio Público, Rua do Ouro, Teatro D. Maria II, Rua da Madalena, Rua Nova do Carmo, Arco do Bandeira, Praça da Alegria, Aterro, dentre outras, referências estas verificadas no passeio das personagens Conselheiro Acácio e Luísa em *O primo Basílio*, temos uma radiografia física, social e econômica da Baixa Pombalina, com descrições que tipificam os comportamentos dissolutos e os vícios do Constitucionalismo monárquico, paradigma da decadência portuguesa (Cf. LIMA, 1987: 146-164).

A praça de D. Pedro IV, mais conhecida como Rossio, espaço público central, praça situada no centro da Baixa Pombalina, um dos espaços diegéticos recorrentes da ficção queirosiana, conota um momento passado de glória e um momento presente de decadência (segunda metade do século XIX) da nação portuguesa. O Rossio, praça construída em 1848, possui o calçamento feito de pedras, com desenhos de ondas em preto e branco, em uma referência aos mares navegados no período da expansão marítima dos séculos XV e XVI, piso este conhecido por “Mar Largo”. Desse piso veio a inspiração para as calçadas brasileiras, especialmente as da praia de Copacabana na cidade do Rio de Janeiro, piso esse que, mais tarde, os emigrantes portugueses popularizaram o desenho e a maneira de assentar as “pedras portuguesas” por todo o Brasil.

Este espaço/tempo-síntese ficcional, o Rossio, constitui-se dialeticamente: convivem, de um lado, o piso desenhado pelas ondas que remetem à expansão marítima, período áureo da

dinastia de Aviz (1385-1580), momento de poder sócio-político-econômico de Portugal; por outro lado, o contraste, com a estátua de D. Pedro IV (D. Pedro I, no Brasil) que instituiu de vez a monarquia constitucional em Portugal em 1834, depois de uma guerra civil (1828-34) com seu irmão, D. Miguel, apoiado por sua mãe, a rainha Carlota Joaquina.

Este monumento a D. Pedro IV, que faz referência ao sistema político do Constitucionalismo nos textos queirosianos de ficção e de não ficção, é ironizado e desmoralizado, reiteradamente, como sinônimo de decadência do país, numa alusão à dinastia de Bragança e ao momento contemporâneo de Eça de Queirós.

O monumento ergue-se em formato de uma coluna coríntia com a figura de D. Pedro IV, uma estátua pedestre, simbolizando mais as virtudes cívicas do rei do que suas virtudes guerreiras. Este monumento foi erguido em 1870, no momento áureo do Cenáculo, da Geração de 70, da obra *As Farpas* (1871-2), escrita por Eça de Queirós e Ramalho Ortigão.

No cume da coluna, encontra-se D. Pedro IV, de uniforme de general com o manto, insígnia de realeza e a cabeça coroada de louros. Na mão direita segura a Carta Constitucional, enquanto a mão esquerda encontra-se apoiada na espada. Na base da estrutura piramidal, em pedra de lioz, estão sentadas, nos ângulos, as figuras: Prudência, Justiça, Fortaleza e Moderação, valores que, bem analisados, expressavam exemplarmente a mundividência do constitucionalismo conservador, que acabou por hegemonizar o liberalismo português.

A estátua, com a postura de D. Pedro, pretendia ser um símbolo de união nacional e de recalçamento da memória da guerra civil portuguesa (1828-34). Este monumento carrega profundas conotações ideológicas que possibilitam ao leitor perceber as ideias das personagens, a ironia do narrador intruso, funcionando como um elemento significativo na diegese.

Vossa Majestade está no alto de uma coluna, esguia, polida e branca como uma vela de estearina, e mostra, equilibrando-se sobre uma bola de bronze, um papel, a Carta – ao clube do Arco do Bandeira. [...]. Vossa Majestade está com a espada na bainha. Vossa Majestade passa à posteridade com um rolo de papel na mão – como um tabelião, ou um vate. Nada que lembre o soldado. É uma estátua – doméstica. (*Uma campanha alegre*, BERRINI, 2000: 889, v. 3).

Em *O Primo Basílio* encontramos o excerto abaixo, enfatizando a decadência do povo português e o sistema de governo – o constitucionalismo. Pode-se concretizar esta decadência pelo conjunto: Rossio, logradouro central da capital de Lisboa e a estátua de D. Pedro IV, símbolo de um constitucionalismo falhado, ambos situados na Baixa Pombalina.

No Rossio, sob as árvores, passeava-se; pelos bancos, gente imóvel parecia dormir; aqui e além pontas de cigarro reluziam; sujeitos passavam, com o chapéu na mão, abanando-se, o colete desabotoado; a cada canto se apregoava água fresca do Arsenal; em torno do largo, carruagens descobertas rodavam vagarosamente. O céu abafava – e na noite escura, a coluna da estátua de D. Pedro tinha o tom baço e pálido de uma vela de estearina colossal e apagada. (cap. 4, 1976: 927).

Um espaço público em que é imperativa a frequência, tanto por parte da nobreza, quanto da burguesia, é o Teatro de S. Carlos – local de “exibição do eu” (Cf. FRANÇA, 1993).

Criado em 1793, no centro da nova cidade burguesa, no atual Largo do Chiado, como um teatro da corte para a burguesia, que Pombal favorecera. O teatro nascia da aspiração dos grandes negociantes a espaços e instrumentos de sociabilidade, deixando evidenciar vários aspectos: político – o nome do teatro evoca Carlota Joaquina, mulher do príncipe real, futuro D. João VI; social – o caráter cívico da iniciativa destinada a dotar Lisboa de uma sala pomposa que marcava o poder da classe construtora, a burguesia; estético – o estilo (neoclássico) escolhido na sequência daquele que

a Lisboa pombalina esboçara. Note-se que o nome do teatro – São Carlos –, que fora erguido pela burguesia, recebia um nome que homenageava a nobreza, da mesma maneira que foi erguida a estátua de um rei, D. José I, no centro duma praça dita do Comércio, da burguesia.

A sua arquitetura interna típica dos teatros italianos, da corte do século XVIII, favorecia a “exibição do eu”, tanto na sala como no palco. Não obstante, a reforma teatral setembrista (1836), a que se ligou o nome de Garrett, este modelo de “exibição do eu”, não só prevalece como até se reforçou durante o constitucionalismo.

Durante o período romântico (1835-1885), segundo José-Augusto França (1993), o Teatro de S. Carlos foi uma espécie de “Passeio Público” com cúpula, onde o verdadeiro espetáculo ocorria na sala e não no palco.

Pode-se dizer que o Teatro de São Carlos está presente em quase toda a ficção queirosiana. Pode se dizer que o espaço público da narrativa queirosiana, seja aberto ou fechado, é “Portugal em ficção”, é seguidor dos preceitos realistas-naturalistas apregoados desde as Conferências do Casino: “É no realismo que se pode fundar a regeneração dos costumes” (SALGADO JUNIOR, 1930: 58). Com a ficção caminhando ao lado da realidade, Eça de Queirós vai mostrando a degradação da Pátria, que para ele ocorreu após o constitucionalismo, a decadência moral, social, política, econômica, para tentar-se a regeneração dos costumes pela arte.

Com este propósito, a estratégia discursiva de apropriação do espaço público pela diegese funciona como tentativa de aproximar o mais “realisticamente” possível do espaço português, para que fiquem claros e expostos os “males” que Eça e sua Geração de 70 pretendiam extirpar, a fim de levar o país ao “progresso”, como um dos itens do Programa das Conferências do Casino, entendendo-se este como referente à situação em que se encontravam os países europeus – Inglaterra, França, Alemanha.

Ainda que o Teatro de São Carlos fosse o local privilegiado de exposição/apresentação/aparição oficial da família real e de toda a

elite social lisboeta, Eça de Queirós ataca-o violentamente, mostrando a decadência tanto do público que o frequentava – física, moral e cultural – quanto do aspecto físico do ambiente. Evidencia, acentuadamente, a degradação da geração portuguesa constitucionalista, seguindo a trilha de sua obsessão decadentista. “E o Conselheiro declarou que Lisboa só era imponente, verdadeiramente imponente, quando estavam abertas as câmaras e S. Carlos!” (cap. 4).

Passava das oito horas quando o trem parou em S. Carlos. Um gaiato, que tossia muito, com o casaco pregado sobre o peito por um alfinete, precipitou-se a abrir a portinhola; e D. Felicidade sorria de contentamento, sentindo a cauda do vestido de seda arrastar sobre o tapete esfiado, do corredor das frisas. [...] Tinham desenhado, com um charuto apagado sobre a parede caiada, enormes figuras obscenas; e alguém [...] ajuntara por baixo as designações sexuais com a boa letra cursiva.

E Jorge revoltado:

– [...] Isto só em Portugal!... [...]

Acrescentou com bonomia: – São rapazes, com o charuto. Apreciam muito esta distração... E sorrindo, recordando-se: – Uma ocasião mesmo, o conde de Vila Rica, que tem graça, insistiu comigo, dando-me o charuto, para que eu fizesse um desenho... [...] tomei o charuto e escrevi com mão firme: HONRA AO MÉRITO!” (cap. 4, 1976: 1127-1132).

Na platéia, nas bancadas clareadas, sujeitos quase deitados namoravam com languidez; [...] D. Felicidade interessava-se por duas espanholas de verde, que na parte superior imobilizavam, numa afetação casta, os seus corpos de lupanar. [...]

Veio, apenas o pano desceu; e felicitou-as imediatamente por terem escolhido aquela noite: a ópera era das melhores e estava gente muito fina. Lamentou ter perdido o primeiro acto; – ainda que não gostasse extremamente da música, apreciava-o por ser muito filosófico. E, tomando da mão de Luísa o binóculo, explicou os camarotes, disse os títulos, citou as herdeiras ricas, nomeou os deputados, apontou os literatos.

– Ah! Conhecia bem S. Carlos! Havia dezoito anos! (cap. 4, 1976: 1129).



Fig. 2 – Teatro de São Carlos (fachada atual)



Fig. 3 – Teatro de S. Carlos – interior

Outro espaço paradigmático da ficção queirosiana e importante para a diegese em *O primo Basílio* é o Passeio Público. A continuidade da Lisboa pombalina, no seu arranque e na sua realização epocal, define-se através do Passeio Público, que o

Marquês de Pombal mandou construir no topo da Baixa “Pombalina”.²

Tratava-se de um jardim para convívio, que as próprias condições físicas da cidade atulhada de escombros e obras, por causa do terremoto, tornavam difícil, mas que representava uma nova mentalidade. O lado positivo do Passeio Público só poderia ser praticado mais tarde, quando pôde representar uma opção em relação a outros locais frequentáveis da capital, e quando pôde fazer do convívio possível uma maturidade social. Isso aconteceu após a guerra liberal (1820), numa abertura de costumes que o romantismo sacralizou.

[...] por isso ia-se consolando [Juliana] com algumas pinguinhas, de vez em quando; e satisfazia o seu vício – trazer o pé catita. O pé era seu orgulho, a sua mania, a sua despesa. Tinha-o bonito e pequenino. – Como poucos – dizia ela – não vai ao Passeio! [...] A sua alegria era ir aos domingos para o Passeio Público, e ali, com a orla do vestido erguida, a cara sob o guarda de seda, estar a tarde inteira na poeira, no calor, imóvel, feliz – a mostrar, a expor o pé! (cap. 3, 1976: 917).

Entre as obras românticas, o Passeio Público foi renovado com transformações de comodidade nos anos 1830-40 e lançado em moda pelo Príncipe Consorte, D. Fernando II (1816-85), o Rei Artista.³ Ali foi o lugar onde a Lisboa burguesa e aristocrática e já,

² Localizava-se entre as duas saídas da cidade, para o Rato e para S. Sebastião no trecho da Praça do Rossio e da Alegria. O Passeio Público, ideia do marquês de Pombal em 1764, ficou deserto de público durante três gerações. Em 1834, mal acabara a guerra civil, o Passeio foi objeto de cuidados dentre os melhoramentos. Substituíram-se os muros de pedras por grades, os quais foram inaugurados em abril de 1840. Um lago com grande repuxo, um obelisco, estátuas diversas foram feitas para animar o Passeio. Mas quem o lançou definitivamente nos hábitos citadinos foi o rei D. Fernando II, que, chegado a Portugal em 1836, logo passou a frequentá-lo dando exemplo e o tom. Vinte anos depois, em 1856, o pintor Leonel Marques Pereira fixou, num de seus quadros, o Passeio Público onde D. Fernando cumprimenta amavelmente as senhoras.

³ D. Fernando de Saxe Coburgo Gotha Koháry (1816-1885), futuro marido de D. Maria II, chegou a Portugal em 1836. Era alemão (da Baviera), artista, romântico, culto e considerava Portugal sua segunda Pátria. Construiu o Castelo da Pena, em Sintra, das ruínas do Mosteiro Jerônimo de Nossa Senhora da Pena sob a coordenação e com o projeto do engenheiro militar alemão, barão de Eschwege. É o principal monumento construído em Portugal na primeira metade do século XIX e também o mais expressivo exemplo da tendência a que se chama hoje de “revivalista” (gothic revival), isto é, reavivamento intencional dos gostos passados.

também, a parte da cidade popular em via de pequeno-aburguesamento definiram a sua nova vivência sentimental. “Decidiu casar. Conheceu Luísa, no verão, à noite, no Passeio, apaixonando-se pelos seus cabelos louros, pela sua maneira de andar, pelos seus olhos castanhos muito grandes. No inverno seguinte foi despachado e casou.” (cap 1, 1976: 869).

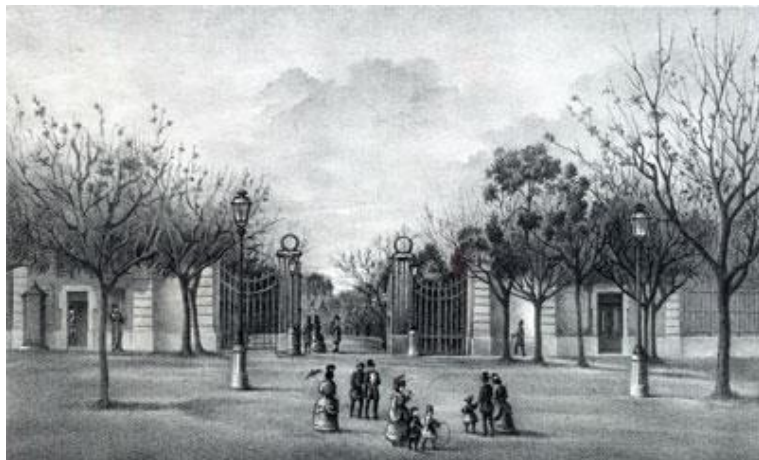


Fig. 4 - Lisboa. Entrada do Passeio Público do Rossio - meados do séc. XIX



Fig. 5 - Lisboa. Passeio Público do Rossio - ruas interiores

A sua pequena arquitetura, a sua modesta escultura, o seu arranjo paisagístico são sinais de extrema importância para se compreender a civilização do romantismo nacional. Em 1834, em Lisboa, as ruas tinham sido iluminadas a azeite. Em 1848, chegou a iluminação a gás, dando aos passeios e aos jardins um papel mais importante – eram os lugares onde se verificavam o novo tipo de relações, não já de fóruns de agitação cívica, como o Rossio de outrora, e ainda do Vintismo, nos locais de aprazimento.

A transformação social do Liberalismo repercutia na vida exterior, num cotidiano transformado também. A população de Lisboa ganhou, desde os anos 40, um interesse pela vida cidadina. Os hábitos de convívio urbano adquiriram um aspecto novo, que a liberdade política (Cabralismo) animava e encontrava reflexo nos jornais que se multiplicavam, nas agremiações culturais e recreativas que se inauguravam. A burguesia descia à rua, com muito ou pouco dinheiro, gente florescente em exposições, em um teatro que se construía, D. Maria II (1842-1846), hoje Teatro Nacional, dos negócios ou funcionários que, às centenas, se esforçavam por salvar as aparências. E as senhoras adquiriam novos hábitos, dentre estes, a leitura mais frequente e o passeio, que ainda há pouco lhes era vedado.

Tinham estado domingo no Passeio, ele e D. Felicidade, tinham esperado vê-lo e nada!

Nunca ia ao Passeio, ao domingo declarou -. Reconhecia que era muito agradável, mas a multidão entontecia-o. Tinha notado [...] que muita gente num local causa vertigens aos homens de estudo.

[...]

Basílio soprou o fumo do charuto, e declarou muito reclinado:

- O Passeio ao domingo é simplesmente idiota!

O Conselheiro reflectiu e respondeu:

- Não serei tão severo, Sr. Brito! - Mas parecia-lhe que com efeito antigamente era uma diversão mais agradável. - Em primeiro lugar - exclamou com muita convicção endireitando-se - nada, mas nada, absolutamente nada pode substituir a charanga da Armada! - [...] Mas enfim, sempre era mais agradável encontrar uma roda

escolhida! Enquanto a si, nunca ia ao Passeio. Talvez não acreditassem, mas nem mesmo quando havia fogo-de-visitas! Nesses dias, sim, ia ver fora das grades. Não por economia! Decerto não. Não era rico, mas podia fazer face a essa contribuição diminuta. Mas é que receava os acidentes! (cap. 4, 1976: 933).

O simbolismo queirosiano presente no espaço diegético através do “objeto”/espaço público mais uma vez demonstra sua pertinência na construção da narrativa pelos exemplos atrás referidos. A inserção da descrição do Passeio Público, longe de ser um simples cenário, é motivo recorrente para Eça de Queirós transmitir a sua visão bem peculiar de um ambiente burguês de possessividade, atonia, tristeza tédio, sem esquecer a nota de determinismo tainiano de raça.

Embora criticado, o Passeio Público foi uma obra muito importante na época, sinal de tempos novos com o local iluminado a gás, com o coreto, concertos, exposições de flores e o vaivém mundano – representou um papel de relevo na crônica lisboeta durante o Romantismo. E o fim de um – Passeio Público – (com a demolição para dar lugar à Avenida da Liberdade) – representou o fim de outro – o Romantismo (com o Realismo-Naturalismo).

Considerações Finais

A importância do espaço na estruturação do texto ficcional queirosiano é percebida como elemento integrador da diegese, na medida em que provoca no leitor a sensação de autenticidade proposta pelo Realismo. Para isso, Eça de Queirós buscou, dentre outros procedimentos narrativos, a descrição com o objetivo de mostrar que o espaço físico não é gratuito ou estético: ele motiva o diálogo, dinamiza a ação, liga-se à vida das personagens, estabelece uma correlação íntima com a movimentação, projeta-se no comportamento e estado de espírito das personagens.

Por meio do ato estético do narrar (Lukács) Eça de Queirós faz uma crítica virulenta e sarcástica do período da Regeneração

em Portugal, ao mostrar a radiografia social do país tal qual fizera o Constitucionalismo desde 1820. Ao utilizar a descrição particularizada de “objetos”/espaços públicos/monumentos da capital, Lisboa, como parte integrante/complementar da forma de narrar, espaço este paradigmático de uma classe social, de um tempo sócio-político-cultural e de uma mentalidade, tem-se a necessária compreensão dos maquinismos sociais do cotidiano burguês lisboeta da segunda metade do século XIX.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora F. Bernardini e outros. São Paulo: FUNDUNESP; HUCITEC, 1988.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad a partir do francês por M. Ermantina G. G. Pereira. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BARTHES, R. O efeito de real. In: BARTHES, R. e outros. *Literatura e realidade: que é o realismo?* Trad. Tereza Coelho. Lisboa: Dom Quixote, 1984. p. 87-97.
- BERRINI, Beatriz (Org. geral, introd., fixação dos textos autógrafos e notas introdutórias). *Eça de Queiroz – Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. v. 3 e 4.
- FRANÇA, José-Augusto. *O romantismo em Portugal: estudo de factos socioculturais*. 2. ed. Lisboa: Livros Horizonte, 1993.
- HAMON, P. O que é uma descrição. In: SEIXO, M. Alzira (ed.). *Categorias da narrativa*. Lisboa: Arcádia, 1976. p. 61-83.
- LIMA, Isabel Pires de. *As máscaras do desengano: para uma abordagem sociológica de Os Maias de Eça de Queirós*. Lisboa: Caminho, 1987. (Col. Universitária, 28).
- LUKÁCS, Georg. Narrar e descrever. In: LUKÁCS, Georg. (Coord. e pref. Leandro Konder). *Ensaios sobre literatura*. Trad. do capítulo por Giseh Viana Konder. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. p. 47-99.

MENDONÇA, Aniceta de. Da descrição aos objetos-personagens nos romances de Eça de Queiroz. *Revista de Letras*, Assis, v. 19, p. 9-37, 1977.

QUEIROZ, Eça de. *O primo Basílio*. Lisboa: Lello & Irmão, 1976 (Obras de Eça de Queiroz, 2).

QUEIROZ, Eça de. Uma campanha alegre. Lisboa. Lello & Irmão, 1976 (Obras de Eça de Queiroz, 2)

REIS, Carlos (coord.). *Literatura portuguesa moderna e contemporânea*. Lisboa: Universidade Aberta, 1990.

SALGADO JUNIOR, António. *História das conferências do casino*. Lisboa: Tipografia Militar, 1930.

Sites

Mapa de Lisboa – Baixa Pombalina. Disponível em: <http://images.google.com.br/images?q=mapa+de+lisboa+baixa+pombalina&hl=pt-BR&rlz=1T4ADBF_pt-BRBR315BR316&um=1&sa=2>. Acesso em: 10 jan. 2017.

Teatro de São Carlos. Lisboa: Município de Lisboa, 2009. Disponível em: <<http://www.cm-lisboa.pt/?idc=6&idt=731>>. Acesso em: 15 jan. 2017.

Entrada do Passeio Público. Lisboa: Biblioteca Nacional de Lisboa, 2000. Disponível em: <http://purl.pt/93/1/iconografia/primo_basilio/e1689p_fic.html>. Acesso em: 15 jan. 2017.

Entrada do Passeio Público do Rossio meados do séc. XIX. Lisboa: Biblioteca Nacional de Lisboa, 2000. Disponível em: <http://purl.pt/93/1/iconografia/primo_basilio/e1690p_fic.html>. Acesso em: 15 jan. 2017.

Teatro Nacional de São Carlos. Lisboa: Ben Brown Fine Arts, 2005. Disponível em: <<http://www.benbrownfinearts.com/NewPics/600X450/Hofer/7052L.jpg>>. Acesso em: 15 jan. 2017

A questão feminina em *O primo Basílio*

Encenações de violência em *O primo Basílio*

Ana Marcia Alves Siqueira¹

Buscamos discutir as relações sociais pautadas pela violência no romance *O primo Basílio*, considerando o embate entre Juliana e Luísa como escopo principal. Geralmente tal disputa é lida como engenhosa representação da luta de classes, isto é, da revolta da serviçal contra a exploração a que é submetida pela patroa burguesa. Entretanto, objetivamos discutir aqui a existência de um código convencional de comportamentos estabelecido por meio da opressão e da violência simbólica que articula os papéis femininos aceitos pela sociedade portuguesa oitocentista e refletir sobre os significados possíveis, no romance, como resultado representativo das batalhas humanas enfrentadas por prazer, liberdade e realização.

Assim, o embate entre as personagens é tomado não somente como representativo das relações de alteridade e de dominação, na esfera social burguesa regida pelas leis dominantes do capitalismo moderno; mas, principalmente, como luta pela conquista de vivência e de linguagem próprias, situadas fora dos papéis pré-estabelecidos para as mulheres na época.

Nosso foco recai sobre Luísa e Juliana; esta oposição parece ser o principal aspecto a contrapor duas classes sociais: a patroa burguesa e a criada pobre. Todavia, além da esfera social de classes representada na obra, dominam, na macroestrutura social, os

¹ Professora Associada da Universidade Federal do Ceará (UFC), Fortaleza, Brasil.

papéis definidos pela sociedade para estas duas mulheres, segundo a classe a que pertencem e os males daí decorrentes. Para refletir sobre esse aspecto, utilizaremos a concepção de Pierre Bourdieu (2007), segundo a qual a violência simbólica é um conceito social elaborado para descrever o processo em que a classe economicamente dominante impõe sua cultura aos dominados.

O sistema simbólico de uma determinada cultura constitui uma construção social, cuja manutenção é fundamental para a perpetuação da sociedade. A ação de interiorização da cultura por todos os seus membros é nomeada “dominação simbólica”. Esta se expressa na imposição “legítima” e dissimulada, com a interiorização da cultura dominante, reproduzindo as relações do mundo do trabalho. O dominado não se opõe ao seu opressor, porque não se percebe como vítima neste processo, longe disso, compreende a situação como natural e inevitável. Essa concepção implica uma forma de violência exercida pelo corpo social sem violência física, mas que pode causar danos morais e psicológicos. É uma forma de coação baseada no reconhecimento de uma imposição determinada, seja esta econômica, social ou simbólica.

A violência simbólica fundamenta-se, pois, na produção contínua de crenças no processo de socialização levando as pessoas a se posicionarem de acordo com critérios e padrões do discurso dominante reconhecido. Ou seja, a violência simbólica apresenta-se por meio do reconhecimento da legitimidade desse discurso dominante manifesto em formas de coerção baseadas em acordos não conscientes entre estruturas objetivas e estruturas mentais (BOURDIEU, 2003). O autor salienta seu caráter de interrelação tácita e inconsciente imiscuída na realidade, conformando-a como uma:

violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento. (BOURDIEU, 2003: 7-8).

Tendo em vista o exposto, voltemos às personagens que, de duas maneiras distintas, buscam reagir a este domínio e alargar seu horizonte para além do ambiente doméstico ao qual estão sujeitas. Luísa, inconscientemente, já que aparentemente está satisfeita com sua vida e parece feliz em sua rotina de mulher casada. Juliana, por sua vez, busca conscientemente lutar contra sua situação de trabalho como serviçal doméstica. O inconformismo marca sua vida desde muito jovem e salienta a resistência à dominação econômica e simbólica impostas.

Logo no início do romance o narrador esclarece a percepção de Juliana sobre sua situação. Esmagada pela pobreza antes mesmo de começar a servir, recusava-se a aceitar o papel estabelecido para ela. Desempenha-o por necessidade de sobrevivência, mas a aversão à impossibilidade de mudança de vida e destino, devido à dificuldade em economizar o suficiente para a compra de um pequeno comércio, e a amargura aliam-se a aversão à felicidade da patroa, representante da classe vista como culpada por toda sua infelicidade.

Após a decepção com a falta de recompensa aos cuidados dedicados à tia de Jorge, Juliana chega à conclusão de que nenhuma das patroas com quem trabalhara se importara com ela enquanto ser humano. Essa experiência leva-a a concluir que só poderia se libertar por si mesma e para tanto deveria utilizar qualquer tipo de estratégia, já que as ações da classe opressora nunca eram justas. Por considerar ser vista somente como um “burro de carga”, sem sentimentos ou identidade própria, passa a generalizar todas, como se constituíssem uma única representante de sua exploração: “todas o mesmo, uma récua!” (QUEIRÓS, 1997: 502).

Em cenas iniciais da narrativa, são delineadas as características de Juliana por meio de pequenas ações e pensamentos: a curiosidade inquietante em busca de alguma informação moralmente condenável, o aspecto doentio e nervoso,

o descuido com o trabalho e a natureza maliciosa e vingativa salientada na ocasião da visita de Leopoldina, quando deixara a amiga indesejada entrar, embora não devesse, para depois relatar o fato a Jorge. A fúria de Luísa e consequente repreensão à criada ilustram o ambiente de animosidade e disputa entre as duas personagens no palco da interioridade da casa burguesa.

Em outro episódio quando pede para ir ao médico e a patroa diz para não se demorar, relata amargamente o fato em uma conversa com Joana:

Se a gente ia a ter escrúpulos por causa dos amos, boa! Olha quem! Vêem uma pessoa a morrer, e é como se fosse um cão...
E com um sorriso amargo:
– Diz que me não demorasse no médico. É como quem diz: curate depressa ou espicha depressa! [...] (QUEIRÓS, 1997: 490).

O desabafo da personagem em relação à indiferença da patroa para com sua saúde revela a forma lúcida e pessimista com que analisa a situação de exploração vivida pelas trabalhadoras domésticas.

Se por um lado a personalidade forte e decidida de Juliana não hesita em descarregar sua frustração e ódio em pequenos atos maldosos contra aquela que considera opressora, por outro carrega consigo a malícia e a coragem suficientes para bisbilhotar e conseguir algo para chantagear a patroa a fim de alcançar seu objetivo de liberdade, de independência financeira. Nessa fala em que diz não ser necessários escrúpulos para com os amos, e em outras, são apresentados a consciência de resistência à opressão e a certeza de que a estratégia utilizada para alcançar sua libertação deve estar de acordo com suas possibilidades na esfera de atuação feminina. Como conhece por convivência a vida íntima de várias casas por onde trabalhou e sempre foi explorada, constrói a justificativa “ética” para sua estratégia: a chantagem é justa porque, além da exploração desumana de que é vítima, a patroa é vil e imoral também devido ao adultério.

Conforme explica Paul Ricoeur (1992) a respeito da capacidade humana de interpretar as ações como boas ou más, o homem em vez de perceber a realidade em si mesma, pode criar uma interpretação desta segundo seus interesses. A sociedade define situações e ações consideradas más, do que não é aceito como ação ou comportamento segundo normas e leis; porém, o homem, em sua particularidade, cria conceituações deste mal que podem estar em concordância ou discordância do estabelecido socialmente. Assim, conforme uma percepção particular da sociedade em que está inserida, Juliana considera que se Luísa não teve nunca uma ação de compaixão ou respeito por ela e também é uma devassa, deve pagar, assim, todas as suas ações estão justificadas. Ao conseguir as provas do adultério, reflete: “Sentia-se vagamente a senhora da casa, tinha ali fechada na mão a felicidade, o bom nome, a honra, a paz dos patrões! Que desforra!” (QUEIRÓS, 1997: 623).

A posse da prova do adultério põe Juliana como ator, como a dirigente da situação enquanto Luísa transforma-se no objeto de sujeição. Apesar do sabor da conquista, o interesse imediato não é a vingança, o fato de ter conseguido as cartas é visto como uma benção de Deus, extasiada, reza em agradecimento. A chantagem é somente o instrumento de libertação, o dinheiro decorrente representa a mudança de destino, a realização de planos e de uma vida mais confortável e autônoma.

De modo interessante, a narrativa revela que o ardil de Juliana não se constrói contra as condições propiciadoras de sua exploração como serviçal doméstica, mas contra a pessoa que exerce esse domínio. Ela não busca lutar contra a realidade de todas, mas contra a sua condição imediata. Sempre sonhou desde muito jovem em ser proprietária de um negócio próprio, em ser dona de si no sentido mais amplo da palavra. Porém, esse sentido somente é possível a partir da independência financeira, conforme destaca o trecho: “Nunca se acostumara a servir. Desde rapariga a

sua ambição fora ter uma loja de capelista ou de quinquilharias, dispor, governar, ser patroa.” (QUEIRÓS, 1997: 501).

A consciência, retratada magistralmente pelo discurso indireto livre do narrador, neste trecho, é a da própria condição e realidade, o trabalho servil é a usurpação da liberdade e o desejo de trabalhar para si representa não somente a liberdade econômica, mas a liberdade de dispor de seu tempo e de si mesma. Juliana é um sujeito que reflete sobre sua condição, sobre si e se imagina em outro papel, o de patroa. Suas palavras no momento do confronto com Luísa esclarecem seu objetivo:

– A senhora diz bem, sou uma ladra, é verdade; apanhei a carta ao cisco, tirei outra do gavetão. É verdade! E foi para isto, para mas pagarem! – Traçando, destraçando o xale, numa excitação frenética: – Não que a minha vez havia de chegar! Tenho sofrido muito, estou farta! Vá buscar o dinheiro onde quiser! (QUEIRÓS, 1997: 638).

Essa verdade interior faz com que se comporte segundo suas necessidades e desejos. Ela não encarna somente a recusa de pertencimento a uma classe social, apesar da impossibilidade de fazer parte de outra, mas também a luta contra o papel imposto pela sociedade à mulher solteira e pobre. Como a mulher não tem um papel produtivo fora do casamento na organização patriarcal burguesa, – o exemplo de D. Felicidade que se recolhe em um convento é significativo – Juliana decide lançar mão de uma estratégia perigosa, mas justa segundo sua lógica pessoal.

Quando o recebimento do dinheiro é impossibilitado, ela busca nova maneira de continuar a ter uma vida mais confortável e livre. Por isso o prazer em humilhar Luísa e transferir para ela as tarefas mais árduas. A troca de papéis de dominada a opressora é um meio de compensação e de desforra exercido ilusoriamente já que na ordem social vigente ela continua parte da classe menos favorecida à mercê da opressão masculina: Jorge pode expulsá-la quando quiser. O final da chantagem com a morte da personagem,

a partir da intervenção de Sebastião, salienta a questão de como uma criada somente poderia oprimir outra mulher – e por motivo moral, tratando-se de uma patroa – nessa sociedade patriarcal, hierarquizada e opressora. A armadilha preparada por Sebastião fizera valer a dominação real e a simbólica exercida pelos homens da classe burguesa, delineando o verdadeiro poder. Eis como Juliana toma consciência: “Ela rangia os dentes. Estava apanhada. Eles tinham tudo por si, a polícia, a Boa Hora, a cadeia, a África... E ela – nada!” (QUEIRÓS, 1997: 728).

A narrativa de Eça delinea a opressão exercida pelo poder econômico, porém, não deixa de salientar arditosamente como uma guerra surda se desenrola no ambiente doméstico feminino dominado por exigências mais rígidas no que diz respeito ao comportamento moral aceito em detrimento dos anseios individuais.

Por sua vez, na esfera burguesa, desenvolve-se o percurso de Luísa, que desempenha o papel estabelecido pela sociedade para a mulher casada na época. A personagem parece bem conformada à sua função; todavia, a narrativa traz elementos reveladores da incerteza quanto à satisfação pessoal, a despeito da aparente harmonia e felicidade conjugal. O trecho em que Luísa relembra o dia de seu casamento, o nevoeiro presente, estendido do fenômeno climático às lembranças relativas ao passado, simboliza a falta de consciência e reflexão sobre suas escolhas, a aceitação dos fatos conforme o costume e as necessidades sociais. Vejamos o trecho:

Tinha passado três anos quando conheceu Jorge. Ao princípio não lhe agradou. Não gostava dos homens barbados; depois percebeu que era a primeira barba, fina, rente, muito macia decerto; começou a admirar os seus olhos, a sua frescura. E sem o amar, sentia ao pé dele como uma fraqueza, uma dependência e uma quebreira, uma vontade de adormecer encostada ao seu ombro e de ficar assim muitos anos, confortável, sem receio de nada. Que sensação quando ele lhe disse: “Vamos casar, hem!” Viu de repente o rosto barbado, com os olhos muito luzidios, sobre o mesmo travesseiro, ao pé do seu! Fez-se escarlate. Jorge tinha-lhe

tomado a mão: ela sentia o calor daquela palma penetrá-la, tomar posse dela; disse que *sim*. Ficou como idiota, e sentia debaixo do vestido de merino dilatarem-se docemente os seios. Estava noiva, enfim! Que alegria, que descanso para a mamã!

Casaram às oito horas, numa manhã de nevoeiro. Foi necessário acender luz para lhe pôr a coroa e o véu de tulle. Todo aquele dia lhe aparecia como enevoado, sem contornos, à maneira dum sonho antigo [...] (QUEIRÓS, 1997: 463).

Luísa aceitara o casamento com Jorge para garantir a sobrevivência para si e para a mãe e também para conquistar a respeitabilidade social, apesar de não estar enamorada dele. A conveniência do matrimônio une o desejo de conforto ao *status* social: ser casada garantia o sustento e a vida respeitável.

Segundo esclarece Michelle Perrot (2009: 119), a família oitocentista passa a ser uma “construção racional e voluntária, unida por fortes laços espirituais, por exemplo, a memória, e materiais. O patrimônio é, a um só tempo, necessidade econômica e afirmação simbólica”. Por isso, Luísa alcança um êxtase ao se perceber “finalmente noiva”; um amálgama de sensações abrangendo experiências no plano físico (“sentia debaixo do vestido de merino dilatarem-se docemente os seus seios”), no psíquico (“Todo aquele dia lhe parecia como enevoado”) e até mesmo no plano material (“Que alegria, que descanso para a mamã!”).

Em um tópico intitulado “A vida do lar: desforra das mulheres?”, Michelle Perrot chama a atenção para o fato de que as mulheres no período oitocentista, ao serem limitadas ao espaço do lar, encontraram algumas compensações no sentido de uma relativa proteção (o trecho já citado salienta esse aspecto: “uma dependência e uma quebreira, uma vontade de adormecer encostada ao seu ombro e de ficar assim muitos anos, confortável, sem receio de nada”), também no sentido de uma menor culpabilidade sobre suas ações e sobre o luxo ostensivo do qual eram encarregadas – e que proporcionava prazeres.

O primo Basílio ilustra bem como a aliança matrimonial burguesa contrapõe-se ao desejo individual por meio da violência simbólica. Primeiramente, a narrativa nos descreve um núcleo social controlado por forças que ao mesmo tempo exigem um comportamento restrito à coesão familiar e a um rígido código moral, mas também, contraditoriamente, valorizam o individualismo. A proibição de Jorge relativa à amizade entre Luísa e Leopoldina constitui um exercício de poder, legitimado pelo argumento de proteção à moral e ao lar, como também de coesão familiar. Por outro lado, os romances apreciados pela jovem esposa e citados durante a narrativa, tais como *A dama das camélias* e *Ivanhoé*, valorizam, de certa maneira, o culto ao individualismo de inspiração romântica e ainda indiciam uma relação de intertextualidade com a posição ocupada pela mulher, o desejo e a questão do adultério.

Nesse contexto altamente codificado, Leopoldina representa a ameaça da rebeldia às normas de comportamento. Não por acaso a informação de que o casal mora na Calçada da Patriarcal é dada logo após a discussão entre Jorge e Luísa por causa da visita da amiga de infância. A descrição da Rua da Patriarcal, bem como de seus moradores, é construída pelo narrador onisciente, em terceira pessoa, a partir da visão que se tem da janela do quarto do casal, onde Luísa permanece, ponderando sobre as razões do marido.

O nome Patriarcal enuncia a contradição aparente: o lar burguês é um domínio feminino, cujo governo é masculino. Ou seja, quem ditava as regras era o homem ou, segundo o contexto cultural, o patriarcado, repercutindo as diretrizes do capitalismo moderno. Este governo controlador é denotado pela proibição de Jorge ao recebimento de Leopoldina – pejorativamente chamada de “a Quebrais, a Pão-e-Queijo” – na “casinha tão honesta” (QUEIRÓS, 1997: 469, 471) do casal. O fato de Luísa, da janela, olhar para o espaço exterior enquanto a descrição da rua é realizada pela voz narrativa também é significativo. Não por acaso a esposa oprimida volta seu olhar para fora, indiciando o desejo

inconsciente de evasão do espaço doméstico, ao mesmo tempo que a ironia queirosiana acrescenta à cena a música de louvação à Maria, ícone religioso do papel a ser exercido pela mulher casta e obediente.

A rua constitui também o espaço intermediário entre o público e o privado (o lar) na narrativa. Por meio da descrição dessa localidade, vislumbramos uma fatia burguesa menos rica ameaçada, a contragosto, constantemente pela possibilidade de rebaixamento social para o nível mais pobre. E ainda, o narrador nos fornece detalhes do cotidiano dessa vizinhança através dos quais vislumbramos o papel desempenhado pelos vizinhos e até mesmo pelos criados na experiência burguesa oitocentista retratada no romance e em consonância com a vida cotidiana do período. Conforme afirma Michelle Perrot (2009: 159): “Os criados e os vizinhos servem e ajudam a família, mas sua presença e observação constrangem e ameaçam a intimidade. Convém utilizar seus serviços, mas ao mesmo tempo desconfiar deles.”

De modo geral, pode-se concluir que Jorge e Luísa ocupam uma posição privilegiada em relação a seus vizinhos. É frequente a referência à “casa do engenheiro”, demonstrando claramente uma diferença social que não se baseia unicamente em padrões econômicos, o que aguça o interesse e a vigilância sobre o casal em situação privilegiada e alvo de mexericos. Os olhares de vizinhos e do círculo de amigos vigiam a vida de todos e estabelecem a necessidade de encenação, de atitude contida de segredos reprimidos para se estar de acordo com o comportamento exigido pela sociedade ou pela Igreja, tal fato faz com que o homem siga um mundo ético ou religioso não por amor ou convicção, mas por temor (RICOEUR, 1992) à repreensão ou exclusão do meio.

Por outro lado, estes olhares incisivos sobre as personagens funcionam como ferramentas eficazes para que o leitor possa conhecê-las, assim como o olhar de certas personagens por meio da focalização interna é utilizado de forma criteriosa por Eça como filtro de representação narrativa. Um exemplo pode ser visto no

trecho de conversa entre Luísa e Leopoldina, quando a primeira medita sobre as diferenças de comportamento entre elas:

Às vezes na sua consciência achava Leopoldina “indecente”; mas tinha um fraco por ela: sempre admirara muito a beleza do seu corpo, que quase lhe inspirava uma atração física. Depois desculpava-a; era tão infeliz com o marido! Ia atrás da paixão, coitada! E aquela grande palavra, faiscante e misteriosa, de onde a felicidade escorre como a água de uma taça muito cheia, satisfazia Luísa como uma justificação suficiente: quase parecia uma heroína; e olhava-a com espanto como se consideram os que chegam de alguma viagem maravilhosa e difícil, de episódios excitantes. (QUEIRÓS, 1997: 466).

Essa reflexão explicita sutilmente o embate interior da personagem. Ela admira a amiga, comunga do fascínio despertado pela vivência de emoções fortes como a paixão, uma ânsia plena de desejo aflora concomitante à repetição da visão crítica sobre a indecência das ações e desejos expressos por Leopoldina. Sem muita convicção Luísa menciona as obrigações da mulher casada, o que exaspera a amiga. Os deveres são rejeitados com a justificativa de não reciprocidade por parte dos homens. O questionamento de Leopoldina implica na relativização dos compromissos, na inexistência de valores morais que fundamentassem a aceitação para que os deveres para com o matrimônio e a sociedade fossem válidos. Embora Luísa afirme achar imoral o desejo de liberdade da amiga, não acredita interiormente nesse julgamento, a admiração pela coragem de quebrar tabus e viver aventuras picantes transforma Leopoldina em uma heroína, em um modelo de subversão excitante.

O quadro apresentado ilustra as forças contrárias em embate sobre as mulheres: um rígido código moral a restringir atos, desejos e, até mesmo, o espaço de circulação aceito pela sociedade; o que estimula uma ânsia de liberdade, de quebra de interditos. Em suma, o desejo de transgressão ligado a mais humana recusa e resistência à opressão. É a revolta do indivíduo contra o

estabelecido e aceito. Ao denunciar as falhas da sociedade lisboeta coetânea, Eça traz à luz a questão da hipocrisia moral, mas também os equívocos na educação feminina que exigia um rígido comportamento moral ao mesmo tempo em que as distanciava da vida racional e do cotidiano prático.

O romancista havia proposto, em texto publicado em *As Farpas*, em 1872 (QUEIRÓS, 1979), uma educação feminina que fornecesse parâmetros autênticos para o comportamento ético, distante da educação portuguesa baseada na ociosidade, no isolamento da realidade cotidiana exterior, na religiosidade superficial e na leitura de romances sentimentais e fantasiosos. A educação feminina fundamentada na ciência, na educação e na religião racional funcionaria, segundo a argumentação do escritor, como um escudo contra esses males, vistos como estímulo ao adultério. Sem essas bases verdadeiras, a mulher estaria mais fragilizada a se deixar seduzir pela busca do prazer sem medida.

O romance coloca em pauta aspectos dessa proposta. Em consonância com a busca de experimentação, com a viagem do marido, Luísa, pela primeira vez, pôde decidir como passar o dia e mudar sua rotina, já que a ausência de Jorge facultava a possibilidade de passeios, de mudança de hábitos e de horários, apesar da vigilância do entorno. A liberdade experimentada funciona como um estímulo para a aventura extraconjugal, de vivência da paixão e da busca pelo conhecimento de si mesma, de seu corpo e da realização erótica; mas, principalmente do deleite de uma vida mais interessante e próxima àquela exacerbada pela imaginação alimentada pelas leituras romanescas:

la encontrar Basílio no *Paraíso* pela primeira vez. E estava muito nervosa: não pudera dominar [...]. Mas ao mesmo tempo uma curiosidade intensa, múltipla, impelia-a, com um estremecimentozinho de prazer. – Ia enfim, ter ela própria aquela aventura que lera tantas vezes nos romances amorosos! Era uma forma nova de amor que ia experimentar, sensações excepcionais! Havia tudo – a casinha misteriosa, o segredo

ilegítimo, todas as palpitações do perigo! **Porque o aparato impressionava-a mais que o sentimento; e a casa em si interessava-a, atraía-a mais que Basílio!** Como seria? (QUEIRÓS, 1997: 585 – grifos nossos)

Os trechos destacados evidenciam a preocupação do narrador em revelar os sentimentos da personagem em relação aos acontecimentos; sem rodeios, as palavras denunciam a falta de sentimentos ligados ao amor, mas tão somente a busca de emoção, como aquelas dos romances, que fizesse a vida ociosa da mulher burguesa menos tediosa e comum.

A questão do adultério é também ironizada por Eça de Queirós ao colocar como título o nome do amante que surge repentinamente para mudar o rumo da vida de Luísa. Esta escolha representa não somente a intenção de ir além da discussão do tema em voga no período, como também de trazer à baila a problemática da dominação dos homens frente às mulheres e as consequências dessas relações no meio lisboeta burguês.

O subtítulo dado ao romance recorta melhor esta leitura: “episódio da vida doméstica”. Ou seja, Eça delimita o espaço e a ação de seu romance a partir da chegada, no ambiente feminino, de um oportunista cínico, um especulador aventureiro que despreza tanto a vida burguesa lisboeta quanto os costumes e hábitos portugueses por considerá-los tacanhos e medíocres. A identificação de Basílio com Paris e sua afetação individualista e presunçosa caracterizam a sedução exercida em Portugal pelo estrangeiro, pela aura de requinte e influência cultural exercida pela França cosmopolita em oposição à situação periférica portuguesa. Basílio representa, para Luísa, o fascínio da sofisticação distante do meio medíocre e rígido da moralidade portuguesa.

Assim, neste contexto, o primo amante constitui o motivo que desestabiliza um *status quo* frágil, cercado por tensões e arranjos necessários ao equilíbrio entre o individual (privado) e o coletivo (social). Entre a dominação masculina e a expectativa da

obediência. Para tanto, a coerção violenta é ameaça constante. Logo no início do romance *Eça* organiza os fios narrativos a se entrelaçarem. O argumento da peça de Ernestinho representa a violência maior que a mulher adúltera poderia sofrer: a morte. A discussão sobre o final da peça serve como advertência a Luísa e também como um alibi no contexto maior: a sociedade portuguesa aceita a violência como resposta à traição feminina, embora tenda para a vontade do perdão, isto é, para o arranjo da situação, como o exemplificam as discussões do grupo frequentador da casa do engenheiro Jorge.

Ao longo da narrativa, a dominação, aparentemente dócil do marido, é pontuada por atitudes e discursos denotando o contrário; além da discussão em que proíbe a presença de Leopoldina em sua casa com uma argumentação paternal e firme sobre a pureza do lar em oposição à vida maculada e libertina de Leopoldina, há o episódio que ele docemente lembra a Luísa quem realmente manda na casa: “Mas enfim, se eu embirro com ela, não me importa, posso bem mandá-la embora. [...] – Se eu consentir, minha rica...” (QUEIRÓS, 1997: 459). Ainda podemos lembrar o pedido que faz a Julião para vigiar e aconselhar Luísa, revelando a opinião de que ela é como uma criança, sem senso, sem racionalidade e maturidade para escolher o correto.

Por sua vez, Basílio busca dominar Luísa pela sedução. As intenções dessa dominação são estritamente pessoais, para passar o tempo e afastar o tédio, pelo prazer de seduzir, dominar e manipular. Por isso a abandona ao primeiro inconveniente. Ironicamente, a avaliação que faz da situação remete diretamente à vaidade burguesa de poder fazer, de agir, e também ao mote inicial proposto pelo jogo entre o título e o subtítulo: “No fim, toda aquela aventura desde o começo fora um erro. Tinha sido uma ideia de burguês inflamado ir desinquietar a prima da Patriarcal.” (QUEIRÓS, 1997: 632).

O nome da calçada simboliza o *locus* em que Luísa agia sob a proteção e as regras do poder instituído ao marido; por outro lado,

ir desinquietar a prima é a função de Basílio: servir como mola propulsora de uma busca. Acordar o “monstro” interior do desejo de protagonismo até então mantido quieto pela condução firme, embora suave, do marido. A violência cotidiana imposta a Luísa é silenciosa, perigosa por mais sugerir que agir. Representa o medo do desconhecido, não pelo resultado já advertido: a violência física, o opróbio, a morte –, mas pela extensão e intensidade. Segundo explica Bourdieu (2003), a violência simbólica é a dimensão de toda a dominação e caracteriza a essência da dominação masculina, intrinsecamente ligada ao *habitus* e às condições sociais das quais é produto.

Bourdieu (2003: 156) considera que as oposições entre a esfera masculina e feminina fundamentais desde o início das sociedades simples conservaram-se no mundo moderno, mas transformadas devido a mudanças determinadas pela revolução industrial, afetando as mulheres de diferentes formas, conforme suas posições na divisão do trabalho e nas classes sociais.

Com base no pensamento do filósofo francês, podemos dizer que, em *O primo Basílio*, os papéis masculinos e femininos são desempenhados pelas personagens a partir, sobretudo, de justificativas inconscientes, incorporadas profundamente pelo indivíduo, sem a interferência de um espírito crítico. A dominação masculina no romance funciona como uma violenta repressão dos desejos femininos – expressões indesejadas de autonomia e ação fora do espaço e papéis a que estão confinadas. Nesse sentido, a descrição minuciosa dos prazeres de Luísa, seguida das dificuldades e sofrimentos enfrentados por ela devido à sujeição à chantagem de Juliana, ao mesmo tempo que encena a rotina do casamento feliz e amoroso para perpetuar o *status* de esposa respeitável, são encerrados pela doença e morte, porque revelam a moral exemplar por trás dessas ações como uma advertência rigorosa às mulheres e à sociedade sobre os perigos relativos às escolhas feitas ao sabor do prazer e da individualidade a lembrar as consequências decorrentes.

O romance também põe em pauta, como dissemos, outra questão interessante discutida pelo Realismo, que criticava a educação equivocada da mulher burguesa, ociosa e despreparada para a realidade por se dedicar à leitura de obras românticas favorecedora de um estado de ilusão e conseqüente desejo de transgressão da ordem social. Essa preocupação de Eça de Queirós está em consonância com o contexto presente na literatura realista, pois tanto Ema Bovary quanto Luísa liam livros perigosos. Segundo esse raciocínio, a transgressão feminina é estimulada pela má literatura. De acordo com o intuito moralista de crítica à sociedade burguesa, a literatura não realista é perniciosa justamente por alimentar a paixão, a ilusão e possibilitar a fuga da realidade.

Estas questões há muito são discutidas pela crítica. Contudo, há mais possibilidades de leitura levantadas pela ironia característica ao autor, especialmente se lembrarmos da presença, nessa obra, de procedimentos opostos muito comuns na estética queirosiana: o recurso que busca inverter os valores benquistos pela sociedade, como meio de satirizá-los e outro que acusa a transgressão desses mesmos valores.

Nesse sentido, o romance possibilita outra leitura crítica, em que se salientam essas idiosincrasias queirosianas: a vida ociosa, fútil, leva a personagem ao tédio, à falta de sentido de uma vida verdadeira à qual a mulher estava restrita; isso desperta a rebeldia do espírito humano que busca a paixão, a emoção, conforme demonstra o percurso de Luísa e também o de Leopoldina, a despeito de esta nunca ter se dobrado ao domínio do marido e de poder circular mais livremente, segundo seus desejos e os privilégios proporcionados à fidalguia. Podemos supor que as leituras românticas criticadas apenas estimulam um sentimento de revolta já presente nesse contexto.

Embora a crônica citada sobre a educação feminina possa apontar preocupações e objetivos de Eça de Queirós em relação à ação transformadora e crítica da realidade por meio da literatura, o

desenvolvimento de uma personagem como Leopoldina e de sua perspectiva enquanto mulher rebelde, que busca emoção e sentido para a vida, recusando e ignorando a hipocrisia social, leva-nos a pensar em uma leitura do anverso dessa crítica. Com efeito, algumas reflexões da personagem destacam sua ânsia de viver e a busca por um sentido com o qual se identificasse, não temendo para isso ultrapassar qualquer limite:

Não, realmente tinha vontade de outra coisa, não sabia bem de quê! Às vezes lembrava-se fazer-se freira! (E estirava os braços com um tédio mole). Eram tão sensaborões todos os homens que conhecia! Tão corriqueiros todos os prazeres que encontrara! Queria uma outra vida, forte, aventureira, perigosa, que a fizesse palpitar – ser mulher de um salteador, andar ao mar; num navio pirata... Enquanto ao Fernando, o amado Fernando dava-lhe náuseas! E outro que viesse seria o mesmo. Sentia-se farta dos homens! Estava capaz de tentar Deus! (QUEIRÓS, 1997: 698).

Não se pode deixar de perceber, no trecho citado, a ironia de uma faceta demoníaca da personagem no sentido de satirizar a vida burguesa vazia e plena de tédio. Com efeito, essa mulher rebelde funciona como um prisma, ao longo do enredo, a absorver as representações da sociedade e refratá-las decompondo a hipocrisia e a falsidade. Ela é excluída por muitos e evitada pelas famílias tradicionais, não por ser adúltera, mas principalmente por não compactuar com a encenação da harmonia conjugal e da discrição relativa aos amantes. O desabafo da personagem em relação às mulheres infiéis respeitadas pela alta sociedade revela a forma lúcida e abrangente com que ela vê a si mesma e às outras. A reflexão, além de delinear a complexidade da questão, relaciona-se à revolta interior do indivíduo contra a dominação simbólica do meio:

Outras mais prudentes, receando os resultados do amor, refugiam-se nas precauções da libertinagem... Sem contar as senhoras que, em vista dos pequenos ordenados, completavam o

marido com um sujeito suplementar! – Enxergava muito; mas odiava-as tanto! Porque todas tinham, mais ou menos, sabido conservar a exterioridade decente que ela perdera, e manobravam com habilidade, onde ela, a tola, tivera só sinceridade! Enquanto elas conservavam as suas relações, convites para *soirées*, a estima da corte – ela perdera tudo, era apenas a Quebrais!... (QUEIRÓS, 1997: 698).

A personagem tem consciência da opressão sobre o feminino, reflete sobre si e as outras, nesse contexto, e reclama por pagar um alto preço não pela transgressão, mas por sua sinceridade, pela coragem de afrontar o jogo de representações sociais. A crítica à hipocrisia burguesa é um dos aspectos mais atacados pela escola realista com o intuito de reformar a estrutura social. Todavia, essa obra em especial, por delinear mulheres que não hesitam em transgredir regras em busca de prazer, de autonomia ou de liberdade, possibilita também a discussão sobre o embate pela vivência de experiências libertadoras e de realização individual.

Apesar de a proposta literária de Eça ter se iniciado segundo preceitos da escola realista que propunha uma literatura crítica dirigida pela análise racional e pela discussão das questões filosóficas e sociais coetâneas, sua expressão não se limitou ao engajamento da escola. A riqueza da fortuna crítica sobre sua produção referenda a vitalidade e a atualidade desta. Assim, lembramos Mônica Figueiredo (2002: 30), quando afirma que “a literatura de denúncia foi ultrapassada porque, além da crítica violenta às instituições colocadas em xeque, foi a dolorosa condição humana de uma classe oprimida por toda a sorte de leis que Eça de Queirós conseguiu desvelar, talvez sem o saber.”

Destarte, a preocupação em criar mais de uma perspectiva feminina: Juliana, Luísa e Leopoldina, mulheres que se rebelaram, de modos distintos, contra os destinos impostos – não pode funcionar somente como acusação, mas também como um

depoimento, se não de defesa, de denúncia sobre uma situação injusta, sufocante e necessariamente exigente de rebelião.

Referências

BOURDIEU, P. *A dominação masculina*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

BOURDIEU, P. *O poder simbólico*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

FIQUEIREDO, Mônica. *No corpo, na casa e na cidade, a ficção ergue a morada possível*. Tese de Doutorado em Literatura Portuguesa apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2002. 320f.

PERROT, Michelle. Figuras e papéis. A vida em família. In: PERROT, Michelle. (org). *História da vida privada: da revolução francesa à primeira guerra*. Trad. de Denise Bottmann e Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 107-168, 169-175.

QUEIRÓS, Eça de. As meninas da geração nova em Lisboa e a educação contemporânea. In: *Obras completas*. Vol. III. Porto: Lello & Irmãos, 1979, p. 1200-1214.

QUEIRÓS, Eça de. *O primo Basílio. Obra completa*. Organização, introdução e notas de Beatriz Berrini. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, v. 2.

RICOEUR, Paul. *Finitud y culpabilidade: el hombre labil y la simbólica del mal*. Madrid: Taurus Ediciones, 1992.

Por que Luísa não cedeu ao Castro? Acerca de um episódio de *O primo Basílio*

Henrique Marques Samyn¹

– É que nem as do Bairro Alto! E eu – gritava [Juliana] – sou uma mulher de bem, nunca um homem se pôde gabar de tocar neste corpo. (QUEIRÓS, 197-: 397)

O presente trabalho é uma tentativa de transpor para a obra queirosiana alguns questionamentos derivados de uma investigação em torno da produção camiliana, que visa a rastrear nela elementos característicos do ideário oitocentista acerca da prostituição. Contra certas e reconhecidas tendências de uma crítica mais convencional que lê a obra do autor de Ceide como produção discursiva cerrada em si mesma, intocada por valores e práticas que, se decerto não guardam com ela uma relação determinística, subjazem à produção literária de um escritor que é, afinal, produto de seu tempo, venho procurando analisar em que medida as prostitutas presentes em algumas obras camilianas atualizam narrativas produzidas no âmbito cultural e político da época – algo especialmente relevante num momento em que a própria prostituição, como fenômeno, é repensada a partir de parâmetros associados a novas estruturas sociais.

Uma das questões mais complexas com a qual venho me deparando nessa investigação é, precisamente, a distinção entre as mulheres burguesas “honestas” e as prostitutas; uma questão que,

¹ Professor Adjunto da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, Brasil.

a meu ver, está diretamente implicada em um episódio de *O primo Basílio* usualmente considerado menos importante na obra. Trata-se, como explícito no título deste trabalho, daquele que envolve a negociação entre Luísa e o banqueiro Castro, mediada por Leopoldina. Iniciarei minha fala resgatando o contexto em que este episódio ocorre na narrativa queirosiana; a seguir, buscarei problematizá-lo à luz do ideário oitocentista sobre a prostituição para, ao fim, apresentar algumas considerações em torno desse conjunto de questionamentos.

É no décimo primeiro capítulo de *O primo Basílio* que a ideia de conseguir dinheiro junto ao Castro ocorre concretamente a Luísa; não obstante, já antes o personagem fora mencionado: no quinto capítulo, precisamente aquele em que o contraste entre Luísa e Leopoldina emerge de modo mais nítido. Basílio então já visitara a prima algumas vezes, mas o *affair* ainda não se consumara; Luísa já evidenciara sua antipatia por Juliana, sendo aconselhada pela amiga a despedi-la – e, quando dissera não poder fazê-lo porque Jorge não o autorizaria, Leopoldina já manifestara sua opinião, segundo a qual “maridos não deviam ter vontade” (197-: 167). A conversa ensejara uma discussão sobre casamento e papéis de gênero em que Leopoldina manifestara o desejo de ter nascido homem, já que “um homem pode fazer tudo”; Luísa replicara, afirmando que “a única coisa neste mundo é a gente estar na sua casa, com o seu homem, um filho ou dois” (197-: 168).

Sugestivamente, poucas linhas depois a conversa trata de *A dama das Camélias*, para não muito mais tarde mencionar o Castro, referido por Leopoldina como um banqueiro “muito apaixonado” por Luísa. Parece-me instigante o modo como esse episódio é estruturado na narrativa queirosiana, precisamente por encerrar indícios a respeito do que ocorrerá posteriormente na obra. O contraste entre os valores defendidos pelas duas amigas demarca suas posições opostas no que tange ao lugar da mulher no casamento: Leopoldina acentua a condição de dependência feminina, manifestando especial horror à “prisão” representada

pela família com filhos; Luísa expressa a abnegação da mulher conformada ao *ethos* burguês, não ocultando, pelo gestual, seu desencanto.

O livro de Dumas Filho ocorre a Luísa quando o realejo do bairro toca o final da *Traviata*; as amigas então relembram seus fictícios amores de adolescência, logo passando a tratar dos amores reais: Luísa menciona as incontáveis paixões de Leopoldina, que replica evocando a paixão do Castro pela amiga. O que Leopoldina sugere é que Luísa também poderia divertir-se com paixões, ter amantes; mas Luísa não toma a sério o comentário, limitando-se a rir. Embora, no âmbito desse episódio específico, *A dama das Camélias* seja mencionada apenas para evocar as emoções de uma paixão transgressora, remetendo à figura de Basílio, parece-me haver um sentido velado: a remissão à figura do Castro, que futuramente oferecerá a Luísa a oportunidade de obter dinheiro em troca de favores sexuais. E o que revela a sofisticação do jogo ficcional construído por Eça é que Armando, o amante de Margarita na narrativa de Dumas Filho, fora a paixão na adolescência de Leopoldina, não de Luísa, o que sugere uma identificação entre ela e a cortesã; assim, o questionamento implícito é: quando tiver a oportunidade, Luísa estará disposta a tornar-se como Leopoldina, fazendo do Castro seu amante?

O Castro volta a ser mencionado no oitavo capítulo da obra – novamente, uma ocasião bastante significativa. O capítulo anterior se encerra com a violenta discussão entre Luísa e Juliana, ao cabo da qual essa revela ter consigo a carta enviada a Basílio. Diante do risco de que a relação seja exposta, a solução imediata que lhe ocorre é fugir com o amante – possibilidade que, nesse momento, parece-lhe plausível, já que o primo tanto lhe falara sobre uma feliz vida em Paris; ao mesmo tempo, seria uma oportunidade para dignificar o amor, tornando-se “só de um homem”, sem ter de “amar em casa e amar fora de casa”, o que reforça seu apego aos preceitos morais impostos às mulheres burguesas (197-: 245). Quando Luísa parte em direção ao Paraíso, aproveitando-se da

ausência de Juliana – que fora justamente aconselhar-se com a “tia Vitória” sobre a melhor estratégia para extorquir a patroa –, a primeira figura que julga entrever é Julião, o que a lembra dos “amigos da casa” que, consumada a fuga, não mais encontraria; logo a seguir, quando o cupê para num embaraço de carroças, vê o Castro.

Não faltam nessa cena detalhes significativos: ostentando um “desdém ricoço”, o Castro dá graças a um “rapazito roto” que lhe oferece cautelas, enquanto observa Luísa através dos seus óculos de ouro – o que tacitamente evidencia a clivagem entre a posição de poder que ocupa e a posição da amante de Basílio, que nada pode fazer além de observá-lo “pelo canto do olho”. Ao mesmo tempo, contemplar o homem que lhe parece medonho – “o seu ventre pançudo, a perninha curta” – evoca-lhe a “linda figura” de Basílio, o que a leva a bater nos vidros, impaciente para encontrá-lo (197-: 255); detalhe particularmente notável quando sabemos que, abandonada pelo amante, Luísa voltará a ver-se diante do Castro, dessa vez por iniciativa sua. Um último pormenor, que pode passar despercebido à primeira leitura, é o fato de esse episódio ter lugar na rua do Ouro, local que na documentação oitocentista em torno da prostituição lisboeta surge como um dos principais lugares de trabalho das prostitutas de luxo, frequentadas pelas classes mais abastadas (CRUZ, 1984 [1841]: 72).

Três capítulos depois, chegamos à ocasião em que Luísa decide concretizar a ideia de recorrer ao Castro, em busca do dinheiro que lhe permita escapar da cilada armada por Juliana. Leopoldina é quem sugere essa solução, justificando ser o que ela mesma faria: “Seiscentos mil réis! Se eu valesse tanto dinheiro, tinha-o amanhã!”, afirma, com “impudor sublime” (197-: 322). Conquanto rejeite a possibilidade num primeiro momento, fato é que a situação concreta a tal ponto se agravara que Joana, a cozinheira, já percebera os luxos e privilégios conquistados por Juliana; e mesmo Jorge surpreendera a esposa a varrer a casa,

certa manhã – evidente demonstração de que, no jogo político doméstico, poucos recursos já restavam a Luísa. A notícia de que o Castro partiria para Bordéus, somada à síncope sofrida por Juliana – que ensinara a Jorge a ideia de dispensá-la, para que não morresse em casa –, levam Luísa a procurar Leopoldina, disposta a aceitar o acordo.

Importa perceber o modo como Eça descreve o encontro. Um primeiro ponto relevante é a conversa entre Leopoldina e o Castro acerca das mulheres francesas. O modo como o banqueiro as avalia – como mulheres adoráveis “sobretudo para a estroinice” – merece um revelador comentário do narrador queirosiano: “como os burgueses ‘da sua roda’, [o Castro] avaliava doze milhões de francesas por seis prostitutas de café-concerto” (197-: 357); percebe-se, assim, a aderência do narrador aos valores patriarcais e burgueses que buscam estabelecer parâmetros aceitáveis de decoro para o comportamento feminino. Gostaria de resgatar aqui a ponderação de Gail Pheterson (2006: 461-462) sobre o conceito de “puta” como rótulo aplicável às mulheres que, prostitutas ou não, recebem a acusação de não corresponderem aos parâmetros impostos de castidade, pureza e decência, sendo as prostitutas a sua representação prototípica. O que o Castro faz, e o que é denunciado pelo narrador, é precisamente aplicar a categoria de “puta” à totalidade das mulheres francesas; não obstante, cabe notar que, subjacente a isso, está todo um conjunto de estruturas que viabiliza a distinção entre mulheres “decentes” e “indecentes”, “puras” e “impuras”.

A força desse modelo pode ser percebida pelo fato de que a ele não escapam nem mesmo as percepções de Luísa e Leopoldina: se a última, para legitimar seu comportamento, afirma tacitamente que todas as mulheres lisboetas são “putas”, ainda que logrem preservar as aparências – “a questão é conhecer-lhes os podres” (197-: 353) –, para Luísa a questão fundamental é permanecer distante de qualquer risco de que o rótulo possa ser-lhe imputado. A seguir, o Castro relembra o encontro com Luísa na rua do Ouro –

local simbolicamente relevante, como anteriormente observei – e, já sem a presença de Leopoldina, insinua-se, incapaz de controlar o próprio desejo. Como sabemos, Luísa recua no momento decisivo: quando o Castro se lança sobre ela, apanha o chicote deixado sobre a jardineira e, tomada por uma “cólera frenética”, põe-se a fustigá-lo, atirando-lhe chicotadas pelos braços e pelos ombros; na tentativa de defender-se, o banqueiro acaba derrubando o candeeiro de porcelana, fazendo alastrar-se pelo chão uma nódoa de azeite. Furioso, o Castro se retira; ciente do que ocorrera, Leopoldina desata a rir, convulsivamente – revanche possível sobre o estigma que incessantemente a castigava.

Resgato, aqui, a questão que apresentei no título deste trabalho: por que, afinal, Luísa não cede ao Castro? A resposta óbvia seria: porque Luísa não é uma prostituta. Mas isso nada responde porque, a despeito do estigma que carrega, Leopoldina também não é uma prostituta – ao menos se definimos prostituta como uma mulher que obtém o sustento mediante a venda de serviços sexuais. Nesse caso, tanto Leopoldina quanto as muitas outras mulheres de Lisboa que recebem benefícios de seus amantes – inclusive aquelas senhoras casadas que, “em vista dos pequenos ordenados, completam o marido com um sujeito suplementar” (197-: 353) – não podem ser qualificadas como prostitutas. Por outro lado, seria possível argumentar que, para Luísa, o absurdo está em ter um amante que lhe forneça dinheiro; mas fazê-lo implica esquecer a passagem em que ela enviou a Basílio uma carta solicitando a soma pedida por Juliana. Com efeito, penso que uma resposta adequada a essa questão exige que se pense o lugar da prostituição no ideário oitocentista não a partir das práticas concretas, mas a partir do imaginário e do estigma que, nele, é associado às prostitutas, considerando também o modo específico como Luísa a ele se relaciona.

No século XIX, o lugar da prostituta no imaginário social muda profundamente, em decorrência de um conjunto de transformações sociais e culturais que dizem respeito à situação das mulheres em Portugal. Cabe lembrar que, até o sismo de 1755,

as portuguesas viviam ainda apartadas do convívio social. No início do oitocentos, embora as mulheres permanecessem sujeitas a um regime de reclusão que causava estranhamento aos estrangeiros, já se admitia que as portuguesas deixassem o espaço doméstico em ocasiões específicas – para ir à missa, fazer visitas ou passear nos jardins e nos Passeios Públicos, por exemplo (VAQUINHAS; GUIMARÃES, 2001: 199). Todavia, isso impunha a necessidade de repensar todo um sistema legislativo pensado para administrar a prostituição urbana. Se antes as leis se destinavam essencialmente a segregar e a castigar as prostitutas, isso agora se tornara um problema: como separar, nos espaços públicos, as “mulheres decentes” das “putas” – sobretudo quando os valores burgueses favoreciam a exibição de riquezas como meio de afirmação social, sendo praticamente impossível distinguir uma das outras (PAIS, 2008: 57)? Havia ainda um outro problema: o risco de que mulheres burguesas efetivamente se tornassem prostitutas, por conta de qualquer infortúnio que ocasionasse a sua desonra ou as deixasse em dificuldades financeiras. Não por acaso, o Portugal oitocentista produzirá, como outras sociedades da época, diversos discursos que procurarão compreender a “condição” das prostitutas: trata-se de investigar sua origem, seu comportamento e sua influência nos meios sociais – tanto com a finalidade de isolar a prostituição como um fenômeno reconhecível quanto a fim de resguardar as mulheres burguesas desse destino.

Não obstante, a assustadora certeza fantasmática subjacente a esse ideário é que as “boas” e as “más” mulheres são, no fundo, uma mesma coisa: a prostituta não pode mais ser vista como “a outra”, mantida sempre à distância por mecanismos eficazes de segregação, porque ela está sempre próxima demais da burguesia – isso quando a prostituta não é a própria mulher burguesa. Talvez o mais veemente argumento nesse sentido seja aquele produzido por Emma Goldman, ainda no contexto do “longo século XIX”, quando demonstrou o *continuum* perceptível entre o casamento e a prostituição, uma vez que ambos implicavam uma subordinação

devido à inferioridade econômica e social da mulher (GOLDMAN, 1969 [1910]). No tocante à obra queirosiana, o que me parece é que, ao passo que esse *continuum* é percebido por Leopoldina e por outras mulheres lisboetas, ele é peremptoriamente negado por Luísa; e pode ser interessante observar como disso derivam diferentes atitudes e estratégias.

Leopoldina é quem mais abertamente reconhece como, no âmbito da sociedade burguesa, o casamento e a prostituição são duas faces de uma mesma moeda; sua falha, por ela mesma reconhecida, é a incapacidade de “manobrar com habilidade”, recorrendo a uma sinceridade que lhe valera o estigma e a segregação social. As outras mulheres portuguesas têm seus amantes, mas logram conservar as aparências, o que mantém aquilo que é, de fato, relevante: a boa imagem perante a sociedade. Isso é percebido mesmo por Luísa, como atestamos no momento em que, passando pela rua Ocidental, ela flagra D. Camila – “senhora casada com um velho, ilustre pelos seus amantes”, mas que era “rica” e “dava *soirées*” (197-: 255): a invejável situação financeira e o reconhecimento social operam, portanto, como proteções para a sua reputação, independentemente de sua conduta sexual.

Para Luísa, contudo, a ideia de “ir com um homem por dinheiro”, como ela mesma afirma, causa horror (197-: 321). E, para entendermos porque isso acontece, é preciso resgatar o que motiva o seu *affair* com Basílio: o desejo de viver uma grande paixão. Nesse sentido, Luísa é a mais perfeita representante do ideal amoroso burguês – que, não precisamos ressaltar, nem sempre corresponde às práticas concretas: tudo se legitima, desde que motivado por um sentimento sincero... ou, ao menos, supostamente sincero. Tão forte é seu apego a esse princípio que ela, num primeiro momento, trai Jorge pela paixão; quando cogita a hipótese de fugir com Basílio, evoca a seu favor a possibilidade de que isso dignifique o seu amor; por fim, quando busca legitimar para si mesma o acordo financeiro com o Castro, argumenta interiormente que sua única motivação seria poder amar Jorge “livremente, toda a vida, sem receios, sem

reservas” (197-: 351). Desse modo, o que faz com que Luísa não ceda ao Castro, mantendo até o fim a repulsa e desferindo-lhe as chibatadas, é precisamente o fato de não nutrir por ele nenhum sentimento – ao passo que o gesto de recorrer a Basílio para obter o dinheiro encontraria legitimação no fato de que o *affair* fora motivado por uma paixão sincera.

À guisa de conclusão, gostaria de, em primeiro lugar, enfatizar em que medida essa conduta de Luísa erige-a à posição de mais rigorosa representação do ideário feminino burguês. Sua incapacidade de administrar quaisquer interesses independentemente de seus compromissos privados – seja os com Jorge, seja os com Basílio – é a objetivação explícita de seu fundamental pertencimento à esfera da domesticidade; pode-se refletir sobre essa questão observando também seu comportamento nos espaços públicos de Lisboa, que por vezes chega a parecer paranoico, tamanha a sua preocupação em preservar a própria imagem e lidar com os olhares alheios. Nesse sentido, o que distingue Luísa das outras mulheres lisboetas é sua recusa fundamental a efetivar qualquer gesto que possa, de algum modo, minimamente aproximá-la da conduta de uma “mulher pública”; como afirmei anteriormente, é como se a ela não se aplicasse o *continuum* entre a esposa e a prostituta, definido por Emma Goldman e reconhecido por Leopoldina.

Em segundo lugar, gostaria de observar que, se para Luísa a paixão e o sexo são indissociáveis, isso decerto se deve, em larga medida, precisamente à leitura dos romances que ensejaram seu caso com Basílio – de modo que, em um sentido particular, o mesmo “bovarismo” que conduz Luísa ao adultério, quando busca fora do casamento uma grande paixão, é o que a resguarda de ultrapassar os limites ideais impostos às mulheres burguesas, quando se nega a admitir a possibilidade de negociar serviços sexuais. O que, por um lado, enseja o desvio é o que, por outro lado, sustenta a ordem; a mesma leitura de romances que “arrasara” a “burguesinha da Baixa”, para utilizar as palavras de

Eça na famosa carta a Teófilo Braga (1983: 134), impedira-a de ultrapassar certas fronteiras impostas à sua condição. Nessa medida, penso que talvez isso encerre uma problematização que pode ter escapado, em parte, ao Eça autor de *O primo Basílio*, mas que ele certamente perceberia ao longo de seu processo de superação do ideário naturalista mais rígido: o fato de que a relação da subjetividade humana com os valores sociais e culturais, não apenas provenientes da literatura, é muito mais complexa e equívoca do que muitas vezes se suspeita.

Referências

- CRUZ, F. I. dos S. *Da prostituição na cidade de Lisboa*. Lisboa: Dom Quixote, 1984 [1841].
- GOLDMAN, E. The traffic in women. In: GOLDMAN, E. *Anarchism and other essays* (pp. 177-194). Nova Iorque: Dover, 1969 [1910].
- PAIS, José Machado. *A prostituição e a Lisboa boémia – do século XIX a inícios do século XX*. Porto: Ambar, 2008.
- PHETERSON, Gail. Stigma. In: DITMORE, Melissa Hope. *Encyclopedia of Prostitution and Sex Work*. v. 2. Londres: Greenwood Press, 2006.
- QUEIRÓS, Eça de. *Correspondência*. Recolha, coord., prefácio e notas de G. de Castilho. v. 1. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983.
- QUEIRÓS, Eça de. *O Primo Basílio: episódio doméstico*. Fixação do texto e notas de Helena Cidade Moura. Lisboa: Livros do Brasil, 197-.
- VAQUINHAS, Irene; GUIMARÃES, Maria Alice Pinto. Economia doméstica e governo do lar. Os saberes domésticos e as funções da dona de casa. In: VAQUINHAS, Irene (coord.). *História da vida privada em Portugal: a época contemporânea*. Lisboa: Temas e Debates, 2011.

**Juliana, Dona Plácida e o pão da velhice:
Uma leitura de *O primo Basílio* e *Memórias póstumas
de Brás Cubas***

Alana de O. Freitas El Fahl¹

1. Considerações iniciais: A boa vontade dos fâmulos

Para Marília Pera, a minha Juliana

As produções literárias de Eça de Queirós e de Machado de Assis, entre tantas afirmações convergentes e divergentes que poderíamos fazer nesse nosso preâmbulo, debruçaram-se sobre as possibilidades de pintar um painel afresco, com tintas sociológicas e psicológicas, do final do século XIX. Ambos alcançaram com sua vasta ficção uma comunhão entre aspectos sociais e individuais. Através de suas ricas galerias de temas, enredos e personagens, cumpriram um duplo papel, analisar o homem e a sociedade, revelando para seus leitores uma espécie de inventário da alma humana, imersa nos eventos contingenciais de seu tempo.

Como hábeis pintores que foram, suas tintas mesclaram-se de variadas formas e intensidades. Ora com cores mais fortes sobre o desenho da sociedade, ora com mais luzes sobre os indivíduos em si. E, melhor ainda, quando em suas paletas essas nuances se misturaram tão homogeneamente que fizeram emergir

¹ Professora da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), Feira de Santana, Bahia, Brasil.

personagens que são, a um só tempo, indivíduos instigantes e tipos representativos do meio social que os forjou.

Na famosa e severa crítica machadiana dirigida ao *Primo Basílio* – não cabe aqui nesse nosso trabalho maior atenção aos detalhes do seu teor já amplamente estudado pela crítica especializada e ainda alvo de discussões pungentes –, o autor brasileiro afirma que a única lição que se extraía do livro é que a “boa vontade dos fâmulos é essencial para a paz no adultério”. Tomemos essa assertiva como ponto de partida para nossa discussão em torno de duas personagens femininas que avivam a trama romanesca de *O primo Basílio* (1878) e de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881): Juliana e Dona Plácida.

Observemos os significados de “fâmulos” registrados no Dicionário Aulete on-line:

1. Criado, serviçal, empregado doméstico; 2. Empregado subalterno de comunidade religiosa ou de algum tribunal eclesiástico; 3. P.ext. Homem servil, que não tem originalidade ou que não expressa opinião; caudatário; 4. Antq. Seminarista que não pagava seus estudos, sendo em compensação obrigado a prestar serviços domésticos para a instituição.

Os quatro sentidos possíveis para o substantivo portam representações sociais exploradas pelos dois autores na construção dos perfis dessas duas senhoras. Juliana, a criada doméstica de dentro da casa, Dona Plácida, a servil que presta serviços em troca de compensações, uma espécie de agregada ou dependente (Challoub, 2003). Papéis aparentemente simples e comuns na manutenção da ordem doméstica, ganham linhas especiais nas duas narrativas. Os dois ficcionistas focaram seus monóculos na burguesia e seus vícios, mas não deixaram de atentar para essa outra classe que vive à sombra da família burguesa.

De acordo com Auerbach, um dos ditames do Realismo consistiu justamente em retratar “a ascensão de camadas humanas mais largas e socialmente inferiores à posição de objetos de

representação problemático-existencial.” (1991: 440). Essas duas mulheres representantes das classes populares, uma lisboeta e outra fluminense, guardam simetrias e assimetrias quando testemunham, de forma diferente, o adultério de suas senhoras.

2. Juliana e Dona Plácida: A doméstica subversiva e a agregada oblíqua

Juliana Couceiro Távira, personagem realista por excelência, desnuda claramente o antagonismo que Eça considera presente na vida social. Segundo Carlos Reis, Juliana é “a personagem mais complexa e socialmente marcante do romance” (2000: 15), julgamento com o qual concordamos. Toda a sua descrição ratifica a ideia de oposição entre ela e sua patroa Luiza, ou melhor, entre ela e todo e qualquer patrão:

A necessidade de se constringer trouxe-lhe o hábito de odiar; odiou, sobretudo as patroas, com um ódio irracional e pueril. Tivera-as ricas, com palacetes, e pobres, mulheres de empregados, velhas e raparigas, coléricas e pacientes; – odiava-as todas, sem diferença. É patroa e basta! Pela mais simples palavra, pelo ato mais trivial! Se as via sentadas: "Anda, refestela-te, que a moura trabalha!" Se as via sair: "Vai-te, a negra cá fica no buraco!" Cada riso delas era uma ofensa à sua tristeza doentia; cada vestido novo uma afronta ao seu velho vestido de merino tingido. Detestava-as na alegria dos filhos e nas prosperidades da casa. Rogava-lhes pragas. Se os amos tinham um dia de contrariedade, ou via as caras tristes, cantarolava todo o dia em voz de falsete a "Carta Adorada"! Com que gosto trazia a conta retardada de um credor impaciente, quando pressentia embaraços na casa! "Este papel!" – gritava com uma voz estridente – "diz que não se vai embora sem uma resposta!" Todos os lutos a deleitavam – e sob o xale preto, que lhe tinham comprado, tinha palpitações de regozijo. Tinha visto morrer criancinhas, e nem a aflição das mães a comovera; encolhia os ombros: "Vai dali, vai fazer outro. Cabras!" (QUEIROZ, 1970: 578).

Servindo em casas diversas desde muito jovem, sempre desejou ascender socialmente, mudar o seu papel social: “Desde rapariga a sua ambição fora ter um negociozito, uma tabacaria, uma loja de capelista ou de quinquilharias, dispor, governar, ser patroa.” (QUEIROZ, 1970: 577), ambição que será o móvel de sua vida e de sua morte.

Como uma espécie de cuidadora da tia de Jorge, uma velha rica, rabugenta e muito doente, vislumbrara naquele serviço sua chance de reversão e ascensão social. Desvelou-se em zelos com a velha, imaginando que seria recompensada com ao menos um conto de réis e assim, então, “Estavam acabadas as canseiras. Ia jantar, enfim, o seu jantar! Mandar, enfim, a *sua* criada! A *sua* criada! Via-se a chamá-la, a dizer-lhe, de cima para baixo: Faça, vá, despeje, saia!”. (QUEIROZ, 1970: 600).

Seu projeto fracassara, a velha Virgínia morre e em vez de deixar-lhe um dote, como ela sonhara, e que ainda lhe traria também um marido, deixa a herança para Jorge, ou seja, transfere-a de patrão. Em vez de passar a possuir, ter “a sua criada”, continua a ser possuída, num irônico processo de reificação que a torna objeto arrolado no inventário.

Seu azedume natural só aumentara com essa decepção, mas Tia Vitória, sua amiga inculcadeira, mais uma personagem popular da galeria eciana, alguns degraus acima de Juliana por viver de seus expedientes escusos e uma espécie de mentora de seus projetos, já havia lhe aconselhado antes sobre sua natureza difícil, era preciso abrandar, era preciso fingir, pois senão:

– Tu acabas por não ter onde te arrumar, e falta-te o bocado do pão!

O pão! Aquela palavra que é o terror, o sonho, a dificuldade do pobre assustou-a. Era fina, e dominou-se. Começou a fazer-se “uma pobre mulher”, com afetações de zelo, um ar de sofrer tudo, os olhos no chão. Mas roía-se por dentro; veio-lhe a inquietação nervosa dos músculos da face, o tique de franzir o nariz; a pele esverdeou-se-lhe de bilis. (QUEIROZ, 1970: 598).

Eis o elemento crucial que une nossas duas mulheres aqui analisadas. O medo da miséria, o medo de não ter do que viver, nem onde viver depois que não pudessem mais servir, depois que viessem a doença e a velhice e não pudessem conquistar o pão com o suor do rosto.

Dona Plácida, essa não tinha sobrenome, aparece como uma coadjuvante nas memórias de Brás Cubas, típico representante das elites brasileiras no século XIX, quando ele narra sua história com Virgília. Após um romance frustrado na juventude – ela o pretere em razão do político Lobo Neves, com quem se casa –, reencontram-se mais tarde para viver uma relação extraconjugal. Amores escusos numa casinha alugada, outro paraíso perdido, espaço irônico para amores clandestinos, como o de Luiza e Basílio, e eis que surge a agregada da família de Virgília para fazer às vezes de alcoviteira e álibi para o casal de amantes. Conheçamos um pouco da natureza da relação de Dona Plácida com Virgília:

– Minha filha fugiu-me; foi com um sujeito, nem quero saber... Deixou-me só, mas tão triste, tão triste, que pensei morrer. Não tinha ninguém mais no mundo e estava quase velha e doente. Foi por esse tempo que conheci a família de Iaiá: boa gente, que me deu que fazer, e até chegou a me dar casa. Estive lá muitos meses, um ano, mais de um ano, agregada, costurando. Saí quando Iaiá casou. Depois vivi como Deus foi servido. Olhe os meus dedos, olhe estas mãos... E mostrou-me as mãos grossas e gretadas, as pontas dos dedos picadas da agulha. – Não se cria isto à toa, meu senhor; Deus sabe como é que isto se cria... Felizmente, Iaiá me protegeu, e o senhor doutor também... Eu tinha um medo de acabar na rua, pedindo esmola... (ASSIS, 1991: 116-117).

Dona Plácida, portanto, difere de Juliana no que tange ao papel no jogo do capital. Embora também muito pobre e explorada de igual maneira como a empregada lisboeta, ela era uma agregada, uma espécie de protegida de uma família influente que paga os favores recebidos com eterna gratidão e pequenos serviços

de toda sorte, daí talvez ser chamada de Dona, pronome de tratamento que alude a alguma consideração social. A figura do agregado na obra machadiana é estudada com acurácia por Roberto Schwarz. Sobre essa personagem em especial ele afirma:

Sirva de exemplo o retrato de Dona Plácida, nas Memórias, um dos momentos mais altos e duros da literatura brasileira. A vida de Dona Plácida cabe em poucas linhas, onde alternam os trabalhos insanos, as desgraças, doenças e frustrações, o que em si não seria notável, nem suficiente para explicar o efeito atroz do episódio. A pobre mulher costura, faz doces por fora, ensina crianças do bairro, tudo indiferentemente sem descanso, “para comer e não cair na rua”. Cair, no caso, serve de eufemismo para contingências como pedir esmola na rua ou faltar aos bons costumes, degradações estas a que no entanto não haverá como fugir, conforme anota o narrador, com evidente satisfação. Adiante, forçada pela miséria, Dona Plácida acaba prestando serviços de alcoviteira, embora seja uma devota sincera do casamento e da moralidade familiar. (1990: 100).

Eis outro ponto que une assimetricamente as duas mulheres, além da preocupação com o “pão”, elas terão comportamentos distintos em relação ao adultério de suas patroas ou protetoras. Enquanto Juliana sonha em encontrar alguma prova de adultério para que com isso possa chantagear Luiza e garantir seu pão, Dona Plácida protegerá a relação adúltera de sua Iaiá. Para não caírem socialmente, elas assumem atitudes diferentes diante do mesmo fato, todavia o objetivo final é o mesmo, protegerem-se da miséria.

Juliana de forma mais ostensiva e forte, de posse das cartas que comprovavam o adultério, passa a torturar Luiza. Dona Plácida enxerga no romance de Iaiá uma forma de manter-se sem cair, mesmo caindo de acordo com seus princípios morais. A primeira ganha poder e voz com a chantagem. A segunda, mais oblíqua, vai alimentando o romance dos protetores para que aquele arranjo perdure.

De posse do seu bilhete “premiado” e através de chantagem, Juliana começa a usufruir da posição de patroa, seja através das roupas, das folgas do trabalho ou das refeições mais sofisticadas. Tais elementos representam espécies de parcelas da negociação que lhe traria, ao final, sua tão esperada alforria, simbolizada por uma casa, onde finalmente poderia ser senhora.

Sobre essa nuance da personagem Juliana, analisa Mônica Figueiredo:

A criada sabia que precisava de um discurso pronto, irrefutável e, principalmente assinado para que pudesse selar a desgraça da patroa. E foi pela posse do discurso que aprisionou Luiza. Fazendo de sua própria vida um exercício de transgressão e rebelando-se contra a condição servil que marcava o seu destino, Juliana também ousou dizer além. Daí a malquerença despertada em todas as casas que trabalhou. Sempre desejara uma fala capaz de enfrentar o silêncio a que tinha sido condenada por sua posição... A criada, virilmente, desejou para si outro futuro que a livrasse do peso das casas em que por toda a vida servira, sem nunca garantir para si um abrigo real. Partindo de uma concepção essencialmente masculina e burguesa, Juliana desejou estabelecer-se, reclamando o governo de sua própria vida. (2002: 52)

Juliana representa o desejo de ascensão a qualquer preço, inclusive pagando com a própria vida, como ocorre no desenrolar da trama. Juliana é capaz de reconhecer a inadequação das injustiças sociais vivenciada em sua posição subalterna.

Juliana adquire voz. É capaz de ler, não só a carta, mas o texto em que se constitui a vida de Luiza e de perceber suas fragilidades. Por isso, a criada interfere no jogo social. Nesse sentido a sua ação desenvolve-se com modulações, como é próprio das ações de quem aprende. Primeiro, há uma carta insuficiente que lhe confere um discurso imperfeito, uma trama insatisfatória. Depois, há a carta que lhe possibilita negociar. Ela só ganha voz no

romance quando toma posse de um bem que lhe confere o poder de barganhar.

Dona Plácida, de alguma forma, é conformada com seu papel social e joga um jogo menos arriscado. Segue bajulando, servindo, ajeitando a vida dos patrões. E, de fato, será recompensada por Brás, que, atendendo a um pedido de Virgília, lhe destina, contra sua vontade, 5 contos de réis que depois saberemos será dissolvido por um carteiro que se casara, interesseiramente, com ela. Brás atendendo, mais uma vez, um pedido de sua ex-amante, localiza Dona Plácida em completa miséria no Beco das Escadinhas e leva-lhe para morrer na Misericórdia – atentemos para a motivação intencional desses topônimos.

Ao meditar sobre a vida dela no capítulo CXLIV, ironicamente chamado de “Utilidade relativa”, mas que também poderia ser outro igualmente “Triste, mas curto”, ele conclui:

Depois do almoço fui à casa de Dona Plácida; achei um molho de ossos, envolto em molambos, estendido sobre um catre velho e nauseabundo; dei-lhe algum dinheiro. No dia seguinte fi-la transportar para a Misericórdia; onde ela morreu uma semana depois. Minto: amanheceu morta; saiu da vida às escondidas, tal qual entrara. Outra vez perguntei, a mim mesmo, como no capítulo LXXV, se era para isto que o sacristão da Sé e a doceira trouxeram Dona Plácida à luz, num momento de simpatia específica. Mas adverti logo que, se não fosse Dona Plácida, talvez os meus amores com Virgília tivessem sido interrompidos, ou imediatamente quebrados, em plena efervescência; tal foi, portanto, a utilidade da vida de Dona Plácida. Utilidade relativa convenho; mas que diacho há absoluto nesse mundo? (ASSIS, 1991: 181)

De utilidade relativa são os papéis sociais dessas duas mulheres. Todavia suas presenças incômodas assumem efeitos literários absolutos nos dois romances em análise. À primeira vista secundárias, elas saem das áreas de serviço e ganham assento na sala narrativa ao testemunharem os amores clandestinos de suas

patroas ou iaiás. Os dois autores cada um ao seu modo dão nome e voz a essas mulheres, tão diferentes e tão iguais.

Considerações finais: A vitória da Verossimilhança

No início desse texto nos referimos que um dos pontos comuns entre a obra desses dois escritores seria o desejo de pintar um painel afresco do seu tempo, utilizando de variadas formas e volumes suas escolhas de cores e tintas.

Nesse painel social dos fins do século XIX, seja em Lisboa ou no Rio de Janeiro, Eça de Queirós e Machado de Assis reservaram um espaço privilegiado à burguesia grande ou pequena, à aristocracia ou à fidalguia, através de Jorges, Brás, Aires, Jacintos ou Afonsos. Mas ajustando o nosso olhar mais detidamente nesse mural, também vislumbramos aqueles que engomam suas saias, mexem seus doces, trocam suas águas e sabem dos seus segredos fazendo deles uma moeda poderosa para o pão da velhice.

Ao trazer Juliana e Dona Plácida para o centro do mural, nos é dado a saber de seus dramas, desejos e desventuras, e assim novamente nos encontramos com a matéria-prima de Eça e Machado, que para além de qualquer quadro social, são pintores das almas humanas.

Referências

ASSIS, Machado. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: FTD, 1971.

AUERBACH, Eric. *Mimesis*. 2ª edição. Série Estudos. Vol. 2. São Paulo: Perspectiva, 1987.

CHALLOUB, Sidney. *Machado de Assis historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

FAHL, Alana de Oliveira Freitas. *Singularidades narrativas: uma leitura dos contos de Eça de Queirós*. Feira de Santana: UEFS Editora, 2012.

FIGUEIREDO, Mônica. *No corpo, na casa e na cidade, a ficção ergue a morada possível*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2002.

QUEIROZ, Eça de. *Obra Completa*. Vol. 1. Org. João Gaspar Simões. Rio de Janeiro: Ed. Aguilar, 1970.

REIS, Carlos. *O essencial sobre Eça de Queirós*. Lisboa: Ed. Imprensa Nacional, 2000.

SCHWARZ, Roberto. *Um Mestre na periferia do capitalismo Machado de Assis*. São Paulo: Livraria duas cidades, 1990.

Dicionário Aulete. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/>>. Acesso em: 15 Ago. 2016.

Perspectivas da subalternidade feminina em *O primo Basílio*, de Eça de Queirós

Marcio Jean Fialho de Sousa¹

“Eça de Queiroz é um dos primeiros romancistas portugueses que vê realmente a Mulher, não a mulher abstrata e intemporal do *eterno feminino*, mas a mulher portuguesa do seu tempo”, afirma João Medina (2000: 77). Em sua obra, Eça apresenta a figura feminina em todos os seus pormenores, assim destaca João Medina:

A mulher burguesa, vítima da criadagem que rouba ou detesta, do coro que a rodeia – no caso de Luísa, esse microcosmo que é a rua da Patriarcal Queimada, entre a Praça da Alegria e a praça do Príncipe Real, com um coro de olhos indiscretamente ávidos de mexerico e coscuvilhice que seguem todos os seus movimentos, lambendo a rua, nesse coração mesmo da vivência citadina da Lisboa fontista, a mulher vestida de maneira artificial e sufocante do nosso oitocentos, ou seja, entre o espartilho que a aperta e a cuiá que lhe dá um ar falso. (2000: 77).

Nesse estudo, Medina é assertivo ao demonstrar o quanto a mulher se faz presente na pena queirosiana, porém deixa de dar especial atenção à mulher serviçal, àquela encarregada por recolher as águas sujas de suas patroas, depois que elas se deliciavam em banhos cheios de perfumes. Faltou, talvez, elevar aquela que está escondida nas cozinhas e no quarto dos

¹ Doutor pela Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, Brasil.

engomados. Nas poucas vezes em que se referiu a essas mulheres específicas, João Medina apenas afirma que eram mulheres que faziam de suas patroas as vítimas de suas crueldades.

Não há dúvidas, porém, de que a mulher burguesa na obra queirosiana recebe certo destaque que a distingue das outras mulheres da sociedade. Por outro lado, na medida em que as suas dificuldades cotidianas vão sendo apresentadas, percebe-se que não é só a mulher burguesa que se torna vitimada, mas todas as mulheres retratadas em seus romances assumem um papel subalterno dentro da sociedade portuguesa oitocentista, independente do *status* social a qual pertença. Subalternidade essa que, de certa forma, as unifica socialmente.

Nesse sentido, a imagem da mulher na obra queirosiana vai sendo denegrada na medida em que o autor se predispõe a apresentá-la. Segundo Luís de Oliveira Guimarães, em seu livro *As Mulheres na Obra de Eça de Queirós*, estudo publicado em 1943, até poderia haver uma figura feminina perfeita, uma personagem que em algum lugar da obra queirosiana, talvez, pudesse apresentar-se

[...] vestida de xadrez, que se debruça, certa manhã, à portinhola dum vagão de primeira classe, numa pequena e tranquila estação de província, com os olhos negros, a pele delicada e fina, um ar de doçura que enternecia, um chapéu pequenino na cabeça, um laço de rendas no pescoço, um livro fechado na mão [...]. A imagem delicada e pura daquela rapariga vai se esfumando [...] até desaparecer por completo [...]. Eis, incontestavelmente, na obra de Eça de Queirós uma mulher perfeita. Porquê? – perguntarão (*sic*). Nada mais simples: porque o romancista não nos conta a história dessa mulher. (GUIMARÃES, 1943: 72).

Voltando ao conceito de *subalternidade*, vale afirmar que esse termo aqui utilizado está sendo empregado a partir dos estudos propostos por Gayatri C. Spivak, apresentado no livro intitulado *Can the Subaltern Speak?*. Nesse trabalho, Spivak define como subalterno aquele que “não pode ocupar uma categoria

monolítica e indiferenciada, pois esse sujeito é irredutivelmente heterogêneo” (2012: 13), ou seja, o subalterno não pertence a um grupo social, seu lugar não se define por padrões, são heterogêneos porque não se organizam entre si. Sendo assim, não pertencem a um grupo privilegiado (aqueles que possuem padrões), não se adequam, não possuem representatividade, são aqueles sujeitos cujas vozes não podem ser ouvidas.

Subalterno será também, segundo Spivak, sinônimo de proletariado, serão aqueles que pertencem “às camadas mais baixas da sociedade construída pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante” (SPIVAK, 2012: 14).²

Partindo desses conceitos e passando para o estudo de *O Primo Basílio*, é de conhecimento geral que este é um romance que tem como tema central o adultério, do qual não se entrará no mérito nesse estudo; porém, ainda que não analisemos como se deu esse disparate, a análise das figuras de Joana e Juliana permearam, de certo modo, esse ocorrido, já que elas testemunharam todo o desenrolar dos fatos por estarem sempre em casa a serviço de Luísa.

Dentre as personagens de segunda ordem que aparecem no enredo, aqui será dada especial atenção à figura de Joana, a cozinheira, fazendo contraponto com Juliana, a empregada de dentro. O objetivo dessa comparação é analisar como essas duas personagens, que possuem, basicamente, o mesmo *status* social, relacionam-se entre si e como lidam com a condição subalterna em que foram colocadas, histórica e geograficamente marcadas, dentro de uma sociedade capitalista e patriarcal portuguesa, do século XIX.

O primeiro ponto que vale analisar é a posição social que cada uma das empregadas de Luísa assume no enredo. Ainda que

² Tradução livre feita por Sandra Regina Goulart Almeida, apresentada no Prefácio do livro *Pode o subalterno falar?*, edição publicada no Brasil, usada como referência nesse estudo.

ambas fossem empregadas da casa, também entre elas havia certa distinção categórica. Uma era empregada de dentro, a outra cozinheira. Como cozinheira, Joana não interage com as visitas da casa, nem serve diretamente a seus patrões. Enquanto Juliana, na função de empregada de dentro, fica encarregada dessas funções mais sociais, o que não exime de seus afazeres, porém, sua responsabilidade de ter que tirar as “águas sujas”, depois que seus patrões tomavam banho, além de ter que engomar as roupas.

Essa diferença de função era suficiente para que o relacionamento entre elas também fosse desenvolvido em meio a desigualdades. Um exemplo disso se dá na cena em que certa noite, sem conseguirem dormir por causa do calor que fazia, Joana e Juliana começam a conversar, cada uma do seu próprio quarto, que era um ao lado do outro:

– Já se deitou, Sra. Joana, já. Está hoje com os azeites. Falta-lhe homem!

Joana, às voltas, fazia ranger as madeiras velhas da cama. Não podia dormir! Abafava-se!

Uf!

– Ai! E aqui! – exclamou Juliana.

Abriu o postigo que dava para os telhados, para deixar arejar; calçou as chinelas de tapete, e foi ao quarto de Joana. Mas não entrou, ficou à porta; *era criada de dentro, evitava familiaridades.* (Grifo meu. QUEIROZ, s.d.: 81)

Como se lê, não havia cumplicidade entre Juliana e Joana, não havia proximidade, “evitava familiaridades”, diz o narrador. Os locais sociais em que tinham sido colocadas eram vivenciados e mesmo endossados também entre elas mesmas. Buscando respostas dentro do texto para os distintos comportamentos das empregadas de Luísa, é possível encontrar alguns elementos que ajudam a compreender um pouco essas mulheres responsáveis por realizar os mimos de sua senhora.

Juliana trabalhava como empregada doméstica havia vinte anos, era uma mulher rancorosa, vingativa, invejosa e muito

dissimulada. Até dos amores de Joana, Juliana tinha inveja. Quanto às patroas às quais tinha servido, Juliana classifica-as

[...] na mesma palavra – uma récu! E detestava as boas pelos vexames que sofrera das más. A ama era para ela o inimigo, o tirano. Tinha visto morrer duas – e de cada vez sentira, sem saber porquê, um vago alívio, como se uma porção do vasto peso, que a sufocava na vida, se tivesse desprendido e evaporado! (QUEIROZ, s.d.: 88).

O narrador tenta justificar essas características de Juliana, assim como seu mau humor, ao apresentar aspectos da vida que ela tinha levado durante esse tempo:

[...] mudava de amos, mas não mudava de sorte. Vinte anos a dormir em cacifos, a levantar-se de madrugada, a comer os restos, a vestir trapos velhos, a sofrer os repelões das crianças e as más palavras das senhoras, a fazer despejos, a ir para o hospital quando vinha a doença, a esfaltar-se quando voltava a saúde! (QUEIROZ, s.d.: 85).

Em outro trecho do livro, o narrador disserta ainda sobre a sofrida infância e tristes anos escolares de Juliana, justificando de forma determinista o porquê de suas rabugices (Cf.: QUEIROZ, s.d.: 85).

Outro episódio que marca, negativamente, a vida de Juliana foi aquele em que ela se dedicara durante muito tempo a cuidar da tia de Jorge, a tia Virgínia Lemos. Virgínia não tinha herdeiros diretos e todos sabiam que sua saúde era muito debilitada, logo, Juliana, sempre incentivada por tia Vitória, começa a acreditar ainda mais que poderia herdar a riqueza da velha, assim que sua morte chegasse, afinal, nem mesmo Jorge ia visitá-la; para isso seguia todos os conselhos de Vitória. Assim dizia tia Vitória: “– Tu trata a velha, apaparica-a, que ela o que quer é uma enfermeira que a sofra. É rica, não é nada apegada ao dinheiro; é capaz de te deixar uma independência!” (QUEIROZ, s.d.: 90).

Mas não foi o que aconteceu. Virgínia morre e nada deixa a Juliana, destina tudo ao sobrinho Jorge. Depois disso, vê-se na obrigação de se dedicar a Luísa, por falta de opção de uma vida melhor, mas eis que quando já não tinha mais esperança de uma vida melhor, aparece um velho primo de Luísa, Basílio, que, nos anos de juventude, havia sido namorado de Luísa e começa a visitá-la com frequência enquanto Jorge, nesse momento, passava uma temporada fora de casa atendendo a compromissos profissionais. Juliana começa então a desconfiar de tantas visitas e é a partir disso que a empregada de dentro começa a arquitetar um plano que a levaria à fortuna.

Com esse contexto, pode-se verificar o quanto Juliana vive apenas impulsionada pelo interesse, não tem nada nem ninguém, pensa na sua própria velhice e na miséria de sua própria vida. Por isso, todas as suas ações acabam se resumindo em troca de favores a quem quer que fosse:

Juliana lisonjeava sempre a cozinheira; dependia dela: Joana dava-lhe caldinhos às horas de debilidade, ou, quando ela estava mais adoentada, fazia-lhe um bife às escondidas da senhora. (Grifo nosso. QUEIROZ, s.d.: 66).

Sobre Joana, o narrador dá conta de que

Era uma rapariga muito forte, com peitos de ama, o cabelo como azeviche, todo lustroso do óleo de amêndoas doces. Tinha testa curta de plebeia teimosa. E as sobrancelhas cerradas faziam-lhe parecer o olhar mais negro. (QUEIROZ, s.d.: 66).

Além disso, tinha certo despreendimento de bens materiais, não se preocupava em comprar roupas novas ou juntar pequenas riquezas, mesmo passando por necessidades financeiras, preferia doar seu dinheiro ao amante a comprar “camisas” que precisava (Cf.: QUEIROZ, s.d.: 83); junto a isso, tinha também grande preocupação com a própria saúde. Diferente de Juliana que preferia

gastar todo seu dinheiro comprando botinas a cuidar de sua saúde debilitada.

Como se nota, as perspectivas de vida de Joana eram completamente diferentes das de Juliana, ainda que ambas tivessem as mesmas condições precárias de vida. Joana arruma tempo para cultivar amores enquanto Juliana vivia para se lamentar, mas o que ainda dava a ela alguns estímulos era pensar que um dia sua sorte poderia ser diferente e nisso ela se apegava e acreditava.

Enfim, ainda que tanto Joana quanto Juliana pertençam à camada subalterna da sociedade, nota-se que o modo como cada uma acaba conduzindo suas vidas é muito antagônica. Joana não pensava no futuro, vivia o momento presente, vivia seus amores, fazia “suas festinhas” quando se encontrava sozinha na casa. Juliana, por seu turno, vivia para o devir material, preocupava-se apenas com o presente para preparar o futuro: se esse fosse bom, teria o pão para comer na velhice, se assim não fosse, seria jogada na rua visto que não poderia mais prestar serviços às suas senhoras. Nessa relação social ninguém as representava, ninguém as defendia, suas vozes não eram ouvidas a não ser entre si mesmas.

Essas diferenças de interesse ficam claras na única cena em que ambas desenvolvem um diálogo longo. Na ocasião, Joana se coçava por causa de percevejos que tinha no quarto:

– Ai! É um inferno! – disse com lástima Juliana. – Eu só adormeço com o dia. Mas ainda eu agora reparo... Vossemecê tem São Pedro à cabeceira. É devoção?

– É o santo do meu rapaz – disse a outra. Sentou-se na cama. Ouf! E então tinha estado com uma sede!...

Saltou para o chão, com passadas rijas que faziam tremer o soalho, foi ao jarro, pô-lo à boca, bebeu uma tarraçada. A camisa justa, feita de pouca fazenda, mostrava as formas rijas e valentes.

– Pois eu fui ao médico – disse Juliana. E com um grande suspiro:

– Ai! Isto só Deus, Sr^a Joana! Isto só Deus!

Mas por que não se resolvia a Juliana a ir à mulher de virtude? Era saúde certa. Morava ao Paço dos Negros; tinha orações e unguentos para tudo. Levava meia moeda pelo preparo...

– Que isso são humores, Sr^a Juliana. O que vossemecê tem são humores.

Juliana tinha dado dois passos para dentro do quarto. Quando se tratava de doenças, de remédios, tornava-se mais familiar.

– Eu já me tenho lembrado... eu já me tenho me lembrado de ir à mulher. Mas, meia moeda!

E ficou a olhar, tristemente, refletindo.

– É o que eu tenho junto para umas botinas de gáspea!

Era um vício, as botinas! [...]

Joana censurou-a.

– Ai! eu, em se tratando do corpo, do interior, que o diabo leve os arrebiques! (QUEIROZ, s.d.: 81-83).

O posicionamento de Eça de Queirós presente nesse trecho, e em outros de seus romances, em relação às mulheres é também, de certa forma, herança de muitas de suas leituras, por exemplo, da obra de Pierre-Joseph Proudhon, principalmente no que tange às personagens femininas protagonistas. Segundo esse filósofo, a mulher não deixa de ser uma figura subalterna e, por isso, suas funções são distintas das dos homens; para superá-los seria necessário, porém, que tivesse a ajuda do próprio homem, pois sozinha isso não seria possível, aponta Campos Matos (Cf. 1988: 76).

Sendo assim, o local que as domésticas assumem nesse romance é o espaço subalterno das mulheres. Isso porque se a mulher, subalterna por natureza, segundo Proudhon, ainda poderia vir a contar com a voz masculina que lhe daria o sobrenome e um lugar na sociedade, Joana e Juliana, no enredo, não podem contar nem com isso, já que Joana tem um namorado às escondidas e com isso já se mostrava satisfeita; o casamento nem é mencionado em seu discurso, tampouco nas palavras do narrador, e Juliana, por seu turno, contava apenas com a companhia da tia Vitória que também nem era considerada senhora da sociedade.

Sendo assim, as domésticas assumem um não-lugar no mundo feminino português do século XIX, pois se em Proudhon a mulher serviria a uma dicotomia: cortesã ou dona de casa, Joana e Juliana não assumem nem uma posição nem outra. Talvez Joana, por causa de seus encontros às escondidas com Pedro, poderia ser vista como cortesã, hipótese refutável, mas Juliana, nem mesmo a um namorico havia se dado:

[...] O único homem que a olhara com desejo tinha sido um criado de cavaliçã, atarracado e imundo, de aspecto facinora: a sua magreza, a sua cuia, o seu ar domingueiro tinham excitado o bruto. Fitava-a com um ar de buldogue. Causara-lhe horror, – mas vaidade. E o primeiro homem por quem ela sentira, um criado bonito e alourado, rira-se dela, pusera-lhe o nome de Isca Seca! Não contou mais com os homens, por despeito, por desconfiança de si mesma. (QUEIROZ, s.d.: 90).

Mas Juliana não aceita esse lugar destinado a ela nesse romance e a única maneira, na sua visão, para ascender socialmente seria encontrando ou descobrindo algo que incriminasse Luísa, sua patroa. É assim que Juliana, depois de tomar posse das cartas que provariam o caso de adultério entre Luísa e Basílio, vendo-se com a oportunidade de ganhar o dinheiro que seria o sustento para a sua velhice e aconselhada por tia Vitória, chantageia Luísa pedindo que essa lhe pagasse pelas cartas a quantia de 600 mil réis, dinheiro que Luísa não teria nem se vendesse todas suas joias.

Durante certo tempo, Juliana consegue manter suas chantagens diante da patroa, mas quando Luísa, não aguentando mais tanta humilhação nem o serviço pesado ao qual não estava acostumada em sua vida de burguesa, toma coragem e confia a Sebastião, amigo da família, seu romance, e fala sobre as cartas roubadas; este assume para si o compromisso de recuperar as cartas, e Juliana, que já tinha a saúde debilitada, indignada por não

ter conseguido levar a cabo seu projeto de aposentadoria, morre depois de entregar tudo a Sebastião.

Joana, por seu turno, ainda que humilhada, até mesmo por Juliana, como já demonstrado nessa análise, manteve-se sempre esperançosa e fiel à patroa até os momentos finais da vida de Luísa.

Dessa forma, às domésticas de Luísa está reservado o lugar subalterno. Elas são homogêneas em suas posições sociais, porém heterogêneas nas relações entre si. Estão fora do grupo privilegiado da sociedade e, por isso, não possuem representatividade. Não são representadas por outrem nem se fazem valer de suas vozes; a única que tenta ser ouvida, de alguma forma, é Juliana, que, utilizando-se do único recurso que possui, vale-se de estratégias de chantagem frente à representante da sociedade burguesa feminina.

Enfim, pensar sobre o lugar dessas mulheres fadadas ao serviço a suas patroas, inseridas na sociedade portuguesa oitocentista, implica vê-las como figurantes e, por isso, apagá-las, na maioria das vezes, da história social. Essa relação foi aqui evidenciada na medida em que a presença dessas mulheres simplesmente é ignorada pelas personagens principais do romance e, até mesmo, pelo leitor. Por outro lado, o desfecho do romance necessita dessas duas personagens para que o final chegue ao esperado pelo autor; isso implica dizer que o final é trágico para as mulheres que de alguma forma subverteram a expectativa do comportamento social dentro desse contexto oitocentista português. Nesse contexto, Eça de Queirós coloca também em pauta a discussão sobre os papéis sociais dentro das camadas menos favorecidas, ou seja, classificar as pessoas em papéis sociais como se isso fosse o suficiente para estabelecer certa ordem passa a ser um equívoco, visto que dentro dessas próprias categorias há conflitos e incômodos. Esses incômodos são responsáveis por criarem subdivisões e desejos de se sobressair ao outro, provando que as relações sociais, desse modo, estão longe de ser passivas.

Referências

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

QUEIROZ, Eça de. *O Primo Basílio*. Porto: Lello & Irmão, s.d.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o Subalterno Falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

MATOS, A. Campos. *Dicionário de Eça de Queirós*. 2ª ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1988.

MEDINA, João. *Reler Eça de Queiroz – Das Farpas aos Maias*. Lisboa: Livros Horizontes, 2000.

**Mulheres em *O primo Basílio*:
fronteiras e Limitações do feminino
na sociedade portuguesa oitocentista**

*José Roberto de Andrade*¹

Contextualização necessária

No II Encontro Internacional do Grupo Eça: *O Primo Basílio*, realizado em setembro de 2016, apresentei uma versão deste trabalho e nele imaginei estar aprofundando um estudo sobre as cozinheiras de *O Primo Basílio*. Estudo decorrente do esforço interpretativo da obra queirosiana, que venho empreendendo desde 2011 e que tem como motes a gastronomia e a sexualidade. Não tenho dúvida de que comida e sexo são chaves importantes para a interpretação da obra do escritor português, principalmente se utilizadas para abrir as salas de jantar, de almoço, as alcovas e os “paraísos”. Como decorrência dessa certeza, tenho de pensar que as cozinheiras e cozinheiros dizem muito sobre os sentidos construídos por Eça em sua obra. Escrutinadas numa obra específica, as cozinheiras podem se transformar numa redução superficial e forçada. Quem chamou a atenção para essa possibilidade foi Hélder Garmes, organizador do II Encontro do Grupo Eça. No final da minha fala, ele fez a seguinte pergunta: você não está reduzindo a discussão sobre as mulheres a uma

¹ Professor Efetivo do Instituto Federal da Bahia (IFBA), Salvador, Brasil.

necessidade temática de seus trabalhos anteriores? Pergunta certa: eu estava falando de mulheres e não só de cozinheiras.

Se minha perspectiva era redutora, a contradição nela expressa não era. O estudo das mulheres, sem reduzi-las à cozinha, é decorrência de minha participação no DEVIR, grupo de pesquisa interdepartamental, constituído no Instituto Federal da Bahia (IFBA) e dedicado ao estudo das questões de identidade, gênero e subjetividade. Participação que tem exigido uma análise mais ampla que considere perspectivas diferentes. E é isso que vou procurar fazer neste artigo. Para ampliar a perspectiva com algum rigor lógico, organizarei o texto de forma bem didática, construindo o raciocínio parte a parte, relacionando umas às outras.

As receitas de mulher

Os modelos de feminino do século XIX serão meu ponto de partida para chegar às mulheres d'*O Primo Basílio*. Não pretendo esmiuçar nem esgotar o assunto. Vou me valer de textos do próprio Eça e de seus contemporâneos, de alguns historiadores e de manuais de etiqueta, para tentar perceber alguns dos limites sociais definidos para a representação das personagens femininas, sobre as quais pretendo tratar: Luísa e Juliana, o núcleo da análise, e, ampliando a perspectiva, Leopoldina e Joana, os contrastes. Na narrativa, elas são senhoras e criadas de família burguesa. Vejamos algumas possibilidades de representação desses dois tipos sociais.

Receitas de rainhas do lar

Autores, jornais e revistas do XIX mostram-se conservadores, pois reproduzem os modelos de publicações de séculos anteriores, como a *Carta de Guia de Casados*, de 1651, escrita por D. Francisco Manoel. Nela, os homens são aconselhados a esposarem mulheres virtuosas, companheiras, zelosas e

parideiras. Não obstante essas qualidades, as mulheres eram consideradas frágeis, inconstantes e frívolas. E o marido, seu proprietário, deveria protegê-las, corrigi-las e educá-las para a virtude religiosa, social e moral, o que excluía o letramento: quanto mais incultas, mais o casamento seria feliz.

O texto de D. Francisco Manoel mereceu reedição no século XIX — com prefácio de Camilo Castelo Branco e notas de Teófilo Braga, contemporâneos de Eça — e suas recomendações foram retomadas pelo historiador e cientista social Oliveira Martins — que influenciou o pensamento de Eça de Queirós e seus contemporâneos.² Para Martins, “[...] a mulher é enferma por condição histórica. O casamento foi pra ela um tratamento: o marido seu protetor, ou médico” (MARTINS *apud* LOPES, 1999: 386). Além de retomarem as recomendações da *Carta Guia*, as afirmações de Martins, segundo Lopes (1999: 387), remetem a “um mote proudhoniano: ‘a mulher é dona da casa, ou então cortesã’, que reencontraremos em Antero e em Eça de Queiros”.

Eça e Antero não são os únicos a reverberar os princípios do pensamento martiniano/proudhoniano. É o caso de Ramalho Ortigão, que com Eça escreveu, de 1871 ao final de 1872, *As Farpas*. Maria de Fátima Outeirinho estudou a obra de Ortigão, para escrever o artigo “A mulher: educação e leituras francesas na crônica de Ramalho Ortigão”, em que afirma que à mulher:

[...] competem os deveres domésticos que permitirão um funcionamento harmonioso da família, na medida em que pela especificidade feminina — sensibilidade, fragilidade e susceptibilidade — ela apenas poderá contribuir num trabalho de retaguarda, imprescindível, no entanto, como adjuvante discreta

² Oliveira Martins teria sugerido o nome “Vencidos da Vida” para o grupo de influentes intelectuais portugueses que se reunia ora no Café Tavares, ora no Hotel Bragança, lugares preferidos para os encontros e jantares semanais. O grupo “jantante”, como seus membros costumavam denominá-lo, assumia a característica de sociedade exclusivista e congregava importantes nomes da literatura e da política, entre eles Ramalho Ortigão e Eça de Queirós.

do sustentáculo familiar que é o chefe de família [...]
(OUTEIRINHO, 1992: 149).

Eça reproduziu em seus textos não literários algumas dessas ideias. Na primeira e famosa farpa, de 1871, ele afirma que as mulheres:

[...] precisam casar. A *caça ao marido* é uma instituição. Levam-se as meninas aos teatros, aos bailes, aos passeios, para as mostrar [...] Para se imporem à atenção, as meninas têm as *toilettes* ruidosas, os penteados fantásticos, as árias ao piano (III, 676, grifos do autor).³

A ponta de sarcasmo diferencia Eça dos demais autores, mas zombar da “caça ao marido” não faz esquecer que, para as mulheres, o casamento era um meio de conquistar uma vida respeitável e, dependendo da conta bancária do marido, farta, pois ela tem em mira “o casamento rico. Gostam do luxo, da boa mesa, das salas estofadas: um marido rico realizaria esses ideais” (III, 676). As que não tinham a sorte de um casamento rico, precisavam mais do que beleza, charme, “toilettes ruidosas” e “penteados fantásticos”. A conquista de um marido poderia depender da herança ou do dote, pois também os homens procuravam um “bolso farto”: “Nós é que somos abomináveis com a nossa caça à herdeira. [...] para o homem [é] o supremo motivo do casamento.” (III, 677).

Em Eça, as mulheres não são as mesmas de Martins e Ortigão. A elas permitem-se “extravagâncias”: tocar piano, ler, ir ao teatro, dançar, apreciar e desejar a boa comida e o luxo dos salões e casas burguesas. Extravagâncias que não as liberam do casamento e da submissão ao homem da casa. E, para casar, as mulheres tinham prazo de validade: trinta anos; depois

³ Os trechos da obra de Eça de Queirós foram retirados da edição, em quatro volumes, publicada pela editora Aguilar, sob a coordenação de Beatriz Berrini. Nas citações, referir-me-ei simplesmente aos volumes (I, II, III e IV) e às páginas.

carregariam a pecha de velhas solteironas e dependeriam da boa vontade dos irmãos ou de outros familiares para poder viver, ou se submeteriam à atividade de governantas, em condições, muitas vezes, miseráveis.

Essa concepção do feminino predomina em outras publicações de época, algumas escritas por mulheres. Machado e Sena (2013) estudaram os perfis femininos em um periódico português — *O Beija-Flor* — do século XIX e constataram que o papel destinado à mulher é o de cuidadora do lar e de leitora de textos que se limitam à religiosidade, moralidade e civilidade. Essa dona de casa deveria ser benquista da vizinhança, caridosa, firme na fé cristã, humilde, avessa à fofoca, mansa, nobre, quieta, honesta, prudente, sisuda, virtuosa, regrada e zelosa da honra.

Em *A Arte de Viver em Sociedade*, escrito por Maria Amália Vaz de Carvalho, e publicado em Portugal, em 1895, a “dona de casa” vem referida também como “mulher de sala”, dois nomes que revelam os limites de atuação do feminino: a casa. Para ser perfeita, essa mulher deveria ser asseada, vestir-se adequadamente, respeitar o marido, cuidar dos filhos e, ironicamente — se pensarmos no enredo de *O Primo Basílio* —, ter cuidado com a correspondência, que poderia extraviar-se. No que diz respeito à cozinha, a rainha do lar deveria comandar a casa, sem se envolver com as criadas. Mulher que sabe que interfere no cardápio e o define, mas é servida pelas criadas (MONTEIRO, 2000: 15-16).

Eça, Ortigão, Martins e as publicações de época confirmam o que dizem os historiadores. Para Therborn (2006: 43), na Europa do século XIX, o patriarcado regulava as relações sociais: “[...] o capitalismo industrial não era apenas um sistema de racionalidade mercantil. Tinha uma pesada âncora social na família patriarcal”. Apesar das mudanças econômicas e sociais, que a industrialização, a urbanização e a proletarização provocaram, o homem deveria prover e administrar sua propriedade, além de ser “persona do

sucesso moderno e da respeitabilidade universalista, muito apoiado pela lei religiosa e pela opinião pública” (THERBORN, 2006: 43).

O homem burguês trabalhava, provia e exercia sua dominação sobre a mulher, a quem cabia a casa. Essa relação de dominação do masculino sobre o feminino, definindo o papel coadjuvante para a mulher, também estava prevista nos desfechos das revoluções. O historiador da culinária Roy Strong (2004) chamou atenção para o fato de o poder patriarcal entrar na dinâmica da Revolução Francesa, para constituir um espaço doméstico privado — com uma cozinha —, em que as mulheres reinariam:

o ataque à privacidade [...] produziu uma reação em direção oposta. A consequência acabou sendo a criação de um espaço doméstico privado, essência da era burguesa que estava por vir. Da mesma forma, as esperanças revolucionárias de emancipar as mulheres derrubando a existente ordem sexual “natural” também saíram pela culatra; a reação foi recolocá-las como deusas domésticas na esfera privada da vida [...]. E no centro dessa esfera estava o jantar de gala que tais deusas iam comandar (STRONG, 2004: 234).

A revolução delineou uma mudança que teve como consequência “contrarrevolucionária” a reorganização do espaço doméstico e reinserção do feminino na casa. Essa também é a constatação de Peter Gay (2002): “a família burguesa antiautoritária falhou: não produziu igualdade. Para a esposa, [a família] podia representar tanto a prisão como um refúgio” (GAY, 2002: 68).

Receitas de criadas

As criadas estão definidas na concepção da senhora: esta comanda a casa e instrui a criadagem e aquelas são as adjuvantes da adjuvante. Fâmulos atendem aos comandos das rainhas do lar e circulam nos espaços permitidos a cada função: cozinheiras, na cozinha, e “criadas de dentro”, na sala e nos quartos. Para fugir dessa condição, havia a remota possibilidade do comércio. O

espaço/tempo d' *O Primo Basílio* é a Lisboa da segunda metade do século XIX. Nesse período, o setor comercial absorveu parte da mão de obra das cidades portuguesas e permitiu ascensão social (SERRÃO e MARQUES, 2004: 105-106). Não por acaso, Juliana nutre o desejo de ter um comércio para se livrar da condição de criada. O enredo mais comum, porém, não era o da ascensão das criadas. Era mais frequente contar-se a história de senhoras sem herança e sem marido que se somavam ao contingente de trabalhadores vivendo em condições muito precárias:

trabalhando por conta própria [...] ou em regime de salariedade ou sobrevivendo da caridade alheia, as classes populares viviam sempre na fronteira da pobreza [...] o trabalho manual era mal remunerado e fisicamente extenuante, obrigando muitas vezes ao esforço de 12 a 16 horas diárias [...]. A ausência de qualquer vínculo contratual e de mecanismos de assistência social, em caso de doença, acidente, velhice, etc. permitiam degradação brusca das condições materiais de existência das classes populares. (SERRÃO e MARQUES, 2004: 180)

Entre os grupos que se arrolam nas “classes populares” estão domésticos, pescadores, operariado, marginais, vadios, mendigos e prostitutas (SERRÃO e MARQUES, 2004: 175-176). E, não é absurdo inferir, Luíças que não casaram e tiveram de se empregar como governantas em casa alheia. Esses atores sociais podiam se submeter, silenciosamente, a essas condições aviltantes, se revoltar ou — muito menos frequente — migrar para o comércio. Também podiam viver da herança: se lhes restasse uma pequena propriedade, poderiam arrendar e cultivar; se a herança era uma casa ampla, ofereceriam hospedagem e refeições. Essa possibilidade está “documentada” pelo próprio Eça, em outras narrativas. N' *O Crime do Padre Amaro*, S. Joaneira e Amélia, além de hospedar padres, servem refeições e mantêm uma propriedade onde cultivam verduras e legumes. Em *O Mandarin*, Teodoro se hospeda “na casa de hóspedes da D. Augusta, a esplêndida”, que é

“viúva do major Marques” (I, 786) e dele herdou a casa que transformou em pensão, para sobreviver.

A concepção dos pratos: Eça e seu projeto de representação

Em carta enviada a Teófilo Braga, em 1878, mesmo ano em que *O Primo Basílio* foi publicado, Eça, conhecedor de Stendhal e dos princípios da escola realista, escreve: “A minha ambição seria pintar a sociedade portuguesa [...] e mostrar-lhes, como num espelho, que triste país eles foram — eles e elas. É o meu fim nas Cenas da Vida Portuguesa” (IV, 918). Esse ambicionado projeto não se concretizou, pelo menos não totalmente. Na obra queirosiana, encontra-se sempre um retrato — ou uma imagem — da sociedade portuguesa, mas ele não pode ser confundido com a representação do real. E essa constatação talvez tenha sido o motivo de Eça ter enunciado a metáfora do espelho como “ambição” e “possibilidade”, não como “realização” e “certeza”. Ou seja, nem sempre a imagem representada na obra se confunde com o reflexo do espelho. E isso se aplica a toda obra queirosiana, incluídos os textos jornalísticos e críticos, gêneros em que se espera uma imagem mais próxima daquela que se pode observar num espelho apontado para a sociedade.

Mônica Figueiredo (2006) estudou a representação das mulheres em Eça e constatou que muitas vezes a realidade ultrapassa a ficção e vice-versa. Algumas personagens não manteriam nem uma flébil relação com as descritas nesta “Farpa” de março de 1872:

No brilho artificial [da luz do gás] uma menina, com os cabelos lustrosos, um pouco de pó de arroz [...] tem encanto e pode seduzir. Mas que venha [...] a sincera luz da manhã! Todas as máculas destacam: os cabelos, chamuscados do ferro de frisar, estão secos e cor de rato, os beiços são como um velho bago de romã espremida [...] toda a pele parece a de uma galinha cozida!... (III, 851).

As feias “como um bago velho de romã espremida” também povoam as narrativas de Eça, mas as bonitas se destacam, como Luísa, Amélia e Leopoldina, que são belas à luz do dia e não parecem essas mulheres de beleza/feiura escamoteada que Eça apreende ao apontar seu espelho para as ruas e salões de Lisboa. Ele não representou somente “imagens de mulheres reais”. Tampouco aplicou receitas de escola, como um escolar qualquer. Seguiu as receitas, mas as modificou, aprimorou e adaptou — alguns diriam que as traiu —, e sofreu as crises próprias que todo excelente cozinheiro sofre.

As mulheres de Eça, segundo alguns críticos: Luísa

Como a interpretação das personagens também depende da percepção dos leitores, é preciso perguntar: que “imagens” leitores e críticos de Eça “captam” em suas narrativas? Não é possível considerar todos os leitores, por isso vou me valer de sínteses elaboradas por alguns críticos de Eça. Começemos com Luísa.

A. Campos Matos (2012: 21) afirma que “Luísa, saturada de literatura romântica, ser fraco e influenciável, deixa-se levar pelas falas experientes de um primo sedento de aventura e caminha entorpecida para uma tragédia que a leva à sepultura”. António Ramos de Almeida (1945: 221) diz que o remorso de Luísa “não passa de histerismo exaltado de uma burguesinha fútil e desonesta”. Carlos Reis (2000: 47-51) assevera que “Luísa cede ao donjuanismo de Basílio e compromete a estabilidade da família burguesa” e que “o adultério de Luísa é a causa de sua destruição”. Machado de Assis (1997: 905) vai na mesma direção: “Luísa é um caráter negativo [...] é antes um títere do que uma pessoa moral. [...] não lhe peçam paixões nem remorsos; menos ainda consciência”.

Essas leituras são retomadas, em certa medida, por Francisco J. C. Dantas. Ele escreveu *A Mulher no Romance de Eça de Queirós* e é uma referência na análise do universo feminino na

obra queirosiana. Sobre Luísa, ele afirma: “Eça mostrará que” Luísa não consegue discernir e “também é impressionável, passiva, inconsistente, fraca e amoldável, enfim, um verdadeiro fantoche.” (DANTAS, 1999: 91). Ainda, segundo o crítico: “[...] ninguém sabe quem é Luísa, sequer ela mesma. Seu único legado é debater-se em meio a conveniências sociais e vantagens pessoais esporádicas, investindo em ambas as projeções femininas, sem que, afinal, se decida por nenhuma” (DANTAS, 1999: 95).

Na perspectiva desses leitores, Luísa fica entre conveniências e vantagens e não se define. A ela só cabe o diminutivo: “burguesinha”, que se entrega a Basílio, comprometendo a família e sua própria vida. Carácter negativo e fantoche, não lhe cabem nem remorsos nem consciência. Ou seja, Luísa é caracterizada — um tanto contraditoriamente — pelo que não é: personagem sem persona. Deixa-se manipular, sem paixões, remorsos e consciência. Nessa leitura, poderíamos dizer que Luísa, apesar dos temperos e da habilidade do cozinheiro, é massa pronta e sem sabor, que o freguês, a seu gosto, pode ou não salgar e rechear.

As mulheres de Eça, segundo alguns críticos: Juliana

Façamos o mesmo exercício para Juliana. Carlos Reis assevera que Juliana é “a personagem mais complexa e socialmente marcante do romance” (REIS, 2000: 15). O pai de Eça, José Maria Teixeira de Queirós, afirma, em carta ao filho, 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: 594). O pai de Eça encontra eco na leitura de João Medina, que compara Juliana à Titi, d’*A Relíquia*:

[...] D. Patrocínio e Juliana constituem, no elenco de personagens femininos ecianas duas verdadeiras naturezas perversas, autênticas viragos de psicologia mórbida e comportamento repulsivo, dois galhos humanos secos e esverdinhadados, voltadas ambas à pura maldade [...] como monstros humanos [...] são

ambas atrozes almas de ressentimento, perversidade. (MEDINA, 2001: 19).

Francisco Dantas e Machado de Assis não diferem muito dessas percepções, mas adicionam motivação às ações de Juliana. Para o segundo (1997: 905), “Juliana está enfadada de servir; espreita um meio de enriquecer depressa”. Dantas é mais específico:

Juliana é a personagem em que podemos identificar com maior clareza os valores femininos burgueses, [...] 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: 82-85).

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, repulsiva e má. E ainda: 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: 85).

Refeição na mesa: Luísa e outras possibilidades

A necessidade de expansão enunciada no início deste artigo levou-me a pensar nas personagens Luísa e Juliana em contraste com outras de mesma condição social. No caso de Luísa, considerarei Leopoldina, que não é modelo para uma burguesa virtuosa, mas revela outras imagens no espelho de Eça.

Para estabelecer o contraste, lembrarei algumas cenas do jantar que Luísa oferece a sua amiga Leopoldina, quando Jorge, o marido, está no Alentejo. Nessa cena, as duas revelam detalhes de sua educação, suas experiências amorosas, suas certezas, dúvidas e desejos.

Ao receber a amiga, Luísa já está envolvida no jogo de sedução de Basílio e nutre desejo pela aventura adúltera, mas sente-se capaz de resistir à tentação: “podia ter lá dentro uma fraqueza... Mas seria sempre uma mulher de bem, fiel, só dum!” (I, 561).

Leopoldina chega e, antes de sentar à mesa, detalha as exigências e desmazelos de Justina, sua criada; fala da ausência do marido — “Lá o meu senhor foi para o Campo Grande” (I, 562) — e menciona seus amantes.

Os temas do jantar e da trama estão postos à mesa: criadas, amantes e maridos. O tratamento desses assuntos revela os contrastes das personagens. Luísa entristece com a ausência do primo e pretende ser mulher de um homem só, anunciando sujeição e dependência. Leopoldina, diferentemente, queixa-se das criadas, mas demonstra maleabilidade para não as contrariar “quando a gente depende delas” (I, 562); reclama do marido, mas não deixa de chamá-lo “meu Senhor”; entrega-se às aventuras amorosas, mas posiciona-se com independência em relação aos amantes.

Leopoldina também não respeita as etiquetas gastronômica e amorosa. Não se importa com o que Luísa preparou e interfere no cardápio: “[...] Manda-me assar um bocadinho de bacalhau! Meu marido detesta bacalhau! Aquele animal!”. Leopoldina, longe do “animal”, exige o bacalhau “com azeite e alho!” (I, 562). O desejo de alho leva Leopoldina a considerar a etiqueta amorosa: “É que hoje não posso comer alho” (I, 562). O impedimento deve-se ao encontro que terá depois do jantar. No entanto, entre o amor e o sabor, escolhe os dois: come a seu gosto e vai ao encontro do amante: “Eu vou ter logo com o Fernando, mas não me importa!... Ah! [...] Não há nada como o alho!... [...] achava aquilo uma pândega. (I, 564-565).

Essa irreverência em relação às etiquetas e essa entrega aos prazeres da luxúria e da gula contrastam com o comportamento de Luísa, que se espanta com as extravagâncias da amiga, não se deixa tentar pelo bacalhau e insiste em alimentar a sua tristeza. Enquanto o forno assa o bacalhau, Luísa pede à amiga que toque, ao piano, “alguma coisa triste, doce” (I, 563). Leopoldina escolhe um fado sentimental que conta “a história rimada de um amor infeliz”, com todo o “palavreado mórbido do sentimentalismo lisboeta.” (I, 562-563). Cantam, mas só Luísa se mostra melancólica e triste com a música. Para Leopoldina, o fado também “é uma pândega”.

O bacalhau chega e Leopoldina serve-se com gula, mas só petisca o assado e beberica golinhos de vinho e de champanhe. A conversa torna-se mais íntima e as amigas falam das recordações do colégio. As lembranças trazem para a mesa personagens e cenas da formação amorosa e sexual de ambas. Lembram-se de um tal Espinafre e de Micaela, que “foi apanhada, no cacifo dos baús, a devorá-lo de beijos!...” (I, 563). Luísa reage à lembrança com uma exclamação de pudor — “que horror!” (I, 563) —, mas não interrompe a conversa, que avança até os “sentimentos”, eufemismo para se referir aos relacionamentos homoafetivos. Luísa classifica essas relações de “tolices” e Leopoldina, de amores intensos: “Tinham sido [...] as sensações [...] mais intensas. [...] nunca [...] senti por um homem o que senti pela Joaninha! (I, 564).

Embora considere “tolices”, Luísa está atenta ao discurso de Leopoldina e dele não discorda, apenas cuida para que a criada, Juliana, não ouça a conversa. Essa tentativa de preservar as aparências também se manifesta quando Leopoldina deseja fumar: “O pior é que Juliana podia sentir o cheiro. E parecia tão mal!”. A amiga de Luísa reage à restrição com uma ironia: “— É um convento, isto! — murmurou Leopoldina. — Não tens má prisão, minha filha!” (I, 566).

Fumo e homossexualismo não são recomendados a mulheres “de bem”, mas são tolerados desde que se resguarde a

aparência de moralidade. Essa dinâmica de respeito e de ataques aos bons costumes não se configura de forma simples. Leopoldina adota práticas que destoam das concepções morais da burguesia lisboeta, mas respeita, ainda que com uma ponta de ironia, os limites impostos a si — o marido é “meu senhor” — e à amiga — “não tens má prisão, minha filha”.

Luísa parece defender mais aguerridamente a moralidade da família burguesa. Critica Leopoldina por não acreditar em Deus e em padres. Mesmo juízo que faz da promiscuidade da amiga: “Pois olha que com as tuas paixões, umas atrás das outras... [...] Não te podem fazer feliz!”. Para Leopoldina a religião é uma farsa e a promiscuidade pode não trazer a felicidade, mas “diverte”.

Outro tema importante do jantar são os homens. Leopoldina inveja-os: “Os homens são bem mais felizes que nós! Eu nasci para homem! [...] Um homem pode fazer tudo! [...] Pode viajar, correr aventuras...” (I, 566). Mas Luísa desdenha: “São tolices, no fim, andar, viajar! A única coisa neste mundo é a gente estar na sua casa, com o seu homem, um filho ou dois...” (I, 566).

A esposa de Jorge prega honestidade, respeito a deus, defende a maternidade, condena a promiscuidade amorosa, mas não percebe os caminhos contraditórios que seu pensamento percorre. Embora defenda a vida caseira, Luísa “ambicionava um cupê; e queria viajar, ir a Paris, a Sevilha, a Roma” (I, 566). E a defesa da honestidade não tem espaço, quando o tema são os possíveis amantes de Luísa. Ela ruboriza na lembrança de Basílio e sorri na menção a outro pretendente, o banqueiro Castro.

O desejo de viagem, o rubor e o sorriso são indicativos da curiosidade e do desejo. E isso vai ficar explícito na cena em que Leopoldina, envolta num ar de confiança e sensualidade, fala da relação com seu atual amante: “Luísa sentia-lhe o hálito e o calor do corpo [...] e a certos detalhes mais picantes de Leopoldina soltava um risinho quente e curto, como de cócegas...” (I, 569). A escuta atenta dos detalhes picantes, a aproximação física e o “risinho quente e curto” revelam mais interesse que indignação. E

Leopoldina demonstra habilidade na condução da conversa: parte o bacalhau lentamente, observa as reações de Luísa, bebe o vinho e o champanhe, e espera estarem próximas, quase deitadas, para falar, “com ar de êxtase”, do amante.

Terminado o jantar, Leopoldina vai para os braços de Fernando, e Luísa fica só, em meio à “noite cálida, bela e doce” que a chamava “para fora, para passeios sentimentais, [...] com as mãos entrelaçadas” (I, 570). O calor da noite e o desejo do contato trazem-lhe de volta as “conversas de Leopoldina e a lembrança das suas felicidades” (I, 570). O calor, a solidão, a lembrança da conversa e a embriaguez levam Luísa a desejar o mesmo para si: “O seu amante!... [...]. Também ela amava (I, 570).

Não por acaso, a campainha toca. Basílio está à porta e, com a desculpa de que vai partir, é recebido por Luísa, que se entrega aos abraços e beijos do primo e perde “a percepção nítida das coisas; sentia-se como adormecer; balbuciou: — Jesus! Não! Não!” (I, 570). Aqui, na entrega, o contraste se acentua. Leopoldina pede o bacalhau e o alho; mantém marido e amantes; seduz tanto quanto se deixa seduzir. Luísa não revela essa mesma agilidade e força. Frágil na mesa, frágil no amor: deixa-se seduzir e entrega-se ao amante, dentro da própria casa, quase diante das criadas, comprometendo definitivamente a “respeitabilidade do lar”.

Refeição na mesa: Juliana, seus contornos, seus limites, seus contrastes

No caso de Juliana, estabelecerei uma comparação com Joana, a cozinheira. Ambas:

- Vivem 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. (I, 498-499).
- Cultivam “vícios”. Juliana, as botinas, pelas quais “arruinava-se” e Joana, um amante, o carpinteiro Pedro, que “seduzia-a com uma violência abrasada” (I, 499).

- Rezam uma pela outra: Joana pede a Juliana “três salve-rainhas pela saúde do meu rapaz [Pedro]” e promete rezar outras “três pelas melhoras do peito” de Juliana. (I, 499).
- Dirigem-se censuras: Juliana não aceita que Joana se deixe explorar pelo amante: “Vossemecê [...] deixa-se cardar pelo homem!”. E Joana desaprova o zelo com as aparências e as botas: “que o Diabo leve os arrebigues!” (I, 499).
- Fazem arranjos de conveniência: Joana, para manter o amante, é leal a Juliana. E Juliana aceita esconder o “escândalo”: “[...] detestava aquele ‘escândalo do carpinteiro’; mas protegia-o, por que ele valia muitos regalos aos seus fracos de gulosa [...] ou, quando ela estava mais adoentada, fazia-lhe um bife às escondidas da senhora” (I, 489).

No que diz respeito aos contrastes, constatamos que:

- São diferentes na idade e na abundância de carnes. Joana é “uma rapariga muito forte, com peitos de ama, o cabelo [...] todo lustroso do óleo de amêndoas doces”. Juliana tinha o rosto “chupado e [...] as orelhas [...] despegadas do crânio; [...] as canelas muito brancas, muito secas [...] e cotovelos agudos” (I, 498).
- Juliana faz questão de diferenciar hierarquicamente. Vai até a porta do quarto de Joana, mas não entra: “ficou à porta; era ‘criada de dentro’, evitava familiaridades” (I, 498). E, embora não aceite o “escândalo”, “invejava asperamente a cozinheira pela posse daquele amor, pelas suas delicias” (I, 499).
- Joana suporta as condições em que vive. Juliana sente falta de ar, enjoa e compara: “Nunca, nunca, nas casas que servira, tinha tido um quarto pior”, [...] “Nunca, nunca, nas casas que servira, tinha sido tratada daquela maneira! Nunca!” (I, 500).

Essa lista de contrastes e semelhanças dá-nos uma ideia da complexidade de Juliana e Joana. Elas sabem-se criadas, subalternas, mas adotam estratégias para romper as limitações impostas pelo trabalho e pelos patrões. Joana apresenta-se mais conformada e aproxima-se do modelo traçado pelo pai de Eça de Queirós. Juliana é soberba, marca a hierarquia e revolta-se contra o tratamento que lhe dispensam.

Comparando receitas, representações e refeições

Projeto de representação, receitas, degustação dos críticos e pratos servidos indicam variadas e complexas interpretações, que se revelam nas semelhanças e contrastes do caráter de cada uma das personagens. Começarei por Juliana, que, nos tópicos anteriores, veio sempre depois de Luísa, como se eu aceitasse, também aqui, a hierarquia social.

Começemos por perguntar: por que o pai de Eça se espantou com o ódio de Juliana? A própria narrativa sugere uma resposta: a criada branda e mansa é a mais comum. Além de Joana, há duas de Sebastião — “Vicência” e “tia Joana” (I, 530)⁴ —, três na casa do Conselheiro Acácio e uma na casa de Leopoldina. Sete resignadas e uma que se rebela. Há motivos, portanto, para a surpresa do pai de Eça. Não há razão, porém, para desconsiderar a pulsão de rebeldia da massa de trabalhadores que viviam, como Joana e Juliana, em condições humilhantes.

Juliana é uma personagem “prevista” e “ancorada” no contexto histórico em que as relações entre patrões e subalternos estavam longe de se pautar na “brandura de costumes”. A aparente amenidade camufla condições ultrajantes, que Juliana não quer mais admitir, pois intui que resignação e fidelidade canina não lhe dariam um fim digno: “Se a gente ia a ter escrúpulos por causa dos amos, boa! [...] Vêem uma pessoa morrer, e é como fosse um cão” (I, 489-490). A frustração de Juliana, portanto, não se resume à impossibilidade de ser patroa. A revolta é, também, por não ter seus direitos básicos respeitados. Direitos que se estabelecem também por comparação. Quando considera experiências

⁴ Essas “Vicências” e “Joanas” que vivem em condições precárias, mas mantêm-se leais aos patrões, repetem-se nas narrativas. N’ *O Crime do Padre Amaro*, é Maria Vicência — “devota, alta e magra como um pinheiro, antiga cozinheira do doutor Godinho” e “irmã da famosa Dionísia” (I, 182) — que vai cozinhar e cuidar da morada de Amaro, depois que ele se vê obrigado a sair da casa da S. Joaneira. Nesse mesmo romance há também Gertrudes, que vive com o abade da Cortegaça, excelente cozinheiro. N’ *A Relíquia*, Vicência é a devota e leal criada de cabelos brancos que faz “par” com a “decrépita e gaga a cozinheira” (I, 867).

anteriores e a situação de outras criadas, Juliana percebe que alguns “direitos de classe” lhe são negados. Ela “Nunca [...] tinha tido um quarto pior” e “Nunca tinha sido tratada daquela maneira!”. Além disso, Justina, criada de Leopoldina, deixa claro que amantes deveriam ser generosos: “Quando era o tempo do Gama [um dos amantes de Leopoldina], isso sim! Nunca ia que não me desse os seus dez tostões, às vezes, meia libra” (I, 556). A sua revolta, portanto, centra-se numa condição em que se confundem e se relacionam muitos atores e motivações: doença, amantes, condições de trabalho, de classe e de gênero, poder público, patroas, criadas e maridos.

Não por acaso, Juliana procura atingir Luísa, mas nem sempre da mesma maneira: Luísa é a fútil “Piorrinha”, alvo do rancor de Juliana, mas é também esperança de libertação — se se deixar chantagear. Juliana não deixa de considerar suas limitações e seu *status*. Faz questão de se dizer “criada de dentro” e tem perfeita consciência de sua condição. Até o bife que come “às escondidas” enquadra Juliana na classe dos desprovidos de tudo: a carne bovina estava nas mesas da burguesia e da nobreza, mas era iguaria raríssima nos pratos da plebe (SERRÃO e MARQUES, 2004: 181).

Juliana, no entanto, não é somente, como querem alguns críticos, a criada feia, perversa, ressentida, repulsiva, má e frustrada. Ela não conseguiu seu “comerciozito”, porque a doença levou as economias. Era virgem e detestava crianças, mas tinha fantasias: invejava o amante de Joana, e “nas paredes sujas” do cacifo em que dormia havia um “daguerreótipo onde se percebia vagamente [...] os bigodes encerados e as divisas de um sargento” (I, 498). Essas contradições levam Juliana a transitar entre as fronteiras definidas para manifestação do feminino na sociedade burguesa: dona de casa “e” cortesã⁵. Quer ser senhora, mas considera a possibilidade de

⁵ Não uso dona de casa “ou” cortesã porque entendo o intervalo entre os polos como possibilidades de ação e caracterização. As personagens deslizam e oscilam entre eles. Luísa, por exemplo, está mais para dona de casa. Leopoldina, para cortesã. Mas elas nunca se posicionam num dos polos.

continuar criada. Inveja o amante, mas detesta o escândalo. Não faz objeção aos pecados das patroas, desde que goze a abundância também. Juliana desloca-se ora para uma ponta, ora para outra e, muitas vezes, para os dois polos, ao mesmo tempo. Juliana é plástica e está disposta “a negociar” seus princípios morais e seus desejos. E nesse sentido concordamos com os críticos que afirmam ser Juliana o caráter mais complexo da narrativa.

Para compreender melhor essa plasticidade, é preciso retomar alguns episódios da narrativa, que não estão nas receitas, nem nas leituras dos críticos, nem nas refeições. A revolta de Juliana não ocorre sem que, no processo, ela proponha e aceite, como outras criadas, arranjos alternativos. Antes de chegar ao limiar da vingança e da morte, há momentos de relativa “harmonia”. Um deles diz respeito à cozinha. Depois de iniciar a chantagem, Juliana, ciente da dificuldade de receber o dinheiro, 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, mais fartas. Ela chega mesmo a controlar a cozinha; e a casa “[...] 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.” (I, 668).

Com a atuação de Juliana, a casa muda. E nem o elogio de Jorge a Joana — “Esta Joana é uma revelação [...]” (I, 668) — a aborrece. Ela não faz questão do mérito e seu temperamento muda:

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, 668).

Juliana quer saborear a vida. Na abundância, o amargor e o rancor adoçam-se e o serviço é feito habilmente. A casa de Jorge e Luísa transforma-se e “criados de quarto, criadas de dentro, cozinheiros, escudeiros, governantas, cocheiros, guarda-portões, ajudantes de cozinha...” ofereciam-se para trabalhar e “pediam

audiência; [...] uma bonita criada de quarto juntou a sua fotografia; um cozinheiro trouxe uma carta de empenho do diretor-geral do Ministério” (I, 668).

Juliana aceita a condição subalterna, desde que goze os benefícios próprios da burguesia. Sem deixar de ser criada, torna-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, sem tocar no fogão. A casa burguesa, como manda a ética burguesa, recebe bem, é generosa e benquista. A fartura e a fortuna não são, porém, suportadas por Luísa, que definha: “E no meio daquela prosperidade – Luísa definhava-se. Até onde iria a tirania de Juliana? [...]. E como a odiava!” (I, 668). A “rainha do lar” de direito não consegue negociar seu *status* e “gozar” a nova e “abundante” situação. Quanto mais Juliana se adoça, mais Luísa se amarga. Quanto mais Juliana se porta como “senhora” (sem deixar de ser criada), mais Luísa atua como “criada” (sem abdicar de sua condição de rainha). Ou seja, os limites se movem e as personagens vão se reconfigurando.

Essa maleabilidade e complexidade de Juliana também se encontram em nossas heroínas burguesas. Embora diferentemente, Luísa e Leopoldina não se alinham totalmente às características virtuosas da mulher burguesa, referidas por historiadores, por Eça e seus contemporâneos.

Leopoldina demonstra independência ao dar mais importância aos próprios desejos, em vez de satisfazer os amantes, mas vê-se um tanto impotente diante da prisão do matrimônio e da figura do marido, a quem chama de “senhor” e de quem aceita as “imposições” gastronômicas. Deseja ser homem, mas se submete à sua condição de esposa. Não se incomoda com o palavrório da cidade e fala abertamente de seus amantes, mas não dispensa as criadas alcoviteiras, talvez para manter uma imagem de certo pudor burguês.

Considerando o desempenho gastronômico e amoroso, Leopoldina recusa convites, direciona o cardápio e insiste no alho,

apesar do amante, ou seja, põe o prazer gustativo acima do amor, sem dispensar este último. Ao comer, serve-se com gula, mas só “belisca” o assado e saboreia o vinho e o champanhe devagar, com gosto. Leopoldina procura sentir prazer com a comida, com a conversa e com os amores, que “divertem-me”. Ciente de seu destino, ela não se entristece nem se empanturra.

Luísa, diferentemente, deseja, mas não consegue sustentar suas escolhas e conquistas. Deixa-se seduzir pela personalidade forte e masculina da amiga, mas procura manter a imagem de esposa fiel, contida, religiosa e recatada. À mesa, quase não come, prefere ouvir e se embriagar com a melancolia do fado e com o álcool do champanhe. Luísa também crítica a falta de fé e a promiscuidade da amiga, mas aceita — e nesse aspecto Luísa se assemelha a Juliana — conviver com a heresia e se excita com as histórias picantes. Quer ser mulher de um só homem, mas aceita as investidas do primo e deseja o amante e o adultério. Luísa demora mais para perceber suas contradições e os interesses de outras personagens, por isso parece se deixar influenciar e manipular, sem resistência. A manipulação, no entanto, não acontece sem avaliação, sem culpa e sem angústia. Ela se decepciona com Basílio quando percebe que o paraíso é mais conventilho que éden do amor. Decepciona-se consigo própria quando se vê incapaz de conviver com o amante sem comprometer a respeitabilidade de seu lar.

Luísa e Leopoldina transitam nos espaços reservados às mulheres. Mas não se definem pelo respeito cego às fronteiras estabelecidas para as burguesas, as burguesinhas e as cortesãs. Desejantes e contraditórias, são esposas e amantes; rainhas e plebeias; contestadoras e obedientes; religiosas e heréticas.

Esse trânsito plástico no território feminino também pode se observar ao considerarmos inúmeras virtudes que a mulher burguesa deveria ostentar. Não se pode negar que Luísa e Leopoldina são asseadas, vestem-se adequadamente, respeitam, ainda que a contragosto, os maridos e a instituição do casamento.

Quanto aos filhos, Leopoldina, como Juliana, abomina a ideia, mas Luísa a acalenta. Leopoldina entende o papel importante das criadas alcoviteiras e administra melhor sua correspondência. Luísa não vai bem nesse quesito. Cuidar da casa e da cozinha, provendo fartura e qualidade, também não parece tarefa fácil e óbvia. Na casa de Leopoldina, o marido controla a cozinha. Na de Luísa, o que predomina é uma aparência de controle. Leopoldina aceita o desleixo das criadas e as usa como alcoviteiras. Luísa não tem a mesma performance e não consegue demarcar os limites da patroa e da empregada. Também não se pode dizer que Luísa e Leopoldina são benquistas na vizinhança, caridosas, devotas, firmes na fé cristã, humildes, avessas a fofocas, mansas, nobres, quietas, honestas, prudentes, sisudas, regradas e zelosas da honra. Mas não se pode dizer que não são.

Todos esses contrastes e contradições permitem dizer que Eça de Queirós seguiu a mesma receita para “cozer” Luísa e Leopoldina: são vizinhas, estudam num mesmo colégio, partilham experiências amorosas, encomendam roupas nas mesmas modistas, comem às mesmas mesas, casam-se e, se desejam amantes, precisam lidar com as exigências e desmazelos das criadas. As diferenças aparecem na maneira como modelam essas experiências e na importância que dão a certos aspectos da vida, ou seja, no “tempero” e no “modo de preparo”. E o bacalhau com alho simboliza esse contraste. Extravagância para Luísa, prazer para Leopoldina. O bacalhau é símbolo do destemor de Leopoldina para questionar padrões de convivência, gastronômica e amorosa, sem deixar de aceitá-los quando é conveniente. Coragem que Luísa não desenvolve: entrega-se ao amante, mas terá dificuldade para saborear e divertir-se com a aventura.

A caracterização de Luísa, Leopoldina, Juliana e Joana é coerente com seus destinos na narrativa. Mas há motivos para propor leituras diferentes das que os críticos consagraram, em relação a Juliana e, principalmente, a Luísa.

Juliana não é uma burguesa falhada, galho seco, monstro humano, alma atroz, perversa, ressentida e má. Ela, como Leopoldina e Joana, está disposta a mudar e a negociar suas convicções para, sem deixar de ser criada, conseguir o que deseja, harmoniosamente.

Luísa tem aparência de um “ser fraco e influenciável” que se angustia por não saber como suportar sua condição de adúltera e por não conseguir equacionar a relação com as criadas. Ela se deixa seduzir por Basílio, mas não consegue conviver com o prazer do amor adúltero, condição que exigiria dividir o “saber” e o “prazer” com os fâmulos. Essa “incompetência” para ser rainha do lar e amante leva alguns críticos a sugerir que a bengalada do homem de bem, no caso de Luísa, não se dirige somente à adúltera que se deixa seduzir pelo primo. Além da má e infiel esposa, Eça teria punido a má amante, que traiu, mas não soube manter o comportamento adequado para preservar o casamento burguês. As bengaladas teriam sido certas, apesar de a personagem ter uma “falha” de caráter, consequência das limitações do cozinheiro. Eça não teria seguido a receita realista e, por isso, Luísa não saiu do forno complexa e perfeita, como Juliana e Leopoldina. E Eça talvez não desabonasse essa leitura.

Há, no entanto, outros aspectos a considerar. Luísa e Juliana são, também, seus avessos. Juliana daria uma excelente rainha do lar, embora fosse feia, pobre e solteira. Luísa, embora agradável aos olhos e com algum dote, daria uma boa e desleixada criada. Eça parece ter cozido Luísa na mesma caçarola de Juliana, com ingredientes e temperos diferentes. Por isso Juliana teria um sabor marcante e “eloquente” e Luísa seria insossa, insípida e “hesitante”. E talvez seja aí, na eloquência ou hesitação do sabor, que devemos procurar, em Luísa, a mesma complexidade de Juliana.

As bengaladas de Eça estão adequadas ao projeto literário realista. Elas, sem dúvida, atingem as instituições burguesas — igreja, casamento, família — e não poupam ninguém: senhoras,

amantes, conquistadores baratos, rainhas do lar, criadas... A trajetória e caracterização das personagens indicam claramente as fragilidades do tecido social português, que, embora preveja e conviva, rejeita ascensão social e igualdade de direitos e de gêneros. Joanas, Julianas e Leopoldinas são párias, apesar de sua complexidade. Na sociedade burguesa, Leopoldina nunca gozará dos direitos de homem. Julianas e Joanas, solteiras e pobres, serão cardadas pelos amantes, enterradas como cães, usadas, maltratadas e desrespeitadas pelos patrões. Mas e Luísa, para que fragilidade no tecido social ela aponta? A sociedade burguesa suportaria conviver com a frivolidade, a fraqueza e a imperfeição de uma de suas rainhas do lar?

A resposta dessa pergunta está nas receitas sociais e históricas, como a *Carta Guia dos Casados*: as mulheres são seres imperfeitos, inconstantes e frívolos e seus senhores devem protegê-las, corrigi-las e educá-las. A falta de habilidade e a hesitação de Luísa apontam para as imperfeições da receita machista e patriarcal. Imperfeita, inconstante e pecadora, ela exige, ainda que não enuncie, uma sociedade diferente. Talvez por isso seu destino tenha sido a morte. Matar Luísa é dar fim à incompetência masculina, que gera incerteza e desconforto e que obriga a imaginar e construir outras referências de gênero, de sexo, de sociedade.

A observação do verso também é frutífera para interpretar Juliana. Ela é solteira, pobre, sem direito à ascensão social, mas concentra os valores, virtudes e pecados burgueses. A morte da criada-senhora também significa a extinção de um modelo machista de mulher e de sociedade, que não tem mais lugar na história. É significativo que alguém do povo deseje o lugar da rainha do lar. Juliana aspira a um modelo decadente que não pode e não deve ser replicado, pois é resultado da incompetência, da opressão, do controle, da contradição, da desesperança e da submissão. Reproduzi-lo levaria a sociedade portuguesa à desigualdade, ao preconceito e à decadência eternos.

Luísa é a eloquência da hesitação e da incerteza. Juliana, a fragilidade da eloquência e da certeza. Trágicas, elas representam os limites sociais da mudança. Luísa é uma senhora que, embora hesitante, rejeitou sua condição de classe e se afastou da cozinha e do fogão. Juliana é uma criada que se considera merecedora dos prazeres das rainhas. Ambas, de maneiras diferentes, questionam as limitações e as fronteiras sociais. A burguesa-criada e a criada-burguesa não têm lugar na sociedade portuguesa do século XIX.

Ter dado a Juliana o eloquente caráter de rainha e a Luísa a hesitação e ignorância de um fâmulos não revela as imprecisões do cozinheiro, nem das receitas, mas uma necessidade de mudanças, de reconfigurações, de novas referências. No que diz respeito ao universo feminino, a sociedade burguesa oitocentista não se permite projetar no futuro. E aí está mais uma das antecipações magistrais de Eça de Queirós. Como afirma Mônica Figueiredo: *O Primo Basílio* “foi transformado pelo exercício literário numa narrativa que [...] foi capaz de inscrever a tragédia humana, particularmente a feminina, submissa à opressão do modelo burguês” (2011: 26-29). Eça indicou fragilidades sociais e, talvez sem saber, suas transformações necessárias: tirar da margem Julianas, Joanas, Leopoldinas e Luísas, seres que desejam e exigem — ainda que de forma silenciosa e hesitante — fronteiras e espaços mais amplos, para exercer seus desejos, direitos e hesitações de classe, de gênero, de sexualidade.

Referências

ASSIS, Machado. Eça de Queirós: O Primo Basílio. In: ASSIS, Machado. *Obras Completas*. V. III. Rio de Janeiro; Aguillar, 1997, p.903-913.

CARVALHO, Maria Amália Vaz de. *A arte de viver em sociedade*. 4ª ed. (Primeira edição de 1895). Lisboa: Parceria Antonio Maria Pereira livraria e editora, 1909.

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: FIGUEIREDO, Mônica. *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

GAY, Peter. *O século de Schnitzler: a formação da cultura da classe média: 1815-1914*. Tradução de S. Duarte. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

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

MACHADO, Charliton José dos S. Machado e SENA, Fabiana. A representação da mulher portuguesa no jornal O Beija-flor (1838). *ANAIIS do VII Congresso brasileiro de história da educação*. Realizado na UFMT de 20 a 23 mai. 2013.

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

MATOS, Alfredo de Campos (Org.). *Dicionário de Eça de Queiroz*. 2. ed. Lisboa: Caminho, 1988.

MEDINA, João. Eros contra Cristo: de Lisboa a Jerusalém e volta: estudo sobre A Relíquia de Eça de Queirós. IN: CAMARA Municipal de Cascais. *Serões queirosianos*. Cascais: Câmara Municipal, 2001.

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

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

- OUTEIRINHO, Maria de Fátima. A mulher: educação e leituras francesas na crônica de Ramalho Ortigão. *Revista de Letras*. Universidade do Porto, 1992. Disponível em: <<http://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/9210>>. Acesso em 15 mar. 2016.
- QUEIRÓS, Eça de. *Obra Completa: quatro volumes*. Organização geral, introdução, fixação dos textos autógrafos e notas introdutórias Beatriz Berrini. Rio de Janeiro: Aguilar, 1997.
- REIS, Carlos. *O essencial sobre Eça de Queirós*. Lisboa: Ed. Imprensa Nacional, 2000.
- SERRÃO, Joel; MARQUES, A. H. de Oliveira (coord.). *Portugal e a Regeneração (1851 a 1900)*. Volume X da coleção Nova História de Portugal. Lisboa: Editorial Presença, 2004. p. 411-425
- THERBORN, Göran. *Sexo e poder: A família no mundo 1900-2000*. São Paulo: Contexto, 2006.

Parte II:
Para além de *O primo Basílio*

Relendo outras obras queirosianas

Figurações queirosianas: a personagem n'A *Correspondência de Fradique Mendes*

Carlos Reis¹

1. O conceito de figuração, associado à noção de sobrevida da personagem, tem registado importantes desenvolvimentos, nos planos teórico e operatório, designadamente no âmbito do projeto de investigação “Figuras da Ficção”,² em curso no Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra. O presente texto parte daquele projeto e dos seus avanços e aborda a questão da *figuração*, em vários contextos da obra de Eça de Queirós, a saber: no contexto geral da sua produção literária, enquanto processo relacionado com o projeto reformista do escritor; no contexto das mudanças que, em fim-de-século, aquele projeto conheceu; e ainda, no contexto compositivo d’A *Correspondência de Fradique Mendes*.

2. Começo com um testemunho relativamente recente. Numa crónica publicada no jornal carioca *O Globo*, a 13 de novembro de 2015, Paulo Nogueira Batista Júnior intitulava “Conselheiro Acácio” uma prosa em que, a certa altura, escrevia: “Uma homenagem ao Conselheiro Acácio (não sei se o leitor sabe quem é), aquele personagem do Eça de Queirós que proclamava o óbvio ululante com categoria impressionante”.³ Suponho que

¹ Professor Catedrático da Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal.

² Disponível em <https://figurasdaficcao.wordpress.com/about/> (Acesso a 20 de fev. 2017).

³ Disponível em <http://oglobo.globo.com/opiniao/conselheiro-acacio-18037556> (Acesso a 20 de fev. 2017).

muitos leitores brasileiros saberão quem é o digno Acácio, tal como aceitarão, sem constrangimento, que ele salte da ficção onde o conhecemos para a realidade política brasileira (a personagem era invocada a propósito dela); nesse salto para o nosso mundo, Acácio traz consigo atributos comportamentais que o cronista assinalou (o hábito de dizer “o óbvio ululante com categoria impressionante”) e talvez outros ainda que agora não importa referir.

Contribui para a agilidade com que o conselheiro dá aquele salto transficcional a sua reconhecida condição de tipo e o seu potencial de representação temática, segundo a expressão de James Phelan (em PHELAN, 1989: 2-3), bem como o lugar estratégico que ele ocupa, na economia descritiva das personagens d’*O Primo Basílio*. O retrato que dele se elabora adota, com método impecável, os protocolos da doutrina realista: à descrição física (“Era alto, magro, vestido todo de preto...”; QUEIRÓS, 1998: 81) seguem-se aspetos do trajeto profissional (“Fora, outrora, diretor-geral do Ministério do Reino...”) e indicações sobre o seu perfil social, cultural e moral: “Os seus gestos eram medidos, mesmo a tomar rapé [...]. Citava muito. Era autor. E sem família, num terceiro andar da rua do Ferregial, amancebado com a criada, ocupava-se de economia política” (QUEIRÓS, 1998: 81).

A facilidade com que reconhecemos o conselheiro Acácio e a naturalidade com que o convocamos para o nosso mundo e para o nosso tempo são favorecidas por testemunhos do próprio Eça, a começar pela conhecida carta que escreveu a Teófilo Braga, a 12 de março de 1878: o conselheiro é o “formalismo oficial” e funciona transparentemente como epítome de uma mentalidade que transpõe as sempre porosas fronteiras da ficção. Esse impulso preserva nele uma nitidez de traços que faz de Acácio a personagem mais consensual, em termos iconográficos, de toda a galeria queirosiana: são incontáveis os artistas plásticos, com maior ou menor projeção, que fixaram, em diversas épocas, suportes e enquadramentos, a figura de Acácio. Alguns deles:

Saavedra Machado, Alberto de Sousa, Lima Belém, Arnaldo Ressano, Fernandes da Silva, Leonel Cardoso, João Valério, Bernardo Marques, Rocha Vieira, Santana e António (cf. GUIMARÃES, s.d.; GUERRA DA CAL, 1980: 10 ss.; MATOS, 2001: *passim*).

Posto isto, pergunte-se desde já: aconteceu o mesmo com Carlos Fradique Mendes? Deixo a resposta para mais tarde. Prefiro agora insistir nisto: o conselheiro Acácio está conosco também através do cinema e da televisão: n’O *Primo Basílio*, filme mudo de George Pallu, de 1922 (ator: António Pinheiro), na versão de António Lopes Ribeiro, de 1959, com Virgílio Macieira, e em outras ainda. Registo-as: *El Primo Basílio* (1934), de Carlos de Nájera (produção mexicana); *El deseo* (1944), título sintomático, com realização de Carlos Schlieper (produção argentina, com César Fiaschi como Acácio, mas designado como “el juez”). E também na TV: uma versão da Globo, em 1988, com direção de Daniel Filho e Sérgio Viotti no papel de Acácio.⁴

Muito tem, então, viajado o conselheiro, rasgando horizontes que estão para além do seu austero terceiro andar da lisboeta Rua do Ferregial. E pela língua também: o nome da personagem entrou no nosso idioma e está dicionarizado: veja-se o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, o *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea*, o *Vocabulário Ortográfico do Português* e o *Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa*, entre outros. O adjetivo *acaciano* (mais divulgado do que o *conselheiral* que Eça usou) reporta-se precisamente aos atributos exibidos por quantos se assemelham a Acácio, derivando dele outros ainda, também registados: *acacianismo*, *acacianista*, *acacismo*, etc. Todos estes e também, no *Dicionário Houaiss*, o vocábulo *acácio*, como nome comum.

⁴ Em 2007, o mesmo Daniel Filho realizou, para o cinema, uma versão d’O *Primo Basílio* com a ação localizada em ambiente do século XX. Por razões que seria interessante apurar, nessa versão não aparece o conselheiro Acácio.

3. Destas reflexões preliminares derivo para outras, rumo à indagação sobre a personagem n’*A Correspondência de Fradique Mendes*. Designadamente: a figuração da personagem queirosiana estrutura a sua existência ficcional e é complementada por manifestações de sobrevida que asseguram, através de dispositivos vários de refiguração, uma sua disseminação para além da ficção; as transposições intermediáticas (em particular, no cinema e na TV, mas não só) são um importante fator de dinamização daquelas sobrevidas, sendo o *casting* um momento decisivo para a identificação da personagem, numa outra “ecologia” mediática. E ainda: interessamo-nos pela metalepse, enquanto procedimento retórico que questiona e de certa forma neutraliza as chamadas fronteiras da ficção.

A personagem (e em particular aquela de que já falamos) pode transitar entre universos ficcionais do mesmo autor. Sendo esse um processo recorrente em muitas ficções oitocentistas, ele é especialmente interessante no caso do aparecimento do conselheiro Acácio n’*A Correspondência de Fradique Mendes*, dada a conformação discursiva e ontológica deste título queirosiano, que não é, como se sabe, exatamente um romance.

Pressupõe-se, no que fica dito, um certo trajeto analítico, que me leva do romance *O Primo Basílio* até ao epistolário *A Correspondência de Fradique Mendes*, que considero, por razões que agora não posso circunstanciar, uma obra charneira de toda a produção literária e paraliterária de Eça. Aquele trajeto tem em conta derivas queirosianas que resultam em redimensionamentos de género, quando o escritor retoma um motivo, uma personagem ou uma ação narrativa e, por exemplo, passa do conto ao romance ou tenta reescrever o romance em regime de texto dramático (cf., quanto a esta última situação, RESI e MILHEIRO, 1989: 183-198).

Para o que aqui importa, terei em atenção aquelas outras derivas que incidem sobre sentidos temáticos. São esses sentidos – o formalismo e a hipocrisia, a solenidade e o discurso institucional – que, conduzidos por uma personagem-tipo e pela ideologia que

ela consubstancia, enquanto recursos narrativos, evocam a dimensão social que persiste ao longo de toda a ficção queirosiana. Uma persistência que não dispensa, entretanto, operações retóricas e dispositivos de figuração com intuito inovador, nalguns casos chegando à questionação metaficcional. Como quem pergunta: o conselheiro Acácio que reaparece n'*A Correspondência de Fradique Mendes* tem o mesmo estatuto ficcional que lhe reconhecemos n'*O Primo Basílio*? Veremos.

O labor de figuração e, às vezes, de refiguração (cf. REIS, 2015: 130 ss.) representa um *trabalho de personagem*, expressão que resume, no contexto da ficção oitocentista, um dos aspetos mais importantes da produção romanesca de Eça (uma espécie de cronótopo, na expressão bakhtiniana). Entretanto, no caso de Fradique Mendes, a expressão *trabalho de personagem* deverá sofrer o reajustamento conceptual a que obriga o impulso pré-modernista de que aquela figura resulta.

Resultam do processo de figuração alguns efeitos importantes, que associamos aos movimentos de transcendência estimulados pelas grandes obras e pelas grandes personagens. Nesse sentido, a personagem queirosiana (mas não só ela, é claro) pode ser considerada um desafio, suscitando no leitor uma atitude cognitiva complementar: transfere-se para o plano recetivo a responsabilidade de completar uma caracterização que, por mais pormenorizada que se apresente, sempre deixa em aberto aqueles *pontos de indeterminação* que uma abordagem fenomenológica valoriza (cf. INGARDEN, 1979 [1931]: 366).

Sigo aqui Vincent Jouve e avanço para além do que ele diz: ler a personagem *como pessoa* é reconhecer nela um potencial de representação metaléptica que permite inseri-la na nossa vida: “É a imitação de personagens acolhidas como exemplares que faz da leitura uma vivência” (JOUVE, 1992: 217). Exemplares e também não exemplares, acrescento, se nos lembrarmos dos atributos que lemos em Acácio; podendo gerar um efeito cómico, esses atributos

não excluem preocupações de decência e de exigência intelectual que aconselham a que não se seja como ele.

Para que assim aconteça e para que possamos reconhecer uma certa personagem noutros momentos de figuração, mesmo que transficcional, e aquilo que ela significa, torna-se necessário identificá-la por aquilo que representa. A nossa construção mental do conselheiro Acácio, bem como os reencontros que com ele podemos ter, em episódios da sua sobrevida, implicam, de um ponto de vista cognitivo, a conjugação de informações de duas proveniências. Refiro-me às estruturas de conhecimento previamente armazenadas no “arquivo” pessoal do leitor (num movimento designado *top-down*) e, em conjugação com elas, à informação textual conservada na memória, a partir daquilo que um determinado texto disponibiliza (movimento *bottom-up*).

Reporto-me, neste ponto, a um ensaio capital de Ralf Schneider sobre teoria cognitiva da personagem. De acordo com ele, a compreensão do texto implica “processamentos descendentes [*top-down*]”, em que se ativam conhecimentos prévios, para incorporação de novos itens de informação; eles combinam-se com “processamentos ascendentes [*bottom-up*], nos quais unidades de informação textual são conservadas no trabalho da memória separadamente e integradas numa representação global, em momento posterior” (SCHNEIDER, 2001: 611). Deste ponto de vista, o ato de ler um texto implica a constante interação destes processamentos, a vários níveis, do plano dos grafemas ao do conteúdo de longos passos de um relato.

Com base nestes princípios e sempre tendo presente a configuração narrativa e a sobrevida do respeitável conselheiro, chegamos a uma noção em que ressoa o pensamento de um famoso filósofo da linguagem: as personagens podem manifestar, de um texto para outro e até de um escritor para outro, certas “semelhanças de família”, que legitimam a forma como aderimos ao “jogo da ficção” que por elas e por nós é jogado. Assim, existe uma “família Acácio”, antes d’*O Primo Basílio* e depois dele, cuja

identificação, no plano da leitura, implica a combinação, segundo Schneider, de processamentos ascendentes com processamentos descendentes. Depois de Acácio, aparecem vocábulos como *acaciano* e seus derivados, caricaturas e atores de cinema e de televisão que o *casting* e a realização confirmaram como “parentes” do conselheiro; e está também o Acácio que aparece n’A *Correspondência de Fradique Mendes*.

Antes dele, encontram-se as personagens em quem apreendemos atributos que lembram o conselheiro, um elenco difuso que tem na ficção de Flaubert a sua ocorrência mais expressiva. Refiro-me, obviamente, a M. Homais, consensualmente reconhecido como um antepassado da personagem de Eça, por aquilo que nele existe de autocontentamento, de desejo de reconhecimento “oficial” e de vocação autoral, expressa em obras de título tão prometedor como *Du cidre, de sa fabrication et de ses effets*.⁵ E note-se o seguinte: afirmar que Homais lembra Acácio (ou o contrário) nada tem a ver, neste trajeto de análise, com a denúncia de influências, menos ainda com plágios, uma insinuação que não poucas vezes tem procurado minorizar a fortuna cultural de Eça; tem a ver, isso sim, com uma conceção da escrita ficcional enquanto pluridiscursividade, numa língua que “é coexistência incarnada de contradições ideológico-sociais entre o presente e o passado, entre as várias épocas do passado, entre os vários grupos ideológico-sociais do presente, entre as correntes, as escolas, os círculos, etc.” (BACHTIN, 1979: 99).

⁵ Dois trechos de *Madame Bovary*: « Sa figure n'exprimait rien que la satisfaction de soi-même, et il avait l'air aussi calme dans la vie que le chardonneret suspendu au-dessus de sa tête, dans une cage d'osier: c'était le pharmacien. » (FLAUBERT, 1971: 76); « Erreur! une ambition sourde le rongait: Homais désirait la croix. Les titres ne lui manquaient point: 1° S'être, lors du choléra, signalé par un dévouement sans bornes; 2° avoir publié, et à mes frais, différents ouvrages d'utilité publique, tels que... (et il rappelait son mémoire intitulé: *Du cidre, de sa fabrication et de ses effets*; plus, des observations sur le puceron laniger, envoyées à l'Académie; son volume de statistique, et jusqu'à sa thèse de pharmacien); sans compter que je suis membre de plusieurs sociétés savantes (il l'était d'une seule). » (FLAUBERT, 1971: 353).

4. Desloco-me agora para *A Correspondência de Fradique Mendes*, para nela reencontrar o conselho Acácio, em termos diversos dos que lemos n’*O Primo Basílio*. Para devidamente entendermos essa diferença, recordemos algumas coisas já sabidas, acerca dos termos em que é construído o epistolário fradiquista – um epistolário cuja lógica só pode ser entendida num quadro literário e ontológico já distante do Eça dos anos 70.

A história do texto – ou melhor: macrotexto – d’*A Correspondência de Fradique Mendes* foi já feita no estudo introdutório da edição crítica deste título queirosiano (cf. QUEIRÓS, 2014: 15-24). Recordo, em síntese: depois de publicadas na imprensa portuguesa e brasileira, a introdução biográfica (“Memórias e notas”, na edição em livro) e as cartas de Fradique foram reunidas no volume editado em 1900, pouco tempo depois da morte de Eça. São, então, 17 cartas, na totalidade, se não contarmos com aquelas que, não se sabe por que razão, o escritor deixou de lado e que foram publicadas postumamente, uma delas em 1916, nas *Últimas Páginas*, e depois, em 1929, em *Cartas Inéditas de Fradique Mendes e mais Páginas Esquecidas*.

O volume de 1900 permitia já colocar duas questões importantes, em termos de critério editorial. Primeira: o que levou o escritor a resgatar aquelas cartas e a não acrescentar ao conjunto as que relegou. Segunda: quem foi responsável pela sua ordenação no livro, questão esta talvez menos premente, se considerarmos que foi respeitada, no geral, a sequencialidade das inserções originais na imprensa.

Para além destas, algumas outras questões conexas podem levantar-se, sendo a mais relevante delas, do ponto de vista que me interessa, a seguinte: em que medida a figura de Carlos Fradique Mendes é sujeita, na introdução narrativa “Memórias e notas”, a procedimentos de figuração homólogos aos que encontramos na construção de um romance e das personagens que o integram. E isto, é claro, estando adquirido que o estatuto literário e funcional de Fradique não se confunde com o de uma personagem

romanesca propriamente dita, à maneira das de Eça, de Flaubert ou de Zola. É nesse seu estatuto de figura construída em função de dispositivos de veridicção que subvertem a ficcionalidade⁶ que Fradique há de cruzar-se com o conselheiro Acácio, este sim, emerso de um romance anterior à obra que agora nos ocupa.

A configuração de Fradique Mendes, no relato “Memórias e notas”, articula dois componentes: procedimentos de caracterização ajustados à “circunstância Fradique” e testemunhos de terceiros. Começando pela caracterização, o que se observa, nos momentos em que ela ocorre, é uma rearticulação do retrato, enquanto dispositivo figuracional a que a ficção realista insistentemente recorreu; ele não surge aqui como elemento descritivo prioritário, a confirmar pelos comportamentos de quem não é exatamente uma personagem ficcional. Em vez disso, o retrato é elaborado num momento subsequente, em relação a informações prévias, algumas delas traduzindo aqueles procedimentos de veridicção de que antes falei: quando o biógrafo introduz o retrato, a figura descrita é designada como “o cinzelador das LAPIDÁRIAS, o familiar de Mazzini, o conquistador das Duas Sicílias, o bem adorado de Ana de Léon” (QUEIRÓS, 2014: 96). Trata-se, então, de reiterar propriedades conservadas na memória de curto alcance que trabalha o texto (processamento *bottom-up*) e que pré-determinam a figuração pelo retrato. Mas não só isso. Aquelas propriedades desde logo revelam uma personalidade múltipla e eclética, sendo as perífrases uma forma de exibir uma diversidade que, para mais, mistura uma personalidade histórica (Mazzini), funcionando como atestação veridictiva, com uma figura de ficção (suponho...) chamada Ana de Léon.

Posto isto, estamos agora preparados para um retrato feito por alguém que, pela sua atitude emocional de quase devoto (repare-se na expressão “pude [...] contemplar”), enjeita uma

⁶ Acerca deste assunto, mantenho, no essencial, o que escrevi num ensaio de 1984 (“Fradique Mendes: origem e modernidade de um projeto heteronímico”), inserto em REIS, 1999: 137-155.

retórica da descrição pretensamente objetiva. Assim, esta é uma imagem provinda de quem expressamente se diz seduzido pelo retratado, em termos que, inclusivamente, levantam questões de identidade que já não são apenas de ordem ontológica:

A face era do feitio aquilino e grave que se chama *cesariano*, mas sem as linhas empastadas e a espessura flácida que a tradição das Escolas invariavelmente atribui aos Césares, na tela ou no gesso, para os revestir de majestade; antes pura e fina como a dum Lucrécio moço, em plena glória, todo nos sonhos da Virtude e da Arte. Na pele, duma brancura láctea e fresca, a barba, por ser pouca decerto, não deixava depois de escanhoadá nem aspereza nem sombra; apenas um buço crespo e leve lhe orlava os lábios que, pela vermelhidão húmida e pela sinuosidade subtil, pareciam igual e superiormente talhados para a Ironia e para o Amor. E toda a sua finura, misturada de energia, estava nos olhos – olhos pequenos e negros, brilhantes como contas de ónix, duma penetração aguda, talvez insistente de mais, que perfurava, se enterrava sem esforço, como uma verruma de aço em madeira mole. (QUEIRÓS, 2014: 96-97)

Note-se que Fradique não é caracterizado em si mesmo e por si só, mas sim, desde início, em movimentos de avanço e recuo, na relação comparativa com um *outro*: o rosto tem o feitio “que se chama cesariano”, mas não tem a conformação plástica dos Césares pintados ou esculpidos. Como quem diz: a figura retratada lembra um outro, mas não o outro dos retratos convencionais e académicos que emanam da “tradição das Escolas”. Depois: pela face, Fradique não se basta a si mesmo, antes se assemelha a “um Lucrécio moço”.

Acentuam-se, no passo que citei, os traços de uma ambiguidade de género (Ana de Léon ter-se-á dado conta disso?) insinuada, a seguir a uma notação sugestiva (“pura e fina”), na pele: ela tem uma “brancura láctea e fresca”, imagem de delicadeza feminina bem própria do tempo cultural e da estilística queirosiana. Mais: Fradique parece quase imberbe: “a barba, por ser pouca decerto, não deixava depois de escanhoadá nem aspereza

nem sombra”, sendo esta última expressão um tanto equívoca (nem sombra de masculinidade?).

Depois disto, o retrato continua, com notações de um dandismo que agora não aprofundo, porque me fixo de novo na componente propriamente física:

Não sei se as mulheres o considerariam *belo*. Eu achei-o um varão magnífico – dominando sobretudo por uma graça clara que saía de toda a sua força máscula. Era o seu viço que deslumbrava. A vida de tão várias e trabalhosas atividades não lhe cavara uma prega de fadiga. Parecia ter emergido, havia momentos, assim de quinzena preta e barbeado, do fundo vivo da Natureza. E apesar de Vidigal me ter contado que Fradique festejara os «trinta, e três» em Sintra, pela festa de S. Pedro, eu sentia naquele corpo a robustez tenra e ágil de um efebo, na infância do mundo grego. (QUEIRÓS, 2014: 97-98)

A partir de um movimento que habilmente afasta do retrato o eixo da relação masculino-feminino (“Não sei se as mulheres o considerariam belo”), é o narrador quem aprofunda um fascínio centrado na relação masculino-masculino. Naquele “varão magnífico” surpreende-se, ambivalentemente, uma “graça clara” que emana da “força máscula” e insinua, em Fradique, uma identidade ambígua: nela parece aflorar uma sexualidade *outra*, reiterada no final do retrato. É sobretudo aí que, convocando-se de novo a memória da Antiguidade Clássica, Fradique é *corpo* ambíguo: o vigor masculino é tenro e lembra a agilidade de um efebo.

Não se encerra o retrato sem uma informação que, num registo um tanto paródico, como que desvia a atenção para um componente cultural desmesurado e, como tal, caricatural: “Só quando sorria ou quando olhava se surpreendiam imediatamente nele vinte séculos de literatura” (QUEIRÓS, 2014: 98.) O que, acrescentado ao que notei, permite dizer que a configuração de Fradique está fora (a para além) do padrão descritivo do retrato de Acácio que, ao entrar no horizonte de Fradique, há de ajustar-se ao paradigma-Fradique – se a expressão não é excessiva.

Junta-se a isto aquele segundo componente figuracional a que antes me referi: a imagem de Carlos Fradique Mendes, preparando a explanação de um pensamento que se concentra nas cartas do epistolário, vai-se constituindo em função de testemunhos que não o do biógrafo. Esses testemunhos têm uma credibilidade variada, indo de Marcos Vidigal a J. Teixeira de Azevedo. O primeiro é de irrestrito e espalhafatoso entusiasmo, condicionado pela tripla condição de Vidigal, o terceirense que é parente, patricio e parceiro de Fradique. É dessa posição pouco confiável que o conterrâneo do poeta das “Lapidárias” dá ao biógrafo-narrador as extraordinárias informações que falam do convívio com Garibaldi, com Mazzini, com Robert Napier e com Victor Hugo – tudo culminando, no respeitante a proezas, nos amores com “a gloriosa Ana de Léon, a mais culta e bela cortesã (Vidigal dizia «o melhor bocado») do Segundo Império” (QUEIRÓS, 2014: 90). No extremo oposto, contrapondo-se a este espalhafato, J. Teixeira de Azevedo levanta reservas acerca da autenticidade e da elevação cultural de Fradique Mendes: “J. Teixeira de Azevedo, sendo um nervoso e um apaixonado, sentia uma insuperável antipatia pelo que ele chamava *linfatismo crítico* de Fradique”. Mais: “O extenso saber de Fradique também não o impressionava. ‘As noções desse guapo erudito (escrevia ele em 1879) são bocados do Larousse diluídos em água de Colónia.’” (QUEIRÓS, 2014: 136).

Este J. Teixeira de Azevedo não é outro senão Jaime Teixeira de Azevedo Batalha Reis, amigo de juventude de Eça e figura com quem o grande escritor manteve intenso e fecundo diálogo intelectual. Mais positivas são as opiniões de outros intelectuais coetâneos, personalidades respeitadas no meio cultural português que, não sem reticências, ajudam a completar o retrato de Fradique. Valha por todos o testemunho de Carlos Mayer que, através de uma imagem extremamente sugestiva, aponta uma contradição no fradiquismo e em quem o protagoniza:

Enfim Carlos Mayer, lamentando como Oliveira Martins que às múltiplas e fortes aptidões de Fradique faltasse coordenação e convergência para um fim superior, deu um dia sobre a personalidade do meu amigo um resumo sagaz e profundo: «O cérebro de Fradique está admiravelmente construído e mobilado. Só lhe falta uma ideia que o alugue, para viver e governar lá dentro. Fradique é um génio com escritos!» (QUEIRÓS, 2014: 135)

5. Também a propósito de Carlos Fradique Mendes podemos falar em sobrevida, mas não da personagem, uma vez que são nele diferentes (comparando com Acácio ou com qualquer outra personagem queirosiana) tanto a configuração ficcional, como o modo de existência, enquanto autor, de um epistolário editado por um biógrafo anónimo. Essa sobrevida é evidente na utilização recorrente do termo *fradiquismo*, presentemente uma expressão adquirida no domínio dos estudos queirosianos:⁷ ele representa um pensamento, uma filosofia de vida e uma atitude estética que se articulam com algumas coordenadas literárias do Eça finissecular, mas não correspondem exatamente a esse a quem temos chamado o *último Eça*.⁸

Não por acaso, a sobrevida de Fradique Mendes só de forma escassa se manifesta em registos iconográficos homólogos aos de Acácio (retratos e caricaturas, em vários suportes). Antes de comentar essa quase ausência, lembro, entretanto, que há uma sobrevida brasileira de Fradique Mendes e muito interessante: é em estilo paródico e como autor, que um tal Mendes Fradique subscreve uma burlesca *História do Brasil pelo método confuso*, publicada na revista *D. Quixote*, em 1919, e logo a seguir em livro, em 1920. O autor real deste que foi um grande êxito editorial dos anos 20 do século passado era José Madeira de Freitas (1893-

⁷ Sem pressupor ter ele sido o responsável pela cunhagem do termo fradiquismo, noto que António José Saraiva deu um contributo importante para a sua afirmação e subsequente circulação, no capítulo final de um livro hoje clássico: SARAIVA, 2000 [1947].

⁸ De novo sublinho, se não a paternidade, pelo menos uma ocorrência já remota da expressão *último Eça*, numa biografia de Eça da autoria de Lopes de Oliveira (OLIVEIRA, 1944), expressão hoje tornada corrente (p. ex., em REAL, 2006).

1944), conforme refere Isabel Lustosa: o pseudónimo Mendes Fradique “vinha da adoração que aquela turma tinha pelo escritor português [Eça de Queirós]” (LUSTOSA, 2004: 9-10). A par desta *blague*, aludo ainda a uma outra sobrevida, em campo literário, que afrouxa o dinamismo transficcional que tenho vindo a assinalar. Assim, Fradique prolonga-se em construções ficcionais relativamente convencionais, quando é “encerrado” em ações de romances de que ele é personagem ou elemento motivador: por exemplo, em *O Único Filho de Fradique Mendes* (1950), de Frederico Perry Vidal, em *Nação Crioula: Correspondência Secreta de Fradique Mendes* (1997), de José Eduardo Agualusa, e em *Os Esquemas de Fradique* (1999), de Fernando Venâncio.

Volto à representação iconográfica de Fradique Mendes para dizer que o défice de que ele padece, neste campo, tem, a meu ver, uma explicação relativamente óbvia. Fradique não existe como um membro da “família” das personagens de Eça, integradas naquele rico imaginário ficcional interpretado por João Abel Manta numa admirável caricatura coletiva: nela, podemos ver um conjunto de conhecidas figuras queirosianas, devidamente alinhadas, identificadas e etiquetadas – mas onde, logicamente, não está Fradique Mendes.⁹ A sua personalidade ficcionalmente ambígua, a síndrome da dispersão que o caracteriza e a singularidade atípica do retrato que dele se encontra nas “Memórias e notas” dificultam a sua fixação (termo que neste contexto não é fortuito) numa imagem inequívoca.

Mas porque não há regra sem exceção, a imagem de Fradique surge, ainda assim, nalgumas tentativas de refiguração, quase sempre, contudo, de forma artisticamente pouco conseguida – para dizer o mínimo. No jornal *Dom Casmurro*, em 1943, um Fradique incaracterístico aparece num coletivo de personagens de Eça desenhadas por Belmonte, o mesmo acontecendo nas páginas

⁹ Disponível em <https://queirosiana.wordpress.com/2015/10/05/a-personagem-como-ficcao/> (Acesso a 20 de fev. 2017).

iniciais do muito defeituoso *Eça de Queiroz. Dicionário Biográfico dos seus Personagens*, de Albano Pereira Catton (o livro não traz data e o desenho não tem indicação de autoria).

Depois destes, Júlio de Sousa incorporou Fradique numa galeria de bonecos de pano que se encontram no Círculo Eça de Queirós (reproduzida em MATOS, 2001: 195) e o cartunista António traçou uma caricatura policromática que, pela sua notável intuição e qualidade artística, merece ser comentada.¹⁰ Nela, um Fradique com o rosto marcado por rugas e com uma expressão melancólica faz de pintor e segura uma paleta sem tintas, diante de um cavalete onde pode ver-se a imagem acinzentada de uma figura algo exótica, com turbante e grandes barbas. Assim é, com efeito: das suas viagens pelo mundo, Fradique deixou algumas evocações vagas, mas não aquele livro que pintasse a realidade que a paleta vazia não conseguiu captar. Porque finalmente, disse-o Fradique quando se recusou a escrever sobre África, “só se podem produzir formas sem beleza: e dentro dessas mesmas só cabe metade do que se queria exprimir, porque a outra metade não é redutível ao verbo” (QUEIRÓS, 2014: 188).

6. Apesar destas representações, Fradique Mendes, repito, está muito atrás, do ponto de vista iconográfico, do conselheiro Acácio – e também de várias outras personagens de Eça. Porque não é tanto Acácio, em si mesmo, que importa, embora ele seja especialmente significativo, por “entrar” n’A *Correspondência de Fradique Mendes*; o que está em causa é um certo paradigma de personagem e de figuração, superado na construção de Fradique Mendes e do seu trajeto como autor de cartas, embora não rasurado da ficção do *último Eça*.

É sabendo isto que me cabe recuperar uma questão acima formulada: como devemos entender, do ponto de vista figuracional, a presença de Acácio n’A *Correspondência de Fradique Mendes*? Há uma carta de Fradique que abre caminho para uma resposta: a que é

¹⁰ Disponível em <https://queirosiana.wordpress.com/2012/07/20/76/> (Acesso a 20 de fev. 2017).

endereçada a Oliveira Martins, anunciando o envio de uma fotografia da múmia do faraó Rameses II. Nessa carta, não é à curiosidade arqueológica que dou atenção, mas sim à menção à fotografia como dispositivo de figuração, no quadro da sua crescente difusão como técnica de representação. E de que Eça falara muito de Fradique, por exemplo, a Rodrigues de Freitas: trata-se da conhecida carta sobre *O Primo Basílio*, em que o romancista se propõe, através do realismo, “fazer o quadro do mundo moderno, nas feições em que ele é mau”, para logo acrescentar, não sem uma hesitação: “Queremos fazer a fotografia, ia quase a dizer a caricatura do velho mundo burguês, sentimental, devoto, católico, explorador, aristocrático, etc.” (QUEIRÓS, 1983: 142).

Entre quadro (entenda-se: pintura), fotografia e caricatura, é pela segunda que Fradique opta, em harmonia com considerações que cito:

Aí o [Rameses] tem V. agora diante de si, em fotografia, com as pálpebras baixas e sorrindo. E que me diz a essa face real? Que humilhantes reflexões não provoca ela sobre a irremediável degeneração do homem! Onde há aí hoje um, entre os que governam povos, que tenha essa soberana fronte de calmo e incomensurável orgulho; esse superior sorriso de onnipotente benevolência, duma inefável benevolência que cobre o mundo; esse ar de imperturbada e indomável força: todo esse esplendor viril que a treva de um hipogeu, durante três mil, anos, não conseguiu apagar? Eis aí verdadeiramente um *Dono de homens!* (QUEIRÓS, 2014: 208)

Posto isto, chegamos a três conclusões que podemos entender como afirmações doutrinárias implícitas. Primeira: a fotografia tem um poder de representação que, pelo menos no entendimento de Fradique, supera a pintura (e também a caricatura). Segunda conclusão: o retrato fotográfico permite aceder, pela feição do rosto, a atributos que revelam aquilo que de mais fundo existe na natureza e no modo de ser humanos. Terceira: o que verdadeiramente importa reter, de existências

passadas e artisticamente evocadas, são as qualidades a que chamamos epistêmicas: é a sobrevida dessas qualidades de Rameses (o orgulho, a benevolência, a indomável força) que justifica a representação que pelo retrato se leva a cabo. Em resumo: há outras formas de fixar os traços de uma personagem, que não apenas a figuração literária de um tipo social; e o retrato fotográfico não é tão mecânico que não permita aceder a sentidos que uma sua leitura penetrante atinge.

Quando o conselheiro Acácio chega ao mundo de Fradique Mendes, não é já como tipo que ele faz a sua aparição. Indo além dos traços tipológicos de Acácio, de certa forma dados como adquiridos, o discurso de Fradique interessa-se pelas propriedades epistêmicas do conselheiro, sem necessidade de refazer uma minuciosa descrição que tão-só confirmaria aquela que lemos, n’*O Primo Basílio*. Essa dispensável (e dispensada) descrição é suprida pelo processamento *top-down* de que antes falei, com o apoio de R. Schneider, e pelo recurso a um conhecimento previamente armazenado no nosso “arquivo” pessoal. Como quem diz: bem nítido na nossa memória, Acácio está a começar, pela interposição de Fradique, a sua sobrevida transficcional. Para mais, ele não surge agora enquadrado por uma moldura romanesca convencional, mas antes como fugaz alusão aparentemente circunstancial.

Na primeira das duas referências que lhe faz, Fradique recorre a Acácio como figura estabilizada naquilo que ele significa, do ponto de vista epistémico, e já não como um tipo necessário à composição do “quadro do mundo moderno” de que Eça falara a Rodrigues de Freitas. Ele é, por fim, uma peça de um discurso epidítico que reza assim: “Em resumo adoro a Vida de que são igualmente expressões uma rosa e uma chaga, uma constelação e (com horror o confesso) o conselheiro Acácio” (QUEIRÓS, 2014: 152). Apesar de breve, a alusão é muito significativa: ela traduz a metamorfose de Acácio, no trajeto que conduz do tipo que ele era,

à alegoria que agora é.¹¹ E sendo aquilo que Fradique dele diz (isto é, comparável a uma chaga), o conselheiro é portador, na sua segunda aparição, da chave que desmonta a estratégia irônica dominante na construção da biografia falaciosamente elogiosa do “talentoso” Pacheco. É já no final da carta VIII (simulação de um panegírico que torna necessário desconstruir a ironia, porque ela é perigosa...), que Fradique diz: “[Pacheco] jaz no Alto de S. João, sob um mausoléu, onde por sugestão do senhor conselheiro Acácio (em carta ao Diário de Notícias) foi esculpida uma figura de *Portugal chorando o Génio*” (QUEIRÓS, 2014: 251). Está confirmado: ambos, Pacheco e Acácio, são da mesma família.

7. Do retrato-tipo do conselheiro Acácio n’*O Primo Basílio*, à sua refiguração em gravuras, em filmes e em séries de televisão, há um extenso efeito-personagem que decorre do dinamismo desta personagem, muito para além das páginas da ficção em que ela veio ao mundo. Ao nosso mundo, entenda-se.

De Acácio, como de outras grandes figuras ficcionais, podemos dizer o mesmo que foi escrito na abertura de um importante número da revista *New Literary History*, consagrado à personagem. A partir de uma afirmação de Amélie Rorty (“O conceito de pessoa não é um conceito estático, pacificamente à espera de uma análise das suas condições necessárias e suficientes”; RORTY, 1976: 301), a editora do referido volume declara: “O conceito de personagem não é um conceito que permaneça estático” (FELSKI, 2011: V); e logo depois: “Através da específica conformação que é própria dela, a personagem literária faculta revelações, de outro modo inatingíveis, sobre as inflexões históricas da personalidade humana” (FELSKI, 2011: V).

Ao comparecer, nas páginas d’*A Correspondência de Fradique Mendes*, o conselheiro Acácio vem dizer-nos que a sua

¹¹ Não posso alargar-me neste ponto, mas alegorias são também outras figuras que encontramos n’*A Correspondência de Fradique Mendes*: Pacheco, contrafação do talento político (carta VIII), o “lobinho” que é o comendador Pinho (carta X) e o padre Salgueiro, amanuense de Jesus Cristo (carta XIV).

figuração é um processo em movimento, transcendendo a lógica do romance, a funcionalidade do tipo, o método do realismo e as porosas fronteiras da ficcionalidade. O acacianismo, em suma, fala por si e a metalepse em que ele se resolve continua a interpelar-nos, conforme poderia ser mostrado por uma análise de longo curso que fica para melhor oportunidade.

Por agora e para terminar, louvo-me em Eça, lançando mão de uma das suas mais sagazes e estimulantes reflexões acerca da personagem e das frágeis contingências do seu estatuto ontológico. Refiro-me àquela carta pública em que o grande romancista, com inigualável mordacidade, argumenta contra a hipótese de Tomás de Alencar ser um retrato de Bulhão Pato. Acredite-se ou não (e podemos não acreditar...), aquilo que em Alencar importa são qualidades humanas e não características físicas que não confirmam o putativo retrato. E sendo assim, outra coisa não resta a Pato do que aceder ao pedido de Eça: “O meu intuito final com esta carta é apelar para a conhecida cortesia do autor da *Sátira*, e rogar-lhe o obséquio extremo de se retirar de dentro do meu personagem” (QUEIRÓS, 2009: 230).

Se Bulhão Pato aceitou ou não sair de dentro de Tomás de Alencar, é coisa que não sabemos. Mas podemos bem dizer que, em sentido inverso, certas personagens entram nas nossas vidas – e para sempre.

Referências

BACHTIN, Michail. *Estética e romance*. 2ª ed. Torino: Einaudi, 1979.

FELSKI, Rita. Introduction. *New Literary History*, 42: v, p. V-IX, 2011.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Paris: Garnier, 1971.

GUERRA DA CAL, Ernesto. Lengua y estilo de Eça de Queiroz. Apêndice. Bibliografía queirociana sistemática y anotada e iconografía artística del hombre y la obra. Coimbra, Por Ordem da Universidade, tomo 3, 1980.

GUIMARÃES, Luís de Oliveira. *O Conselheiro Acácio. À sombra de Eça de Queirós*. Lisboa: Portugália, s.d.

INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. 2ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979 [1931].

JOUVE, Vincent. *L'effet personnage dans le roman*. Paris: P.U.F., 1992.

LUSTOSA, Isabel. Introdução a *História do Brasil pelo método confuso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

MATOS, A. Campos. Ilustrações e Ilustradores na obra de Eça de Queiroz. Lisboa: Livros Horizonte, 2001.

OLIVEIRA, Lopes de. *Eça de Queiroz: a sua vida e a sua obra*. Lisboa: Excelsior, 1944.

PHELAN, James. Reading People, Reading Plots. Character, Progression, and the Interpretation of Narrative. Chicago and London: The Univ. of Chicago Press, 1989.

QUEIRÓS, Eça de. *Correspondência*. Leitura, coordenação, prefácio e notas de Guilherme de Castilho. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.

QUEIRÓS, Eça de. *O Primo Basílio. Episódio doméstico*. Edição comentada e anotada por Paulo Franchetti. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 1998.

QUEIRÓS, Eça de. Tomás de Alencar (uma explicação). Carta a Carlos Lobo d'Ávila. *Cartas Públicas*. Edição de Ana Teresa Peixinho. Lisboa: INCM, 2009, p. 223-231.

QUEIRÓS, Eça de. *A Correspondência de Fradique Mendes. Memórias e Notas*. Edição de Carlos Reis, Irene Fialho e Maria João Simões. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2014.

REAL, Miguel. *O último Eça*. Lisboa: QuidNovi, 2006.

REIS, Carlos. Estudos queirosianos. Ensaio sobre Eça de Queirós e a sua Obra. Lisboa: Presença, 1999.

QUEIRÓS, Eça de. *Pessoas de Livro. Estudos sobre a personagem*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015.

REIS, Carlos e Maria do Rosário MILHEIRO. *A Construção da Narrativa Queirosiana. O Espólio de Eça de Queirós*. Lisboa: Imp. Nacional-Casa da Moeda, 1989.

RORTY, Amélie. A Literary Postscript: Characters, Persons, Selves, Individuals. Amélie Oksenberg Rorty (ed.). *The Identities of Persons*. Berkeley and Los Angeles: Univ. of California Press, 1976.

SARAIVA, António José. *As ideias de Eça de Queirós*. Lisboa: Gradiva, 2000 [1947].

SCHNEIDER, Ralf. Toward a Cognitive Theory of Literary Character: The Dynamics of Mental-Model Construction. *Style*, vol. 35, No. 4 (Winter), p. 607-639, 2001.

As Farpas em O primo Basílio

Antonio Augusto Nery¹

Desde que venho me dedicando de maneira mais profunda à leitura e análise dos folhetos d' *As farpas*, escritos exclusivamente por Eça de Queirós entre 1871 e 1872, faço coro com outras análises críticas² sobre o fato de que nesses textos estão o gérmen, a origem da forma como o escritor lidou criticamente com a realidade representada em suas ficções, além de indícios muito produtivos sobre o modo como Eça desenvolveu diversos temas e personagens das obras que o consagraram como um dos maiores escritores da Língua Portuguesa.

E se é possível constatar o diálogo profícuo d' *As farpas* com outras obras queirosianas, há inegavelmente proposições feitas nos folhetos transpostas diretamente para algumas produções, sobretudo as narrativas publicadas durante a década de 1870, ainda no calor da hora da Geração de 70.

Um bom exemplo, sem dúvida, são as questões tratadas em *O primo Basílio* (1878), especialmente no que se refere à temática do adultério e da desigualdade de gênero presente na sociedade oitocentista. Dos inúmeros textos d' *As farpas* aos quais eu poderia recorrer para tentar ilustrar o pensamento de Eça sobre tais temas,

¹ Professor Adjunto de Literatura Portuguesa da Universidade Federal do Paraná (UFPR), Curitiba, Brasil.

² Cito como exemplo as proposições críticas encontradas nas seguintes obras: BERNARDES, Joana Duarte. *Eça de Queirós – Riso, Memória e Morte*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2011; MEDINA, João. *Eça de Queirós antibrasileiro*. Bauru: EDUSC, 2000; REIS, Carlos. *O Essencial sobre Eça de Queirós*, Lisboa: INCM, 2000.

para, posteriormente, averiguar como suas proposições reverberaram em *O primo Basílio*, escolhi um, publicado no folheto que circulou de setembro a outubro de 1872, cujo assunto principal, descrito no sumário, é exatamente “O adultério”.

O mote para a argumentação desenvolvida por Eça é o texto publicado por Alexandre Dumas Filho (1824-1895) *L’Homme-Femme* (1872),³ no qual o autor francês tece considerações sobre o assassinato de uma mulher por seu marido, crime motivado pela traição da esposa. Logo percebemos que a indignação de Eça paira sobre o fato de Dumas Filho prescrever uma espécie de manual de conduta sobre o assunto, incluindo a compreensão generalista sobre os desejos das mulheres e a discussão sobre o fato de um marido ter o direito ou não de matar a esposa quando esta for pega em flagrante adultério:

Provocar a pena indiscreta e aparada em bisturi do Sr. Dumas, é acordar o escândalo que dorme. Sobretudo em questões femininas: porque aí o Sr. Dumas supõe-se uma espécie de Santo Padre do amor, julga possuir a plena compreensão da mulher, saber desde as leis até às *pantoufles* toda a fisiologia do casamento, e ser no tempo presente um S. Tomás de alcova. [...] E doutor – em roupa suja [...] Dumas entende que o procedimento colérico se pode ensinar como um passo de contradança, e sem querer saber dos temperamentos, dos caracteres, das condições, faz para a infinita diversidade dos desesposos – um catecismo uniforme. (QUEIRÓS, 2013: 542-544)

Além de não se furtrar a emitir opinião categórica sobre o assunto e o comportamento dos envolvidos em adultério, Eça critica compreensões generalizantes que não ponderam diferenças sobre as reações que os traídos poderiam ter diante do flagrante da traição, dependendo de suas personalidades e das circunstâncias do fato em si.

³ O texto integral escrito por Dumas Filho pode ser encontrado no site da Biblioteca Luso-brasileira: DUMAS FILS, A.L. *L’Homme-Femme*. 28ème. Paris: Michel Lévy Frères Éditeurs, 1872. Disponível em: < <https://bdlb.bn.gov.br/acerivo/handle/123456789/259082>>. Acesso em: 04 de fev. 2017.

Ora, em *O primo Basílio* a reação diante do “fato comprovado” parece estar nitidamente representada no comportamento de Jorge, que, no segundo capítulo da narrativa, ao comentar a conclusão hipotética da peça do primo Ernestinho, “Honra e paixão”, se posiciona muito taxativamente a favor do assassinato da adúltera, mas, no desfecho de sua própria história, é condescendente e resignado com Luísa por conta de diversas circunstâncias. Mesmo não sabendo o desenrolar do imbróglio causado pela traição, por conta da morte repentina de Luísa após a revelação do adultério na carta enviada pelo primo Basílio, tudo leva a crer que, tal como o desfecho efetivo da peça escrita por Ernestinho, haveria o perdão e um “felizes para sempre”.

Depois de tecer várias ponderações sobre a difícil previsão da reação de um marido traído, especialmente no momento do flagrante, Eça passa n’*As farpas* a considerar os possíveis motivadores do adultério feminino, e explicita a concepção de que não haveria um sentimento genuíno envolvido na relação amorosa dos adúlteros. Tudo não passaria de desejos: de aventura, de emoções e da vivacidade que a relação proibida daria à existência cotidiana e mórbida da adúltera:

Para a generalidade das mulheres – *ter um amante* significa – ter uma quantidade de ocupações, de factos, de circunstâncias a que, pelo seu organismo e pela sua educação, acham um encanto inefável. *Ter um amante* – não é para elas abrir de noite a porta do seu jardim. *Ter um amante* é ter a feliz, a doce ocasião destes pequeninos afazeres – escrever cartas às escondidas, tremer e ter susto: fechar-se a sós para pensar, estendida no sofá; ter o orgulho de possuir um segredo; ter aquela ideia dele e do seu amor, acompanhando como uma melodia em surdina todos os seus movimentos, a *toilette*, o banho, o bordado, o penteado: é estar numa sala cheia de gente, e vê-lo a ele, sério e indiferente, e só eles dois estarem no encanto do mistério; é procurar uma certa flor que se combinou pôr no cabelo; é estar triste por ideias amorosas, nos dias de chuva, ao canto de um fogão; é a felicidade de andar melancólica no fundo de um cupê; é fazer *toilette com intenção*, o maior dos encantos femininos! Etc. Estas pequeninas coisas, que enchem a sua existência, que a

complicam em cor-de-rosa, que a idealizam – são a sua grande atracção. É o que amam. (QUEIRÓS, 2013: 546, *itálicos do autor*)

A fuga à rotina cotidiana e conjugal impulsionaria as mulheres a uma nova perspectiva de vida e de um suposto “verdadeiro amor”, desejos esses personificados na figura do amante.

Ao apresentar Luísa dividida entre as qualidades de Jorge e de Basílio, imersa em dúvidas sentimentais, são inúmeros os trechos de *O primo Basílio* nos quais o narrador sugere o quanto era importante para a moça um amante que lhe retirasse da rotina monótona e, de alguma forma, tivesse qualidades próximas a de um aventureiro:

Não gostaria de um marido com uma vida sedentária e caturra; mas a profissão de Jorge era interessante; descia aos tenebrosos das minas; um dia aperrara as pistolas contra uma malta revoltada; era valente; tinha talento! Involuntariamente, porém, o primo Basílio fazendo flutuar o seu *bornous* branco pelas planícies da Terra Santa, ou em Paris, direito na almofada, governando tranqüilamente os seus cavalos inquietos – davam-lhe a idéia de uma outra existência mais poética, mais própria para os episódios do sentimento. (QUEIRÓS, 1979: 49)

Já quando a protagonista está se relacionando com o primo, prestes a encontrá-lo pela primeira vez no Paraíso, local arranjado por Basílio para os encontros amorosos, Luísa sente-se vivenciando as cenas lidas em romances, sobretudo no que se refere aos espaços ficcionais nos quais as ações românticas aconteciam:

Ia encontrar Basílio no *Paraíso* pela primeira vez. E estava muito nervosa [...] Mas ao mesmo tempo uma curiosidade intensa, múltipla, impelia-a, com um estremecimentozinho de prazer. – Ia, enfim, ter ela própria aquela aventura que lera tantas vezes nos romances amorosos! Era uma forma nova do amor que ia experimentar, sensações excepcionais! Havia tudo – a casinha misteriosa, o segredo ilegítimo, todas as palpitações do perigo! Porque o aparato impressionava-a mais que o sentimento; e a casa em si interessava-a, atraía-a mais que Basílio! Como seria? [...]

Lembrava-lhe um romance de Paul Féval em que o herói, poeta e duque, forra de cetins e tapeçarias o interior de uma choça; encontra ali a sua amante; os que passam, vendo aquele casebre arruinado, dão um pensamento compassivo à miséria que decerto o habita – enquanto dentro, muito secretamente, as flores se esfolham nos vasos de Sèvres e os pés nus pisam gobelins veneráveis! Conhecia o gosto de Basílio – *O Paraíso* decerto era como no romance de Paul Féval. [...] Desejava chegar num *coupé* seu, com rendas de centos de mil réis, e ditos tão espirituosos como um livro... (QUEIRÓS, 1979: 135-136, itálicos do autor)

Como sabemos, um dos indícios da realidade nada romântica que a relação com Basílio apresentava a cada novo encontro era justamente o decrépito quarto do Paraíso, muito diferente do espaço idealizado, explicitado no trecho acima. Como sabemos, após a rotina de encontros às escondidas no Paraíso, já desmistificado, e ao notar Basílio cada vez mais indiferente com a relação, Luísa parece ter uma “iluminação” sobre as motivações que a levaram à relação infiel vivida com o primo:

E como uma pessoa que destapa um frasco muito guardado, e se admira vendo o perfume evaporado, ficou toda pasmada de encontrar o seu coração vazio. O que a levava então para ele?... Nem ela sabia; não ter nada que fazer, a curiosidade romanesca e mórbida de ter um amante, mil vaidadezinhas inflamadas, um certo desejo físico... E sentira-a, porventura, essa felicidade, que dão os amores ilegítimos, de que tanto se fala nos romances e nas óperas, que faz esquecer tudo na vida, afrontar a morte, quase fazê-la amar? Nunca! Todo o prazer que sentira ao princípio, que lhe parecera ser o amor – vinha da novidade, do saborzinho delicioso de comer a maçã proibida, das condições do mistério do Paraíso, de outras circunstâncias talvez, que nem queria confessar a si mesma, que a faziam corar por dentro! Mas que sentia de extraordinário agora? Bom Deus, começava a estar menos comovida ao pé do seu amante, do que ao pé do seu marido! (QUEIRÓS, 1979: 156)

Assim, a própria personagem, ao reconhecer os motivos da infidelidade, parece descrevê-los a partir das mesmas concepções do enunciado d’*As farpas*, citado anteriormente.

No folheto nota-se também o intento de Eça em criticar o idealismo romântico advindo de uma educação que isolava a mulher dos afazeres domésticos, deixando-as ociosas, improdutivas, tediosas e com muito tempo livre para atividades impulsionadoras de imaginações e fantasias, tendidas ao desejo de um amor ideal. Entre essas atividades estariam a leitura de romances, a ida a teatros e, sobretudo, o ato de bordar:

Hoje a mulher é educada exclusivamente para o amor – ou para o casamento, como realização do amor. [...] o bordado é a mais perniciosa excitação da fantasia: sentada, imóvel, curvada, picando delicadamente a talagarça, o voo inquieto das imaginações e dos desejos palpita-lhe em roda, como um enxame de abelhas [...] Os românticos são como uma chama impaciente. Prepara-se-lhe assim um meio de encantar, de sensibilizar, de adormecer, e dá-se-lhe alguma coisa da habilidade das sereias. – Depois, o seu espírito, como é educado? Pelo romance, que lhe descreve o amor, pelo teatro que lho dialoga, pela ópera que lho suspira, pela opereta que lho assobia. (QUEIRÓS, 2013: 547)

Nessa lógica, a valsa seria uma atividade que, por exigir movimentos e esforço físico, ao contrário do bordado, se constituiria um ótimo exercício contra a ociosidade, pois, segundo o texto, “Toda a mulher que se não cansa, idealiza” (QUEIRÓS, 2013: 549). Em suma, as mulheres teriam como grande motivador de suas vidas o amor idealizado, sendo levadas diretamente ao casamento e aos maridos, condição “real”, que logo se mostraria ineficaz diante da educação sempre tendida ao poderoso sentimento “irreal”, que as conduziria aos amantes:

Ora o que se faz a esta mulher inteiramente, exclusivamente educada para o amor? Esta mulher, assim formada, casa. O marido vai, decerto, dar a esta natureza, que vem curiosa, impressionável e agitada, uma ocupação que a absorva e que a preencha? – Não. (QUEIRÓS, 2013: 550)

As mulheres pertencentes à classe trabalhadora ou agrícola seriam menos propensas ao adultério por não terem tempo ocioso para devaneios e imaginações, sendo os casos de adultério exceções nessa classe, ocasionados justamente pela condição social:

É que as mulheres mais ocupadas, são as mais virtuosas. É isto evidente na pequena burguesia, no mundo proletário, nas classes agrícolas. Os adultérios aí, a não ser exceções de temperamentos, são quase todos originados na necessidade e na pobreza [...] Uma mulher assim fatigada, cheia de pequenas preocupações, de atenções caseiras, de economias, de chaves, não tem vagues para o sentimento. A sua natureza torna-se excessivamente prática, positiva, doméstica, hostil à fantasia e aos seus cortejos. (QUEIRÓS, 2013: 550).

Embora a proposição seja controversa, ela é, na verdade, condizente com a ideia preponderante no texto de que as mulheres mais propensas aos casos extraconjugais seriam aquelas pertencentes às classes abastadas. Com mais tempo livre por terem empregadas e todo o tipo de facilidades, elas estariam expostas aos devaneios, à leitura de romances e, conseqüentemente, à imaginação e à idealização:

É nas classes ricas: o marido trata de lhe tirar todo o trabalho, todo o movimento, toda a dificuldade, alarga-lhe a vida em redor, e deixa-a no meio, isolada, fraca e tenra, abandonada à fantasia, ao sonho e à chama interior: a cabeleireira penteia-a, as criadas vestem-na, a governanta trata-lhe da casa, a ama cuida-lhe dos filhos, as moças arrumam-lhe os quartos, o marido ganha-lhe dinheiro, a modista faz-lhe os vestidos – um *coupé* macio caminha por ela, um *jornal de modas* pensa por ela. – O que resta a esta infeliz criatura, encolhida no tédio da sua *causeuse*? Resta-lhe a sua genuína ocupação, a que lhe ensinaram e em que é perfeita – o amor. (QUEIRÓS, 2013: 550, itálicos do autor)

E não era justamente essa a condição de Luísa e de Leopoldina, por exemplo? Sabemos o esforço do narrador de *O primo Basílio* em demonstrar que as ocupações da rotina dessas

senhoras era ler, ir à modista, fazer incursões ao passeio público e visitar amigos e conhecidos. Para o serviço da casa, tinha-se Juliana, Joana e Justina. Para sabermos a diversidade e a quantidade das atividades, deixadas de lado pelas patroas, basta darmos atenção às reclamações de Juliana e as descrições dos afazeres realizados no “vale de lágrimas” no qual vivia.

Reitero: mesmo que a concepção veiculada n’ *As farpas* seja bastante controversa, a hipótese de que a mulher é mais propensa à infidelidade, dependendo de sua condição social, está nitidamente difundida em *O primo Basílio*. A personagem Paula dos móveis, um dos vizinhos fofoqueiros que cercavam a casa de Luísa e Jorge, desconfiado das visitas frequentes do primo Basílio, expõe da seguinte forma a premissa de que os mais abastados eram propensos a amantes, diferente dos menos abastados, supostamente mais virtuosos nesse sentido:

Mas eu é que as conheço, as mulheres da alta sociedade! Conheço-as nas pontas dos dedos. É uma cambada! Citou logo nomes, alguns ilustres; tinham amantes inumeráveis: até trintanários. [...] – Falo da alta sociedade, das fidalgas, das que arrastam sedas! É uma cambada. Eu é que o sei! – E acrescentava gravemente: – No povo há mais moralidade. O povo é outra raça! – E com as mãos enterradas nos bolsos, as pernas muito abertas, ficava absorto, com a cabeça baixa, o olhar cravado no chão. – Se é! – murmurava. – Se é! – Como se estivesse positivamente achando as pedrinhas da calçada menos numerosas que as virtudes do povo! (QUEIRÓS, 1979: 99; 139-140)

Voltando ao texto d’ *As farpas*, a argumentação de Eça não fica somente na apresentação da questão e na explicitação das possíveis causas do adultério, mas tende a aventar uma solução para a infidelidade no casamento. Ela estaria em uma revolução racional e positiva, engendrada pela ciência de Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865), ou seja, uma transformação ampla e irrestrita dos costumes. É isso que temos claro nas assertivas nas

quais o autor especula a proveniência do adultério e as possíveis explicações e soluções aventadas para a problemática:

Não a resolveu, esta questão esmagadora, a Bíblia; não a resolveu, com toda a sua grandeza, o velho espírito romano; perturbaram-na e lançaram-na em confusão a teologia e o cristianismo; apenas a revolução, pela ciência de Proudhon, começa a dar-lhe uma solução racional e positiva [...]. Ou o adultério é um facto fatal da natureza eterna, ou é um facto fatal da moral moderna. No primeiro caso, se ele é a antiga e primitiva lei da promiscuidade animal, que apesar do apuramento nervoso da humanidade, da civilização, do direito, da moral, permanece e impele pela sua fatalidade fisiológica – seria necessário, para o extinguir, mudar a própria constituição natural ou esperar mais vinte séculos. No segundo, se ele provém da corrupção do matrimónio e da sua decadência e descrédito como instituição social, se nasce da extinção da fé conjugal nos esposos, se deriva da perversão lançada na dignidade matrimonial pelo idealismo amoroso, se tem a sua origem na moral, então é necessário fazer uma revolução nos costumes tão profunda como foi o cristianismo, que nos dê uma outra religião, outra moral, outra família e outro direito. (QUEIRÓS, 2013: 543-544)

Em consonância com as proposições do folheto, em *O primo Basílio* parece haver o interesse do narrador em nos apresentar o adultério como consequência da segunda hipótese, apesar de severa *data venia* que Julião Zuzarte poderia me interpor.⁴ É mesmo ponto comum que na narrativa Eça representa de maneira crítica e irônica as relações familiares, sociais e de poder, por intermédio de um narrador que não poupa descrições e opiniões sobre o comportamento de diversos dos seus personagens.

⁴ Basta lembrarmos da concepção que a personagem Julião tinha do casamento: “E Julião expôs dogmaticamente: – O casamento é uma fórmula administrativa, que há de um dia acabar... – De resto, segundo ele, a fêmea era um ente subalterno; o homem deveria aproximar-se dela em certas épocas do ano (como fazem os animais, que compreendem estas coisas melhor que nós), fecundá-la, e afastar-se com tédio. Aquela opinião escandalizou a todos, sobretudo o Conselheiro, que a achou ‘de um materialismo repugnante’.” (QUEIRÓS, 1979: 236).

Porém, é interessante também avaliarmos mais acuradamente como tais relações, além da moral vigente, são colocadas em xeque indiretamente pelo narrador, exigindo do leitor a interpretação de seus relatos, sobretudo naqueles em que há a deflagração dos direitos e deveres exigidos para homens e mulheres de forma distinta e desigual. Inclusive, se considerarmos tanto as críticas diretas, presentes na superfície da narrativa, quanto as indiretas, constatadas em episódios esparsos, como acontecimentos ligados à caracterização de personagens ou às contextualizações de tempo e espaço, poderíamos supor que a ficção extrapola a crônica d’*As farpas* no que se refere à tentativa de explicitar e problematizar os motivos da infidelidade no casamento. Isso ocorre exatamente quando há o investimento na deflagração da desigualdade de direitos e deveres existente entre homens e mulheres na sociedade machista e patriarcal, “pano de fundo” do enredo.

Pensando especificamente nas descrições e críticas voltadas à prática do adultério, e que às vezes passam despercebidas pelo foco e interesse dirigido ao caso emblemático de Luísa e Basílio, nota-se, em análise mais pormenorizada, o interesse do narrador em demonstrar não somente as consequências nefastas sofridas pelas adúlteras em suas escapadelas, mas também o quanto a sociedade patriarcal e hipócrita suportava bem os adúlteros e os “adulteradores”. É mais um claro prolongamento das ideias difundidas no artigo d’*As farpas* aqui em causa. No texto do folheto há a proposição de que o homem adúltero também é fruto da educação recebida e dos padrões sociais controversos. Ele seria suportado e até mesmo valorizado pela sociedade:

Ora bem: este homem que – para que o digamos desde já – é o amante, como é considerado pelo mundo e pela opinião? Optimamente. [...] Assim o ter tido um certo número de amantes, isto é, ter desorganizado um certo número de famílias, é na moral contemporânea um *chic*. Na moral antiga teria as penas infamantes da mutilação. Hoje é um *chic*. É mais: é um complemento de educação. [...] E aí temos pois que ter seduzido

algumas mulheres casadas, é, na mocidade de um homem e para garantia do seu destino, tão indispensável como ter aprendido a gramática; e pode dizer-se das perfeições de um *gentleman*: – Deitou a perder uma mãe de família e sabe os verbos. O homem que nunca teve uma amante casada é, segundo a apreciação mundana, ligeiramente ridículo, *filósofo*, *caturra*; nega-se-lhe a experiência feminina, e passa à situação hirsuta e florestal de *bicho do mato*: é a opinião dos cafés. E a opinião das salas não lhe é mais favorável: é considerado um inábil e um colegial sem valor; se ele não interessou nem fez palpar ninguém é porque é sem espírito, sem originalidade, sem beleza, sem *toilette* e sem discrição, é um inútil, é um seminarista extraviado; atribui-se-lhe falta de coragem e de domínio; dá-se-lhe aquela indiferença que se dá às *coisas sem dono*. Mas se teve uma amante com publicidade e relevo, ah! É um homem. A sua fisionomia interessa e exala mistério. (QUEIRÓS, 2013: 552-553, itálicos do autor)

A concepção é transposta de modo quase literal para a ficção. O narrador explicita da seguinte maneira o pensamento de Basílio sobre a infidelidade no casamento: “O adultério aparecia assim um dever aristocrático. De resto a virtude parecia ser, pelo que ele contava, o defeito de um espírito pequeno, ou a ocupação reles de um temperamento burguês...” (QUEIRÓS, 1979: 90).

Vide também as ações do bondoso e “digno” Jorge, o grande “traído” de *O primo Basílio*. Em parte de um parágrafo do capítulo primeiro, ficamos sabendo que, quando solteiro, o estudante da Politécnica, escarolado, plácido e de gênio manso, não frequentava botequins, nem fazia noitadas, porém

Só duas vezes por semana, regularmente, ia ver uma rapariguita costureira, a Eufrásia, que vivia ao Borratem, e nos dias em que o Brasileiro, o seu homem, ia jogar o *boston* ao clube, recebia Jorge com grandes cautelas e palavras muito exaltadas; era enfeitada, e no seu corpinho fino e magro havia sempre o cheiro relentado de uma pontinha de febre. Jorge achava-a *romanesca*, e censurava-lho. (QUEIRÓS, 1979: 8, itálicos do autor)

Quando já está casado com Luísa e trabalhando no Alentejo, sabemos, por intermédio de uma carta dada por engano a Luísa por Sebastião, que a estada em terras alentejanas foi, como diria Teodorico Raposo de *A relíquia*, de “fartar o bandulho”. Cito trechos da missiva:

– Saberás, amigo Sebastião, que fiz aqui uma conquista. Não é o que se pode chamar uma princesa, porque é nem mais nem menos que a mulher do estaqueiro. Parece estar abrasada no mais impuro fogo, por este seu criado. Deus me perdoe, mas desconfio até que me leva apenas um vintém pelos charutos de pataco, fazendo assim ao esposo, o digno Carlos, a dupla partida de lhe arruinar a felicidade e a tenda! [...] Acredita que há um certo mérito em lhe resistir, porque a mulher, estaqueira como é, é lindíssima. E tenho medo que suceda algum fracasso à minha pobre virtude... [...] – Olha, se a Luísa soubesse desta aventura! De resto, o meu sucesso não pára aqui: a mulher do delegado faz-me um olho dos diabos! É de Lisboa, de uma gente Gamacho, que parece que mora para Belém, conheces? E dá-se ares de morrer de tédio, na tristeza provinciana da localidade. Deu uma soirée em minha honra, e em minha honra, creio também, decotou-se. Muito bonito colo. [...] – E aqui tens o teu amigo feito um D. Juan do Alentejo, e deixando um rasto de chamuscas sentimentais por essa província fora. (QUEIRÓS, 1979: 192)

Tanto antes quanto depois das descrições dessas cenas não há qualquer comentário reprovável do narrador ou de personagens sobre a personalidade e o caráter de Jorge por infringir regras sociais tão discutidas no romance quando se trata de mulheres. Tal fato faz-nos pensar o quanto era aceitável a infidelidade cometida pelos homens. Na primeira passagem, a construção “só duas vezes por semana” é muito simbólica sobre o quanto o comportamento seria insignificante perto das qualidades do jovem rapaz. Já na cena da carta, além de um sonho de Luísa, no qual Jorge diverte-se com outra mulher, o episódio parece não produzir qualquer depreciação à imagem do “ilibado” esposo, que terminará a história como um atormentado marido traído. As consequências irrisórias dos

acontecimentos alentejanos poderiam ser sintetizadas na declaração feita por Luísa a Sebastião, quando ela termina de ler a carta: “– Muito bem, diverte-se! – disse com uma voz sibilante. – São lá coisas que se tomem a sério! Não deve tomar a sério... – Eu! – exclamou ela. – Acho muito natural até!” (QUEIRÓS, 1979: 192-193). Ou seja, toda a situação era justificável e aceita por Luísa, por conta da solidão vivida por Jorge, pela saudade que ele sentia do lar, pelos encargos do trabalho etc.

Ainda nesse sentido, parece também haver na ficção o interesse do narrador em deflagrar a questão dos valores patriarcais que regiam a sociedade e que deixavam as mulheres sempre em condição submissa aos homens. Isso ocorre, inclusive, em situações aparentemente desprezíveis para o enredo.

Assim, se Luísa sentia-se recriminada por Jorge ao manter relações com a amiga Leopoldina, o mesmo não ocorria com o marido ao manter contato com o seu parente Julião, a quem Luísa nitidamente não suportava.

Tem-se a deflagração de que a mulher era “naturalmente” condescendente aos caprichos do marido, abrindo mão de seus desejos e cedendo aos do companheiro, mas o contrário não ocorria. Os motivos da aversão de Jorge à “Pão e queijo” é o comportamento da amiga de Luísa, tido como nada exemplar pela sociedade. Mas em que Julião era diferente de Leopoldina? O rapaz não trabalhava, era orgulhoso e embora tenha se esforçado nos estudos para conseguir um cargo público, deixou seu idealismo de lado, para aderir muito afoitamente ao “mecanismo do favor” em aceitar ajuda de algum “conhecido” de Sebastião para conseguir o cargo almejado, ou, no mínimo, a indicação para a vaga. Além disso, se Leopoldina nutria afeto genuíno à amiga, o mesmo não podemos dizer de Julião, que, invejoso, detestava o parente e sua casa.

Luísa não gostava dele: achava-lhe um ar nordeste detestava o seu tom de pedagogo, os reflexos negros da luneta, as calças curtas que mostravam o elástico roto das botas. Mas disfarçava, sorria-lhe, porque Jorge admirava-o [...] Como vinha mais cedo

ia à sala de jantar, tomava a sua chávena de café; e tinha sempre um olhar de lado para as pratas do aparador e para as toaletes frescas de Luísa. Aquele parente, um medíocre, que vivia confortavelmente, bem casado, com a carne contente, estimado no ministério, com alguns contos de réis em inscrições – parecia-lhe uma injustiça e pesava-lhe como uma humilhação. Mas afetava estimá-lo. (QUEIRÓS, 1979: 25)

A diferença, ao que tudo indica, está mesmo no fato de que o comportamento questionável do homem Julião era aceitável pelas regras sociais daquele contexto, enquanto a conduta da mulher Leopoldina era não somente reprovável, mas execrável. É, portanto, bastante compreensível – e quase um protesto – o desabafo que Leopoldina faz a Luísa em uma de suas conversas: “– Ah! – exclamou. – Os homens são bem mais felizes que nós! Eu nasci para homem! O que eu faria! [...] – Um homem pode fazer tudo! Nada lhe fica mal! Pode viajar, correr aventuras...” (QUEIRÓS, 1979: 117).

Diferente do comportamento de Leopoldina, o modo como Sebastião descreve Luísa, logo depois que a moça se casa com Jorge, configura exatamente o que a sociedade ilustrada no romance esperava de uma senhora digna, recatada e do lar e, conseqüentemente, a repulsa a todas as mulheres que fugissem deste padrão:

Mas Luísa, a Luisinha, saiu muito boa dona de casa; tinha cuidados muito simpáticos nos seus arranjos; era asseada, alegre como um passarinho, como um passarinho amiga do ninho e das carícias do macho; e aquele serzinho louro e meigo veio dar à sua casa um encanto sério. – É um anjinho cheio de dignidade! – dizia então Sebastião, o bom Sebastião, com a sua voz profunda de *basso*. (QUEIRÓS, 1979: 09, *itálico do autor*)

Cabe mencionar, por fim, no esteio das críticas veiculadas sobre a decadência dos costumes n’*As farpas*, que o narrador de *O primo Basílio* também é interessado em exemplificar casos de adultérios bem-sucedidos, ou seja, situações nas quais os adúlteros eram aceitos pela sociedade, sem questionamentos. É o caso de D.

Camila, avistada por Luísa na Rua Ocidental, em uma de suas idas ao Paraíso:

Na Rua Ocidental, viu vir a D. Camila – uma senhora casada com um velho, ilustre pelos seus amantes. Parecia grávida; e adiantava-se devagar, com a face branca satisfeita, uma lassitude do corpo arredondado, passeando um marmanjozinho de jaqueta cor de pinhão, uma pequerrucha de sainhas tufadas, e adiante uma ama, vestida de lavradeira, empurrava um carrinho de mão onde um bebê se babava. E a Camila, feliz, vinha tranqüilamente pela rua expondo as suas fecundidades adúlteras! Era muito festejada; ninguém dizia mal dela; era rica, dava soirées... – "O que é o mundo!" – pensava Luísa. (QUEIRÓS, 1979: 178)

Como se vê, dependendo da condição financeira da mulher, preconceitos, julgamentos e “fecundidades adúlteras” não são postas em causa e a adúltera em questão vive na sociedade sem maiores problemas. E é justamente por conta da hipocrisia da sociedade que a narrativa, nitidamente contrária a ela, expõe em tom de denúncia, via discurso crítico de Leopoldina, o modo como algumas adúlteras, semelhantes à Dona Camila, lidavam com as questionáveis convenções sociais e eram toleradas pela sociedade tanto durante quanto depois da traição:

[...] pôs-se a falar complacentemente dos escândalos de Lisboa, a desdobrar o sudário: citava nomes, especialidades, as que depois de terem feito o diabo gastam, numa devoção tardia, o resto de uma velha sensibilidade; que é por onde elas acabam, algumas é pelas sacristias! As que, cansadas decerto de uma virtude monótona, preparam habilmente o seu "fracasso" numa estação em Sintra ou em Cascais. E as meninas solteiras! Muito pequerrucho, por essas amas dos arredores, tem o direito de lhes chamar "mamã"! Outras mais prudentes, receando os resultados do amor, refugiam-se nas precauções da libertinagem... Sem contar as senhoras que, em vista dos pequenos ordenados, completam o marido com um sujeito suplementar! – Exagerava muito; mas odiava-as tanto! Porque todas tinham, mais ou menos, sabido conservar a exterioridade decente que ela perdera,

e manobravam com habilidade onde ela, a tola, tivera só a sinceridade! E enquanto elas conservavam as suas relações, convites para soirées, a estima da corte – ela perdera tudo, era apenas a Quebrais!... [...] Ficaram caladas, vagamente entorpecidas por aquele sentimento de uma forte imoralidade geral, onde as resistências, os orgulhos se amolecem, se elanguescem – como os músculos numa estufa fortemente saturada de exalações mornas. (QUEIRÓS, 1979: 247)

Mesmo que consideremos o tom revoltado do discurso de Leopoldina por não ter conseguido conservar a “exterioridade decente” em suas relações extraconjugais, segundo ela, por conta da “sinceridade”, fica clara a tentativa da narrativa de expor não somente as artimanhas das mulheres para manter as aparências, mas também reiterar a tolerância da sociedade para com aqueles e aquelas que jogavam o jogo da hipocrisia social.

Ao fim e ao cabo, o próprio narrador e nós leitores ficamos todos postos “numa estufa fortemente saturada de exalações mornas” ao contemplar as regras e códigos morais dessa sociedade hipócrita ilustrada na ficção, cujas semelhanças com a realidade oitocentista – e a nossa realidade! –, sobretudo no que se refere à condição da mulher, não é mera coincidência.

Espero com essa intervenção ter dado mais uma mostra do quanto é válido retornar a *As farpas* quando empreendemos pesquisas sobre qualquer tema ou característica da obra queirosiana, e quando digo “qualquer” não estou querendo ser pretensioso, basta considerarmos os incontáveis alvos dos folhetos. Literalmente, há farpas para todos os gostos.

Referências

- QUEIRÓS, Eça de; ORTIGÃO, Ramalho. *As farpas* originais de Eça de Queirós. Coordenação: Maria Filomena Mónica. 4^a ed. Cascais: Príncipia Editora, 2013.
- QUEIRÓS, Eça de; ORTIGÃO, Ramalho. de *O primo Basílio*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

**O patriotismo finissecular em Eça:
passado e presente questionados na Torre que rachava
mostrando dentro um montão ignorado de lixo**

Luciene Marie Pavanelo¹

O final do Oitocentos foi marcado em Portugal pelo ápice da noção de decadência que tomou conta do país ao longo do século. O sonho português do “mapa cor-de-rosa”, de aumentar os seus territórios na África, unindo Angola a Moçambique, uma “continuação imaginária, no século XIX, do ouro dos ‘quintos’ do império brasileiro” (SARAIVA, 1995: 139), foi frustrado pelo Ultimatum inglês de 1890, que atestou a insignificância de Portugal no concerto das nações. O sentimento de humilhação deu lugar a um nacionalismo exacerbado, com “manifestações e desfiles, apedrejamentos, panos negros velando a estátua de Camões, poemas violentos [...], um hino guerreiro no estilo da *Marselhesa*” (SARAIVA, 1995: 140), etc. Em suma, o Ultimatum provocou, nas palavras de António José Saraiva, “a reação de uma nação que se sentia colonizada no momento em que queria alargar o seu império colonial” (SARAIVA, 1995: 140). Como parte dessa reação, houve “uma revivescência do historicismo de recorte romântico”, conhecida como neogarretismo,

cuja extensão corresponde [...] a um certo tradicionalismo em decadência na burguesia rural e ao que havia de vago, como que de sebastiânico patriotismo no espírito da pequena burguesia

¹ Professora da Universidade Estadual Paulista (UNESP), São José do Rio Preto, São Paulo, Brasil.

urbana, atraída pelas perspectivas de um novo Brasil na expansão africana. O romance, a novela e o drama históricos, nunca, de resto, haviam perdido o favor do público. (SARAIVA; LOPES, 1979: 1010).

Como investigada por vários críticos, a trajetória da redação de *A Ilustre Casa de Ramires*, obra que só foi publicada postumamente, em 1900, teve início em 1890, quando foi anunciada na *Revista de Portugal* como um conto. Ao longo da década de 90 do século XIX, Eça de Queirós teria trabalhado na escrita desse romance, tendo-o publicado entre 1897 e 1899, na *Revista Moderna*, inacabado. A versão final de *A Ilustre Casa de Ramires* só foi lançada após a sua morte, depois de a sua última parte ter sido revisada por Júlio Brandão.² Por não ser o nosso objetivo aqui discutir sobre essa trajetória controversa, interessamos somente o fato de que Eça escrevera a obra durante a década de 1890, portanto, nesse contexto em torno do projeto colonial na África, do Ultimatum inglês e da onda patriótica lusitana, bem como da voga da literatura de cunho histórico.

A Ilustre Casa... traz um protagonista que reproduz o estereótipo do intelectual ufanista de *fin de siècle*: sua intenção é escrever um romance histórico, resgatando os “feitos” de sua família, para ser publicado nos “Anais de Literatura e de História”, cujo objetivo propagado era “a ressurreição do sentimento português” (QUEIRÓS,³ 2000: 14-15). Como o leitor percebe, trata-se, contudo, de um falso patriotismo: enquanto Gonçalo Mendes Ramires mostra a face pública de um estudioso das tradições lusas, por meio dos livros amontoados em sua mesa, a sua real intenção é projetar-se na política. Quando o Castanheiro, editor da revista, convence-o a escrever o romance, o Fidalgo da Torre é mostrado

² Sobre a trajetória do processo de criação do romance, ver Cecília Almeida Salles, 2000: 57-84.

³ Apesar de a edição citada empregar a escrita do sobrenome do autor como “Queiroz”, utilizaremos “Queirós”, grafia mais comum entre os críticos.

ruminando a ideia do Patriota. Tudo nela o seduzia – e lhe convinha: a sua colaboração numa revista considerável, de setenta páginas, em companhia de escritores doutos, lentes das Escolas, antigos ministros, até conselheiros de Estado: a antiguidade da sua raça, mais antiga que o Reino, popularizada por uma história de heroica beleza, em que, com tanto fulgor, ressaltavam a bravura e a soberba de alma dos Ramires; e enfim a seriedade acadêmica do seu espírito, o seu nobre gosto pelas investigações eruditas, aparecendo no momento em que tentava a carreira do Parlamento e da Política!... (QUEIRÓS, 2000: 17).

Não podemos deixar de perceber a ironia queirosiana neste trecho. A começar pela forma como o narrador se refere ao Castanheiro: o “Patriota”, com letra maiúscula, remete ao seu apelido de faculdade, “Castanheiro Patriotinho”, época em que “incessantemente, com ardor teimoso de apóstolo, clamava pelos botequins da Sofia [...], pelos quartos dos amigos entre a fumaça dos cigarros, ‘a necessidade, caramba, de reatar a tradição!, de desatulhar, caramba, Portugal da aluvião do estrangeirismo!’” (QUEIRÓS, 2000: 10-11), descrição que rebaixa as intenções do personagem, ao mostrá-lo como uma figura um tanto ridícula, pela sua empolgação exagerada. Ao afirmar que a ideia de publicar o romance na revista do Castanheiro “o seduzia”, mas, principalmente, “lhe convinha”, o narrador desvela o interesse real de Gonçalo, posteriormente confirmado pela fala do próprio personagem: “como eu desejo tentar a Política, preciso primeiramente aparecer, espalhar o meu nome” (QUEIRÓS, 2000: 83). Para isso, seria útil figurar entre a elite intelectual portuguesa, “numa revista considerável, de setenta páginas”, fingindo uma “seriedade acadêmica” e um “nobre gosto pelas investigações eruditas”, que de fato não possuía. Com isso, Eça estaria apenas revelando uma face do personagem, ou também criticando alguns (pseudo)intelectuais da época, que se faziam de patriotas para se promoverem?

Esse desencanto com as reações nacionalistas do final do século XIX pode ser visto no artigo “Novos fatores da política portuguesa”, publicado na *Revista de Portugal* meses após o

ultimato inglês, ainda em 1890. Assinando como “Um espectador”, Eça afirma que depois do Ultimatum “houve um momento em que justificadamente se pôde supor que a nação, enfim despertada do seu sono e da sua indiferença, [...] decidira, num ingente esforço de vontade, começar uma *vida nova*” (QUEIRÓS, 1890: 526, grifo do autor). Contudo, o escritor defende que se tratava de uma ilusão, que “em breve se sumiu por esses ares”: para ele, “poucas semanas bastaram a evidenciar que não há no país uma força latente donde pudesse vir o movimento de reorganização nacional, ou que se a há (é sempre grato guardar uma esperança), o ultimatum [...] não foi abalo bastante decisivo para a fazer despertar e operar” (QUEIRÓS, 1890: 525-526).⁴

Refletindo sobre a voga dos romances históricos finisseculares, decorrência do ufanismo dessa época, temos que o romance que Gonçalo Mendes Ramires escreve nada mais é do que o plágio de um poema escrito por um tio “nos seus anos de ociosidade e imaginação, de 1845 a 1850” (QUEIRÓS, 2000: 17). Nas palavras do narrador, o Fidalgo da Torre “pensava regaladamente que nem teria a canseira de esmiuçar as crônicas e os fólhos maçudos” (QUEIRÓS, 2000: 18) para escrever a sua obra, o que mostra que o seu apregoado “gosto pelas investigações eruditas” era falso. De acordo com Maria Isabel Rocheta, “através do enquadramento da atividade de escrita de Gonçalo se faz a *charge* ao neogarretismo e se introduz a paródia do romance histórico que os fragmentos da novela constituem” (ROCHETA, 1984: 476). Ao explicar que só restava ao protagonista “transpor as fórmulas fluidas do Romantismo de 1846 para a sua prosa tersa e máscula [...], de ótima cor arcaica, lembrando ‘O Bobo’ [de Alexandre Herculano]” (QUEIRÓS, 2000: 19), Eça acaba por fazer uma crítica aos romances históricos publicados no final do século XIX. Essa literatura seria, em essência, igual à romântica – só o estilo da linguagem que mudara. Se a principal característica do poema do tio Duarte – e, por extensão, da

⁴ Essa questão foi notada por Giuliano Lellis Ito Santos, 2015: 115. Sobre o Ultimatum na Revista de Portugal, ver Aparecida de Fátima Bueno, 2004.

literatura romântica de cunho histórico – é o patriotismo, e se, por meio do plágio de Gonçalo, esse patriotismo de fim de século é questionado em sua artificialidade, podemos pensar que o nacionalismo é o foco da crítica nesse romance, tanto por parecer deslocado no contexto finissecular – fruto de imitação e não um sentimento verdadeiro –, quanto por sua própria essência. O orgulho nacional é realmente justificável frente a uma análise mais detida do presente e do passado português?

Como já mencionado pela crítica queirosiana, o efeito irônico da obra se dá com o paralelismo entre a história escrita por Gonçalo e os seus atos no presente. Enquanto o personagem se orgulha dos seus antepassados – “em cada lance da História de Portugal, sempre um Mendes Ramires avultou grandiosamente pelo heroísmo, pela lealdade, pelos nobres espíritos” (QUEIRÓS, 2000: 8) –, o narrador mostra o quanto o Fidalgo da Torre se distancia desses valores. Ao mesmo tempo que narra a história de seu ancestral que ficou “de mal com o Reino e com o rei, mas de bem com a honra” (QUEIRÓS, 2000: 57), pois manteve a sua palavra, o protagonista desmente o acordo que fez “à maneira antiga”, por meio de um aperto de mãos (Cf. QUEIRÓS, 2000: 22), com o lavrador Casco, por um negócio mais vantajoso. Como ele justifica, a fim de preservar a sua face, “[o lavrador] ficou de aparecer para combinar, tratar da escritura [...]. Para resumir, não tenho com o Casco contrato firme” (QUEIRÓS, 2000: 61). Mais tarde, ao descobrir que fora enganado, o lavrador confronta Gonçalo – “Se houvesse papel assinado, o fidalgo não podia recuar!... Mas era como se houvesse, para gente de bem! [...] O fidalgo deu a sua palavra!” (QUEIRÓS, 2000: 118) –, ameaçando lhe bater. Gonçalo então foge, “numa carreira furiosa de lebre acossada” (QUEIRÓS, 2000: 119-120), nas palavras jocosas do narrador, que acaba por revelar a falta de honra, a deslealdade e a covardia do personagem.

A narrativa apresenta a história dos Ramires como um retrato da História do próprio país, resumido na sentença “acabados os Ramires, acaba Portugal” (QUEIRÓS, 2000: 81). A frase final do

amigo Gouveia, que afirma que Gonçalo lhe lembra Portugal (Cf. QUEIRÓS, 2000: 331), reforça essa ideia, se contrapormos a imagem da nação heroica dos tempos idos – representada pelos “feitos” heroicos dos antepassados Ramires – com o país que covardemente se rendeu ao Ultimatum inglês – representado pelo covarde Gonçalo. Por outro lado, a passagem que aparentemente marca a regeneração do personagem, na qual ele chicoteia quase até a morte o valentão de Nacejas, que o insultava, mostra que o Fidalgo da Torre – e, por conseguinte, Portugal – reproduz da História passada somente o seu lado torpe, a violência contra os menos favorecidos. Como Giuliano Lellis Ito Santos questiona, sobre esse mesmo episódio, “quantos precisam ser surrados para que a classe dominante atinja sua paz de espírito” (SANTOS, 2011: 95)?

Em que pese à importância de vários especialistas na obra queirosiana que apontaram o caráter ambíguo do personagem e defenderam a sua regeneração, esta é uma questão que ainda gera debate – e talvez o fato de *A Ilustre Casa de Ramires* render tantas discussões depois de 118 anos de sua publicação é o que a torna um clássico, na acepção de Ítalo Calvino (1993: 11-12). A descrição detalhada que Eça apresenta da reação violenta com a qual Gonçalo revida os insultos que recebera me parece mostrar como ela foi desmedida. O protagonista desfigura o rapaz e quase o mata, chicoteando-o tão forte “que a orelha pendeu, despegada, num borbotar de sangue”; além disso, “lhe rasgou a boca, decerto lhe despedaçou os dentes, o atirou, urrando, para o chão. [...] Ainda vergastou, cortou desesperadamente face, pescoço, até que o corpo jazeu mole e como morto, com jorros de sangue escuro ensopando a camisa” (QUEIRÓS, 2000: 260-261). Em seguida, Ramires se volta contra um rapaz que não o ofendera, mas que tentara apenas ajudar o amigo que estava sendo espancado até a morte, dando um tiro para o alto: “o Fidalgo o alcançou com uma cutilada do chicote no pescoço, logo alagado de sangue. Estendendo as mãos incertas, ainda cambaleou, abateu, estalou contra a aresta de um pilar, a cabeça mais sangue jorrou” (QUEIRÓS, 2000: 261).

O ápice da crueldade – e até mesmo do sadismo – do protagonista é escancarado na forma como trata o idoso pai do rapaz, que suplica a sua clemência:

[O Fidalgo] gozava soberbamente aquelas calosas mãos que se erguiam para a sua misericórdia, invocavam o nome de Ramires, de novo temido, repossuído do seu prestígio heroico.

[...] E ao irresistível mando de Gonçalo, o velho [...] começou a avançar pela estrada, vergado diante da égua, como um cativo [...].

– Marche! Corra! Que agora a égua trota!

A égua trotou – o velho correu, desengonçado, arquejando como um fole de forja. (QUEIRÓS, 2000: 262-263).

Por outro lado, a suposta generosidade de Gonçalo para com os pobres, vista como um aspecto positivo do personagem, pode ter outra interpretação: em vez de um índice que confirmaria a sua bondade, uma crítica ao paternalismo da aristocracia portuguesa. Depois de prejudicar Casco, chegando inclusive a ser responsável pela sua prisão, o Fidalgo da Torre se beneficia de um episódio insignificante – ele impedira que a esposa do lavrador, que fora à sua porta suplicar ajuda ao marido, saísse na chuva com uma criança doente – para angariar não apenas a simpatia da família e seus vizinhos, como a sua subordinação. Segundo João Roberto Maia da Cruz, “entre sua reputação, socialmente constituída, de fidalgo muito generoso e atencioso, sobretudo com os humildes, e os valores de classe que dão lastro a distinções incontornáveis no plano das relações sociais, há uma defasagem de fundo” (CRUZ, 2000: 144). Após sair da prisão, Casco procura Gonçalo para agradecê-lo, invertendo, assim, “os papéis de infrator e vítima” (CRUZ, 2000: 146): “Gonçalo estendeu a mão ao lavrador, muito simplesmente – como um Ramires de outrora recebendo a pretesia de um vassalo [...]. Ah! como era fácil ser rei – e ser rei popular!” (QUEIRÓS, 2000: 189). Nas palavras de Maia da Cruz, “em momentos como este, a generosidade de Gonçalo esfuma-se diante de uma ambição que desvela toda a força de uma desfaçatez

de classe” (CRUZ, 2000: 148). Ao mostrar as relações desiguais contemporâneas entre fidalgos e homens do povo, ironicamente comparando-as com as relações feudais, o autor constrói, dessa forma, a crítica ao paternalismo exercido pela classe dominante.

Como o leitor pode constatar, a valentia de Gonçalo é voltada apenas contra os mais pobres; com os seus desafetos poderosos, o protagonista se reconcilia, lamentando “os seus sacrifícios”, com a desculpa de que “todos devemos concorrer para tirar o País do atoleiro” (QUEIRÓS, 2000: 173). Ainda que este trecho se refira a um momento anterior à surra no valentão de Nacejas e, portanto, à suposta regeneração de Gonçalo, depois dela ele apenas deixa de se relacionar com André Cavaleiro. Na economia do romance, os agravos de Cavaleiro foram bem piores do que as meras palavras desaforadas do valentão de Nacejas: na juventude, o aspirante a político rompera o noivado com a irmã de Gonçalo, ofendendo a honra de sua família; no presente da diegese, o agora governador civil de Oliveira tencionava “apanhar como amante aquela fidalga, aquela Ramires, que desdenhara como esposa” (QUEIRÓS, 2000: 45). A fim de receber seu apoio político, Gonçalo reconcilia-se com ele, abafando “a memória de amargos agravos”, facilitando propositalmente “a ressurreição de sentimentos [na sua irmã agora casada], que para sempre deviam jazer enterrados; e envolvera o ser que mais amava, a sua pobre e fraca irmãzinha, em confusão e miséria moral” (QUEIRÓS, 2000: 312).

Essa reflexão sobre o próprio caráter só é feita após o protagonista ser eleito deputado, o que, segundo ele, aconteceria mesmo sem a ajuda de Cavaleiro (será?): “Por todas essas aldeias, estendidas à sombra longa da Torre, o Fidalgo da Torre era pois popular!” (QUEIRÓS, 2000: 311). Antes disso, houve apenas um pequeno mal-estar com o governador civil de Oliveira, que não chegou a caracterizar um rompimento: ele apenas recusara o título de Marquês, conseguido pela influência de Cavaleiro. Essa recusa, porém, se dá mais pelo orgulho de sua linhagem aristocrática – que não deveria ser “contaminada” pelos títulos usualmente

concedidos aos burgueses, como o de Marquês –, do que por não querer mais aceitar favores do antigo inimigo e amante de sua irmã, o que fica claro com a utilização do advérbio “sobretudo” no trecho abaixo:

Num relance sentiu que o título era um dom do Cavaleiro, não ao chefe da Casa de Ramires, mas ao irmão complacente de Gracinha Ramires... E *sobretudo* sentia a incoerência de que, ao chefe de uma casa dez vezes secular, mãe de dinastias, edificadora do Reino, com mais de trinta dos seus varões mortos sob a armadura, se atirasse agora um oco título, através do “Diário do Governo”, como a um tendeiro enriquecido que subsidiou eleições. (QUEIRÓS, 2000: 306, grifos nossos).

É importante notarmos que o Fidalgo da Torre nem ao menos brigou com André Cavaleiro, apenas distanciou-se dele: “Logo depois do derradeiro Natal passado com Gonçalo, André, que ainda os acompanhara à Missa do Galo [...], voltou para Lisboa [...]. No silêncio que entre ambos então se alargou, corria já uma frialdade de abandono” (QUIERÓS, 2000: 318). É claro que Gonçalo não poderia reagir às afrontas do governador civil de Oliveira de forma violenta, como fez com o valentão de Nacejas. Lembrando-nos da cena de *Amor de Perdição* (1862), de Camilo Castelo Branco, em que Simão é condenado à forca, verificamos por meio da fala de um dos populares que o protagonista só fora condenado porque assassinara outro fidalgo rico: “Matasse ele um pobre, e tu verias como ele estava em casa!” (CASTELO BRANCO, 1984: 481). Sabemos que a Justiça age de forma distinta para com ricos e pobres: se Gonçalo fizesse com Cavaleiro o mesmo que fez com o valentão de Nacejas e seu amigo, certamente sofreria alguma punição; mas, tendo chicoteado dois pobres quase até a morte, humilhando ainda um idoso, nada lhe acontecera. Ao contrário, sua posição como classe dominante lhe permite distorcer o ocorrido, contando com a Justiça ao seu lado: “Pois diga lá a esses dois marotos que me atacaram a pau e a tiro [uma mentira

inventada por ele], que não ficam quites somente com a sova, e que agora têm de se entender com a Justiça... Ela lá irá!” (QUEIRÓS, 2000: 263). Da mesma forma, podemos pensar que, ao mesmo tempo que explorava as suas colônias africanas – mais fracas militarmente e economicamente – com violência, Portugal rendera-se prontamente ao ultimato da poderosa Inglaterra.

Por outro lado, o caráter lendário que o insignificante episódio das chibatadas no valentão de Nacejas adquiriu entre a população é visto com ironia pelo narrador: “os homens reconheciam nele um verdadeiro Ramires, dos antigos da História, dos que derrubavam torres, dos que mudavam a configuração dos reinos, – e erguiam esse maravilhado murmúrio que é o sulco dos fortes passando!” (QUEIRÓS, 2000: 264). Como Maia da Cruz explica,

O leitor atento logo percebe que há aqui um passo em falso, ou seja, que esta recepção triunfal subverte o senso das proporções e rende à violência um preito. Pois, na verdade, o feito nada teve de heroico e a celebração da ferocidade como atributo de um verdadeiro homem constrange. Sendo assim, importa assinalar que justamente o pior exemplo dos avós – a brutalidade ominosa que marca suas trajetórias – constitui o emblema de grandeza do último Ramires. (CRUZ, 2000: 149).

Assim, ao aproximar Gonçalo de seus antepassados, afirmando que “singularmente lhe pareceu, de repente, que a sua Torre era agora mais sua e que uma afinidade nova, fundada em glória e força, o tornava mais senhor da sua Torre” (QUEIRÓS, 2000: 264), o narrador pode não necessariamente estar tecendo um elogio ao protagonista, mas uma crítica ao suposto caráter heroico da História portuguesa, baseada na violência contra os povos conquistados e na subordinação dos mais pobres às classes dominantes. Dessa forma, o romance desvela não somente o caráter do protagonista, mas da aristocracia portuguesa ao longo de sua História; como o irônico narrador reflete em determinada passagem, “uma compreensão tão segura daquelas almas afonsinas

mostrava que a sua alma [de Gonçalo] conservava o mesmo quilate e saíra do mesmo bloco de ouro [que saíram os seus antepassados]” (QUEIRÓS, 2000: 116-117). Se o Fidalgo da Torre, à primeira vista, distancia-se de seus ancestrais – pelo procedimento irônico que mostramos algumas páginas atrás, contrastando a coragem deles com a covardia de Gonçalo –, podemos, a partir das questões que acabamos de levantar, repensar o caráter positivo desses próprios antepassados, a aristocracia tradicional portuguesa representada pelos Ramires e representante da própria História do país. A nosso ver, a crítica neste romance não estaria dirigida apenas ao presente decadente do século XIX, mas à própria defesa que se fazia na época de uma suposta glória do passado nacional.

Logo no começo do romance, há uma descrição da linhagem dos Ramires que, segundo Maria Teresa Pinto Coelho (1999: 260), ecoa as teorias de Oliveira Martins presentes na *História de Portugal*. Como explica a pesquisadora,

baseando-se na *História de Portugal* de Herculano e na Conferência de Antero no Casino Lisbonense *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares nos Últimos Três Séculos [...]*, Oliveira Martins encara a História portuguesa como um ciclo de nascimento, apogeu, declínio e morte, a que, como é conhecido, correspondem quatro períodos: o primeiro, que compreende a dinastia de Borgonha, o segundo que começa em Aljubarrota e culmina nas Descobertas; o terceiro, com início no que Oliveira Martins designa por “infeliz empresa do Império Oriental” e que termina em Alcácer Quibir, e o quarto, e último, que se segue a Alcácer Quibir e se prolonga por três séculos perdurando no momento em que Oliveira Martins escreve. (1999: 258).

Analisando o período referente ao declínio de Portugal em *A Ilustre Casa de Ramires*, Coelho aponta a referência ao antepassado de Gonçalo que aparece não para “ilustrar o poder e glória dos portugueses nos Descobrimentos, mas a conquista do Oriente e um dos seus aspectos mais negativos – os naufrágios” (COELHO, 1999: 262), como é possível verificar na seguinte passagem: “Mais eis que

Portugal se faz aos mares! E raras são então as armadas e os combates do Oriente em que se não esforce um Ramires – ficando na lenda trágico-marítima [...] Baltasar Ramires, que, no naufrágio da ‘Santa Bárbara’, [...] se afunda em silêncio com a nau que se afunda” (QUEIRÓS, 2000: 9). Já em Alcácer-Quibir, o “grande” feito dos Ramires foi encontrar a “morte soberba”: “não querendo mais vida pois que el-rei não vivia [...], entra na chusma mourisca e para sempre desaparece” (QUEIRÓS, 2000: 9). A morte de Portugal começa na União Ibérica, época em que “os Ramires, amuados, bebem e caçam nas suas terras” (QUEIRÓS, 2000: 9). A seguir, o tempo da dinastia de Bragança, “largamente responsabilizada pela decadência nacional” por Oliveira Martins (COELHO, 1999: 260), é representado primeiramente pelo ancestral que preside um saque a um território castelhano “da varanda de um convento de franciscanos, em mangas de camisa, comendo talhadas de melancia” (QUEIRÓS, 2000: 9). De acordo com Coelho,

Vicente Ramires, que adquire alguma fama nas Guerras de Restauração, poderá parecer uma exceção à decadência familiar mas, de novo através do uso sutil da ironia, este retrato aparentemente glorioso depressa cai por terra. [...] Para além de criticar o falso heroísmo da personagem, Eça introduz aqui o tema religioso que Oliveira Martins associa à dinastia de Bragança, neste caso, a D. João IV, descrito pelo historiador como um escravo dos jesuítas. (1999: 264).

O tema da decadência de Portugal, representada pela decadência dos Ramires, é introduzida pelo narrador queirosiano ao afirmar que “como a nação, degenera a nobre raça...” (QUEIRÓS, 2000: 9). A relação que o romance faz entre a família de Gonçalo e os reis da dinastia de Bragança foi notada pela pesquisadora, que explica que

Álvaro Ramires “furta a mulher de um vedor da fazenda” [QUEIRÓS, 2000: 9], da mesma forma que D. Pedro II se envolve com a mulher do irmão. Nuno Ramires derrete dinheiro em

cerimônias religiosas (alusão a Mafra) [Cf. QUEIRÓS, 2000: 9-10] [...], tal como o seu rei, D. João V. Cristóvão Ramires é presidente da Real Mesa Censória e “alcovita os amores de el-rei D. José I com a filha do prior de Sacavém” [QUEIRÓS, 2000: 10]. Quanto a Pedro Ramires, confessor de D. Maria II, é tão obeso e voraz [Cf. QUEIRÓS, 2000: 10] como a figura histórica que representa, o Arcebispo de Tessalônica, que não é poupado por Oliveira Martins [...]. O narrador também menciona Inácio Ramires, que fuge para o Brasil com D. João VI [Cf. QUEIRÓS, 2000: 10]. Na *História de Portugal* martiniana esta é uma das figuras mais criticadas. (COELHO, 1999: 264).

Além do fato de ter fugido das tropas napoleônicas com D. João VI, o bisavô de Gonçalo é também alvo da crítica irônica do narrador porque “negocia em negros, volta com um baú carregado de peças de ouro que lhe rouba um administrador [...] e morre no seu solar da cornada de um boi” (QUEIRÓS, 2000: 10). Portanto, além de a sua fortuna ter sido adquirida por meio de uma atividade indigna (o comércio de escravos), ele ainda a perde e tem uma morte prosaica. O avô, por sua vez, apesar de ter lutado nas guerras civis, também morre de forma nada heroica, arrastando “uma existência reumática em Santa Ireneia” (QUEIRÓS, 2000: 10). Já o pai, “ora regenerador, ora histórico”, aproveitava-se do Rotativismo (Cf. COELHO, 1999: 264), sistema político em que os partidos se alternavam, mudando de lado conforme o que estivesse no poder, mostrando um viver sem ideais, envolto em dívidas. Por fim, ao se envolver com uma amante de um ministro do Reino, ele acaba por ser nomeado governador civil de Oliveira, como forma de afastá-lo da capital e, portanto, da moça (Cf. QUEIRÓS, 2000: 10). O narrador encerra a descrição da linhagem dos Ramires com Gonçalo, apresentado como o membro mais insignificante da família: “esse, era bacharel formado com um *R* no terceiro ano” (QUEIRÓS, 2000: 10).

Sendo assim, percebemos que, nas palavras de Coelho, “a utilização sutil da ironia ao longo do romance pode ser enganadora. Quanto mais lemos, chegamos à conclusão que, com poucas exceções, os Ramires são uma família que de ilustre tem

pouco” (COELHO, 1999: 263). A nosso ver, contudo, mesmo os Ramires do ciclo de nascimento e apogeu de Portugal podem ser vistos com certa desconfiança: parece-nos que há um certo tom irônico na representação dos momentos mais importantes da História portuguesa, o que contribuiria para um olhar mais crítico e, portanto, contrário ao ufanismo em voga.

Em relação à descrição de Lourenço, “o Cortador”, colaço de Afonso Henriques, que “aparece logo na batalha de Ourique, onde também avista Jesus Cristo sobre finas nuvens de ouro, pregado numa cruz de dez côvados” (QUEIRÓS, 2000: 8), a ironia está presente na escolha da referência à lenda do Milagre de Ourique, em vez da verdade histórica – e não podemos nos esquecer do debate ardoroso iniciado em torno do Milagre de Ourique por Alexandre Herculano, que marcara os meados do século XIX. O feito realizado pelo Ramires seguinte, por sua vez, é bastante inverossímil e possui um certo tom cômico: conta o narrador que ele “rompe por entre as cimitarras que lhe deceparam as duas mãos, e surde na quadrela da torre albarrã com os dois pulsos a esguichar sangue, bradando alegremente ao Mestre: “[...] Tavira é nossa!” (QUEIRÓS, 2000: 8). Se a “grande” realização do próximo ancestral é simplesmente não permitir que D. Fernando e Leonor Teles entrem em sua Torre (Cf. QUEIRÓS, 2000: 8), a dos que o seguem é fundada no derramamento de sangue dos seus inimigos. Como conclui o próprio protagonista, “a ocupação dos Ramires, através dos séculos heroicos, consistira realmente em assassinar” (QUEIRÓS, 2000: 255). Dessa forma, se os Ramires que viveram nos períodos de declínio e morte de Portugal ilustram a decadência do país, já que, como mostramos nos exemplos anteriores, são descritos de forma rebaixada, sem ter realizado feitos heroicos, tendo, portanto, uma participação irrelevante na História, os anteriores a esses também não nos parecem ser tão dignos da admiração do leitor. De acordo com Coelho, “Gonçalo parece subscrever a opinião de Eça que a solução dos problemas nacionais não podia ser encontrada num regresso ao passado” (COELHO,

1999: 266), conforme o escritor afirma numa carta dirigida a Oliveira Martins: “Não, caro amigo, não se curam misérias ressuscitando tradições...” (Apud COELHO, 1999: 266).

No final do romance, Gonçalo vai para a África “com um entusiasmo de fundador de Império” (QUEIRÓS, 2000: 318), numa alusão, novamente, ao paralelismo entre a trajetória dos Ramires e a História de Portugal. Quando estava concorrendo para deputado, o Fidalgo da Torre já imaginava o discurso que faria, pautado no sonho português do “mapa cor-de-rosa”: “E lançaria então um brado à Nação, que a despertasse, lhe arrastasse as energias para essa África portentosa, onde cumpria, como glória suprema e suprema riqueza, edificar de costa a costa um Portugal maior!” (QUEIRÓS, 2000: 142). Sua intenção, no entanto, apesar de aparentemente patriota, é motivada pelo desejo de enriquecer e alcançar notoriedade, como expressa o narrador:

Imaginou a sua própria encaminhada enfim para uma ação vasta e fecunda, em que soberbamente [...] acrescentasse um lustro novo ao velho lustre de seu nome, e riquezas puras o dourassem e a sua terra inteira o bem-louvasse, por que ele inteiro e num esforço pleno bem servira a sua terra. (QUEIRÓS, 2000: 313-314).

A ida de Gonçalo à África – um retrato dos desejos colonialistas dos portugueses no final do século XIX –, por sua vez, nada trouxera de bom para o país: nos quatro anos que lá passara, “nada mudara no mundo, no seu curto mundo de entre os Cunhais e a Torre, e a vida rolara, e tão sem história como rola um rio lento numa solidão” (QUEIRÓS, 2000: 317-318). Assim, o romance acaba por criticar os que defendem um império colonial na África como uma solução para os problemas de Portugal. De acordo com Maia da Cruz, “diante da desimportância de seus resultados, do ponto de vista do interesse coletivo, a empreitada de Ramires como ‘explorador colonial’” constitui “uma negação irônica das falsas soluções para a crise pós-*Ultimatum* adotadas acriticamente, como o irrealismo da empresa ultramarina” (CRUZ, 2000: 153).

Além disso, por meio das palavras do personagem Gouveia, o romance rebaixa a própria imagem heroica difundida do colonialismo – tanto a defendida no presente finissecular, quanto a que embasou as conquistas ultramarinas do passado: “Quais trabalhos [...]? Era desembarcar ali na areia, plantar umas cruces de pau, atirar uns safanões aos pretos... Essas glórias de África são balelas” (QUEIRÓS, 2000: 325). Parece-nos que, para Gouveia, um burguês – um economista (Cf. QUEIRÓS, 2000: 325) –, a nação não deveria repetir o sistema colonial no qual se embasou a economia portuguesa desde os Descobrimentos: “Tenho horror à África. Só serve para nos dar desgostos. Boa para vender [...]! a África é como essas quintarolas, meio a monte, que a gente herda de uma tia velha, numa terra muito bruta, muito distante” (QUEIRÓS, 2000: 325). Como explica Ito Santos,

o investimento que Gonçalo faz em África não é muito diferente do investimento que Portugal fez nas colônias anteriormente. Portanto, se Gonçalo investe o dinheiro das suas terras em território português no cultivo das terras africanas, canaliza o capital para fora da metrópole. (2015: 116).

Dessa forma, o ponto de vista de Gouveia, bem como dessa parte final do romance, “parece mais uma crítica ao colonialismo do que uma exaltação patriótica” (SANTOS, 2015: 116). Parece-nos que a obra traz a defesa de que esse ufanismo finissecular, falso e ridículo, ilustrado pelo Gonçalo escritor e plagiador de uma narrativa histórica, representante da voga neogarretista, um ufanismo que resgata somente o lado torpe do passado português – a violência, mostrada na surra ao valentão de Nacejas, e o colonialismo, mostrado na ida à África (ou seria a violência *do* colonialismo?) –, não era uma saída para Portugal.

Assim sendo, a imagem da “sua Torre [de Gonçalo], velha como o Reino, [que] rachava, mostrando dentro um montão ignorado de lixo e de saias sujas” (QUEIRÓS, 2000: 230), serve como chave de leitura para o romance. Para Ito Santos, da mesma forma que

o visível em primeiro plano (a Torre) esconde a parte sombria (as masmorras) [...], o romance é construído para que se vejam as atitudes de Gonçalo, que figuram como a parte sombria, sobreposta pela face política, em que o protagonista aparece como uma pessoa generosa, bondosa e corajosa, que é a parte visível. (2010: 56).

Além disso, a nosso ver, o “montão ignorado de lixo e de saias sujas” não está apenas no presente decadente, retratado pelas ações do protagonista, mas também no passado, representado pelos antepassados Ramires, criticados ao longo do romance, e pela Torre, “velha como o Reino”, símbolo da própria História nacional. É através das “rachaduras na Torre”, produzidas pela narrativa, que o leitor tem acesso à crítica feita à História portuguesa e ao contexto finissecular, contrastando com o nacionalismo em voga. Se Gonçalo representa o conflito entre a imagem da nação idealizada e a realidade decadente do presente, temos também um questionamento dessa imagem ideal do passado, numa posição muito distinta do otimismo patriota cultivado pelos intelectuais lusitanos da época. Mostrando que não há uma saída fácil para os problemas do país, *A Ilustre Casa de Ramires* acaba por apontar que a proposta dos ufanistas – o resgate do passado e o colonialismo – não trará melhoras significativas a Portugal. É o que vai ser provado, décadas depois, com o Salazarismo.

Referências

BUENO, Aparecida de Fátima. Relações conflituosas: o Ultimatum inglês na *Revista de Portugal*. In: VIII CONGRESSO LUSO-AFRO-BRASILEIRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS: a questão social no novo milênio, 2004, Coimbra. Anais. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2004. Disponível em: <<http://www.ces.uc.pt/lab2004/inscricao/pdfs/painel30/AparecidaBueno.pdf>>. Acesso em: 01/12/2016.

CALVINO, Ítalo. Por que ler os clássicos. In: CALVINO, Ítalo. *Por que Ler os Clássicos*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 9-16.

CASTELO BRANCO, Camilo. Amor de Perdição: memórias de uma família. In: CASTELO BRANCO, Camilo. *Obras Completas*. Porto: Lello & Irmão, 1984, p. 373-547. v. 3.

COELHO, Maria Teresa Pinto. Eça de Queirós e Oliveira Martins: a visão da história em *A Ilustre Casa de Ramires*. *Revista da Universidade de Coimbra*, Coimbra, v. XXXVIII, p. 257-272, 1999.

CRUZ, João Roberto Maia da. A visita ao velho sótão dos avós: uma revitalização do presente pelo exemplo do passado?. In: BERRINI, B. (Org.). *A Ilustre Casa de Ramires: cem anos*. São Paulo: EDUC, 2000, p. 131-157.

QUEIRÓS, Eça de. *A Ilustre Casa de Ramires*. São Paulo: Hedra, 2000.

QUEIRÓS, Eça de. Novos fatores da política portuguesa. *Revista de Portugal*, Porto, v. II, p. 526-541, 1890.

ROCHETA, Maria Isabel. Romance histórico, história do romance... In: MOURÃO-FERREIRA, D. et al (Orgs.). *Afecto às Letras: homenagem da literatura portuguesa contemporânea a Jacinto do Prado Coelho*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984, p. 474-479.

SALLES, Cecília Almeida. Faço muito Ramires. In: BERRINI, B. (Org.). *A Ilustre Casa de Ramires: cem anos*. São Paulo: EDUC, 2000, p. 57-84.

SANTOS, Giuliano Lellis Ito. A imagem dos Ramires e Gonçalo: construção do discurso da História através da manutenção do poder. In: SANTOS, G. L. I.; VANZELLI, J. C.; SOUSA, M. J. F. (Orgs.). *A Obra de Eça de Queirós por Leitores Brasileiros: ensaios do Grupo Eça*. São Paulo: Terracota, 2015, p. 98-117.

SANTOS, Giuliano Lellis Ito. *A Ideia de História do Último Eça*. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. 11. ed. Porto: Porto Editora, 1979.

SARAIVA, António José. Os “vencidos da vida”. In: SARAIVA, António José. *A Tertúlia Ocidental*. 2. ed. Lisboa: Gradiva, 1995, p. 137-147.

Eça flâneur

Silvio Cesar dos Santos Alves¹

Em sua obra “O pintor da vida moderna”, Baudelaire define o *flâneur* como um “observador” e um “filósofo”, às vezes “um poeta”, frequentemente um “romancista”, um “moralista”, mas, sobretudo, como “o pintor do circunstancial e de tudo o que este sugere de eterno” (BAUDELAIRE, 2006: 853-4). O imenso prazer deste “observador apaixonado” seria o de “estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontrasse; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo”, fruindo “por toda a parte do fato de estar incógnito” (BAUDELAIRE, 2006: 857).

Walter Benjamin abre seu capítulo sobre “O flâneur”, em *Charles Baudelaire: Um poeta na época do capitalismo avançado*, com a seguinte sentença: “O escritor que alguma vez desceu ao mercado começa por olhar em volta, como num ‘panorama’”. O que esse escritor busca é a “descrição de tipos humanos”, segundo “um gênero totalmente pequeno-burguês”, as “fisiologias” (BENJAMIN, 2006: 37), nas quais “tudo desfilava e era visto..., os dias de festa e os de luto, o trabalho e o lazer, os costumes matrimoniais e os hábitos celibatários, a família, a casa, os filhos, a escola, a sociedade, o teatro, os tipos sociais, as profissões” (BENJAMIN, 2006: 38). Trata-se, portanto, de uma “colossal passagem em revista da vida burguesa”, levada a termo por aquele

¹ Professor Adjunto da Universidade Estadual de Londrina (UEL), Londrina, Paraná, Brasil.

que é o grande “cronista” e “filósofo” desse mundo. Definindo-o como um “botânico do asfalto”, Benjamin afirma que o flâneur sente-se tão à vontade “entre as fachadas dos prédios como o burguês entre as suas quatro paredes” (BENJAMIN, 2006: 39).

Na carta-prefácio à tradução francesa d’*O Mandarin*, escrita ao redator da *Revue Universelle*, de Paris, em agosto de 1884, Eça afirma o seguinte sobre o trabalho de “alguns espíritos jovens” de seu tempo – entre os quais ele próprio se inclui: “Impusemo-nos bravamente o dever de não mais olhar para o céu – mas para a rua” (QUEIRÓS, 1994: 4). Ao longo de sua obra romanesca, além de um arguto cronista, Eça não deixou de ser, também, uma espécie de filósofo, se não do *boulevard*, ao menos das ruas que Portugal podia oferecer ao seu estudo, e ainda que mais de memória do que de observação. Logo em sua estreia como romancista, com a primeira versão d’*O crime do padre Amaro*, publicada em 1875, na *Revista Ocidental*, ele nos dá a seguinte descrição de Leiria, cidade onde vivera por cerca de seis meses, exercendo a função de administrador de concelho:

Àquela hora o largo, no pardo claro do crepúsculo, é vivo: os caixeiros, em cabelo, esperam na diligência as encomendas, caixas, os *Diários de Notícias*; e garotos, à espreita de malas ou passageiros, encostam-se tranquilamente ao muro da ponte, com as mãos cruzadas detrás das costas, o barrete sobre os olhos, a cara escavada, o aspecto avinhado, rotos e chupando o cigarro. O chafariz está cheio do ruído das criadas; a água cai sonoramente, os cântaros arrastam sobre a pedra; os soldados com a sua fardeta suja, as enormes botas cambadas, namoram em redor, meneando a chibata de junco; sente-se o agudo ralhar das velhas; há desordens; e com o seu cântaro bojudo de barro, equilibrado à cabeça sobre a rodilha, as criadas vão-se aos pares meneando os quadris (QUEIRÓS, 1875: 38-9).

Botânico? Cronista? Filósofo? Em vez de nos indagarmos sobre o *status* desse observador, talvez seja mais relevante atentarmos para todos os detalhes que aí são vistos ou que nos são

dados a ver. Era fim de tarde. O “melhor” do dia estava para acontecer: a chegada da diligência com suas “novidades”. Toda a rede parasitária que se nutria desse acontecimento estava a postos. É a triste e sufocada vida de uma província, com soldados namoradores de fardetas sujas, garotos miseráveis à espera, talvez, de um pinto, caixeiros indolentes “em cabelo”, garotos avinhados e rotos a chuparem os seus cigarros, o ralhar descontente das velhas... Porém, em contraste com toda essa atmosfera de indigência e de ceticismo, não se pode deixar de notar a força desde sempre fecunda e mítica das mulheres que vão buscar a água à fonte. Em meio àquele ambiente descrente e decadente, as criadas, “com o seu cântaro bojudo de barro, equilibrado à cabeça sobre a rodilha”, “vão-se aos pares meneando os quadris”. Essa imagem da força da mulher do povo, que remete a uma ancestralidade celtibera, seria retomada por Eça n’*Os Maias*. No epílogo do romance, em que, a partir da perspectiva de Carlos, contemplamos a decadência de uma cidade que lhe parecia parada no tempo, vemos surgir, “na plena luz”, três valentes varinas:

Estavam no Loreto; e Carlos parara, olhando, reentrando na intimidade daquele velho coração da capital. Nada mudara. A mesma sentinela sonolenta rondava em torno à estátua triste de Camões. Os mesmos reposteiros vermelhos, com brasões eclesiásticos, pendiam nas portas das duas igrejas. O Hotel Aliança conservava o mesmo ar mudo e deserto. Um lindo sol dourava o lajedo; batedores de chapéu à faixa fustigavam as pilecas; três varinas, de canastra à cabeça, meneavam os quadris, fortes e ágeis na plena luz. A uma esquina, vadios em farrapos fumavam; e na esquina defronte, na Havanesa, fumavam também outros vadios, de sobrecasaca, politicando (QUEIRÓS, 1971b: 328).

Novamente vale perguntar: o que nos é dado a ver aí? Se em Leiria tínhamos soldados de “fardeta suja”, agora, no coração da capital, uma “sentinela sonolenta” ronda a estátua daquele que é considerado o símbolo da antiga grandeza de Portugal. Em ambos

os casos, seja por meio da narrativa onisciente, seja por meio da perspectivização interna, visa-se à criação de uma atmosfera disfórica, de uma tristeza que começa pelos homens e vai se estendendo aos seus símbolos, à paisagem, aos edifícios, às próprias ruas. Há um “lindo sol”, mas os hotéis estão mudos e desertos. Nada acontece. Fuma-se. A vadiagem impregna o ar. As “três varinas, de canastra à cabeça”, meneando “os quadris, fortes e ágeis na plena luz”, são algo dissonante em meio à decadência imóvel da capital, do país. Com essa aparição, que mais parece uma homenagem à obra-prima do mais caro *flâneur* da poesia portuguesa, Cesário Verde, Carlos nos dá a ver a imagem de um Portugal feminino, equilibrado, forte, ágil, luminoso e ainda ligado aos trabalhos do mar. No entanto, como também ocorre com o sujeito poético d’“O Sentimento dum Ocidental”, essa efêmera luminosidade não é suficiente para ofuscar a decadência, que Carlos vê generalizada: “– Isto é horrível, quando se vem de fora! [...] – Não é a cidade, é a gente. Uma gente feíssima, encardida, molenga, reles, amarelada, acabrunhada!...” (QUEIRÓS, 1971b: 328). Carlos vinha de Paris, do Mundo... E como não era um provinciano como o afrancesado Dâmaso, o alvo de sua crítica nessa cena não é a falta daquelas benesses que ele dizia condizentes com a vida de “homem rico que vive bem”, a saber:

Passeio a cavalo no Bois; almoço no tio Bignon; uma volta pelo *boulevard*; uma hora no clube com os jornais, um bocado de florete na sala de armas; à noite a Comédie Française ou uma *soirée*; Trouville no verão, alguns tiros às lebres no inverno; e através do ano as mulheres, as corridas, certo interesse pela ciência, o bricabraque, e uma pouca de *blague* (QUEIRÓS, 1971b: 344).

Não é nada disso que Carlos compara a Lisboa, não é isso o que dela exige. Ele nos fala de algo que estava acontecendo com o português. Mais do que apenas se incomodar com a aparência decadente do povo, ele parece preocupado com o que estava por trás dessa aparência. Vejam que é outro o tipo de

descontentamento de Basílio, na cena em que ele encontra Luisa e D. Felicidade no Passeio. No trecho a seguir, eles estão no Rossio, onde, “sob as árvores, passeava-se” e,

pelos bancos, gente imóvel parecia dormir; aqui e além pontas de cigarro reluziam; sujeitos passavam, com o chapéu na mão, abanando-se, o colete desabotoado; a cada canto se apregoava água fresca “do Arsenal”; em torno do largo, carruagens descobertas rodavam vagarosamente. O céu abafava – e na noite escura, a coluna da estátua de D. Pedro tinha o tom baço e pálido de uma vela de estearina colossal e apagada (QUEIRÓS, 1994: 58).

Caminhando ao lado de Luisa, Basílio tudo observava... Sem nada dizer, apenas ia pensando: “Que horror de cidade!” [...] ‘Que tristeza!’” (QUEIRÓS, 1994: 58). O seu descontentamento, embora despertado por aquilo que lhe vem à vista, é autocentrado e tem a ver com a impossibilidade de satisfazer, em Lisboa, anseios ligados a certa ideia de civilização, que considerava superior. É por isso que Paris logo lhe vem à lembrança, quando, “de verão”,

[...] subia, à noite, no seu faéton, os Campos elísios devagar; centenares de vitórias descem, sobem rapidamente, com um trote discreto e alegre; e as lanternas fazem em toda a avenida um movimento jovial de pontos de luz; vultos brancos e mimosos de mulheres reclinam-se nas almofadas, balançadas nas molas macias; o ar em redor tem uma doçura aveludada, e os castanheiros espalham um aroma sutil. Dos dois lados, dentre os arvoredos, saltam as claridades violentas dos cafés cantantes, cheios do bruá das multidões alegres, dos brios impulsivos das orquestras, os restaurantes flamejam; há uma intensidade de vida amorosa e feliz; e, para a luz sóbria e velada das existências ricas. Ah! Se lá estivesse! (QUEIRÓS, 1994: 58).

Essa visão deslumbrada das existências ricas, que seria, também, a de um Dâmaso Salcede, aparece já na primeira versão d’*O crime do padre Amaro*. Referimo-nos à cena do reencontro de Amaro com sua prima, a condessa de Ribamar, na casa desta, em Lisboa. Após o “contentamento indefinível, constrangido e doce”

que sentira em seus “nervos” ao contemplar a beleza de Thereza, uma das personagens presentes à cena, ou seja, após provar, como um “mendigo”, os prazeres de um “creme fino”, Amaro tem de retornar “à poeira dos caminhos”. É seguindo mesmo o seu caminho empoeirado que ele veria, no fundo de uma carruagem, “abafado no seu paletot, com o chapéu derrubado sobre os olhos, o charuto aceso, o belo rapaz loiro, que em casa da senhora condessa dizia *Yes*” e que tudo indicava ser o amante da beldade. Graças à onisciência narrativa, ficaríamos sabendo que a imagem daquele “homem, tão lindo, recolhendo àquela hora da madrugada”, havia dado a Amaro a “ideia duma existência plena, amada, rica, coberta de luxo”, e que essa ideia faria com que o padre o visse “enlaçado indefinidamente, por aqueles dois braços brancos, cobertos de gaze negra” (QUEIRÓS, 1875: 64), para sempre.

De certa forma, Amaro, Basílio e o próprio Dâmaso são todos “mendigos”, deslumbrados com o flamejar de um mundo visto por eles apenas de fora. E se chegam a provar do seu “creme fino”, é sempre com as ansiedades de quem sabe que terá de voltar “à poeira dos caminhos”. Em meio a esse caminho empoeirado, não são capazes de pensar em outra coisa senão nas doçuras do “creme” experimentado. E é com a medida dessa falta que pesam o mundo que veem.

É outro o sentir e o pensar de Carlos ou de João da Ega no final d’*Os Maias*. O olhar que dirigem a Lisboa é decorrente de uma privilegiada consciência da realidade circundante. Esses personagens conhecem de dentro e sem assombramentos o flamejar daquele mundo que faz os “mendigos” se renderem, deslumbrados, numa verdadeira prostituição da alma, como diria Benjamin. Após Carlos reclamar da “gente feíssima” e “encardida”, Ega argumenta que “todavia Lisboa [fazia] diferença” e, antes de prosseguirem rumo ao Ramalhete, convida o amigo a “dar uma volta à Avenida” que então era inaugurada. Descendo o Chiado,

Carlos reconhecia, encostados às mesmas portas, sujeitos que lá deixara havia dez anos, já assim encostados, já assim melancólicos. Tinham rugas, tinham brancas. Mas lá estacionavam ainda, apagados e murchos, rente das mesmas ombreiras, com colarinhos à moda (QUEIRÓS, 1971b: 328).

A moda seria, justamente, um dos temas mais interessantes da longa conversa travada entre Carlos e Ega naquele passeio do final do romance. Já haviam chegado à Avenida – o resultado de um “curto rompante de luxo barato – que partira para transformar a velha cidade, e estacara logo, com o fôlego curto, entre montões de cascalho” (QUEIRÓS, 1971b: 333); sentado, Carlos reparava em “toda uma geração nova e miúda que [...] não conhecia”, que passeava “aos pares, devagar, com flores na lapela, a calça apurada, luvas claras fortemente pespontadas de negro”, e “pasmava”:

Que faziam ali, às horas de trabalho, aqueles moços tristes, de calça esguia? Não havia mulheres. [...] O que atraía pois ali aquela mocidade pálida? E o que sobretudo o espantava eram as botas desses cavalheiros, botas despropositadamente compridas, rompendo para fora da calça colante com pontas aguçadas e reviradas como proas de barcos varinos...

– Isto é fantástico, Ega! (QUEIRÓS, 1971b: 333-4).

Ega concordava, achava “precioso”, pois, no seu entender, “essa simples forma de botas explicava todo o Portugal contemporâneo”:

Via-se por ali como a coisa era. Tendo abandonado o seu feitio antigo, à D. João VI, que tão bem lhe ficava, este desgraçado Portugal decidira arranjar-se à moderna: mas, sem originalidade, sem força, sem caráter para criar um feitio seu, um feitio próprio, manda vir modelos do estrangeiro – modelos de ideias, de calças, de costumes, de leis, de arte, de cozinha... Sòmente, como lhe falta o sentimento da proporção, e ao mesmo tempo o domina a impaciência de parecer muito moderno e muito civilizado – exagera o modelo, deforma-o, estraga-o até à caricatura. O figurino da bota que veio de fora era levemente estreito na ponta

– imediatamente o janota estica-o e aguça-o, até ao bico de alfinete (QUEIRÓS, 1971b: 334).

Ega ainda estende o seu pensamento à literatura, às leis... Tudo era reles, postição, sobretudo postição. Para Carlos, a cidade antiga ainda teria algo de genuíno. Ega concordava, mas achava o passado “tão estúpido, tão sebento!”... E concluía que, não sabendo para onde se haveria de voltar, era “ainda pior” voltar-se para si mesmo (QUEIRÓS, 1071b: 335). No epílogo da última versão d’*O crime do padre Amaro* (1880), é justamente o perigo de um voltar-se para si mesmo que Eça nos mostra, por meio da figura do conde de Ribamar e de sua opinião sobre Portugal. Entre “os dois homens de religião”, o “homem de Estado” defendia a tese de que os estrangeiros invejavam os portugueses: “Senão, vejam vossas senhorias isto! Que paz, que animação, que prosperidade!” (QUEIRÓS, 1998: 358). Em seguida, o narrador nos dá a ver o Largo do Loreto, “num fim de tarde”:

Tipoiias vazias rodavam devagar; pares de senhoras passavam, de cuia cheia e tacão alto, com os movimentos derreados, a palidez clorótica duma degeneração de raça; nalguma magra pileca, ia trotando algum moço de nome histórico, com a face ainda esverdeada da noitada de vinho; pelos bancos de praça gente estirava-se num torpor de vadiagem; um carro de bois, aos solavancos sobre as suas altas rodas, era como o símbolo de agriculturas atrasadas de séculos; fadistas gingavam, de cigarro nos dentes; algum burguês enfasiado lia nos cartazes o anúncio de operetas obsoletas; nas faces enfezadas de operários havia como a personificação das indústrias moribundas... E todo este mundo decrépito se movia lentamente, sob um céu lustroso de clima rico, entre garotos apregoando a lotaria e a batota pública, e rapazitos de voz plangente oferecendo o *Jornal das pequenas novidades*: e iam, num vagar madraço. Entre o largo onde se erguiam duas fachadas tristes de igreja, e o renque comprido das casarias da praça onde brilhavam três tabuletas de casas de penhores, negrejavam quatro entradas de taberna, e desembocavam, com um tom sujo de esgoto aberto, as vielas de todo um bairro de prostituição e de crime (QUEIRÓS, 1998: 358).

A disjunção entre a fala do conde e a imagem que o narrador nos oferece do coração da capital não pode ser vista senão pela ótica do grotesco, do absurdo. De um lado, uma visão autocentrada e provinciana. Do outro, um realismo melancólico. No todo, o que predomina é a ironia. Diante da inação do subdesenvolvimento, das precariedades da subsistência, do não aproveitamento do material humano, que definhava, da defasagem dos meios essenciais, do tédio resultante da falta de perspectivas, da incapacidade de inovação (mesmo nas artes), da inapetência para o trabalho, da renitente e multissecular opressão religiosa, do vampirismo financeiro dos especuladores e, por fim, da garganta sempre aberta do vício e do crime, pronta a tragar os primeiros abatidos do mundo; diante de tudo isso, o conde, em seu provincianismo e estreiteza de visão, “ia dizendo: vejam toda esta paz, esta prosperidade, este contentamento... Meus senhores, não admira realmente que sejamos a inveja da Europa!” (QUEIRÓS, 1998: 358).

Outro exemplo ligado ao que acabamos de comentar, embora com sentidos diversos, é o episódio d’*O primo Basílio* em que Luísa, a caminho do “Paraíso”, acaba encontrando “a figura digna do Conselheiro Acácio, que subia a Rua da Rosa, devagar, com o guarda-sol fechado, a cabeça alta” (QUEIRÓS, 1994: 148). Ao avistá-la, o conselheiro logo se propõe a fazer-lhe companhia, “em sua excursão”. São cerca de cinco páginas de serôdio prazer para o Conselheiro e de quase tortura para Luísa. Logo de início, o narrador faz questão de marcar o Conselheiro com um atributo positivo, a dignidade. E, para além de todos os seus defeitos convencionais, é realmente essa a característica que mais sobressai nesse personagem, ainda que, ao fim do romance, venhamos a descobrir, com Julião, segredos de sua vida íntima incompatíveis com o modelo de integridade moral que o Conselheiro fazia questão de representar em público.

Como dizíamos, é longo o passeio do Conselheiro e Luísa pelas ruas e largos de Lisboa. Durante a caminhada, diversos são os pontos

da capital e os assuntos abordados por Acácio, que falara ou tentara falar: da utilidade da obra que vinha escrevendo, a “*Descrição pitoresca das principais cidades de Portugal e seus mais famosos estabelecimentos*”, que o Conselheiro dizia ser “um guia científico”, com “um fundo muito sólido de instrução” (após Luísa perguntar-lhe sobre o que ele vinha fazendo); do “estio” (após Luísa elogiar o frescor do tempo); da sua preferência pelos relógios ingleses, em vez dos suíços (após certificar-se de que ainda não havia passado do meio-dia, com o que tentava justificar uma volta ao jardim, em São Pedro de Alcântara); dos suicídios em Lisboa (após explicar à Luísa a utilidade das grades do miradouro); da força da imprensa em Portugal (que, a seu ver, teria parte na diminuição dos suicídios); da importância de se obedecer aos regulamentos (quando Luísa tentara colher uma flor ao jardim); dos talentos do presidente do conselho (que lhe teria acenado de dentro de uma carruagem); das coisas públicas (assunto que Luísa não lhe dera chance de sequer iniciar); da falta de religião e do imoralismo que grassavam (após elogiar a devoção de Luísa, que entrara a Nossa Senhora dos Mártires em uma tentativa desesperada de se desvencilhar de sua presença); da sensatez de manter-se a regularidade nas dietas (após Luísa rejeitar-lhe um bolo, ao Baltresqui); dos filhos de boas famílias que havia no comércio (após o tratamento polido que, “no Valente”, o caixeiro dera a Luísa – que lá entrara ao acaso, desesperada com o encontro que se perdia); e de questões de arte dramática (ao avistar o Teatro D. Maria, o que o levava a referir-se vagamente ao *Frei Luís de Sousa*).

Após chegarem ao miradouro de São Pedro de Alcântara e admirarem o “grande panorama” que, segundo Acácio, era a cidade vista daquele ponto, o Conselheiro também faria, como o conde de Ribamar, o seu elogio da capital: “Era uma das mais belas da Europa, decerto, e como entrada, só Constantinopla! Os estrangeiros invejavam-na imenso. Fora outrora um grande empório, e era uma pena que a canalização fosse tão má, e a edibilidade tão negligente!” (QUEIRÓS, 1994: 149). Embora sejam parecidos, há diferenças bastante significativas entre o discurso do Conselheiro e o do conde

de Ribamar. Ambos professam a provinciana crença na inveja do estrangeiro, na inveja da Europa sobre Portugal. Acácio, no entanto, está de olhos bem abertos para o que vê em suas deambulações, como se quisesse documentar todos os ângulos, catalogar todos os acontecimentos, compendiar toda a cidade, esquadrihá-la para melhor conhecê-la, com olhos de prefeito. Apenas não tem outras referências para avaliar o que vê, a não ser o que sabe dos livros. Ainda assim, o caráter simultaneamente experimental e livresco de sua perspectiva permite-lhe criticar a negligência edilícia e a má canalização da cidade, o que jamais poderia ter partido de uma figura como o conde de Ribamar, por exemplo. Depois da crítica, Acácio chega mesmo a concluir: “Isto devia estar na mão dos ingleses, minha rica senhora!”. Mas, logo se arrepende “daquela frase impatriótica”, jurando que era apenas “uma maneira de dizer” (QUEIRÓS, 1994: 149). Pelo que ficaríamos sabendo, no final do romance, a respeito das contradições entre a vida pública e a vida privada do Conselheiro, é perfeitamente cabível interpretarmos essa “maneira de dizer” como uma maneira de pensar deveras, embora oculta.

Depois de uma longa jornada de “instrução” – e de angústia, que para ela deve ter sido algo como percorrer os nove círculos infernais de Dante –, Luísa consegue escapar de Acácio com a desculpa de que precisava ir ao dentista. E a figura do Conselheiro afastar-se-ia, “direita, digna, para os lados da secretaria” (QUEIRÓS, 1994: 152). É preciso reconhecer que, ao fazer a escolta de Luísa o quanto pôde, o Conselheiro cumpria um dever de cavalheiro amigo da família. Naquela época, não era de bom tom nem seguro que uma mulher zelosa de sua reputação andasse desacompanhada pelos espaços públicos.

Na noite anterior ao passeio com o Conselheiro, Luísa já havia passado por apuros. Acompanhada de Juliana, fora visitar, a pé, a amiga Leopoldina. Na volta, na altura do Bairro Alto, conhecido à época como um antro de prostituição, foi perseguida por um “sujeito de chapéu de palha” que, primeiramente, “passou

tão rente dela, tão intencionalmente que Luísa teve medo”. Depois, “ao meio da Rua de São Roque”, o sujeito “reapareceu, roçou quase ao ombro de Luísa; dous olhos repolhudos dardejaram sobre ela”. Já “ao pé de São Pedro de Alcântara, de sob o chapéu de palha”, o sujeito, com “uma voz adocicada e brasileira”, disse-lhe, “junto ao pescoço: – Aonde mora, ó menina?”. A voz repetiu mais uma vez e apenas se afastou após um rugido de Juliana: “– Seu malcriado!”. Já em casa, Luísa se arrependia da aventura: “Que imprudência, pôr-se a passear pelas ruas de noite, com uma criada! [...] E ir a casa de Leopoldina, de noite, e ser tomada na rua por uma mulher do Bairro Alto!...” (QUEIRÓS, 1994: 147).

Mas, essa não era a primeira vez que Luísa sofria um assédio nas ruas. Retomemos o episódio em que ela e D. Felicidade vão ao “Passeio”. Logo na chegada,

Um sujeito alto então passou rente deles, e voltando-se, revirou para Luísa dois grandes olhos langorosos e prateados; tinha uma pera longa e aguçada; trazia o colete decotado mostrando um belo peitilho, e fumava por uma boquilha enorme que representava um zuavo (QUEIRÓS, 1994: 54).

Num outro momento da mesma cena, D. Felicidade e Basílio – que por “coincidência” as havia encontrado – conversavam sobre os romances que então liam. Enquanto ele havia passado a manhã a ler *A mulher de fogo*, D. Felicidade não conseguia terminar o *Rocamboles*, que lhe aumentava a indigestão. Basílio então lhe aconselha o uso do gelo, e D. Felicidade tentar pôr Luísa na conversa, que sorri e parece que vai dizer algo, mas vê “o sujeito pálido de pera longa que fitava nela os seus olhos langorosos, com obstinação”. Ela volta o rosto, “importunada”, e o sujeito afasta-se, “retorcendo a ponta da pera” (QUEIRÓS, 1994: 56). Pouco antes de deixarem o Passeio, Luísa ainda “encontrava em face, fitando-a numa atitude lúgubre, o sujeito de pera longa” (QUEIRÓS, 1994: 57). Apesar do desconforto causado por essa insistência, o que

Luísa demonstra, na maior parte da cena, é certo entorpecimento, certa indolência:

Luísa sentia-se mole; o movimento rumoroso e monótono, a noite cálida, a acumulação da gente, a sensação de verdura em redor davam ao seu corpo de mulher caseira um torpor agradável, um bem-estar de inércia, envolviam-na numa doçura emoliente de banho morno. Olhava com um vago sorriso, o olhar frouxo; quase tinha preguiça de mexer as mãos, de abrir o leque (QUEIRÓS, 1994: 56).

Para Benjamin, essa “indolência” citadina é apenas “aparente”, e “por detrás dela esconde-se o olhar desperto de um observador que não perde de vista o malfeitor” (BENJAMIN, 2006: 43). O perigo aí é o que Benjamin chama de “homem erótico”, ou seja, aquele que busca na multidão a “aparição” que o fascina (BENJAMIN, 2006: 47). Essa “aparição”, por sua vez, não é meramente passiva, como podemos observar n’*O primo Basílio*. Luísa, por exemplo, é uma personagem que demonstra estar atenta às relações possíveis de serem estabelecidas nas ruas de uma cidade. Em cena posterior à do “Passeio”, ela está a caminho do “Paraíso” – vai encontrar Basílio pela primeira vez: “No Largo de Camões reparou que o sujeito de pera comprida, o do Passeio, a vinha seguindo, com uma obstinação de galo; tomou logo um cupê” (QUEIRÓS, 1994: 123). Com essa simples atitude de tomar um cupê, Luísa demonstra que conhecia bem a natureza humana, usando os meios de que dispunha para sair daquela situação de caça na verdadeira selva que é a cidade moderna – ainda que esse adjetivo não possa ser aplicado a Lisboa oitocentista sem que se incorra em importantes contradições. Segundo Benjamin, “quanto menos segura se torna a grande cidade, tanto mais necessário se torna esse conhecimento para viver e agir nela” (BENJAMIN, 2006: 42).

O problema, no romance em questão, talvez seja o quase total silêncio que nele impera sobre esses constantes assédios sofridos por Luísa. Não há praticamente nenhuma ponderação

nem do narrador nem da própria Luísa acerca das intenções ou das atitudes do “sujeito de pera longa”, ou do outro “de chapéu de palha”. Sobre o seu contato com este último, como vimos, Luísa apenas se culpa por ter dado razão para ser confundida com uma “mulher do Bairro Alto”, ou seja, com uma prostituta. No Passeio, nem Basílio nem D. Felicidade demonstram ter notado a obstinação do “sujeito de pera”. Por outro lado, na volta, a pé, à altura do Chiado, o narrador nos conta que

uma troça de rapazes bêbedos que descia de chapéu na nuca, falando alto, aos tropeções, assustou muito as duas. Luísa encolheu-se logo contra Basílio; D. Felicidade enfiada agarrou-lhe ansiosamente o braço, quis-se meter numa carruagem; e até ao Loreto foi explicando o seu medo aos borrachos, com a voz atarantada, contando casos, facadas, sem largar o braço de Basílio (QUEIRÓS, 1994: 59).

Esse encontro com beberrões é outra coincidência existente entre a ficção de Eça e a poesia de Cesário que vale a pena aqui explorar, ainda que superficialmente. Na obra-prima deste, o poema “O Sentimento dum Ocidental”, publicado cerca de dois anos após *O primo Basílio*, o sujeito poético, que deambula pelas ruas de Lisboa, à luz do gás – e por elas se enfia até as “horas mortas” –, nos diz: “Na volta, com saudade, e aos bordos sobre as pernas,/ Cantam, de braço dado, uns tristes bebedores”. Ao contrário do romance de Eça, em que o narrador nada nos diz acerca do que Basílio sentira ou pensara ao se deparar com os “rapazes bêbedos”, no poema de Cesário fica evidente que o sujeito se mostra afetado com a aparição daqueles “dúbios caminhantes”, tanto que faz questão de negar “o seu medo aos borrachos”: “Eu não receio, todavia, os roubos” (VERDE, 2003: 148). Talvez, como D. Felicidade, o sujeito poético d’“O Sentimento dum Ocidental” também estivesse pensando em “casos, facadas”, haja vista que, na estrofe imediatamente precedente, ele julgava ter avistado, “na

treva, as folhas das navalhas/ E os gritos de socorro ouvir, estrangulados” (VERDE, 2003: 147).

Por outro lado, na seção anterior do poema, esse sujeito poético já nos havia revelado a atração “magnética” que sentira por uma “lúbrica” e “espartilhada” “pessoa” que escolhia “uns xales com debuxo” (VERDE, 2003: 146). Assim, também ele pode ser visto como aquele “homem erótico” em busca de sua “aparição”, de que Benjamin nos fala e que, no romance de Eça, é representado tanto pela figura do sujeito de “chapéu de palha” como pelo outro “de pera longa”. Assim como Eça faz n’*O primo Basílio*, Cesário também explora o tema do assédio citadino n’*“O Sentimento dum Ocidental”*. E, tal como o romancista, não dá vazão a nenhum juízo de valor sobre esse assunto em seu mais importante poema. O que os impedia de comentar?

Na sequência do encontro com os ébrios rapazes, D. Felicidade e Luísa tomariam uma caleche, deixando Basílio no largo, talvez para prosseguir com a sensaboria (ou nem tanto) de seu difamado passeio noturno pelas ruas e largos de Lisboa. Antes de entrar para a carruagem, Luísa, “desesperada”, ainda reconheceria “os olhos acarneirados do sujeito da pera” em “um homem” que “então passou, rondou” (QUEIRÓS, 1994: 59). Essa é a cena em que o desconforto de Luísa com a incansável perseguição desse sujeito fica mais explícito. Porém, no caminho de volta para casa, logo após esse momento de “desespero”, Luísa, enlevada pela paisagem e pelo “calor mole” daquela “noite [...] imóvel”, curiosamente “desejava, sem saber porque, rolar assim sempre, infinitamente, entre ruas, entre grades cheias de folhagem de quintas nobres, sem destino, sem cuidados, para alguma coisa de feliz que não distinguia bem!” (QUEIRÓS, 1994: 59). De tudo, chama a atenção o desejo de Luísa de estar assim, “sem cuidados”, e, correlata a isso, intriga-nos a sua aspiração a uma felicidade que, embora de natureza indiscernível para ela, parece-lhe compatível com essa condição de abandono, sobretudo se tentarmos equilibrar essas informações com aquela imagem de uma “Luísa

desesperada” que o narrador havia descrito poucas linhas antes e com os potenciais perigos pelos quais ela havia passado naquele momento.

N’*O primo Basílio*, a cena do “Passeio” também é importante, porque, nela, além de nos falar desses “choques e conflitos diários da vida [dita] civilizada” (BENJAMIN, 2006: 41), Eça nos pinta, como Cesário, uma Lisboa já com os tons do gás, do macadame e da multidão: “entre os dois longos renques paralelos de árvores mesquinhas, entremeadas de candeeiros de gás, apertava-se, num empoeiramento de macadame, uma multidão compacta e escura” (QUEIRÓS, 1994: 54). Noutro ponto da cena, essa multidão aparece como um amontoado “que se movia entalada, com a lentidão espessa de uma massa malderretida, arrastando os pés, raspando o macadame, num amarfanhamento plebeu, a garganta seca, os braços moles, a palavra rara”, num movimento reflexo e desumanizado:

Iam, vinham, incessantemente, para cima e para baixo, com um bambolear relaxado e um rumor grosso, sem alegria e sem bonomia, no arrebanhamento passivo que agrada às raças mandrionas; no meio da abundância das luzes e das festividades da música, um tédio morno circulava, penetrava como uma névoa; a poeirada fina envolvia as figuras, dava-lhes um tom neutro; e nos rostos que passavam sob os candeeiros, nas zonas mais diretas de luz, viam-se desconsolações de fadiga e aborrecimento de dia santo (QUEIRÓS, 1994: 57).

Segundo Benjamin, “numa massa desta natureza, a *flânerie* não teria quaisquer hipóteses de florescer” (BENJAMIN, 2006: 55). Na cena em questão, o próprio Basílio se irrita com o aspecto da multidão “e como era difícil andar lembrou – que se fossem daquela sensaboria” (QUEIRÓS, 1994: 57). No epílogo d’*Os Maias*, ao contemplar as novidades que a “Avenida” trazia ao espaço onde antes havia deixado o “Passeio Público”, Carlos lembrar-se-ia das “famílias que outrora se imobilizavam em filas, dos dois lados do Passeio, depois da missa «da uma», ouvindo a Banda, com

casimiras e sedas, no catitismo domingueiro” (QUEIRÓS, 1971b: 333). Aqui se unem as duas pontas. O Portugal catita e domingueiro que aborrecia Basílio também aborrecia Carlos: era a “gente feíssima, encardida, molenga, reles, amarelada, acabrunhada” (QUEIRÓS, 1971b: 328), era a “lentidão espessa de uma massa malderretida, raspando o macadame, num amarfanhamento plebeu”, num “arrebanhamento passivo que agrada às raças mandrionas” (QUEIRÓS, 1994: 57). Nisto eles se encontram e concordam: “Isto é horrível, quando se vem de fora!” (QUEIRÓS, 1971b: 328); é “um horror de cidade!”, uma “tristeza!” (QUEIRÓS, 1994: 58).

Certamente, Carlos e Basílio davam àqueles “mendigos” das massas a “ideia duma existência plena, amada, rica, coberta de luxo” (QUEIRÓS, 1875: 64). Basílio, porém, com suas “maneiras”, sua “afetação”, seu “alambicado”, sua mania de “olhar muito para as meias, umas meias ridículas de mulher...” (QUEIRÓS, 1994: 83), poderia, perfeitamente, estar entre aqueles cavalheiros que espantavam Carlos na nova Avenida, com suas “botas despropositadamente compridas, rompendo para fora da calça colante com pontas aguçadas e reviradas como proas de barcos varinos...” (QUEIRÓS, 1971b: 333). Basílio, de fato, dava bastante atenção à moda feminina, do que retirava a medida da civilização dos lugares por onde passava. Lembremo-nos de seu retorno a Lisboa, quando visita Luísa pela primeira vez e compara as luvas das francesas, “de oito botões”, às “lúvitas de dois botões” das lisboetas, “a ver-se o punho, um horror!”:

De resto pelo que tinha visto, as mulheres em Lisboa cada dia se vestiam pior! Era atroz! Não dizia por ela; até aquele vestido [que Luísa então usava] tinha chique, era simples, era honesto. Mas em geral era um horror. Em Paris! Que deliciosas, que frescas as toaletes daquele verão! Oh! Mas em Paris!... Tudo é superior! (QUEIRÓS, 1994: 38).

Carlos também usava modelos do estrangeiro e, mais do que apenas parecer, procurava ser “muito moderno e muito civilizado”. Sem entrarmos em questões mais complexas, limitando-nos ao tema da moda, talvez a principal diferença entre Basílio e Carlos seja a capacidade deste para perceber o ridículo, a desgraça dessa situação, de sofrer mesmo com ela. Por isso, concordará, com João da Ega, que todos, invariavelmente, acabam falhando a vida e que falhar a vida é ser algo que não se planeou, não ter o controle do que se virá a ser é admitir o imponderável ou o indesejável nesse processo. Basílio, por exemplo, não sabe o que é, e não sabe que não sabe. O verdadeiro *flâneur* sempre sabe que não sabe... Essa é a sua maior desgraça, e a sua maior virtude.

Referências

- BENJAMIN, Walter. Um poeta na época do capitalismo avançado. In: BENJAMIN, Walter. *A Modernidade – Obras escolhidas de Walter Benjamin*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.
- BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.
- QUEIRÓS, Eça de. *O crime do padre Amaro*. São Paulo: Editora Ática, 1998.
- QUEIRÓS, Eça de. O crime do padre Amaro. In: *Revista Occidental*. Lisboa: 1875.
- QUEIRÓS, Eça de. A propósito de o Mandarim – carta que deveria ter sido um prefácio. In: QUEIRÓS, Eça de. *O Mandarim*. São Paulo: Editora Scipione, 1994.
- QUEIRÓS, Eça de. *O primo Basílio*. São Paulo: Editora Scipione, 1994.
- QUEIRÓS, Eça de. *Os Maias*. Lisboa: Edição Livros do Brasil, 1971a. v. 1.
- QUEIRÓS, Eça de. *Os Maias*. Lisboa: Edição Livros do Brasil, 1971b. v. 2.
- VERDE, Cesário. O Sentimento dum Ocidental. In: VERDE, Cesário. *Obra completa de Cesário Verde*. Lisboa: Livros Horizontes, 2003.

A política colonialista nos primeiros textos queirosianos

José Carvalho Vanzelli¹

Introdução

Os primeiros textos de Eça de Queirós (1845-1900), por muito tempo, foram vistos como textos menores e de mera formação intelectual de um autor que produziria, a partir da segunda metade da década de 1870, obras-primas da literatura portuguesa. Nos últimos anos, uma série de estudiosos tem voltado seus olhos para essas obras iniciais fazendo uma necessária e merecida releitura crítica.

Este trabalho tem por objetivo contribuir com esse resgate, mostrando como algumas ideias presentes nas primeiras publicações queirosianas ainda podem ser encontradas no pensamento crítico de finais do século XX, início do XXI. Para tanto, nos centraremos em uma questão: como a política colonialista portuguesa aparece em alguns textos produzidos entre os anos de 1870 e 1871, momento que antecede a publicação de seu primeiro grande romance, *O Crime do Padre Amaro* (1875), e que coincide com as Conferências do Casino Lisbonense. Também, este é o período mais combativo do autor.

Não afirmamos, obviamente, que as ideias apresentadas por Eça de Queirós no início da década de 1870 se mantiveram imutáveis ao longo de sua vida intelectual. Mas, defendemos que, à

¹ Doutorando da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, Brasil. Bolsista da FAPESP.

parte do evidente caráter de formação de um pensamento crítico, estes textos já possuem interessantes e relevantes ideias que estarão presentes na intelectualidade lusófona mais de um século depois.

O colonialismo português nos primeiros textos queirosianos

Tratar a política colonialista nos textos iniciais de Eça de Queirós implica, inevitavelmente, em observar como essa questão se apresenta no já clássico texto pronunciado por Antero de Quental, em 1871, nas Conferências do Casino Lisbonense. Falamos de “Causas da Decadência dos Povos Peninsulares nos Últimos Três Séculos”. Observar as palavras de Antero se faz necessário pelo fato de o poeta ter exercido o papel de “líder” de toda aquela geração que esteve presente nas Conferências de 1871. Sua liderança era tal que coube a Antero, por exemplo, a responsabilidade pelas duas falas iniciais do evento: “O Espírito das Conferências”, em 22 de maio; e “Causas da Decadência dos Povos Peninsulares nos Últimos Três Séculos”, em 27 de maio de 1871. O próprio Eça de Queirós destaca Antero enquanto seu “mestre” no texto “Um Gênio que era um Santo”, publicado em 1896 no *In Memoriam* do poeta de *Primaveras Românticas*. Lá, diz Eça: “[...] sentei num degrau, quase aos pés de Antero que improvisava, a escutar, num enlevo como um discípulo. E para sempre assim me conservei na vida” (QUEIRÓS, 2000: 1761). Portanto, as ideias de Antero, no início dos anos 1870, ainda influenciavam fortemente o pensamento do jovem Eça de Queirós.

Na Conferência de 27 de maio de 1871, Antero de Quental, ao refletir sobre os motivos pelos quais a península ibérica se encontrava decadente no cenário político e cultural europeu, faz uma análise do processo colonial português em comparação, principalmente, com o sistema colonialista da Inglaterra. Adentremos mais calmamente o texto.

Já no início de sua argumentação, diz Antero: “A Península durante os séculos XVII, XVIII e XIX apresenta-nos um quadro de abatimento e insignificância” (QUENTAL, 1982: 257). O autor de *Odes Modernas* aponta três causas para o declínio da península ibérica a partir dos Seiscentos: a transformação do catolicismo pós-Concílio de Trento; o absolutismo; e as conquistas ultramarinas quinhentistas. Ao tratar dessa última questão, defende Antero ter Portugal uma posição subalterna perante os ingleses e outras nações centrais europeias. Diz o poeta:

Em Portugal, é a influência inglesa que, por meio de cavilosos tratados, faz de nós uma espécie de colónia britânica. Ao mesmo tempo as nossas próprias colónias escapam-nos gradualmente das mãos: as Molucas passam a ser holandesas; na Índia lutam sobre os nossos despojos holandeses, ingleses e franceses: na China e no Japão desaparece a influência do nome português. Portugueses e espanhóis vamos de século em século minguando em extensão e importância, até não sermos mais do que duas sombras, duas nações espectros no meio dos povos que nos rodeiam. (QUENTAL, 1982: 264).

Adiante, passa a comparar as políticas colonialistas implementadas por Portugal e Inglaterra:

As conquistas romanas são justificadas pela filosofia da história, porque criaram uma civilização superior àquela de que viviam os povos conquistados. A conquista da Índia pelos Ingleses é justa, porque é civilizadora. A conquista da Índia pelos Portugueses, da América pelos Espanhóis, foi injusta porque não civilizou. Ainda quando fossem sempre vitoriosas as nossas armas, a Índia ter-nos-ia escapado, porque sistematicamente alheávamos os espíritos, aterrávamos as populações, cavávamos pelo espírito religioso e aristocrático um abismo entre a minoria dos conquistadores e a maioria dos vencidos. Um dos primeiros “benefícios” que levamos àqueles povos foi a Inquisição [...]. (QUENTAL, 1982: 291-292).

Neste trecho é possível notar, por um lado, marcas nitidamente eurocêntricas e de defesa de uma ideia civilizadora. Isto é, enxergar a Europa como o lugar “civilizado” que deve levar seu modo de vida e pensamento aos “povos selvagens”. Antero trabalha, assim, claramente com as dicotomias “civilização *versus* barbárie”, “culto *versus* selvagem” que foram evidenciadas principalmente a partir dos estudos orientalistas de Edward Said, na segunda metade do século XX. No entanto, por outro lado, o poeta de *Odes Modernas* não deixa de mostrar a percepção de Portugal como um colonizador frágil diante de outras nações colonialistas europeias.

Os textos do jovem Eça de Queirós são bastante alinhados com as ideias proferidas por Antero de Quental em sua conferência de 1871. Talvez os melhores exemplos estejam nos escritos publicados por Eça de Queirós em *As Farpas*, que constituíam folhetos mensais que apresentavam uma “análise da vida social [...] funcionalizando o cómico, a ironia e o grotesco ao serviço da renovação da sociedade portuguesa” (GROSSEGESSE, 2005: 149). Dois textos parecem ser exemplares no que tange essa questão. Estamos falando de “A Marinha e as Colônias” (julho de 1871) e “História Pitoresca da Revolta da Índia” (setembro de 1871).

No primeiro texto, “A Marinha e as Colônias”, Eça de Queirós também mostra esse papel de “colonizador frágil” que destacamos no texto anterior. Diz: “As relações de Portugal com as suas colônias são originais. Elas não nos dão rendimento algum: nós não lhes damos um único melhoramento: é uma sublime luta – de abstenção” (QUEIRÓS, 2000, vol. 3: 721). Aqui, assim como no texto de Antero, pode-se entender não apenas um ponto de vista eurocêntrico fortemente marcado, como também a posição “subalterna” com que Portugal se encontrava dentro de um sistema colonial europeu. O texto prossegue com o jovem farpista justificando a falta de prosperidade da colônia europeia na Ásia com a sucateada marinha portuguesa de então. Faz um quadro extremamente jocoso da situação da Marinha portuguesa até ligar

esta força naval decadente com o abandono das colônias por parte do governo português: “Com tal marinha como podem as colônias prosperar?” (QUEIRÓS, 2000, vol. 3: 724). Assim, já ao final do texto, defende a venda das colônias como solução para o momento econômico vivido por Portugal. Cito: “Para que temos colônias? [...] Sejamos vilmente agiotas, como compete a uma nação do século XIX – e vendamos as colônias” (QUEIRÓS, 2000, vol. 3: 725-726). Aqui nota-se o início de uma visão crítica à política colonialista europeia, em que se liga essa prática à agiotagem. Vale destacar que tal visão se aprofundará de modo ímpar ao longo da vida intelectual de Eça. O jovem Eça, também, demonstra enxergar, ainda sem a complexidade dos anos vindouros, o verdadeiro fim dessa política. Na conclusão, ironicamente recua de sua sugestão a fim de ridicularizar Portugal enquanto colonizador: “Dilema pavoroso! Devemos vender as colônias porque não temos governo que as administre; mas não as podemos vender porque não teríamos governo que administrasse o produto! Miserere” (QUEIRÓS, 2000, vol. 3: 726).

Em “História Pitoresca da Revolta da Índia”, publicado dois meses após esta primeira farpa, muitas dessas questões e pontos de vista retornam. Após criar um retrato bastante cômico de uma revolta iniciada na colônia portuguesa de Goa e ironizar igualmente o habitante goês, o jovem Eça afirma quanto à exploração das terras da Índia Portuguesa:

E um pedaço de terra tão escasso que se anda a cavalo num dia. As pequenas povoações caem em ruína e em imundície; não há nelas movimento, nem iniciativa; a única cultura é o arroz, que exportam a 5 para importar a 8; a única indústria, fazer *olas*, que são os encanastrados de palmeira com que se erguem os *pacaris*, alpendres coloridos e frescos que sombreiam as janelas; não existe nenhum comércio; os tributos esmagam; dois ou três homens ricos, Jossy e mais dois, que se vêem nos patins, descalços e encruzados, comendo o seu arroz com a mão, têm o dinheiro enterrado, e quando se lhes garante um forte juro, cavam e emprestam; as escolas são uma ficção grotesca; as

estradas são a espessura do mato; a higiene é feita pelos cães que lambem as imundícies na rua; a polícia é feita por cada um com o seu *bambu*; uma intriga sórdida e rastejante agita indígenas e europeus; o deboche tem o ardor do clima; os soldados embebedam-se com aguardente; e no entanto velhos pardieiros, que se esboroam às mordeduras do sol, esconderijos de corvos, lembram as nossas glórias e alastram o chão de caliça. Tal é a Índia Portuguesa. (QUEIRÓS, 2000, vol. 3: 754).

Algumas ideias desse parágrafo, mais uma vez, são próximas às apresentadas por Antero de Quental, em seu discurso de 27 de maio de 1871. Lá, ao falar do sistema colonial português a partir da segunda metade do século XVI, o “líder” da Geração de 70 havia proferido:

Não se fabrica, não se cria: basta o ouro do Oriente para pagar a indústria dos outros, enriquecendo-os, instigando-os ao trabalho produtivo, e ficando nós cada vez mais pobres, com as mãos cheias de tesouros! Importávamos tudo: de Itália, sedas, veludos, brocados, massas: de Alemanha, vidro: de França, panos: de Inglaterra e Holanda, cereais, lãs, tecidos. Havia então uma única indústria nacional... a Índia! (QUENTAL, 1982: 289).

Nos últimos parágrafos do texto, o farpista traça uma comparação entre a colonização inglesa e portuguesa na Índia. Ao dizer que uma verdadeira revolta indiana aconteceria se os ingleses tentassem invadir Goa, Eça ironiza:

[...] no nosso regime ele vive na ociosidade, no desleixo, na sua imundície querida, na sua bem-amada traficância; e se fosse inglês, o cipaio viria a obrigá-lo a golpes de *courbach*, a ser policiado e a ser trabalhador. E o soldado índio detesta o inglês – porque, sob o nosso regime, ele pode subir os postos até major; e sob o regime inglês não subiria nem a cabo. (QUEIRÓS, 2000, vol. 3: 754).

Aqui, mais uma vez, parece clara a crítica ao modelo colonialista português, principalmente quando comparado ao

sistema colonial hegemônico implantado pela Inglaterra ao longo do século XIX.

Destacar a proximidade do conteúdo das farpas queirosianas com a conferência de Antero nos remete diretamente às datas. Tendo a fala anterior sido feita em maio e os textos queirosianos sido publicados em julho e setembro de 1871, pode-se interpretar uma influência clara das ideias do poeta de *Odes Modernas* no futuro autor de *O Primo Basílio*. Entretanto, verificam-se discussões semelhantes em um texto queirosiano anterior às Conferências do Casino Lisbonense. Referimo-nos a *O Mistério da Estrada de Sintra* (1870), primeiro “romance” de Eça de Queirós, escrito a quatro mãos com Ramalho Ortigão.

Este livro, por muito tempo, não recebeu a atenção merecida por parte da crítica queirosiana. Possivelmente, pelo fato de não ter sido um texto concebido exclusivamente por Eça. Outro motivo que, talvez, explique o menor valor concedido a *O Mistério da Estrada de Sintra* esteja na aparente distância entre o conteúdo desta com as demais obras queirosianas, principalmente as realistas. Ainda, Ofélia Paiva Monteiro nos lembra de que os próprios autores podem ter contribuído para tal posição desta obra em suas respectivas bibliografias, uma vez que “já nas *Farpas* consideravam ‘deplorável’ esse livro que tinham escrito, onde a ‘insignificância literária’ se juntava a ‘esterilidade moral’” (MONTEIRO, 1985: 15).

O Mistério da Estrada de Sintra foi uma obra composta por Eça e Ramalho a fim de “acordar [...] a berros” (QUEIRÓS e ORTIGÃO, 1951: 7) uma Lisboa “adormecida pela rotina e pelo melodramatismo oco” (MONTEIRO, 1985: 16). Buscando elementos na literatura estrangeira, principalmente francesa²,

² Ofélia Paiva Monteiro se dedica às possíveis fontes de inspiração de Eça e Ramalho, dando destaque aos contos de Edgar Allan Poe (1809-1849) e romances de Émile Gaboriau (1832-1873). Andréa Trench de Castro (2015) faz um estudo comparativo do texto de Eça e Ramalho com *Les Mystères de Marseille* (1867), de Émile Zola. É destacada por ambas a originalidade com que Eça e Ramalho construíram seu romance, dando um “caráter híbrido” (MONTEIRO, 1985: 22; CASTRO, 2015: 144) de notícia e ficção a um texto “fora de todos os moldes até seu tempo consagrados” (QUEIRÓS e ORTIGÃO, 1951: 9).

além da própria “alegria e audácia” (QUEIRÓS e ORTIGÃO, 1951: 8), Eça de Queirós e Ramalho Ortigão criaram uma paródia dos romances-folhetins. O principal objetivo era abalar a inércia mental e a literatura pouco original produzida e consumida em Portugal. A composição da obra se dá através de inúmeras cartas de vários remetentes, todos identificados apenas por abreviações, como, por exemplo, Z., A.M.C, Doutor ***, entre outros.

O *Mistério da Estrada de Sintra* se inicia com uma carta de 23 de julho de 1870, enviada ao redator do jornal lisboeta *Diário de Notícias* pelo hipotético Doutor ***, que conta a história de seu sequestro na estrada de Sintra juntamente com um amigo, F., para a verificação do estado de um inglês supostamente morto. Tal relato foi publicado na parte do jornal dedicada à ficção, o que causou uma sensação de dúvida nos leitores. Seria o fato ocorrido em Sintra real? Se sim, por que estaria publicado na parte dedicada à ficção? Era esta sensação de dúvida que os autores queriam para sua obra. Uma obra que deixava a imprecisão em seus leitores se estavam lendo um noticiário ou um folhetim. Ou, nas palavras de Ofélia Paiva Monteiro:

O romance montou-se sobre um jogo humorístico com o público, que consistiu fundamentalmente, como todos sabem, em fazer passar por relato de eventos reais uma narrativa forjada com ingredientes propositadamente rocambolescos, cujo cariz ficcional só *in extremis* se denunciava explicitamente aos leitores crédulos. (MONTEIRO, 1985: 16).

Portanto, o verdadeiro “Mistério da Estrada de Sintra” criado por Eça e Ramalho não era, de fato, a história da enigmática morte de um inglês em uma casa em Sintra, mas sim a dúvida quanto à legitimidade daquelas palavras publicadas naquele jornal.

Nos dias seguintes, outras cartas de outros falsos remetentes se sucedem construindo o enredo que, com a desejada atenção conseguida, passa a ser um romance-folhetim típico. A publicação segue até a “última carta”, em 27 de setembro, aproximadamente

dois meses após a primeira. Esta missiva final consiste em um parágrafo assinado por Eça e Ramalho revelando que tudo que foi publicado sobre aquele mistério era apenas invenção dos dois jovens escritores portugueses.

Apesar de as grandes finalidades desta obra serem a paródia da literatura consumida na Lisboa da época e o jogo humorístico do real e o ficcional criado pelos autores, defendemos que em alguns dos episódios desta troça folhetinesca já se encontram ideias do jovem Eça, compartilhadas pelo amigo Ramalho, que devem ser observados com mais atenção. Ou, em outras palavras, acreditamos que este livro também deve ser estudado por seu enredo e não apenas pelo divertido episódio que circunda sua gênese.

Para este trabalho, a parte do romance que nos interessa é o capítulo intitulado “Narrativa do Mascarado Alto”, que representa a carta em que todo o mistério começa a ser solucionado. É a partir desta carta que o enredo passa a ganhar tintas de folhetins. Uma vez que essa obra foi feita a quatro mãos, se poderia questionar a autoria de Eça deste relato. De fato, muito já se discutiu em relação à autoria dos capítulos. Entretanto parece ser unânime a ideia entre os críticos de que este capítulo foi feito pelos punhos de Eça³.

Este longo capítulo do livro é narrado majoritariamente pelo personagem identificado apenas como Mascarado Alto. Este é primo da Condessa de W.,⁴ que, devido a sua repentina fragilidade física, é convencida por seu primo e seu marido, o conde de W., a fazer uma viagem a Malta. Em Gibraltar, onde esperam o navio

³ Cf. SIMÕES, 1973; BRUNO, 1984; MONTEIRO, 1985; MÓNICA, 2009; CASTRO, 2015; VILELA, 2015.

⁴ Ao longo desse capítulo, nos é informado que o nome da Condessa é Luísa. E não são poucas as semelhanças dessa Luísa com a Luísa de *O Primo Basílio* (1878). Além do mesmo nome, as descrições físicas são semelhantes: a Condessa tem “admiráveis cabelos louros e espessos; [...] olhos dum azul profundo como o da água do mediterrâneo” (QUEIRÓS e ORTIGÃO, 1951: 88), enquanto a Luísa de *O Primo Basílio* possui um “cabelo louro”, um “perfil bonito”, e “uma brancura rente e láctea” (QUEIRÓS, 2004: 53). Ambas têm um casamento estável, embora monótono, e têm uma paixão por romances. Este fato as conduzirá às suas tragédias pessoais. Ou seja, acreditamos não ser equivocado supor que a Luísa de *O Mistério da Estrada de Sintra* funcionou para Eça como um protótipo da Luísa de *O Primo Basílio*.

com destino a Malta, conhecem Rytmel, capitão inglês, “galã aureolado de romanesco: louro; delicado; bravo e melancólico” (MONTEIRO, 1985: 13) que mantém um relacionamento amoroso com Carmén Puebla, cubana, casada com D. Nicázio Puebla e marcada pelos seus ciúmes em relação ao seu amante inglês. Rytmel e a Condessa de W. se apaixonam e esta relação faz com que se desencadeiem todas as tragédias subsequentes: a tentativa de assassinato do Capitão Rytmel por Carmén, motivada por ciúmes; a tentativa de fuga do capitão e sua amante portuguesa a Alexandria; o duelo entre Rytmel e um jovem francês, novo amante de Carmén; a morte desta; a separação da Condessa de W. e o capitão inglês; a visita deste a Portugal e a sua misteriosa morte em Sintra.

Como se pode perceber com este breve levantamento de algumas partes do enredo, a história gira em torno da figura do Capitão inglês, Rytmel. As outras personagens, compostas majoritariamente por portugueses e espanhóis, se encontram de maneira a estarem sempre ao redor do inglês e, de certo modo, seus destinos também acabam por serem traçados baseados nas vontades e atitudes do oficial britânico. Dizemos isso pois será a partir de uma ideia de Rytmel que se executa a fuga a Alexandria; o capitão inglês também acabará seus romances com Carmén e a Condessa, pegando para si sempre o papel de protagonista ativo da história.

Ainda, será o capitão inglês que “rouba” a Condessa de W., entediada pelo casamento trivial e monótono, de seu marido. Assim, pode-se ver que a rede de personagens é tecida de um modo que sirva como uma metáfora para os jogos de poder e posições políticas da segunda metade do século XIX, indo ao encontro com o que Eça dirá diretamente um ano mais tarde em *As Farpas*.

Também, o personagem do Conde de W. pode ser interpretado como uma espécie de metáfora de Portugal neste jogo de poderes alegórico. Pois, o Conde de W., descrito pelo Mascarado

Alto como um homem “frio, trivial e libertino; o seu pensamento estreito, a sua coragem preguiçosa, a sua dignidade desabotoada” (QUEIRÓS e ORTIGÃO, 2015: 186), se mostra ao longo de toda a narrativa como um admirador cego e subordinado do capitão inglês e da Inglaterra. Cito um relevante trecho:

- Chama-se Rytmel, oficial da artilharia, 28 anos, em viagem para Malta, bigode loiro, um pouco da Índia nos olhos, muito da Inglaterra na excentricidade, um perfeito *gentleman*.
- Um bebedor de cerveja! – disse ela, desfolheando a flor de cato.
- Um bebedor de cerveja! – gritou o conde erguendo a cabeça com uma indignação cómica. Minha querida, diante de mim, pelo menos não digas isso se não queres fazer-me cabelos brancos! Estimo os Ingleses e respeito a cerveja. Um bebedor de cerveja! Um moço daquela perfeição.... – murmurava ele, fazendo ranger a pena. (QUEIRÓS e ORTIGÃO, 2015: 193).

A política colonialista também aparece nas narrativas de *O Mistério da Estrada de Sintra*. Rytmel, sendo um militar inglês, esteve por um período na Índia e lá acontece um dos episódios centrais da “Narrativa do Mascarado Alto”: a caçada do tigre. Para além das características desse episódio que podem ser lidas dentro de uma linha crítica do orientalismo, chamam a atenção neste episódio dois fatos. Primeiramente, a Índia representada é a Índia britânica. Sendo as colônias portuguesas “uma sublime luta – de abstenção”, conforme Eça dirá em “História Pitoresca da Revolta da Índia”, não teria o que se retratar dessa possessão. O sucesso do sistema britânico, ao contrário, deixaria aquele local propício a ser representado no romance, evidenciando a diferença dos sistemas coloniais de Portugal e Inglaterra. Também, vale destacar que este episódio é o único do romance em que a voz narrativa é dada ao inglês Rytmel. Se, por um lado, este fato pode ser compreendido como uma paródia do discurso do colonizador europeu,⁵ por outro, evidencia o papel de protagonista do inglês (e, consequentemente da

⁵ Cf. VANZELLI, 2013: 118-131.

Inglaterra), sendo esse o único capaz de narrar a “legião de honra para os que não se batem” (QUEIRÓS e ORTIGÃO, 2015: 203⁶).

Há de se ressaltar, no entanto, que, apesar dos trechos destacados evidenciarem o sucesso de uma política colonialista inglesa em detrimento de um sistema obsoleto lusitano, não nos parece se tratar de uma visão acrítica do colonialismo. Nas próprias páginas de *O Mistério da Estrada de Sintra*, já se encontram visões críticas à política europeia implementada nos outros continentes. Como exemplo, citamos o diálogo entre o capitão Rytmel e o jovem francês, Mr. Perny que, instigado por Carmén Puebla, procura desmoralizar publicamente o capitão britânico. Cito o trecho:

Um dia falava-se da Índia. Rytmel dizia a transformação fecunda que a Inglaterra lhe tinha feito. Uma grande risada interrompeu-o. Era Perny.

– Ri-se? – disse Rytmel, levemente pálido.

– Rio-me? Estalo de riso, tenho apoplexias de riso. Que *transformação fecunda* fez a Inglaterra à Índia? A transformação da poesia, da imaginação, do sol, numa coisa chata, trivial e cheia de carvão. Eu estive na Índia, meus senhores. Sabem o que fizeram os transformadores ingleses? A tradução da Índia, poema misterioso, na prosa mercantil do *Morning Post*. Na sombra dos pagodes põem fardos de pimenta; tratam a grande raça índia, mãe do ideal, como cães irlandeses; fazem navegar no divino Ganges paquetes a três *shellings* por cabeça; fazem beber às *bayaderas*, *pale ale*, e ensinam-lhes o jogo do *cricket*; abrem *squares* a gás na floresta sagrada; e, sobre tudo isto, meus senhores, destronam antigos reis, misteriosos, e quase de marfim, e substituem-nos por sujeitos de suíças, crivados de dívidas, rubros de *porter*, que quando não vão ser forçados em *Botany-Bay*, vão ser governadores na Índia! E quem faz tudo isso? Uma ilha feita metade de gelo e metade de *rosbeef*, habitada por piratas de colarinhos altos, odres de cerveja! (QUEIRÓS e ORTIGÃO, 2015: 232-233).

⁶ Este trecho está presente apenas na versão do *Diário de Notícias* de 1870, tendo sido substituída na revisão feita pelos autores. Encontra-se nas notas da Edição Crítica (2015).

Neste trecho podem-se ver já alguns aspectos críticos que serão mais profundamente debatidos por Eça em seus textos jornalísticos das décadas de 1880 e, principalmente, 1890.

Parece-nos que o destaque ao sistema colonialista inglês nas obras queirosianas de 1870 e 1871 deve ser lido através do fato de que a preocupação de Eça, assim como de Antero e, de um modo geral, de todos aqueles que compuseram a chamada Geração de 70, está centrada em Portugal, seus problemas políticos e, principalmente, seu atraso intelectual. Portanto, tudo é visto de um ponto de vista de Portugal, que, fora do cenário de destaque no continente europeu, deveria, uma vez que o colonialismo era uma das estratégias políticas mais utilizadas pelas nações do velho continente da época, deixar de ser esse colonizador frágil, subordinado ou incompetente.

Assim sendo, vê-se que, nos primeiros textos de Eça de Queirós, Portugal e o seu sistema colonialista ganham um papel de destaque em que se cunha não só o caráter frágil da nação no âmbito internacional, como também a inabilidade dos líderes portugueses de manter um colonialismo produtivo, tornando-se um subordinado ou uma “colônia informal” da Inglaterra.

Diálogo com uma leitura contemporânea do colonialismo português

Tanto as ideias de Antero de Quental quanto de Eça de Queirós presentes nos quatro textos aqui apresentados encontram ecos nos estudos do colonialismo português dos finais do século XX e início do século XXI. Embora não seja uma visão unânime nas interpretações do colonialismo português, é inegável a importância que os textos de Boaventura de Sousa Santos têm para essa linha de estudos. E um de seus mais clássicos textos, “Entre Próspero e Caliban. Colonialismo, pós-colonialismo e interidentidade”,

defende ideias muito parecidas das que proferia Eça em sua formação intelectual.

Nesta obra, Santos reflete sobre as características específicas do processo colonialista português. O estudioso sugere ter sido Portugal ao mesmo tempo colonizador de suas possessões na América, África e Ásia (sem deixar, contanto, de demonstrar as particularidades deste “Próspero”) e “colonizado” em sua condição semiperiférica que ocupa desde o século XVII (SANTOS, 2003: 23). Afirma Santos que a “condição semiperiférica se reproduziu com base no sistema colonial [...]” (SANTOS, 2003: 24) e que, sendo o colonialismo britânico a “norma geral” desse tipo de política, “é em relação a ele que define o perfil – subalterno – do colonialismo português” (SANTOS, 2003: 24). Prossegue o autor alegando que “a subalternidade está no fato de que Portugal, como país semiperiférico, foi ele próprio, durante longo período, um país dependente – em certos momentos quase uma ‘colônia informal’ da Inglaterra” (SANTOS, 2003: 25). Adiante defende a assimetria entre os modelos coloniais de Portugal e Inglaterra. Cito:

A grande assimetria entre o colonialismo inglês e o português foi o fato de que o primeiro não teve de romper com um passado descoincidente de seu presente: foi desde sempre o colonialismo-norma porque protagonizado pelo país que impunha a normatividade do sistema mundial. No caso português, uma vez criada a possibilidade de um colonialismo retroativo, como discurso de dessincronia e ruptura, este pode ser manipulado ao sabor das exigências e conjunturas políticas. (SANTOS, 2003: 25).

Assim, de acordo com Santos, o colonialismo e pós-colonialismo dos países de língua portuguesa devem ser pensados e interpretados de maneira a atentar às características únicas desses processos, não podendo, portanto, serem lidos da mesma forma que o colonialismo hegemônico. Ou, mais especificamente, o colonialismo britânico.

Ora, não são, pois, essas mesmas características que destacamos tanto na conferência de Antero quanto nos textos irônicos de *As Farpas* e no romance paródico *O Mistério da Estrada de Sintra*?

Especificamente sobre o contexto finissecular dos Oitocentos, afirma o estudioso do colonialismo e pós-colonialismo português:

O momento de Próspero dos portugueses no virar do século XIX para o XX foi um momento excessivo em relação às suas condições de possibilidade. Fortemente condicionado pelas pressões internacionais após a partilha da África, o colonizador português não podia contudo romper inteiramente com a longa duração histórica da interidentidade entre Próspero e Caliban. Revelou-se, assim, um Próspero inconsequente e subdesenvolvido. (SANTOS, 2003: 45).

Santos, em seu estudo, não cita Eça de Queirós, nem Antero de Quental. Entretanto, não ignora a consciência oitocentista do papel secundário de Portugal no cenário do colonialismo europeu da época. O estudioso contemporâneo cita o texto *O Brasil e as colônias portuguesas* (1880), de Oliveira Martins, para exemplificar essa visão já presente na intelectualidade da época.⁷

Apesar de Santos não recorrer a figuras representativas da literatura portuguesa oitocentista, nos parece claro que intelectuais do campo literário, como Eça e Antero, contribuíram, ao demonstrar tais visões do contexto lusitano e europeu, para a formação das leituras que ainda seriam defendidas no início do século XXI por importantes nomes da sociologia portuguesa, como Boaventura de Sousa Santos.

⁷ Cf. SANTOS, 2003: 46.

Conclusão

Os textos de Eça de Queirós que precedem a publicação de seu primeiro romance solo, *O Crime do Padre Amaro*, apresentam uma série de questões e pontos de vista que foram negados ou reformulados pelo Eça maduro. Entretanto, muitos textos ou aspectos presentes em suas linhas já demonstram uma forte veia crítica e ideias que não só permearam sua época, como também chegaram atuais ao nosso tempo. Por isso, essa fase de formação do escritor merece ser lida com maior cuidado a fim de resgatar os textos que possuem críticas tão interessantes quanto as que estarão presentes em suas obras mais canônicas, sejam estas ficcionais ou não-ficcionais.

A fim de defender tal hipótese, procuramos observar como o sistema colonialista português do último quartel dos Oitocentos era representado em alguns textos queirosianos de 1870 e 1871. Recorrendo, igualmente, ao clássico texto “Causas da Decadência dos Povos Peninsulares nos Últimos Três Séculos”, de Antero de Quental, destacamos alguns aspectos críticos do colonialismo lusitano que será defendido mais de um século mais tarde pelo intelectual Boaventura de Sousa Santos em seu afamado estudo “Entre Próspero e Caliban. Colonialismo, pós-colonialismo e interidentidade”.

Não negamos o caráter eurocêntrico ainda fortemente marcado nos textos de Eça e Antero aqui estudados. Entretanto, vale reafirmar que a preocupação desses dois nomes, na época das Conferências do Casino Lisbonense, estava centrada em Portugal e seu descompasso em relação aos grandes centros europeus. Ainda, muito dessa visão eurocêntrica foi revista tanto por Eça quanto por Antero nos anos seguintes.

Por fim, perceber que algumas das ideias do jovem Eça de Queirós mostram-se atuais em nossa contemporaneidade só reforça o olhar diferenciado que o autor de *Os Maias* sempre soube ter em relação ao seu país, seu continente e principalmente, ao seu tempo.

Referências

- BRUNO, Sampaio. *A Geração Nova*. Porto: Lello & Irmão Editores, 1984.
- CASTRO, Andréa Trench de. *Caminhos do Romance em Portugal: Camilo, Eça e o Folhetim Francês*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2015.
- GROSSEGESSE, Orlando. Analisar, Conversar ou Filosofar? Sobre a Evolução da Escrita Queirosiana na Imprensa. In: BERRINI, Beatriz (org.) *Eça e Machado*. São Paulo: EDUC - Editora PUC-SP, 2005, p. 131-154.
- MÓNICA, Maria Filomena. *Eça de Queirós*. Lisboa: Quetzal, 2009.
- MONTEIRO, Ofélia Paiva. “Um jogo humorístico com a verossimilhança narrativa: O Mistério da Estrada de Sintra”. *Revista Colóquio/Letras*. Lisboa, n. 86, p. 15-23, 1985; n. 97, p. 5-18, 1987; n. 98, p. 38-51, 1987.
- QUEIRÓS Eça de, ORTIGÃO, Ramalho. *O Mistério da Estrada de Sintra*. VILELA, Ana Luísa; REIS, Carlos (ed.). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2015.
- QUEIRÓS Eça de, ORTIGÃO, Ramalho. *O Mistério da Estrada de Sintra*. Porto: Lello & Irmão Editores, 1951.
- QUEIRÓS, Eça de. *O Primo Basílio*. 3ª ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- QUEIRÓS, Eça de. Um Gênio que era um Santo. In: *Eça de Queiroz. Obras Completas*. BERRINI, B. (org.). Vol. 3. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000, p. 1761-1787.
- QUEIRÓS, Eça de. XVIII. In: *Eça de Queiroz Obra Completa*. BERRINI, B. (org.). Vol. 3. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000, p. 720-726.
- QUEIRÓS, Eça de. XXXIV. In: *Eça de Queiroz Obra Completa*. BERRINI, B. (org.). Vol. 3. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000, p. 750-755.
- QUENTAL, Antero de. Causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos três séculos. In: *Prosas Sócio-políticas*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1982, p. 255-296.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Entre Próspero e Caliban. Colonialismo, pós-colonialismo e interidentidade. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 66, p. 23-52, 2003.

SIMÕES, João Gaspar. *Vida e Obra de Eça de Queirós*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1973.

VANZELLI, José Carvalho. *Eça de Queirós e o Extremo Oriente*. Dissertação (Mestrado em Letras), Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

VILELA, Ana Luísa. Introdução. In: QUEIRÓS Eça de, ORTIGÃO, Ramalho. *O Mistério da Estrada de Sintra*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2015, p. 15-85.

**Diálogos entre Eça e outros autores:
do século XIX à contemporaneidade**

Eça e Saramago: relações críticas entre literatura e religiosidade

*Benjamin Abdala Junior*¹

Introdução

As relações entre literatura e religiosidade constituem uma das formas de discussão crítica que marcam a história do conhecimento, o que nos leva a imbricar problemas relativos às formas literárias com aquelas que constituem o conjunto das formas da nossa vida em sociedade. Desde os desenhos das formas do que poderíamos situar como provenientes da cultura material até aquelas mais abstratas da vida cultural, temos configurações que organizam a vida em sociedade, provenientes todas elas de nossas experiências históricas. E foi a razão prática dessas experiências que nos levou a situá-las em determinados campos, que constituem os escaninhos do conhecimento. Essas observações valem para as áreas disciplinares, como também para as esferas da cultura, onde se situam as formas dos campos das religiosidades. A tese que estamos desenvolvendo é de que há modos de articulação que se configuram pela práxis em campos do conhecimento mais específicos, mas que não deixam de se associar com a vida econômica, social e cultural e de que as articulações estabelecidas nesses campos migram de um para outro, de acordo com perspectivas dominantes e/ou hegemônicas. Vêm dessas interações

¹ Professor Titular da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, Brasil. Pesquisador do CNPq.

modos de se pensar a realidade, como também, na particularidade das esferas das religiões, de se construir paradigmas com esses princípios articulatórios.

As formas, assim construídas, resistem (o peso da tradição), mas historicamente devem ser vistas em processos. Estes seguem, entretanto, o desenho da espiral, com idas e voltas contraditórias. Não constituem processos retilineares, evolutivos, como já se pensou. A espiral, com suas contradições, não deixa de se abrir – como no desenho das constelações – para a abertura ascensional, sempre em movimento. Para além do contraditório dessa processualidade, há que se considerar também a posição de quem faz as associações. Isto é, no âmbito literário, o lócus enunciativo: o lugar (geográfico, político, social, disciplinar, cultural etc.) de “acesso ao mundo”, em termos de atualidade crítica. As religiosidades e suas exacerbações fundamentalistas (religiosas, mas também simbólicas – só para problematizar um modo de articulação análogo, como as inclinações consumistas, associadas ao fundamentalismo do mercado). Diante desses múltiplos campos do conhecimento, e, no caso destas notas, nas imbricações com a religiosidade, podem ser configuradas duas atitudes mais radicais que marcam a posição do sujeito, tomado em suas dimensões individuais e coletivas: a ortodoxia e a heterodoxia.

São essas as duas balizas/atitudes de que nos valeremos para a análise das representações literárias da religiosidade nas produções literárias de Eça de Queirós e José Saramago, ficcionistas separados por quase um século de história, mas presentes em dois momentos muito significativos da vida portuguesa: o grande abalo finissecular que redundou no episódio do Ultimatum inglês e a derrocada final do império colonial em 1974 e dos hábitos subjacentes ao modo de vida desses tempos. Valeremo-nos de dois romances de cada um desses escritores, em que se baseiam as observações críticas deste texto. Situam-se essas produções no início de suas trajetórias enquanto romancistas: *O crime do padre Amaro* (1875), de Eça de Queirós; e *Memorial do*

convento (1982), de José Saramago. E as produções do final de suas trajetórias literárias, *A relíquia* (1887), de Eça de Queirós; e *Caim* (2009), de José Saramago.

Heterodoxia e ortodoxia

Na origem, o conceito de heterodoxia veio de uma impregnação sêmica religiosa: significava colocar-se contra um dogma religioso. Em sentido geral, significava e ainda significa estar em desacordo com as convenções estabelecidas nos escaninhos da vida social, contrariando a maioria, pautada por atitudes e hábitos ortodoxos. Em termos religiosos, o heterodoxo seria o herege, normalmente colocado à margem da sociedade, como ocorreu com todos aqueles que se colocaram contra a ortodoxia. A ortodoxia tem marcado a trajetória histórica da igreja católica, sobretudo em seus períodos mais fundamentalistas (como, por exemplo, na época da Inquisição, como aparece em *Memorial do convento*, de José Saramago), mas também em suas práticas mais rituais e dogmáticas, como se observa no conjunto da obra dos dois autores portugueses.

A atitude heterodoxa, no campo mais amplo da sociologia atual, ao contrário dessas práticas ortodoxas que se fecham em critérios rígidos e definitivos, pode ser vista como dinamizadora e renovadora da vida social. Ao desconstruir uma determinada verdade estabelecida, mesmo no campo científico, o heterodoxo reconstrói a forma. Embala-se por um processo dialético de desconstrução/construção. Sua atitude pode ser assim diferente de uma das vertentes da heterodoxia – a perspectiva anômica –, identificada com o “suicídio da sociedade”, quando apenas enfatiza/valoriza a desconstrução, sem o correlato contraponto processual da construção.

A ortodoxia, na origem grega da palavra/conceito, significava o “correto” e o “verdadeiro”, mas evoluiu semanticamente, pela experiência histórica e permanência das

formas antigas, para o que é dogmático e sectário. Não apenas em termos religiosos, mas também no campo científico, político e existencial. Logo, trata-se de um conceito que se associa a sistemas fechados, sejam eles religiosos, filosóficos e também científicos, que não se abrem à inovação. Configura-se, assim, a um sistema de crenças, que se fecha em pressupostos rígidos, ignorando o sentido processual da própria realidade e de suas redes de conhecimento. Como acontece em relação aos campos do conhecimento, também aqui um modo de articulação hegemônico tende a se sobrepor a outros, administrando-os em sua perspectiva. A “crença”, assim, deve ser entendida em sentido amplo, como, por exemplo, a chamada “religião das ciências”, nos finais do século XIX.

Do ponto de vista político, a ortodoxia identifica-se com o poder e se mantém através de mecanismos ideológicos, políticos, sociais e econômicos. Associa-se ao controle social e aos chamados aparelhos ideológicos de estado (ALTHUSER, 1998). Na atualidade, além das instituições, esse controle se efetiva sobretudo através dos hábitos e modos de pensamento inculcados pelos meios de comunicação. A ortodoxia é, assim, homogeneizadora e exerce seu autoritarismo tendo em vista a coesão social em função de seus dogmas (valores, ideias e crenças). Marginalizam os dissidentes (considerados alternativos ou subversivos), afinados com a heterogeneidade.

Há evidentemente distintos níveis de intolerância, que oscilam entre o despotismo e a administração da diferença, que procura mascará-la. O próprio conceito de tolerância associa-se às relações de poder de quem possui a hegemonia. Constitui uma forma de administrar a diferença em proveito próprio e uma maneira de segregar o outro entre os seus. De forma análoga, ocorrem na crítica literária atitudes similares diante do outro, como nas relações sem reciprocidades entre os polos comparativos dos textos analisados no campo da Literatura Comparada. A “tolerância”, de impregnações semânticas religiosas, é proclamada como atitude democrática por aqueles que não conseguem ver o

outro como sujeito, mas apenas como um objeto, a ser por eles analisado por critérios de partida, desconsiderando suas especificidades. Uma atitude contrária à de vê-lo como sujeito que possui uma experiência diferente, desconsiderando que esse fato implica que se pode aprender com ele, se para tanto estabelecer interações/fricções entre polos iguais em aproximações/confrontos. Nesse sentido, o etnocentrismo e o universalismo positivista europeu não deixaria de ser uma forma de ortodoxia, por desconsiderar a alteridade de outros povos e culturas.

A questão da práxis e das formas da vida sociocultural

Em entrevista na Espanha, quando do lançamento do romance *Caim*, José Saramago dissertou sobre a imagem de Deus: “Ao apresentar sua última obra ‘Caim’ na Espanha, o escritor português José Saramago reiterou que ele está convencido que Deus é ‘perverso’ porque foi criado à ‘imagem e semelhança dos homens’ [...]”, ao contrário do que o pensamento ortodoxo aponta. De acordo com a ortodoxia, Deus foi quem criou o homem a sua imagem e semelhança, ocorrendo depois a queda do mundo paradisíaco. E vai mais adiante: “Quando digo que Deus não é de confiança, parece que estou dizendo algo que não pode ser dito, mas eu o demonstro”, disse o escritor, argumentando que a queima de Sodoma ‘está aí, está na Bíblia’”, como prova do que considera “crueldade” de Deus. “Ninguém voltou da morte para me dizer se existe uma vida futura. Eu não aceito que a Igreja me diga que se cometo pecados vou ao inferno. Fomos nós quem inventamos Deus a nossa imagem e semelhança, e por isso esse Deus é tão cruel’, disse finalmente”.²

José Saramago, do ponto de vista filosófico, segue numa linha em que, por caminhos diferentes, encontra-se com Nietzsche,

² Disponível em: <www.acidigital.com/noticia.php?id=17449>.

para quem “Deus está morto”. Para o filósofo alemão, quem estaria morta seria a imagem tradicional de Deus, como se observa na perspectiva de um católico de certa maneira heterodoxo, como Leonardo Boff. Já Saramago segue a perspectiva do materialismo histórico e procura as bases sociais da formação do modo de pensar a realidade do cristianismo, fazendo uma leitura crítica e literal dos textos bíblicos. Em *Caim*, debruça-se sobre a figura de Deus no Antigo Testamento, após sua efabulação sobre o Novo Testamento, em *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991). Na perspectiva ortodoxa, as religiões e as relações sociais seguem o esquema sociopolítico da aristocracia da Antiguidade das divisões entre suserania e vassalagem. Há, pois, a sobrevivência dessa forma nesse ritualismo religioso convencional, em que Deus é situado como um soberano autocrático, absolutista, compelindo os fiéis a uma relação de vassalagem, desde a suas posturas nos cultos religiosos até às práticas do conjunto da vida em sociedade.

As interações entre os desenhos dessas práticas já poderiam ser observadas em *Eça de Queirós*. Ao final do romance *A relíquia*, temos as reflexões de Teodoro Raposo, o Raposão, sobre o desmascaramento de sua pretensa religiosidade, diante da corte eclesiástica (padres e carolas) de sua Titi (tia Patrocínio), quando perdeu o seu rico dote (até então seu grande objetivo na vida). Tais reflexões defendem ironicamente a necessidade de se ter ousadia para mentir, referindo-se a esse episódio anterior quando ocorreu a troca do embrulho em que trazia a relíquia dos tempos de Jesus Cristo (a coroa de Cristo) para a tia, pelo embrulho com a roupa de dormir de sua parceira sexual, uma lembrança da inglesa Miss Mary, que conhecera no Egito:

Sim! Quando em vez de uma coroa de martírio, aparecera sobre o altar da Titi uma camisa do pecado – eu deveria ter gritado, com segurança: “Eis aí a relíquia! Quis fazer uma surpresa... Não é a coroa de espinhos. É melhor! É a camisa de Santa Maria Madalena!... Deu-ma ela no deserto...”

E logo o provava com esse papel, escrito em letra perfeita: “Ao meu portuguesinho valente, pelo muito que gozamos...” Era essa a carta em que a santa me ofertava a sua camisa. Lá brilhavam as suas iniciais M. M. Lá destacava essa clara, evidente confissão – o muito que gozamos: o muito que eu gozara em mandar à santa as minhas orações para o Céu, o muito que a santa gozara no Céu ao receber as minhas orações!

E quem duvidaria? Não mostram os santos missionários de Braga, nos seus sermões, bilhetes remetidos do Céu pela Virgem Maria, sem selo? [...] A tia Patrocínio cairia sobre o meu peito, chamando-me “seu filho e herdeiro”. E eis-me rico! [...]

Assim ficavam saciadas as minhas ambições sociais. E quem sabe? Bem poderiam ficar também satisfeitas as ambições intelectuais que me pegara o douto Tópsius. Porque talvez a ciência, invejosa do triunfo da fé, reclamasse para si essa camisa de Maria de Magdala, como documento arqueológico... Ela poderia alumiar escuros pontos na história dos costumes contemporâneos do Novo Testamento – o feitio das camisas na Judéia no primeiro século, o estado industrial das rendas na Síria sob a administração romana, a maneira de embainhar entre as raças semíticas... [...]

E tudo isso se perdera! Por que? Porque houve um momento em que me faltou esse “descarado heroísmo de afirmar”, que, batendo na Terra com o pé forte, ou palidamente elevando os olhos ao Céu – cria, através da universal ilusão, ciências e religiões. (apud ABDALA, 1988: 76-77)

É de observar como Eça de Queirós relativiza as considerações científicas e suas práticas ritualísticas, nessa analogia com as religiões. Nesse sentido, afasta-se de uma espécie de religião das ciências, que foi uma das tendências finiseculares. Nada pode ser absolutizado, pois o conhecimento é histórico e está sempre em processo de transformação – uma transformação sempre problemática e não retilinear como defendia essa espécie de religião das ciências de seu tempo, com formas de conhecimento julgadas definitivas. É de se observar, como indicamos em outro ensaio, que

Eça, ao escrever *A relíquia*, já estava impregnado das inquietações antinaturalistas dos finais do século XIX. Para personagens sem escrúpulos como o Raposão, os discursos científicos e religiosos se nivelariam. Seriam repertórios capazes de produzir lucros para quem deles se apropriam utilizando então palavras ou frases feitas para se impor a destinatários não críticos. É de se pressupor, nesse sentido, a manipulação política quer de pretensos agentes de um subcampo intelectual científico, quer religioso. Não obstante essa observação, a *persona* Eça passível de ser abstraída de suas personagens (o romance termina com essa fala conclusiva de Raposão) já se mostra crítica em relação a tais manipulações do discurso moderno. Afinal cresciam vertiginosamente o conhecimento e o domínio técnico do homem sobre a natureza, mas se revelava a precariedade dessas formulações, sempre relativas e historicamente superáveis. E, sobretudo, traduziam-se em formas de dominação política, não sendo democratizadas para o conjunto dos cidadãos. (ABDALA, 2000: 89-117)

Tais desenhos de articulações que migram de um campo para outro vêm de uma práxis, em seu sentido ontocriativo: ao modelar os objetos (em termos conceituais ou de ordem prática) nós nos modelamos em novos valores individuais (filosóficos, existenciais, culturais etc.). São modelos, como nesse exemplo de *A relíquia*, em que a atitude de crença em sistemas fechados se associa, embora em termos de vida social fossem colocados como opostos. A perspectiva de Eça de Queirós é crítica, abrindo-se para novas formas de conhecimento, sem fechamentos de práticas quase ritualísticas, que lhe permitem desenhar atitudes do campo científico, se o Raposão exercesse sua raposice, através do “descarado heroísmo de afirmar”.

De um lado, o campo sêmico da religiosidade cristã estava sendo apropriado e relido simbolicamente, no sentido de justificar ideologicamente as dissimetrias terrenas e apontar para a utopia transcendental do Paraíso; de outro, o campo intelectual estava apropriando-se do conhecimento também em função de quem possuía a hegemonia interna a esse campo, sem deixar de se

associar a perspectivas religiosas afins de quem tem poder político, econômico, social. Há em ambos os campos uma prática ritualística que Eça de Queirós ironicamente procura desmascarar. Uma atitude mais radical e mais geral do que aquela que aparece em *O crime do padre Amaro*, quando ainda não havia convivido mais diretamente com o campo intelectual europeu. Seu realismo torna-se mais crítico e abrangente.

Em Eça de Queirós como em José Saramago aparece, pois, um Deus e uma religiosidade construídos pela vida social, em função das perspectivas hegemônicas. E, por essa ênfase, o Bem e o Mal não adquirem vinculações mais concretas em termos de experiência, sociabilidade e conhecimento, mas são valores preestabelecidos por um soberano autocrático. Estará no campo sêmico do Bem quem o seguir; não o fazendo, estará comprometido com o Mal. Essa é a ortodoxia. Para os horizontes heterodoxos, se se seguir essas regras preestabelecidas, elas aprisionarão o sujeito; se não as seguir, o sujeito ficará livre. Nas ciências, a heterodoxia pauta-se pelo antigo mito de Prometeu, figura mitológica punida pelos deuses do Olimpo, que estabeleciam limites para o conhecimento do homem. De forma correlata, as ciências também têm sua ritualização e mesmo limites ou enredamentos de quem se pauta pela ortodoxia afinada com o poder simbólico. É nesse campo que podem ser divisados os que se colocam como “deuses” das ciências.

Do realismo finissecular ao realismo fantástico

Há uma nítida trajetória artística no percurso literário de Eça de Queirós. Nos primeiros romances, mostra-se bem marcado por temas e procedimentos literários afins de um realismo naturalista, encaminhando-se para a quebra dessas técnicas, com aproximações que o levam a um certo vanguardismo finissecular. Em *O crime de padre Amaro*, explicita suas posições na crítica social que apresenta e também na crítica ao celibato clerical. Para

tanto, vale-se da contraposição da voz onisciente do narrador com a das personagens. O processo leva ao desmascaramento do ponto de vista das personagens, como pode ser observado ao final desse romance. Dessa forma, situa o padre Amaro e o cônego Dias no Largo Camões, no centro de Lisboa, ao lado da estátua do poeta, que se coloca como símbolo de passado de glória em contraposição à decadência da atualidade. E os religiosos são atores dessa decadência. Como é conhecido, o romance se desenvolve em torno dos amores do padre Amaro, que não assume suas responsabilidades e se prevalece do cargo que ele exerce. Na conversa entre os religiosos, eles observam as mulheres que passavam pelo largo. Cônego Dias observa que elas seriam boas presas no confessionário, no que é retrucado pelo padre Amaro, que pondera que agora só confessaria senhoras casadas... Para além dessa situação mais particular, a enunciação analisa a situação geral do país, sempre contrapondo a voz das personagens com a onisciência do narrador, quando aparece outra personagem, o conde de Ribamar:

– A verdade, meus senhores [diz o conde, dirigindo-se aos religiosos], é que os estrangeiros invejam-nos... E o que vou dizer não é para lisonjear a Vossas Senhorias: mas enquanto no país houver sacerdotes respeitáveis como Vossas Senhorias, Portugal há que manter com dignidade o seu lugar na Europa! Porque a Fé, meus senhores, é a base da Ordem! [...]

E com um grande gesto mostrava-lhe o Largo do Loreto, que àquela hora, num fim de tarde serena, concentrava a vida da cidade. Tipóias vazias rodavam devagar; pares de senhoras passavam, de cuiã cheia e tacão alto, com os movimentos derreados, a palidez clorótica de uma degeneração de raça [...] E todo esse mundo decrépito se movia lentamente [...]

E o homem de Estado, os dois homens de religião, todos os três em linha, junto da grade do monumento, gozavam de cabeça alta esta certeza gloriosa da grandeza do país – ali ao pé daquele pedestal, sob o frio olhar de bronze do velho poeta, erecto e nobre, com os seus largos ombros de cavaleiro forte, a Epopéia sobre o coração, a espada firme, cercado dos cronistas e dos

poetas heróicos da antiga pátria – pátria para sempre passada, memória quase perdida. (apud ABDALA, 1988: 47-48)

Explicita-se, nesse final de romance, a ironia da situação vivenciada pelas personagens. O registro da realidade da voz do narrador opõe-se à perspectiva do conde de Ribamar. Acentua-se, assim, não apenas o atraso português, mas também a inconsciência de dois setores sociais dominantes na vida política do país: o clero e a fidalguia. Já essas contraposições, com as marcas implícitas do autor, se tornam mais problemáticas no exemplo acima do romance *A relíquia*, através da voz da personagem-narradora, o Raposo – uma voz reflexiva e autoirônica, que se vê de fora e de dentro dessa personagem, contextualizando situações, de forma satírica. Amplia-se, assim, o campo de abrangência, tendo em vista uma crítica mais geral às atitudes ortodoxas da vida social, não apenas em relação ao consórcio entre as esferas religiosas e políticas, como em *O crime do padre Amaro*, mas contra gestos análogos que o narrador localiza nas próprias posturas ritualísticas do campo científico. Logo, uma crítica mais geral em relação a atitudes ortodoxas, que se afinam, quase sempre, com o poder político.

Em José Saramago, esse realismo crítico de Eça de Queirós se encaminha para posturas heterodoxas, quando o romancista se encaminha para o realismo fantástico e faz um mergulho crítico nas efabulações da Bíblia. Um dos grandes sonhos do homem em todos os tempos foi voar e na história de seu romance *Memorial do convento* isso ocorreu. Embora o romance parta da vida do padre-voador, o brasileiro Bartolomeu Lourenço de Gusmão, a efabulação é altamente simbólica e se vale de articulações próprias do realismo fantástico. No plano da história real, o padre-voador foi ameaçado pela Inquisição, mas gozava da simpatia do jovem monarca português, que gostava desses brinquedos. Sua atitude heterodoxa se afinou ainda mais com outra personagem puramente ficcional, a feiticeira Blimunda, que conseguia somar as

vontades de homens e mulheres, concentrando-as como combustível da passarola, o aeróstato que o padre construíra. Para Saramago, essa junção simbólica de vontades num mesmo sonho (o voo da passarola) seria capaz de vencer o fanatismo da ortodoxia, libertando o homem e conduzindo-o a um mundo mais pleno e diferente. A reunião alquímica das vontades era coletiva, e o objeto foi construído pelo padre, Blimunda e Baltasar, seu companheiro.

As adversidades que envolveram a concretização do sonho dos três seres empenhados na construção da passarola levarão o Padre Lourenço à loucura e Baltasar à morte. Quanto a Blimunda, ela sofrerá nove anos a angústia de uma morte lenta, enquanto busca desesperada o seu amor. Assim, a história da construção da passarola representa, no seu conjunto, a força criadora que revoluciona o mundo, a esperança de um mundo livre e diferente, mas também o sofrimento que a sua conquista acarreta para quem se atreve a lutar por ela, contra os limites da ortodoxia. Ortodoxia religiosa e dos que recusavam o projeto. No plano da história real (que não aparece no romance), a passarola não alçou o voo pretendido e o padre-voador foi ridicularizado, inclusive em termos étnicos (era brasileiro e mulato).

O voo da passarola representa, na simbologia das imagens do romance, o poder que o homem tem quando é capaz de sonhar e não desiste dos seus sonhos. Como a passarola, o homem libertar-se-á das amarras que o prendem às limitações do seu cotidiano, à mesquinhez do dia-a-dia e à capacidade de olhar o mundo com lucidez. Tornar-se-á mais livre, será cada vez mais senhor de si. Em consonância, a ciência, o engenho, a magia e a arte harmonizam-se para corporificarem o sonho e o progresso. Como nas imagens religiosas, essa heterodoxia que se faz com magia, ciência e arte, leva a passarola a erguer-se para o céu, não por forças divinas, mas pela consubstanciação simbólica das vontades reunidas e sob atração de um saber solar (esse combustível, as vontades humanas, só funcionavam sob a luz do

Sol). Corresponde-se, assim, o realismo mágico da efabulação com uma simbolização relativa à força transformadora da vontade coletiva.

Há, pois, um sentido de comunhão entre vontades, que se aproximam num todo coletivo de forma a permitir que o sonho se corporifique num objeto que alça voo. Não é a comunhão ritual dos cultos religiosos, mas uma comunhão que se faz com ações conjuntas – uma elevação heterodoxa para as esferas deste mundo e não de outros. Tal perspectiva aproxima-se de uma espécie de monismo materialista, que opera através de substâncias da própria natureza e não por intervenção exterior, de ordem religiosa. Uma vontade coletiva que descarta toda relação de suserania e vassalagem.

Consubstancia-se simbolicamente essa reunião de vontades como potencialidade subjetiva que se objetiva na passarola o sonho do voo que se materializará mais tarde em outros atores, como o também brasileiro Santos Dumont. O discurso sociológico de José Saramago, através do realismo fantástico, introjeta-se nas formas estabelecidas (a passarola, que tinha o formato de um barco/caravela), requalificando-as em termos inovadores. Da navegação marítima à navegação aérea, como se diz atualmente em relação às trajetórias dos aviões. Interessante, em termos de problematização das formas da vida social, é verificar como as inovações (o aeróstato e, depois, os aviões) mantêm parte de formas de nossas experiências históricas anteriores (a caravela, da mesma maneira que a carroça traz o modelo para o automóvel), mas inova-as, transformando-as e ganhando novos significados, inclusive na vida prática.

Atmosfera fantástica similar é vivida pela personagem Caim, estigmatizada pela Bíblia, recuperada no romance que leva seu nome como título, pela efabulação de José Saramago. Já apontamos anteriormente como nesse romance há uma construção de Deus à imagem e semelhança dos homens da época em que a Bíblia foi escrita. E essa personagem eleva-se nos questionamentos ao

Criador e ao sistema sociopolítico que privilegiava pessoas, grupos étnicos e sociais. Para tanto, por indignar-se contra a ortodoxia desse sistema, ocorre na efabulação uma reação fantástica de Caim, que atravessa múltiplas temporalidades da Bíblia (Antigo Testamento), trazendo o efeito ideológico de criticar o que lá aparece, como, em especial, a destruição da cidade de Sodoma, situada pela personagem como uma carnificina.

Perspectivas utópicas

Se em Eça de Queirós aparece um diagnóstico das esferas de poder (religioso e temporal), mas também de suas interpenetrações com práticas científicas, em José Saramago há uma subversão pelo realismo fantástico dos discursos instituídos, seja a respeito da utopia, entendida não apenas como sonhos, mas como projeto, utopia concreta. E também em relação aos discursos bíblicos, entendidos ortodoxamente como formulações incontestáveis. Mesclam-se, assim, na arte literária, articulações provenientes de múltiplos campos do saber, que vêm da trajetória histórica da vida social. Friccionam-se essas articulações com os horizontes sonhados, que vêm daquilo que falta e constitui carência da vida em sociedade, sem deixar de se considerar, porém, os muros que se colocam, tornando problemático alcançar esses horizontes. Boa parte dessas dificuldades vem da resistência das formas antigas, que resistem à transformação. Para tanto, a simbolização de *Memorial do convento* aponta para a necessidade de se configurar uma nova energia pela somatória de vontades coletivas em um projeto concreto. Fica, como impacto da leitura, nas respectivas efabulações, o sentido dos gestos que devem sensibilizar um leitor ativo, imbuído de criticidade.

Na utopia religiosa, o desejo é voltar ao paraíso perdido – uma inclinação ascensional que seria uma volta transcendental ao mundo que se perdeu. Em função desses horizontes utópicos, Eça de Queirós e José Saramago problematizam as manipulações

ideológicas que se voltam para a continuidade da desigualdade de maneira a legitimar formas de poder e de discriminação socioeconômica. Dessa maneira, o sonho utópico do discurso religioso constitui uma compensação para a subalternidade e não uma forma de transformação da própria realidade. Uma compensação psicossocial para aquilo que constitui carência, aquilo que se deseja e não se tem, através de condutas rituais, ortodoxas, prescritas pela Igreja, para o acesso ao reino de Deus.

As formulações utópicas que aparecem como horizonte de Eça de Queirós e José Saramago constituem um pano de fundo para as práxis das personagens. São contrapontos que permitem a criticidade do leitor, já o afirmamos. São horizontes que se materializam fantasticamente nas efabulações de José Saramago, uma utopia sociológica, terrena – a utopia concreta, que solicita potencialidade subjetiva (a soma de muitas vontades, como no *Memorial do convento*) para modificar o mundo, inclusive suas esferas de poder. Constituem condutas inovadoras, de sentido heterodoxo em relação às formas do mundo sociocultural, para uma “elevação” da vida sociocultural. Movem-se por um princípio de juventude, correlato do princípio esperança, formulado por Ernst Bloch (1976, 1982).

Em Eça de Queirós, para fechar estas notas críticas, as formas litúrgicas e o discurso religioso encobrem determinações individuais (sacerdotes), institucionais (igreja) e de poder (envolvendo instâncias religiosas e as do poder político e econômico). Em José Saramago, além dessas implicações de poder, ele realiza como estratégia discursiva uma leitura literal da Bíblia em *Caim*, presente no ritualismo litúrgico, para desqualificá-la enquanto perspectiva de humanismo e sociabilidade. Enfatiza, como afirmamos, a ideia de um deus (com letra minúscula) como construção dos homens – uma das formas ideológicas de dominação apropriada em vários momentos da história social pelos grupos dominantes, que se valem estrategicamente de atitudes despóticas e/ou hegemônicas para a imposição de um

modo de pensar a realidade socialmente conveniente para as esferas de poder.

Ocorre igualmente uma inclinação para problematizar o discurso histórico oficial ou oficioso, resgatando figuras históricas como a do brasileiro Bartolomeu Lourenço de Gusmão, em *Memorial do convento*. Em perspectiva, nesse romance, o despotismo da Inquisição na sua política de perseguição às atitudes consideradas heréticas, como as de Bartolomeu Lourenço de Gusmão, de Blimunda e de seu companheiro Baltazar.

Simbolicamente, apontando para a utopia socialista da potencialidade subjetiva (o princípio esperança de Ernst Bloch) a construção da passarola, como de forma correlata a construção do romance, diríamos, seria a elevação das motivações/vontades das personagens pela arte/artefato que se eleva para a reflexão de seus leitores. São matizadas, assim, nessas construções (da arte literária, no plano da factura; e do engenho, no plano da história), articulações de ordem sociológica, afinadas com os horizontes do materialismo histórico.

Nessas articulações – a construção da passarola e a construção do romance –, afirmam-se atitudes criativas, heterodoxas. Uma atitude que se radicaliza, valendo-se de técnicas do realismo fantástico, como a ascensão da passarola (sonho milenar do homem), movida pela energia que vem do concurso de muitas vontades, recolhidas magicamente por Blimunda, estigmatizada como feiticeira. Uma atitude heterodoxa movida por um princípio de juventude, que paira acima de um mundo ritualístico e repressivo dos tempos da ortodoxia repressiva da Inquisição.

Referências

ABDALA JUNIOR, B. *Eça de Queirós*. 2. ed. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1988.

ABDALA JUNIOR, B. Ecos do Brasil: Eça de Queirós, leituras brasileiras e portuguesas. Organizador. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000.

ALTHUSSER, L. P. *Aparelhos ideológicos de Estado*. 7. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

BLOCH, E. *Le principe espérance*. Tome I, II. Paris: Gallimard, 1976, 1982.

QUEIRÓS, Eça de. *O crime do padre Amaro*. Cenas da vida devota. Obras completas. 1 v. Rio de Janeiro: Cia. José Aguilar Editora, 1970.

QUEIRÓS, Eça de. *A relíquia*. Obras completas. 2 v. Rio de Janeiro: Cia. José Aguilar Editora, 1970.

SARAMAGO, J. *Memorial do convento*. 3. ed. Lisboa, Editorial Caminho, 1983.

SARAMAGO, J. *O evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

SARAMAGO, J. *Caim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

Site

ACI Digital. Disponível em: <www.acidigital.com/noticia.php?id=17449>.

Dois primos: Basílio e Charles Grandet¹

*Paulo Motta Oliveira*²

É habitual a aproximação entre *O primo Basílio* e *Madame Bovary*. Entre inúmeros outros estudos, poderíamos citar o conhecido texto de Silviano Santiago, “Eça, autor de *Madame Bovary*”, a que mais tarde retornaremos (Cf. SANTIAGO, 2000). Neste texto buscamos pensar numa outra relação intertextual, menos trabalhada, por mais que seja explicitamente citada no livro português: a com *Eugenie Grandet* de Balzac. Vejamos em que aspectos as duas obras podem ser aproximadas.

No primeiro capítulo de *O primo Basílio* tomamos conhecimento da relação que, no passado, tiveram Basílio e Luísa.

Aquilo começara em Sintra, por grandes partidas de bilhar muito alegres, na quinta do tio João de Brito, em Colares. Basílio tinha chegado então da Inglaterra: vinha muito bife, usava gravatas escarlates passadas num anel de ouro, fatos de flanela branca, espantava Sintra!

[...]

Um dia veio o final. João de Brito, que fazia parte da firma Bastos & Brito, faliu. A casa de Almada, a quinta de Colares foram vendidas.

Basílio estava pobre: partiu para o Brasil. Que saudades! Passou os primeiros dias sentada no sofá querido, soluçando baixo, com

¹ Retomo e desenvolvo neste texto alguns aspectos apresentados em Oliveira, 2005.

² Professor Titular da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, Brasil. Pesquisador do CNPq.

a fotografia dele entre as mãos. Vieram então os sobressaltos das cartas esperadas, os recados impacientes ao escritório da Companhia, quando os paquetes tardavam...

Passou um ano. Uma manhã, depois de um grande silêncio de Basílio, recebeu da Bahia uma longa carta, que começava: "Tenho pensado muito e entendo que devemos considerar a nossa inclinação como uma criancice..." (QUEIRÓS, 1950: 17).

Já aqui, um leitor que conheça *Eugênia Grandet* poderia encontrar semelhanças interessantes. Lembremos da chegada de Charles em Saumur.

O Sr. Charles Grandet, belo rapaz de vinte e dois anos, produzia nesse momento um singular contraste com os bons provincianos, nos quais suas maneiras aristocráticas começavam a revoltar [...]

A fim de se estrear convenientemente na casa do tio [...] vestira a mais elegante roupa de viagem, a mais simplesmente requintada [...]. Em Tours, um cabelereiro tornara a frisar-lhe os lindos cabelos castanhos [...].

Somente um parisiense, e um parisiense da mais alta esfera, seria capaz de se vestir assim sem parecer ridículo [...]. (BALZAC, 2013: 244-245).³

Os habitantes de Sintra e de Saumur ficam chocados com as indumentárias de Basílio e de Charles. Podemos perceber um *rebaixamento* efetuado no livro português. Se, como bem notou Silviano Santiago, ao equiparar Lisboa com Tostes ou Yonville, Eça mostrava que a capital portuguesa era tão provinciana quanto uma cidade do interior da França, a equivalência entre Sintra e Saumur produz um efeito similar: o espanto de Sintra, a principal cidade

³ "M. Charles Grandet, beau jeune homme de vingtdeux ans, produisait en ce moment un singulier contraste avec les bons provinciaux que, déjà, ses manières aristocratiques révoltaient passablement [...]

Afin de débiter convenablement chez son oncle, [...] il avait fait la toilette de voyage la plus coquette, la plus simplement recherchée, [...] A Tours, un coiffeur venait de lui refriser ses beaux cheveux châtaines [...]

Un Parisien, un Parisien de la sphère la plus élevée, pouvait seul s'agencer ainsi sans paraître ridicule [...]" (BALZAC, 1921: 92-95).

turística para os lisbonenses que fugiam da capital no verão, é equivalente à “surpresa dos [...] saumurenses” (BALZAC, 2013: 245).⁴ Com um agravante: se Carlos era *um parisiense de elevada esfera*, como aponta o narrador, Basílio era apenas alguém que tinha retornado da *Inglterra* e de lá trouxera uma nova moda.

A aproximação entre os dois primos é evidente. Ambos, arruinados pela falência de seus pais, são obrigados a partir para os trópicos em busca de reconstituir as suas fortunas. Ambos voltam vitoriosos – e a este aspecto ainda retornaremos. Charles, quando volta para Paris, e Basílio, quando ainda estava no Brasil, escrevem cartas para as suas pretendentes, desfazendo o compromisso. O curioso é que – nova coincidência – ambos qualificam o compromisso que assumiram como, citando Basílio, “uma criançice” (QUEIRÓS, 1950: 17.). Vejamos um trecho da carta de Charles em que, após expor a sua situação para a sua prima, interessado que estava de se casar com a Srta. D’Aubrion, aponta para a *infantilidade* dos planos que ele e Eugênia haviam feito:

Vê você, prima, com que boa-fé eu lhe exponho o estado de meu coração, de minhas esperanças e de minha fortuna. É possível que, de sua parte, você tenha esquecido nossas infantilidades, após sete anos de ausência. Eu, porém, não esqueci a sua indulgência nem as minhas palavras [...]. Dizendo-lhe que não penso senão em fazer um casamento de conveniência, e que ainda me lembro de nossos amores de criança, coloco-me inteiramente à sua discrição, tornando-a senhora da minha sorte. (BALZAC, 2013: 361).⁵

As semelhanças são por demais evidentes. Eça incorpora a relação Eugênia-Charles, e a transmuta na relação Luísa-Basílio. Se

⁴ “la surprise [...] des Saumorois” (BALZAC, 1921: 95).

⁵ “Vous voyez, ma cousine, avec quelle bonne foi je vous expose l'état de mon coeur, de mes espérances et de ma fortune. Il est possible que, de votre côté, vous ayez oublié nos enfantillages après sept années d'absence; mais, moi, je n'ai oublié ni votre indulgence, ni mes [...]. En vous disant que je ne pense qu'à faire un mariage de convenance, et que je me souviens encore de nos amours d'enfants, n'est-ce pas me mettre entièrement à votre discrétion, vous rendre maîtresse de mon sort” (BALZAC, 1921: 299-300).

um leitor menos avisado não percebesse as homologias, a narrativa virá a explicitar a semelhança. Quando Jorge está viajando, ocorre o seguinte diálogo entre Sebastião e Julião:

– Tu sabes que ele foi namoro da Luísa? – disse Sebastião, baixo, como assustado da gravidade da confidência.

E respondendo logo ao olhar surpreendido de Julião:

– Sim. Ninguém o sabe. Nem Jorge. Eu soube-o há pouco, há meses. Foi. Estiveram a casar. Depois o pai faliu, ele foi para o Brasil, e de lá escreveu a romper o casamento.

Julião sorriu, e encostando a cabeça à parede:

– Mas isso é o enredo da *Eugênia Grandet*, Sebastião! Estás-me a contar o romance de Balzac! Isso é a *Eugênia Grandet*!

Sebastião fitou-o espantado.

– Ora! Não se pode falar sério contigo. Dou-te a minha palavra de honra! – acrescentou vivamente.

– Vá, Sebastião, vá, diz.

Houve um silêncio. [...].

Sebastião então, como tomado de uma resolução, disse bruscamente:

– E agora vai lá todos os dias, não sai de lá!

Julião afastou-se na banquetta e encarou-o:

– Tu queres-me dar a entender alguma coisa, Sebastião?

E com uma vivacidade quase jovial:

– O primo atira-se?

Aquela palavra escandalizou Sebastião.

– Ó Julião! – E severamente: – Com essas coisas não se brinca!

Julião encolheu os ombros.

– Mas está claro que se atira! – exclamou. – És de bom tempo ainda! Está claro que sim! Namorou-a solteira, agora quere-a casada!

– Fala baixo – acudiu Sebastião. (QUEIRÓS, 1950: 157-158).

Bem, se “isso é o enredo da *Eugênia Grandet*”, certamente poderíamos pensar numa homologia ainda mais profunda entre Charles e Basílio. Lembremos que este surge no romance a partir de um texto publicado no *Diário de Notícias*:

- Ah! - fez Luísa de repente, toda admirada para o jornal, sorrindo.
- Que é?
- É o primo Basílio que chega! - E leu alto, logo:
- "Deve chegar por estes dias a Lisboa, vindo de Bordéus, o Sr. Basílio de Brito, bem conhecido da nossa sociedade. Sua Excelência que, como é sabido, tinha partido para o Brasil, onde se diz reconstituíra a sua fortuna com um honrado trabalho, anda viajando pela Europa desde o começo do ano passado. A sua volta à capital é um verdadeiro júbilo para os amigos de Sua Excelência que são numerosos."
- E são! - disse Luísa, muito convencida.
- Estimo, coitado! - fez Jorge, fumando, anediando a barba com a palma da mão. - E vem com fortuna, hem?
- Parece. (QUEIRÓS, 1950: 9-10).

Vejamos como o *alter ego* de Basílio reconstruiu a sua fortuna nos trópicos:

Enquanto se desenrolavam esses acontecimentos em Saumur, Charles fazia fortuna nas Índias. [...] O batismo à passagem do Equador fê-lo abandonar muitos preconceitos. Percebeu que o melhor meio de alcançar fortuna era, tanto nas regiões intertropicais como na Europa, a compra e a venda de homens. [...] Empregou nos negócios uma atividade que não lhe deixava um momento de folga. Dominava-o a ideia de reaparecer em Paris em todo o esplendor de uma grande fortuna, e de conquistar uma posição mais brilhante ainda do que aquela que perdera. À força de rolar através dos homens e dos países e de observar seus contraditórios costumes, suas ideias se modificaram, e ele se tornou cético. Deixou de ter noções fixas sobre o justo e o injusto [...] Vendeu chineses, negros, ninhos de andorinha, crianças, artistas [...]. (BALZAC, 2013: 355).⁶

⁶ "Pendant que ces choses se passaient, à Saumur, Charles faisait fortune aux Indes. [...]. Le baptême de la ligne lui fit perdre beaucoup de préjugés; il s'aperçut que le meilleur moyen d'arriver à la fortune était, dans les régions intertropicales aussi bien qu'en Europe, d'acheter et de vendre des hommes. [...] Il porta dans les affaires une activité qui ne lui laissait aucun moment de libre. Il était dominé par l'idée de reparaitre à Paris dans tout l'éclat d'une haute fortune, et de ressaisir une position plus brillante encore que celle d'où il était tombé. A force de rouler à travers les hommes et les pays, d'en observer les coutumes contraires, ses idées se modifièrent, et il devint sceptique. Il n'eut plus de notions fixes sur le

Se compararmos os dois romances podemos concluir que o Brasil no livro de Eça seria, então, um espaço de enriquecimento semelhante àquele que deu a Charles a fortuna com que pôde retornar à Europa e tentar casar-se com a filha de uma família nobre arruinada. Esse espaço, no livro de Balzac, é o espaço da barbárie, do comércio de coisas e de homens, em que as fronteiras morais estão bastante esgarçadas. Espaço ao mesmo tempo antitético e necessário para a civilizada Europa – afinal o narrador afirmara que a venda de homens era a melhor forma de fazer fortuna, nas regiões intertropicais como na Europa. Assim, a própria construção romanesca destrói a notícia de jornal que acima citamos. O Brasil não é lugar onde se possa reconstruir honradamente uma fortuna. Eram de outro tipo os portugueses que aqui conseguiam enriquecer.

Um breve desvio no caminho que aqui estamos seguindo. É curioso que nas obras de Eça, e mesmo nas de Camilo em que pululam os brasileiros, dificilmente saibamos das origens de suas fortunas. Pesquisando sobre um outro universo, Franco Moretti apontou:

Nos romances sentimentais da virada do século [XVII para o XIX], as colônias são uma presença verdadeiramente ubíqua: são mencionadas em dois romances em cada três, e as fortunas feitas no exterior chegam a um terço, senão mais, da riqueza nesses textos. (MORETTI, 2003: 37).

Mas essa presença tem certas características peculiares.

O modo como as fortunas coloniais são apresentadas – alguns comentários apressados e ponto final – é em si mesmo um bom indício do real estado de coisas; quanto às próprias colônias, *nenhum dos treze romances [...] as representa diretamente*; no

juste et l'injuste, [...] Il vendit des Chinois, des nègres, des nids d'hirondelles, des enfants, des artistes [...]” (BALZAC, 1921: 289-290).

melhor dos casos, temos uma história retrospectiva (e duvidosa) como a de Rochester, em *Jane Eyre*. Essa é a geografia mítica – *pecúnia ex machina* – que não é realmente produzida (nunca se diz nada sobre o trabalho nas colônias), mas magicamente “encontrada” no exterior sempre que o romance precisa. (MORETTI, 2003: 37-39).

O trecho é interessante. Qualquer leitor se lembrará da África de Gonçalo Ramires ou do Brasil de vários romances camilianos. São espaços em que a fortuna é *encontrada*, sobre os quais apenas temos histórias retrospectivas e duvidosas. Podemos pensar que a fortuna herdada por Teodoro do falecido mandarim, morto pelo toque da campainha, acaba por explicitar, de forma simbólica, esse mesmo caráter obscuro.

Ao aproximar *O Primo Basílio* de *Eugênia Grandet* – livro que, não é inútil apontar, foi traduzido em português pela primeira em 1873 (Cf. RODRIGUES, 1994), quarenta anos depois de sua primeira edição na França, e cinco anos antes da publicação de *O Primo Basílio* – o narrador parece indicar que a fortuna de Basílio foi feita através de métodos que não poderiam ser qualificados como *honrados*. Ou seja, a explícita relação entre os livros possibilita que tenhamos uma ideia sobre a fortuna de Basílio, sem que o narrador precise desmentir a notícia publicada no *Diário de Notícias*. Mais importante ainda na estrutura narrativa do livro, é que *esta fortuna*, se assim a podemos qualificar, faz Basílio ir duas vezes a Lisboa. Sem ela não teríamos adultério, nem as cartas encontradas por Juliana. Não teríamos o romance. Basílio não chega a Lisboa diretamente do Brasil, mas de Bordéus, vindo de Paris. Como indicamos, Charles pretendia *reaparecer em Paris em todo o esplendor de uma grande fortuna*. Basílio, uma vez enriquecido nos trópicos, não retorna a Lisboa, vai morar no centro da civilização, que está para além dos Pirineus, como o faria, em romance posterior, Carlos da Maia, depois de descobrir que Maria Eduarda era sua irmã. Portugal é para o primo de Luísa só um espaço de passagem, a que retorna para resolver os seus

negócios. Lembremos de um trecho pouco posterior ao desentendimento que ele tem com Luísa, quando esta lhe conta que Juliana a está a chantagear, e, entre outras coisas, pede a seu primo que a leve consigo para Paris:

Não lhe faltava mais nada senão partir para Paris, com aquele trambolhozinho! Trazer uma pessoa, havia sete anos, a sua vida tão arranjadinha, e patatrás! embrulhar tudo, porque à menina lhe apanharam a carta de namoro e tem medo do esposo! Ora o descaró! [...] Viera a Lisboa para os seus negócios; era tratá-los, aturar o calor e o *boeuf à la mode* do Hotel Central, tomar o pacote, e mandar a pátria ao inferno!... Mas não, idiota! Os seus negócios tinham-se concluído – e ele, burro, ficara ali a torrar em Lisboa, a gastar uma fortuna em tipoias para o Largo de Santa Bárbara para quê? Para uma daquelas! Antes ter trazido a Alphonsine!

[...]

A sua fortuna tinha sido feita com negócio de borracha, no alto Paraguai; a grandeza da especulação trouxera a formação de uma companhia, com capitais brasileiros; mas Basílio e alguns engenheiros franceses queriam resgatar as ações brasileiras, “que eram um *empecilho*”, formar em Paris uma outra companhia, e dar ao negócio um movimento mais ousado. Basílio partira para Lisboa entender-se com alguns brasileiros, e comprara as ações habilmente. A prolongação daquele incidente amoroso tornava-se uma perturbação na sua vida prática... E, agora que a aventura tomava um aspecto secante, convinha passar o pé! (QUEIRÓS, 1950: 314-316.)

A companhia, feita inicialmente com capitais brasileiros, seria agora reestruturada, com engenheiros franceses, para que o negócio pudesse ganhar *contornos mais ousados*. Portugal é aqui apenas o espaço para onde Basílio se desloca para resolver a compra das ações. O calor do país – que, não podemos esquecer, reproduz, em tom menor, o calor da ex-colônia em que, ele afirmara, “o clima era horrível” (QUEIRÓS, 1950: 17) – é algo a se *sofrer*, um dos preços a se pagar para terminar os negócios. Mas o feliz Basílio, por residir na civilização, pode *passar o pé* em sua

aventura e *mandar a pátria ao inferno*. Luísa e Portugal são corpos provisórios, a serem explorados e abandonados. A riqueza de Basílio se estabelecerá num vínculo direto entre a cosmopolita Paris e o independente Brasil. E o livro se fecha, justamente com Basílio e Reinaldo vindo para terminar seus laços com a pátria. “Reinaldo vinha vender a última propriedade, e acompanhara Basílio que voltava a terminar *o secante negócio da borracha*” (QUEIRÓS, 1950: 535.). Portugal, como Luísa, são descartáveis. A pátria dos *barões assinalados* ganha, no livro, um caráter feminino. Pode ser usada e descartada como o corpo de Luísa. Não resistimos a reproduzir parte do diálogo final entre Reinaldo e Basílio, com que o livro termina.

– Minha prima morreu.

O Visconde Reinaldo murmurou polidamente:

– Coitada!...

E foram descendo a rua, de braço dado, até ao Aterro [...]

E os dois, passeando devagar, iam falando de Luísa.

O Visconde Reinaldo, delicado, lamentava a pobre senhora, coitada, que se tinha deixado morrer por um tempo tão lindo! – Mas em resumo, sempre achara aquela ligação absurda...

Porque enfim fossem francos: que tinha ela? Não queria dizer mal da pobre senhora que estava naquele horror dos Prazeres, mas a verdade é que não era uma amante chique; andava em tipoias de praça; usava meias de tear; casara com um reles indivíduo de secretaria; vivia numa casinhola, não possuía relações decentes; jogava naturalmente o quino, e andava por casa de sapatos de ouro; não tinha espírito, não tinha toalete... que diabo! Era um trambolho!

– Para um ou dois meses que eu estivesse em Lisboa... – resmungou Basílio com a cabeça baixa.

– Sim, para isso talvez. Como higiene! – disse Reinaldo com desdém.

[...]

– De modo que estás sem mulher...

Basílio teve um sorriso resignado. E, depois de um silêncio, dando um forte raspão no chão com a bengala:

– Que ferro! Podia ter trazido a Alphonsine! E foram tomar xerez à Taverna Inglesa. (QUEIRÓS, 1950: 538-549).

Se nos romances camilianos o Brasil aparece como o espaço possível para o enriquecimento de portugueses que, ao retornarem a seu país, lá empregam as suas fortunas, no romance de Eça os laços estabelecidos são entre o Brasil e Paris, Portugal é apenas um espaço para ser utilizado e descartado. A descrição final que Reinaldo faz de Luísa pode também ser aplicada a Portugal: não é um país chique, é, como ela, para esses dois parisienses, um trambolho.

Referências

- BALZAC, Honoré. Eugênia Grandet. In: *A comédia humana* v. 5. São Paulo: Globo, 2013, p. 212-370. Disponível em: <<https://lelivros.pro/book/download-a-comedia-humana-vol-5-honore-de-balzac-em-epub-mobi-e-pdf>>. Acesso em: 15 fev. 2017.
- BALZAC, Honoré. Eugênia Grandet. *Eugénie Grandet*. Paris: Gedalge, 1921. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5482101j>>. Acesso em: 15 fev. 2017.
- MORETTI, Franco. *Atlas do romance europeu 1800-1900*. São Paulo: Boitempo, 2003.
- OLIVEIRA, Paulo Motta. Camilo e Eça: respostas a uma desvalia trágica. In: FILIZOLA, Ana Maria et alii. *Verdade, amor, razão, merecimento Coisas do mundo e de quem nele anda*. Curitiba: Editora UFPR, 2005.
- QUEIRÓS, Eça de. *O primo Basílio*. Porto: Lello & Irmão, 1950.
- RODRIGUES, A. Gonçalves. *A tradução em Portugal. 1871-1900*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1994.
- SANTIAGO, Silviano. Eça, autor de madame Bovary. In: *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 47-65.

A morte das mulheres: o caso de Emma, Ana e Luísa

Daiane Cristina Pereira¹

Iniciamos este trabalho afirmando que as comparações que são feitas nele não se prendem aos conceitos de referência e influência, ainda que levemos em consideração que haja muitos críticos que considerem que tanto Eça de Queirós quanto Léon Tolstói tiveram influência de Flaubert. É sabido que Eça leu *Madame Bovary*, cuja avaliação faz num texto publicado a 24 de julho de 1880, quando da morte de Flaubert:

Madame Bovary é hoje uma obra clássica – e decerto o seu melhor livro. Quem a não conhece e a não relê – essa história profunda e dolorosa de uma pequena burguesa de província, tal qual as cria a educação moderna desmoralizada pelos falsos idealismos e pela sentimentalidade mórbida, agitada de apetites de luxo e de aspirações de prazer, debatendo-se na estreiteza de sua classe como num cárcere social, correndo a esgotar de um sorvo todas as sensações e voltando delas mais triste como dos funerais da ilusão – procurando alternadamente a felicidade na devoção e na voluptuosidade, ansiando sempre por *alguma coisa de melhor*, e arrastando uma existência minada desta enfermidade incurável – o desequilíbrio do seu sentimento e da razão, o conflito do ideal e do real: até que uma mão cheia de arsênico a liberte de si mesma! (QUEIRÓS, 2000: 1067)

¹ Doutoranda da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, Brasil.

Como podemos observar, neste trecho, o escritor português consegue abarcar toda a problemática da personagem feminina construída por Flaubert. Eça de Queirós enxerga Emma Bovary como uma mulher vítima de sua educação e de sua situação social, que provocam necessidade de fuga e evasão, mesmo que seja de si mesma.

Parece que Tolstói, assim como Eça de Queirós, tenha lido *Madame Bovary*, já que esteve em Paris, no ano de 1857, quando o livro foi publicado e, além disso, reconhece numa entrevista de 1904 que Flaubert era um de seus escritores favoritos (MEYER, 1995: 244). No entanto, estes fatos não definem a leitura que aqui fazemos, visto que pretendemos revelar não a semelhança entre os livros, mas suas diferenças.

Tendo em vista que os livros dos escritores russo e português saem quase simultaneamente, *Ana Karénina* em 1877 e *O Primo Basílio* em 1878, temos, então, que num espaço de mais ou menos vinte anos, alguns dos mais importantes escritores da segunda metade do século XIX estão pensando e escrevendo sobre a questão do adultério, ou, mais precisamente, sobre a situação da mulher dentro da instituição do casamento. De maneira que achamos que, assim como relevar as semelhanças existentes no tratamento do tema nos livros propostos para este trabalho, compreendemos que os elementos que os fazem diferentes podem nos ajudar a entender melhor como cada autor desenvolve as questões que consideram pertinentes.

Havia um ponto em *O Primo Basílio* que sempre nos incomodou: a morte de Luísa. Por que aquela mulher, que dera espaço para a exploração do mundo, ao seu desejo de conhecimento, evasão e felicidade, mesmo que de modo precário, morre de nada, parafraseando António Sérgio (1980: 74)? No entanto, após a leitura de *Madame Bovary* e *Ana Karénina*, a pergunta tomou outro formato e ficou ainda mais patente: por que, enquanto Emma e Ana escolhem seus destinos e se suicidam, Eça

de Queirós resolve por fim a Luísa de uma morte natural? É essa pergunta a que tentaremos responder.

Simone de Beauvoir, em seu célebre livro, *O Segundo Sexo*, diz da singular condição da mulher frente à condição humana:

Todo o indivíduo que se preocupa em justificar sua existência, sente-a como uma necessidade infinita de a transcender. Ora, o que define de maneira singular a condição da mulher é que, sendo, como todo ser humano, uma liberdade autônoma, descobre-se e escolhe-se num mundo em que os homens lhe impõem a condição do Outro. Pretende-se torná-la objeto, voltá-la à imanência, porquanto sua transcendência será perpetuamente transcendida por outra consciência essencial e soberana. O drama da mulher é esse conflito entre a reivindicação fundamental de todo sujeito que se põe sempre como essencial e as exigências de uma situação que a constitui como inessencial. (BEAUVOIR, 1970: 23)

Parece-nos que nossas três heroínas ilustram bem a condição feminina descrita por Beauvoir. Como representantes das mulheres, estas personagens estão prenhes, cada uma à sua maneira, do reconhecimento de sua condição de ser humano, que é abafada quando não lhes possibilitam ser nada além do outro.

Emma Bovary é o exemplo maior dessa necessidade de transcendência, de liberdade, que é abafada pelo poder do patriarcalismo e pela condição subalterna da mulher dentro da sociedade. Esta tendência em Emma é tão forte e definitiva, que a mesma encontrada em indivíduos em busca de sua liberdade e de uma vida diferente foi denominada por Jules de Gaultier, em 1902, como *bovarismo* (KEHL, 2016: 65). Convencida de que a existência mesquinha que leva com Charles não é própria da singularidade que julga ser/ter, busca a felicidade, a evasão. Pelo fato de ser mulher e ter sido educada para o casamento e para o amor, essa busca recai em um amor excepcional, que tentará encontrar nos braços de Rodolphe e Léon. No entanto, na busca dessa transcendência, Emma vai percebendo que seus objetivos são

inalcançáveis visto que os ideais que constrói para si são barrados por homens fracos, mesquinhos, interesseiros, tão vis como seu marido.

Na tentativa de construir uma história só sua, Emma enfrenta a sociedade, ousa sair do lugar que esperam dela como mulher casada e burguesa, ou seja, o de submissa, cordial e obediente. Mas o resultado é um descontentamento, uma desilusão, que a forçam a ir sempre além, a querer sempre mais, seja em luxo, em sensações e em amor, que irão ter o seu preço. Tudo isso explodirá e a implodirá momentos antes de sua morte.

Corroída por dívidas, desamparada, mas ousando sempre, Emma corre Yonville em busca de uma solução para seus problemas financeiros. Toda a cidade presencia seu desespero e o teatro de sua dor vai dissolvendo a sua imagem, não só para os outros que presenciam, mas para si mesma.

Ainda dentro do pensamento da época, que tem os homens como sustentáculo para a vida das mulheres, Emma procura-os para resolver seus problemas. Deslocada de sua categoria de burguesa com posses por Lhereux, que lhe cobra suas dívidas, rebaixada a condição de objeto sexual por M. Guillaumin, que propõe um encontro amoroso entre ele e Emma, em troca do dinheiro para pagar as dívidas, a nossa personagem procura Rodolphe, que a despoja da sua posição mais desejada: a de mulher amada que deseja a fusão com o outro, que deseja amar e se sacrificar pelo outro. Esses homens, junto com Charles, vão constituindo uma barreira para as aspirações de Emma, e ela, tendo todos os seus ideais desfeitos, num ato de heroísmo, de evasão para um mundo sem dor e sem ilusão e de insubmissão frente aos obstáculos, decide-se pelo suicídio:

Alors sa situation, telle qu'un abîme, se représente. Elle haletait à se rompre la poitrine. Puis, dans un transport d'héroïsme qui la rendait presque joyeuse, elle descendit la côte en courant, traversa la planche aux vaches, le sentier, l'allée, les halles, et arriva devant la boutique du pharmacien.

Il n'y avait personne. Elle allait entrer; mais, au bruit de la sonnete, on pouvait venir; et, se glissant par la barrière, retenant son haleine, tâtant les murs, elle s'avança jusqu'au seuil de la cuisine, où brûlait une chandelle posée sur le fourneau. Justin, en manches de chemise, emportait un plat.

– Ah! ils dînent. Attendons.

Il revint. Elle frappa contre le vitre. Il sortit.

– La clef! celle d'en haut, où sont les...

– Comment!

Et il la regardait, tout entonné par la pâleur de son visage, qui tranchait en blanc sur le fond noir de la nuit. Elle lui apparut extraordinairement belle, et majestueuse comme un fantôme; sans comprendre ce qu'elle voulait, il pressentait quelque chose de terrible.

Mais elle reprit vivement, à voix basse, d'une voix douce, dissolvante:

– Je la veux! Donne-la-moi!

Comme la cloison était mince, on entendait les cliquetis des fourchettes sur les assietes dans la salle à manger.

Elle prétendait avoir besoin de tuer les rats qui l'empêchaient de dormir.

– Il faudrait que j'avertisse monsieur.

– Non! reste!

Puis, d'un air indifférent:

– Eh! ce n'est pas la peine, je lui dirait tantôt. Allons, éclaire-moi!

Elle entra dans le corridor ou s'ouvrait la porte du laboratoire. Il y avait contre la muraille une clef étiquetée *carphanaïm*.

– Justin! cria l'apothicaire, qui s'impatientait.

– Montons!

Et il a suivit.

La clef tourna dans la serrure, et elle alla droit vers la troisième tablette, tant son souvenir la guidait bien, saisit le bocal bleu, en arracha le bouchon, y fourra sa main, et la retirant pleine d'une poudre blanche, elle se mit à manger à même.

– Arrêtez! s'écria-t-il en se jetant sur elle.

– Tais-toi! on viendrait...

Il se désespérait, voulait appeler.

– N'em dis rien, tout retomberait sur ton maître!

Puis elle s'en retourna subitement apaisée, et presque dans la sérénité d'un devoir accompli. (FLAUBERT, 2001: 352-353)

Nesse longo trecho, apesar de Emma parecer meio passional, tendo em vista toda a descrição do primeiro parágrafo, onde percorremos velozmente, como os passos da personagem, os espaços que ela percorre até a casa do farmacêutico e também pela série de frases entrecortadas que ela diz a Justin, o suicídio de Emma se coloca como uma alternativa pensada e nada fortuita a seus problemas. Sabemos disso ao olharmos as atitudes de Emma a fim de conseguir o arsênico. Ela tenta se esconder, evitando que seus movimentos corporais, inclusive os naturais, como a respiração, chamem a atenção de alguém. Tenta seduzir Justin, falando-lhe como se quisesse comovê-lo, com uma “*voix basse, d’une voix douce, dissolvante*”. Tendo seu pedido negado, parte para o engodo do rapaz, mentindo para ele, desviando-se dele, chantageando-o quando ele, após já vê-la tomando o veneno, ameaça pedir ajuda.

Justin pressente o iminente suicídio de Emma quando a vê “*extraordinairement belle, et majeusteuse comme un fântome*”, ou seja, a própria imagem, assim colocada, demonstra a tragicidade da cena e adianta seu desfecho, mas não consegue impedir Emma de suicidar-se. Se num primeiro momento podemos achar que esta atitude é de caráter passional, todas as maquinações que faz Emma para alcançar o veneno mostram que ela não é mais do que fruto da resolução da personagem. O final do trecho nos dá a dimensão das resoluções de Emma quanto ao suicídio, já que ela encontra-se calma e serena, como se cumprisse um dever.

Emma tomando, mais uma vez, as rédeas de seu destino, se despoja do mundo vil em que acreditava viver e vai buscar uma existência mais sublime e singular. O suicídio se coloca como um ato de reconhecimento do poder de decisão, de reconhecimento de sua própria vida e de si mesma. Ainda que os últimos momentos de Emma demonstrem arrependimento e redenção, parece que o que importa é o reconhecimento que ela tem de si mesma, vide o último momento dela no livro, em que, se enxergando no espelho, vê sua imagem e morre. Despida de tudo aquilo que a fazia objeto

de amor e reconhecimento dos outros, ou seja, sua beleza e sua elegância, ela se olha no espelho, se reconhece e morre. Na morte, Emma se reconhece como pessoa. Assim, ela sela um pacto de lealdade consigo, visto que, mesmo que de forma extrema, consegue se insurgir contra os obstáculos do patriarcalismo que forçam a mulher a se estabelecer em um lugar inessencial.

No caso de Tolstói, Ana toma a mesma decisão do suicídio, mas por caminhos diferentes, já que a sua tentativa de transcender se coloca de forma diferente. Ana, diferente de Emma e Luísa, que desejam evadir-se para outros lugares, viver uma vida de requinte e amar um homem aparentemente requintado, viril, aventureiro e nobre, realiza tudo isso. Para ela, o que se coloca é viver uma situação excepcional, mas legítima, o casamento, com o homem que ama.

Ana é uma aristocrata decadente, que se junta a Karénin, um alto funcionário público, por conveniência. Ele se casa pelo nome, ela pela estabilidade social e financeira. Ao encontrar-se e apaixonar-se por Vronski, ela vê sua condição de adúltera inicialmente aceita pela sociedade e pelo marido, desde que se mantenham as aparências. No entanto, não podendo aguentar Karénin, que considera tedioso, conservador e tolo, iludida pelo ideal viril e nobre que um homem deveria ter para amá-la e satisfazê-la como pessoa, foge com Vronski, perdendo assim toda a proteção social do casamento aristocrata, que tolera escapadelas tanto masculinas, quanto femininas.

Toda a sociedade aristocrática se afasta de Ana, mas não faz o mesmo com Vronski, o que permite que ele continue vivendo normalmente sua vida, tornando o isolamento da personagem insuportável. A este isolamento acresça-se o afastamento incontornável do filho que ficou com Karénin. Lembremos que, numa sociedade patriarcalista, o filho legítimo de um homem é sua posse, portanto, Sérgio deveria permanecer com o pai. Ainda por conta do conservadorismo patriarcal de Kárenin, Ana não consegue o divórcio, que, nesta altura do século XIX russo, poderia

ser dado apenas pelo homem. Dessa maneira, nega a Ana a condição legítima do casamento com Vronski, o que faz com que ela não possa voltar a desfrutar da sociedade aristocrática.

Com o passar do tempo, a convivência entre Ana e Vronski torna-se intolerável, já que ela o julgava culpado de todas as suas dores, porque a afastara da sociedade, fazendo cada vez mais difícil a comunicação entre os dois. Vronski, orgulhoso de sua condição de homem aristocrata que vive em sociedade, não cede ao que ele considera um capricho de Ana, ou seja, o desejo de que ele se afaste da sociedade e fique com ela, e ela, sentindo-se injustiçada, acusa-o de não amá-la, retirando dela o prazer, a necessidade de sua vida, ou seja, ser objeto do amor dele. Ana segue atormentada pela culpa de abandonar o filho, pelo despeito por não ser bem recebida em sociedade e pela indecisão sobre o amor que Vronski sente por ela. Dessa maneira, todos os ideais que tinha sobre ser uma mulher completa vão se esfacelando, na medida em que a opressão que essas situações provocam sobre ela aumenta.

Vendo-se alvo das injustiças sociais e do arrefecimento do amor de Vronski, Ana perde os objetivos de sua existência, ou seja, ser uma boa mãe, ser reflexo de uma sociedade de refinamentos, luxo e riqueza, mas, principalmente, reflexo do amor de um homem jovem, bravo e guerreiro. Ao ver-se alvo de desamor, Ana passa a odiar Vronski e tudo que a cerca. A morte, que considerava uma solução para suas dores, assim como Emma a considera para as suas, torna-se um ato de ódio, de vingança, frente a um mundo injusto, que não permite a uma mulher viver plenamente um ideal de vida familiar e seu amor, sentindo-se sempre iludida e enganada:

Em que pensava eu quando interrompi os meus pensamentos?
Em que não posso descobrir uma situação onde a minha vida não seja um tormento, em que todos fomos criados para sofrer e que o sabemos, embora tudo façamos para o esquecer, iludindo-nos de todas as maneiras. Mas, quando a verdade nos entra pelos olhos adentro, que havemos de fazer? (TOLSTÓI, 2002: 614)

Através do discurso indireto livre, Tolstói identifica a condição de Ana à de todos os seres humanos. As palavras utilizadas pelo escritor remetem à completa desilusão, ao sofrimento, à confusão, mas, principalmente, à consciência de uma realidade, ou seja, que é impossível desviar-se daquilo para que se foi educado(a). Assim como Madame Bovary, Ana decide-se pelo suicídio ciente da desproporção entre a realidade das coisas e da desilusão provocada por seus ideais:

Falava baixo, porque as palpitações do coração a impediam de respirar. “Não, não te permitirei que atormentes”, pensou. Essa ameaça, nem lhe era dirigida a ele [Vronski] nem a ela própria, mas apenas à causa dos seus sofrimentos. Atravessou a gare, caminhando ao longo da estação. [...]

De repente lembrou-se do homem atropelado no dia do seu primeiro encontro com Vronski e compreendeu o que tinha que fazer. Em passo ligeiro e rápido, desceu as escadas do depósito de água para a via e deteve-se junto ao comboio que passava. Tinha os olhos fitos na parte inferior dos vagões, nos pernes, nas correntes e nas altas rodas de ferro fundido do primeiro vagão, que rodeava lentamente, como se procurasse determinar o centro das rodas dianteiras e as traseiras e calculasse o momento em que esse ponto devesse estar na sua frente.

“Ali”, disse para si mesma, olhando a sombra do vagão e a areia misturada ao pó de carvão que se espalhava nas travessas. “Ali, mesmo, no meio” Castigá-lo-ei e livrar-me-ei de mim mesma”. (TOLSTÓI, 2002: 615)

Como podemos ver nos dois trechos, o amor se transformou, além de em ódio, em desilusão, amargura, sofrimento. A verdade da vida é que todos sofrem e a única solução, contra todos os males, todas as angústias, todas as incertezas é a morte. Nessas circunstâncias, o suicídio, sobre o qual temos pista por todo o romance, desde o momento do primeiro encontro entre Ana e Vronski, além de se colocar como evasão de um mundo cruel, em busca de uma vida transcendental, se coloca também como uma

vingança contra o conde, que, representante dos homens de sua classe, se interpõe às aspirações femininas por felicidade. O suicídio público, numa gare, é pensado por vingança àquele homem que, ao mostrar indiferença com relação a ela e à condição marginal em que ela se encontra na sociedade, a desloca da narrativa possível para uma mulher do século XIX: a de esposa amada, mãe satisfeita e mulher exemplar.

Parece-nos que Ana também tenta escrever uma nova história através de suas atitudes, ou seja, através de sua aventura amorosa, ou então, através da vingança contra Vronki, que também pode ser lida como vingança contra as restrições infringidas às mulheres. Dessa maneira, para fugir de si mesma, ou melhor, do desejo de ser reconhecida como alguém socialmente e afetivamente importante, e da sociedade que a oprime, a única decisão possível é a morte.

As circunstâncias e as motivações da morte de Luísa são diferentes. A personagem de Eça de Queirós tem os mesmos desejos de evasão para lugares ideais, os mesmos desejos de requinte (os quais não faz esforço para realizar antes de encontrar Basílio) e o desejo de amor, que diferentemente do que acontece com Emma e Ana, ela encontra no marido Jorge. Apesar destas características, Luísa se enquadra no papel de esposa dedicada que Jorge e toda a sociedade de amigos esperavam dela, mesmo que ainda sinta curiosidade e uma pitada de inveja das aventuras amorosas e sexuais da amiga Leopoldina. Diferentemente de Emma e Ana, o desejo de transcender de Luísa não se dá pela certeza de sua singularidade que deve se firmar num destino excepcional, nem pela vontade de se ver refletida no amor de um homem, mas na necessidade de conhecimento de seu corpo, de sua sexualidade, como bem salienta Monica Figueiredo (2011: 28, 51, 61).

No entanto, essa sua busca é circunscrita pelo discurso do outro, quase sempre um homem (Jorge, Basílio, Ernestinho Ledesma, Sebastião), não permitindo que Luísa seja um ser

atuante em suas decisões ou destino. Seu corpo, seus pensamentos, seu vestuário, seu modo de se comportar, tudo aquilo que forma Luísa é fortemente controlado pelo modelo ideal feminino delineado pela sociedade patriarcal do século XIX. Amarrada num grosso tecido social e discursivo, que serve para impedir os menores movimentos de revolta e insubmissão, Luísa, ainda que ache pequenas brechas para viver seus amores e seus desejos, é guiada pelos homens, principalmente por Basílio, em sua busca para alcançá-los. Por isso, mesmo que a personagem principal de romance seja uma mulher, se formos observá-lo mais de perto, a visão de mundo que temos é quase sempre exterior e masculina, e as atitudes e destinos de Luísa são orientados por ela.

Dessa mesma forma, ocorre a morte de Luísa. Diferentemente de Emma Bovary e Ana Karénina, esta morte vem de fora, podemos dizer, mesmo, que de Jorge. Luísa, que já se encontrava abatida devido a uma pneumonia, tem uma pequena piora quando Juliana morre. Avisado por Julião de que não deve aborrecê-la, nem ter conversas que a deixem nervosa, porque a doença poderia piorar, Jorge, picado pelo ciúme, depois de ter interceptado e aberto uma carta enviada por Basílio, que dizia dos encontros do Paraíso, resolve confrontar Luísa:

— Que tens tu? Tu tens alguma coisa. Estranho-te tanto há dias! Não és o mesmo! Às vezes estás com um cara de réu... Que é? Diz.

E os seus olhos procuravam os dele, que se desviavam perturbados.

Abraçou-o. Insistia, queria que dissesse tudo à "sua mulherzinha".

— Diz. Que tens?

Ele olhou-a muito, e de repente, com uma resolução violenta:

— Pois bem, digo-te. Tu agora estás boa, podes ouvir... Luísa! Vivo num inferno há duas semanas. Não posso mais... Tu estás boa, não é verdade? Pois bem, que quer dizer isto? Diz a verdade! E estendeu-lhe a carta de Basílio.

– O que é? – fez ela muito branca. E o papel dobrado tremia-lhe na mão. Abriu-a devagar, viu a letra de Basílio, num relance adivinhou-a. Fixou Jorge um momento de um modo desvairado, estendeu os braços sem poder falar, levou as mãos à cabeça com um gesto ansioso como se se sentisse ferida, e oscilando, com um grito rouco, caiu sobre os joelhos, ficou estirada no tapete. (QUEIRÓS, 2001: 482)

Como se vê, nesse trecho, todo o protagonismo da cena da morte de Luísa recai sobre Jorge, principalmente sobre seu momento de ira e ciúmes. Ainda que Luísa inicie o diálogo, resta a ela desfalecer como uma personagem teatral, com gestos espalhafatosos, onde não há decisão nenhuma. O seguimento da cena vai na mesma linha e quando Luísa tenta agir, ou melhor, falar, é ainda Jorge quem o faz, apagando a voz da companheira:

Ele ajoelhou-se ao pé da cama, e falando-lhe junto ao rosto:

– Que tens tu? Não se fala mais em tal. Acabou-se. Não estejas doente. Juro-te, amo-te... Fosse o que fosse, não me importa. Não quero saber, não.

E como ela ia falar, ele pousou-lhe a mão na boca:

– Não, não quero ouvir. Quero que estejas boa, que não sofras! Diz que estás boa! Que tens? Vamos amanhã para o campo, e esquece-se tudo. Foi uma coisa que passou...

Ela disse apenas com a voz sumida:

– Oh! Jorge! Jorge!

– Bem sei... Mas agora vais ser feliz outra vez... Diz, que sentes?

– Aqui – disse ela, e levava as mãos à cabeça. – Dói-me!

(QUEIRÓS, 2001, p. 483)

Como podemos depreender da cena, onde a mulher moribunda tenta se expressar diante do marido traído, quem toma a voz é ele, impedindo-a mesmo de falar. Quem é o protagonista é ele e a voz de Luísa, sumida, só consegue expressar a dor. Assim como o trecho citado acima, onde Luísa queda doente, aqui, e para todo o resto do romance, é Jorge quem vai dominar, são suas dores, sentimentos e decisões sobre a lenta morte da mulher que irão sobressair-se. Quanto a Luísa restam apenas as fortes dores de

cabeça, os momentos de despojamento de sua beleza, de sua feminilidade, e os momentos de delírio, onde ela verbaliza a sua amizade com Leopoldina, o adultério com Basílio e as agruras que passou com Juliana. Não é pouco, todavia, o que mais fica claro é que os sentimentos e as atitudes de Jorge com relação à dor da esposa é que são focados. Mostra-se o desespero dele ao vê-la sentir dor, a rejeição em vê-la sem os índices de sua feminilidade e o medo de ver todos os segredos de Luísa revelados e sua honra de homem ferida. Assim, Luísa fica em segundo plano no livro, praticamente sumindo.

Diferentemente dos suicídios de Emma Bovary e de Ana Karénina, construídos por Flaubert e Tolstói, Eça usa o argumento da causa natural, reforçada pela violência e falta de tato de Jorge, que se transveste de justa, afinal a mulher o havia traído, mas que, nem por isso, deixa de ser uma violência. Dessa forma, ao não permitir que Luísa tenha decisões sobre o seu destino, nem mesmo que seja protagonista no momento de sua morte, Eça de Queirós reencena o drama feminino colocado por Beauvoir. Ainda que Emma e Ana também sejam vítimas da condição de inessencial, que Beauvoir constata ser a de todas as mulheres, para Luísa a situação é tão intensificada, que não há como ser protagonista de sua vida e nem mesmo de sua morte. O mundo não é feito para ela; ele é feito pelos homens, para os homens e o que importa são eles.

Para finalizar, queremos dizer que os três autores, retomando o tema do adultério, através da morte da sua heroína, falam da impossibilidade da mulher de transcender, de ser feliz, de tomar as rédeas dessa vida. Como diz Stéphan Michaud sobre a mulher na Literatura do século XIX:

A felicidade, leia-se a manifestação de si, a realização pessoal, não esse simulacro que nasceria da abnegação e da devoção ao serviço de outrem – mantém-se inacessível às mulheres. No entanto, acaso existe aventura mais pessoal do que a sua procura? Ela mobiliza as mil capacidades do espírito feminino. Só no momento

da derrota ele se descobre como um imenso campo problemático, atravessado de revoltas ou rendido em silenciosa submissão. (MICHAUD, 1991: 152)

Nesse sentido, diferenciando-se de Flaubert e Tolstói, que de modo romântico (já que o suicídio como evasão remonta a uma tradição romântica, vejamos, por exemplo, Werther, de Goethe) mostram a revolta quase impossível da mulher frente à sua condição, Eça de Queirós, de forma mais complexa, ousemos dizer, mais realista, consegue transformar o que é uma violência efetiva, ou seja, a opressão do homem sobre a mulher, em uma experiência narrativa, onde o discurso do narrador e o foco, jogado na personagem masculina, possibilitam uma representação mais significativa do real. Representando a submissão total de Luísa, até no momento da sua morte, o autor expõe as amarras que enredam as mulheres, mais especificamente a burguesa de Lisboa, sua total falta de possibilidades de fugir de um destino todo visualizado, falado e escrito por homens.

Referências

- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.
- FIGUEIREDO, Monica. *No corpo, na casa e na cidade: as moradas da ficção*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2011.
- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Paris: Larousse/VUEF, 2001.
- KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos do feminino: a mulher freudiana na passagem para a modernidade*. São Paulo: Boitempo, 2016.
- MEYER, Priscila. Anna Karenina: Tolstoy's Polemic with Madame Bovary. *Russian Review*, Ohio, v. 2, n. 54, p. 243-259, Apr. 1995. Disponível em: <<http://wescholar.wesleyan.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1043&context=divifacpubs>>. Acesso em: 20 ago. 2016.

MICHAUD, Stéphane. Idolatrias: representações artísticas e literárias. In: DUBY, Georges; PERROT, Michele. *História das mulheres no Ocidente: Século XIX*. Porto, São Paulo: Edições Afrontamentos – Ebradil, 1991. p. 145-171.

QUEIRÓS, Eça de. *O primo Basílio: episódio doméstico*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. Edição anotada e comentada por Paulo Franchetti; ilustrações Luciana Rocha.

QUEIRÓS, Eça de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.a., 2000.

SÉRGIO, António. Notas sobre a imaginação, a fantasia e o problema psicológico-moral na obra novelística queirosiana. In: SÉRGIO, António. *Obras completas: Ensaio*. 3. ed. Lisboa: Clássicos Sá da Costa, 1980. p. 53-120.

TOLSTÓI, Leon. *Ana Karénina*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2002.

“Entre a neve”, “O poço e o pêndulo”: o espaço em Eça de Queirós e Edgar Allan Poe

Jean Carlos Carniel¹

No começo da carreira literária, entre os anos de 1866 e 1867, Eça de Queirós publicou diversos folhetins em jornais, lançados postumamente com o título *Prosas Bárbaras* (1903), cuja maioria trata-se de contos de natureza insólita. Jaime Batalha Reis, contemporâneo de Eça e também participante da geração de 70, afirma na introdução de *Prosas Bárbaras* que Eça teria sido leitor de, entre outros autores, Edgar Allan Poe:

Assim as primeiras influências que atuaram em Eça de Queirós – aquelas que mais evidentemente se reconhecem nas suas primeiras criações literárias, os escritores de cuja frequência eu posso dar testemunho – foram principalmente, Henrique Heine, Gerardo de Nerval, Júlio Michelet, Carlos Baudelaire mais distantemente, ou mais em segunda mão, Shakespeare, Goethe, Hoffmann, Arnim, Poe, e, envolvendo tudo poderosamente, Vítor Hugo. (REIS, 1951: 24-25).

Maria de Lurdes Morgado Sampaio destaca que

a presença de Poe parece perpassar na globalidade dos folhetins, que foram acolhidos, como sabemos, com grande estranheza pelos leitores portugueses. [...] atente-se nas imagens e motivos noturnos, tétricos, nas diversas aves agoirentas da noite (e

¹ Mestrando da Universidade Estadual Paulista (UNESP), São José do Rio Preto, São Paulo, Brasil. Bolsista da FAPESP, processo nº 2016/25008-2.

sobretudo os corvos do episódio do lenhador, em “Misérias”). Segundo testemunhos vários (entre os quais o de Batalha Reis), o que o leitor da época retinha e ridicularizava era a imagem de um escritor que se comprazia em falar de forcas e enforcados, de defuntos, de cadáveres, de covas e coveiros e de outros assuntos mórbidos e macabros. (SAMPAIO, 2010: 69-70).

Atentar-nos-emos na construção dos espaços nos contos insólitos *Entre a neve*, de Eça de Queirós, e *O poço e o pêndulo*, de Edgar Allan Poe. O insólito é um termo utilizado para se referir às narrativas nas quais ocorre aquilo que não é habitual, uma vez que consideramos o fantástico de forma mais ampla do que em Todorov (2010: 33), que defende que a hesitação deve ser condição primária do gênero. Deste modo, utilizaremos a teoria do insólito, defendida por Flávio García (2007):

os eventos insólitos seriam aqueles que não são frequentes de acontecer, são raros, pouco costumeiros, inabituais, inusuais, incomuns, anormais, contrariam o uso, os costumes, as regras e as tradições, enfim, surpreendem ou decepcionam o senso comum, às expectativas quotidianas correspondentes a dada cultura, a dado momento, a dada e específica experiência da realidade. (GARCÍA, 2007: 19).

O conto *Entre a neve* foi publicado no dia 13 de novembro de 1866, no jornal *Gazeta de Portugal*, e foi selecionado, postumamente, para compor as *Prosas Bárbaras* (1903). Trata-se de um lenhador que sai de sua casa para cortar lenha em um dia de inverno e acaba morrendo soterrado pela neve.

João Gaspar Simões afirma que “*As Misérias* devia ser, ao que parece, um ciclo de contos sobre a vida rude de certos homens, mas apenas se publicou o primeiro: *Entre a neve*” (SIMÕES, 1945: 124). A “vida rude” citada por Simões é observada na pobreza da família do lenhador, pois Eça dá voz a um narrador que, em vários trechos, reforça a condição miserável dessa família:

Era o frio, era a fome; nem uma manta nova, nem uma pouca de lã! O bom Deus lá em cima, parece que está tão bem agasalhado ao calor dos seus paraísos e das suas estrelas, que se não lembra da pobre gente dos campos e dos montes que se arrepia de frio. E havia gente que via sempre os filhos bem quentes e bem corados. (QUEIRÓS, 1951: 101).

O excerto acima, ao realçar a pobreza da família, traz à tona uma crítica à condição social dos que vivem no meio rural português. Por meio da ironia, o narrador pondera sobre um “bom” Deus que não se lembra da gente pobre que vive no campo. Deste modo, Eça aponta a desigualdade social de Portugal, já que é possível inferir que muitos que moram no campo são pobres, enquanto poucos têm “os filhos bem quentes e bem corados”. Além disso, há a crítica à ideia de que Deus, que deveria olhar pelos seus filhos, nada faz para os pobres.

A condição de miséria é acentuada pela relação de confronto que o personagem estabelece com a natureza, isto é, com o espaço que o cerca. Ao derrubar árvores, o lenhador percebe que está destruindo a natureza. Para sua sobrevivência, o lenhador precisa sacrificar a vida das árvores:

O seu coração simples e bom não compreendia, mas sentia aquelas vidas imóveis, silenciosas e sonoras, que são árvores, ramagens, arbustos, florescências; ele tinha compaixão dos gemidos dos troncos, das cascas esmigalhadas, das fibras dilaceradas, e sentia que sacrificava ali, à fome dos filhos, vidas infinitas de árvores. (QUEIRÓS, 1951: 103-104).

Observa-se, a seguir, que o lenhador provoca o confronto contra essa natureza, fazendo com que ela se torne uma inimiga: “lutava contra troncos, contra os ramos, contra as raízes, contra as duras cortiças e os filamentos tenazes; e enchia o chão de ramagens negras, de braços mortos de árvores, caídas e inertes como armaduras vencidas” (QUEIRÓS, 1951: 104).

O lenhador, no início, parece ganhar a luta contra a natureza, pois ele é capaz de realizar o seu trabalho, e, no final do dia, ele acumula muitas ramagens e lenhas; porém, a natureza se revolta quando ele se abaixa para pegar o machado que estava no chão, sobre a neve. Nesse momento, ele fica fraco e cai.

Até o final da narrativa, tem-se uma natureza representada de forma superior ao homem. Caído, o lenhador não consegue se levantar. Além da vitalidade das árvores, a neve é outro fator que contribui para a superioridade da natureza, uma vez que “ele estava ali só, esmagado, sob a neve implacável” (QUEIRÓS, 1951: 106).

A natureza prejudica não só o físico do protagonista, mas também o psicológico. Enquanto caído, “[...] ele pensava triste, que a mulher e os filhos saberiam a sua morte na neve, sob o encruzamento irado das folhagens [...]” (QUEIRÓS, 1951: 107). Sem condições físicas e mentais, o lenhador permanece caído até que a neve cobre o seu corpo e ele morre.

Vê-se, então, que o conto *Entre a neve* inicia-se em um espaço fechado – a casa do lenhador – e termina em um espaço aberto e natural. Embora apareçam esses dois espaços, a narrativa acontece predominantemente no espaço natural das florestas e dos campos.

Antonio Candido em um estudo sobre a obra literária de Eça de Queirós escreve que

Observada no conjunto, mesmo de maneira superficial, a obra de Eça de Queirós se apresenta em grande parte como diálogo entre campo e cidade – ora predominando a nota urbana, ora fazendo-se ouvir mais forte a nota rural. Numa sociedade europeia do século XIX, como a portuguesa, cidade deveria significar vida moderna, intercâmbios sociais intensos, participação na civilização capitalista do Ocidente. Campo significaria tradicionalismo, economia agrária, sentido paternal nas relações entre as classes. (CANDIDO, 1964: 31).

Ainda segundo o crítico, “nos primeiros livros sentimos predominar a visão urbana da vida, mesmo quando o tema é rural ou semirrural” (1964: 31), porém, “os seus romances irão revelando, pouco a pouco, um abandono do ponto de vista urbanista em proveito do sentimento rural” (1964: 41). Portanto, sua explanação leva em conta que livros como *O Crime do Padre Amaro* (1875) e *O Primo Basílio* (1878) apresentam uma visão urbana; já *A Ilustre Casa de Ramires* (1900) e *A Cidade e as Serras* (1901) fazem parte do segundo grupo, ou seja, os romances que apresentam notas rurais.

Mesmo que ocorra essa oscilação entre campo e cidade, Antonio Augusto Nery defende que Eça sempre foi um crítico da sociedade portuguesa, o que pode nos levar a crer que os problemas de uma sociedade podem estar tanto na cidade quanto no campo:

As moderações fazem com que em determinadas fases o autor revele-se crítico mordaz e ferino e em outras obtenha uma imagem mais pacificadora, contudo, o fundamento crítico perdura do princípio ao fim de sua obra, sustentando-se em um modelo de desequilíbrio e tensão que perpassa as diversas fases de produção, bem como em um campo discursivo com avanços e recuos, acordos e desacordos, perguntas com e sem respostas [...]. (NERY, 2006: 21).

Contudo, Candido, em sua análise, não considera os contos escritos no início da carreira literária de Eça de Queirós. O conto aqui analisado foi publicado em 1866, o que nos leva a crer que embora os primeiros romances apresentem temática urbana, havia vestígios de temática rural nos folhetins publicados no início de sua carreira literária, como pode ser observado pela quantidade considerável de contos que compõem as *Prosas Bárbaras*, como *Os mortos*, *O milhafre* e *Notas marginais*, que apresentam notas predominantemente campestres.

É possível observar o diálogo entre campo e cidade proposto por Candido no próprio conto estudado. Embora a narrativa se passe no espaço rural, em certo momento, há uma lembrança do protagonista que se passa em uma aldeia, logo, no meio urbano:

Quando saiu do pinheiral, em caminho para os montes, lembrou-lhe quando ia para as escamisadas numa aldeia do sul, e sob a luz apaixonada e melódica das constelações, cantava à viola junto duma doce rapariga de testa santa e de cabelos cor de amora; e ele, o perdido, amolecia o olhar a passeá-lo, pela abertura do lenço, sobre a brancura do colo dela! (QUEIRÓS, 1951: 102-103).

A nostalgia do lenhador remete a tempos de felicidade, pois foi na aldeia que o lenhador conheceu a sua esposa. Percebe-se o contraste entre esse espaço urbano, com boas lembranças, e o espaço atual, rural, em condição miserável.

Logo, o diálogo entre campo e cidade é válido não só no estudo dos romances de Eça de Queirós, mas também, nos primeiros folhetins do autor português. Neste conto é possível observar a mudança em relação aos sentidos de campo e cidade usualmente representados na literatura. O campo não é um lugar tranquilo: no conto, o lenhador não consegue entrar em sintonia com a natureza, pois ela é ameaçadora.

Saraiva e Lopes, ao analisarem as *Prosas Bárbaras*, afirmam que “apenas o homem representa uma mancha desarmônica e dolorosa, que só se desvanece com o regresso pacificamente, pela morte, ao inconsciente primordial” (SARAIVA; LOPES, 1979: 925). Os críticos observam que o homem só conseguiria a harmonia integral com o mundo depois da morte. Ao analisarem o conto *Entre a neve*, eles afirmam que nele há uma

natureza onde qualquer vida individual se reduziria a um breve, instável e sofredor equilíbrio. O melhor símbolo desta concepção deve ser o daquele conto d’*O Lenhador* caído de cansaço no meio da floresta e que a neve subtilmente envolve até o encerrar,

quieto de morte, num conchego como o das entranhas maternas.
(SARAIVA; LOPES, 1979: 935).

A postulação dos críticos, a nosso ver, não seria cabível em *Entre a neve*, pois o lenhador não parece encontrar harmonia enquanto morre, pelo contrário, ao longo do conto, a natureza volta-se contra ele, amedrontando-o e soterrando-o com a neve:

Ele então, vendo a floresta que o ensopava de água, o chão que lhe coalhava a vida, o vento que o transia, a neve que o enterrava, os corvos que vinham comê-lo, todas as hostilidades selvagens das coisas, encheu-se de cóleras, e, silencioso [...] pôs-se a morrer. (QUEIRÓS, 1951: 109).

Nery, por sua vez, afirma que

para haver uma perfeita integração [entre homem e natureza], é necessário que o homem tenha o mínimo de condição social para sobreviver, ou seja, o desequilíbrio social redunde em um desequilíbrio natural. Para ter uma perfeita comunhão com o solo, com a Natureza, o homem precisa estar dignamente integrado com o ambiente ainda enquanto vive. (NERY, 2010: 66).

Portanto, a afirmação de Nery aliada à declaração de Simões, de que “*As Misérias* devia ser, ao que parece, um ciclo de contos sobre a vida rude de certos homens, mas apenas se publicou o primeiro: *Entre a neve*” (SIMÕES, 1945: 124), permite a reflexão de que Eça faz uma crítica sobre a desigualdade social. Apesar de ser pobre, o lenhador se recusa a aceitar a sua condição social, chegando a pensar que gostaria de ser um “abastado dos campos”:

E ele pensava que podia ser um abastado dos campos, e ver à noite em volta da sua lareira flamejante e serena toda a multidão dura dos ceifadores e dos semeadores, com os cabelos caídos, entre os bons risos, em redor da grande tigela de caldo [...]. (QUEIRÓS, 1951: 102).

Assim, essa seria uma oportunidade para ele se integrar ao espaço que o cerca, porém, o miserável não tem poder de escolha, resta a ele aceitar a sua situação, ao morrer no chão, imobilizado e soterrado pela neve.

Passemos à análise do conto de Edgar Allan Poe. *O poço e o pêndulo* foi publicado em 1842, na revista literária *The Gift: A Christmas and New Year's Present for 1843*. O conto inicia-se com um narrador na câmara inquisitorial, na qual é dada a sentença de morte a ele. Esse espaço traz desconforto ao narrador, que diz:

Vi também, por alguns momentos de horror delirante, a suave e quase imperceptível ondulação dos reposteiros cor de sable que revestiam as paredes da sala. E então meu olhar recaiu sobre as sete velas altas em cima da mesa. No início, exibiam o aspecto de caridade, e pareciam esguios anjos brancos que me salvariam; mas então, de repente, a náusea mais mortífera tomou conta de meu espírito, e senti cada fibra do corpo vibrar como se eu houvesse tocado o fio de uma pilha galvânica, enquanto as formas angelicais tornavam-se espectros sem sentido, com cabeças de fogo, e vi que dali nenhum conforto adviria. (POE, 2015: 49-51)².

Após ser sentenciado, ele desmaia e é carregado pelos inquisidores para outra sala. O narrador relata que, enquanto é levado, ele tem a sensação de estar descendo, é como “se aqueles que me carregavam (um cortejo espectral!) houvessem ultrapassado, em sua descida, os limites do ilimitado [...]” (POE, 2015: 52)³.

² No original: “I saw, too, for a few moments of delirious horror, the soft and nearly imperceptible waving of the sable draperies which enwrapped the walls of the apartment. And then my vision fell upon the seven tall candles upon the table. At first they wore the aspect of charity, and seemed white and slender angels who would save me; but then, all at once, there came a most deadly nausea over my spirit, and I felt every fiber in my frame thrill as if I had touched the wire of a galvanic battery, while the angel forms became meaningless specters, with heads of flame, and I saw that from them there would be no help.” (POE, 2012: 443).

³ No original: “[...] as if those who bore me (a ghastly train!) had outrun, in their descent, the limits of the limitless [...]” (POE, 2012: 444).

Sobre a ficção de Poe, Pedro Groppo assina que

é incomumente ligada a espaços fechados, iconicamente representada por covas, tumbas, e calabouços. A percepção de tais espaços é sempre feita por protagonistas sensíveis e observadores, cujas ações dependem da avaliação de seus materiais, dimensões e circunstâncias no qual o espaço é inserido. (GROPPO, 2009: 278).

Concordamos com essa afirmação, pois, o narrador lança falsas impressões sobre o lugar em que ele está. Essa confusão psicológica é alimentada pelas características claustrofóbicas do espaço em que ele se encontra. Por ser um lugar escuro, ele não tem noção das dimensões do seu cárcere:

Eu havia sido iludido, também, com respeito à forma do cárcere. Tateando meu caminho, topara com diversos ângulos, e assim inferi uma ideia de grande irregularidade; tão poderoso é o efeito da escuridão absoluta que despertamos da letargia e do sono! [...] (POE, 2015: 57)⁴.

Outro aspecto evidente do local é a presença de um pêndulo preso no teto do cárcere:

Olhando para cima, perscrutei o teto de minha prisão. Ficava a cerca de dez ou doze metros de altura, e era construído bem à feição das paredes. Em um dos seus painéis uma figura muito singular captou minha completa atenção. Era a figura pintada do Tempo como é normalmente representado, salvo que, em lugar da foice, segurava o que, a um olhar casual, supus ser a imagem pintada de um imenso pêndulo, tal como se veem em relógios antigos. Havia alguma coisa, entretanto, na aparência dessa máquina que me levou a olhar para ela mais atentamente. Enquanto eu a fitava diretamente (pois sua posição era imediatamente acima de onde me encontrava), julguei vê-la se

⁴ No original: "I had been deceived, too, in respect to the shape of the enclosure. In feeling my way I had found many angles, and thus deduced an idea of great irregularity; so potent is the effect of total darkness upon one arousing from lethargy or sleep!" (POE, 2012: 448).

movimentar. Um instante depois minha imaginação foi confirmada. Seu vaivém foi breve, e, é claro, vagaroso. (POE, 2015: 58)⁵.

Ao fazer uso de um espaço fechado, Poe cria um ambiente de desconforto e horror no personagem, fazendo com que este lance falsas impressões sobre o espaço que o cerca. O uso do espaço fechado é, portanto, intencional. Serve para tirar o narrador da sua zona de conforto e causar medo do desconhecido.

No ensaio “A Filosofia da Composição”, Poe busca analisar a estrutura e a composição do poema de sua autoria “O Corvo”. O escritor dá considerações de temas que julga serem essenciais na construção de uma obra. A construção de “O Corvo” se mostra de maneira quase matemática. O autor afirma que a construção foi de forma proposital, para que os recursos utilizados na composição do poema causassem determinados sentimentos no leitor. Em outras palavras, Poe quis criar uma obra que agradasse a todos.

Em relação ao espaço, Poe disserta que:

O ponto seguinte a ser considerado era o modo de juntar o amante e o corvo, e o primeiro ramo dessa consideração era o local. Para isso, a sugestão mais natural seria a de uma floresta, ou a dos campos; mas sempre me pareceu que uma circunscrição fechada do espaço é absolutamente necessária para o efeito do incidente insulado e tem a força de uma moldura para um quadro. Tem indiscutível força moral para conservar concentrada a atenção e, naturalmente, não deve ser confundida com a mera unidade de lugar. (POE, 1981: 917-918)⁶.

⁵ No original: “Looking upward, I surveyed the ceiling of my prison. It was some thirty or forty feet overhead, and constructed much as the side walls. In one of its panels a very singular figure riveted my whole attention. It was the painted figure of Time as he is commonly represented, save that, in lieu of a scythe, he held what, at a casual glance, I supposed to be the pictured image of a huge pendulum, such as we see on antique books. There was something, however, in the appearance of this machine which caused me to regard it more attentively. While I gazed directly upward at it (for its position was immediately over my own) I fancied that I saw it in motion. In an instant afterward the fancy was confirmed. Its sweep was brief, and of course, slow.” (POE, 2012: 449).

⁶ No original: “The next point to be considered was the mode of bringing together the lover and the Raven – and the first branch of this consideration was the locale. For this the most natural suggestion

Para Poe, é essencial considerar os efeitos pretendidos pelas escolhas do autor. Ele defende que o espaço fechado possui uma “força moral para conservar concentrada a ação”. Por conseguinte, esse tipo de espaço será predominante em seus contos. Como pode ser observado pelo excerto acima e apontado por Marisa Martins Gama-Khalil,

Poe valoriza o elemento espacial como base do efeito desencadeado pelo texto literário. A escolha pelo espaço fechado é determinada pela necessidade de gerar o sentido de insulamento, não só pela temática desenvolvida como pelo local onde o episódio acontece, emoldurando a cena. Por essa razão, ele escolhe um quarto para colocar o amante [no poema *O corvo*] e explicita que essa escolha não acontece em função da aclamada unidade de lugar, mas da sugestão que tal lugar poderá imprimir ao todo do texto. (GAMA-KHALIL, 2009: 244).

Vê-se, então, que os espaços dos dois contos estudados se contrapõem. Em *Eça*, o espaço natural e rural – e, portanto, aberto – predomina, enquanto que, em Poe, tem-se o espaço fechado e interno, que parece se situar na cidade.

Apesar de observar as diferenças na escolha do espaço nos dois autores, no contraste *rural x urbano*, percebemos que as características insólitas dos contos, presentes nas descrições de ambos os espaços, servem para realçar o horror presenciado pelos personagens.

Além disso, no conto de *Eça*, há a repetição da expressão “a neve caía”: “a neve caía; e os braços do lenhador já estavam cobertos [...]” (QUEIRÓS, 1951: 109), “A neve caía. E estava coberta a garganta do homem, e estava coberta a boca” (QUEIRÓS, 1951: 109). Essa estratégia serve para acentuar o crescente pavor que a

might seem to be a forest, or the fields – but it has always appeared to me that a close circumscription of space is absolutely necessary to the effect of insulated incident: – it has the force of a frame to a picture. It has an indisputable moral power in keeping concentrated the attention, and, of course, must not be confounded with mere unity of place.” (POE, 1846: 166).

natureza causa no personagem, ao ser soterrado pela neve, causando uma sensação de opressão no personagem. Além disso, cria-se a imagem de uma natureza que, primeiro, tira a força de trabalho do lenhador (os braços), para, em seguida, tirar a voz (a boca). Cabe ao lenhador, portanto, morrer silenciosamente, enquanto que no conto de Poe, a imagem do pêndulo que desce, “polecada por polecada – linha por linha – com um avanço descendente apreciável apenas a intervalos que se davam como eras – descendo, descendo!” (POE, 2015: 59)⁷, causa o mesmo efeito no personagem poeano. Assim, a neve e o pêndulo causam a mesma sensação de opressão nos personagens.

No conto do autor português, vemos uma natureza opressora. Ao mesmo tempo que o homem necessita da natureza para a sua sobrevivência, ela se torna uma inimiga, pois, como visto anteriormente, ao cortar árvores, ele está sacrificando as suas vidas. Além disso, há uma desarmonia entre o lenhador e a natureza, pois ela se volta contra ele, ao soterrá-lo pela neve. Assim, o final trágico do lenhador pode simbolizar os marginalizados, pois, apesar de almejar melhores condições sociais, cabe ao lenhador aceitar a sua posição de miserável, já que ele acaba morto, portanto, sem chance de melhoras – a não-comunhão com a natureza pode ser compreendida como a falta de resolução para os problemas sociais.

Já o conto de Poe nos leva a um espaço fechado, marcado pela escuridão, que faz com que o personagem lance julgamentos errôneos, provocados pelo medo:

O recinto, antes, era quadrado. Agora eu via que dois de seus ângulos de ferro estavam agudos – os outros dois, consequentemente, obtusos. A assustadora diferença aumentava rapidamente com uma reverberação grave, um som de gemido.

⁷ No original: “Inch by inch – line by line – with a descent only appreciable at intervals that seemed ages – down and still down it came!” (POE, 2012: 450).

Em um instante o ambiente alterara seu formato para o de um losango. (POE, 2015: 65-66)⁸.

Assim sendo, Eça e Poe trabalham com o espaço de maneira diversa. O autor português utiliza o espaço rural e natural e, portanto, aberto, enquanto que a narrativa do escritor norte-americano se passa em um espaço fechado e, possivelmente, urbano; porém, mesmo com a diferença no espaço nos dois contos, os efeitos provocados no leitor são semelhantes. Vê-se, também, que o espaço natural do conto de Eça é ameaçador e opressor, e, portanto, o homem não encontra a harmonia com o meio rural. Assim, percebemos que Eça, apesar de ter sido lido tradicionalmente como um autor que defendia a integração do homem com a natureza, neste conto, apresenta essa relação como um conflito, já que o homem não encontra a harmonia nem durante a sua vida nem enquanto morre, vítima dessa mesma natureza. Além disso, Eça parece ser mais complexo do que Poe, ao inserir os problemas sociais; para ele, não se trata apenas de trazer o insólito para a narrativa, mas de fazer a crítica social, denunciando os problemas de Portugal.

Referências

CANDIDO, Antonio. Entre campo e cidade. In: CANDIDO, Antonio. *Tese e antítese: ensaios*. São Paulo: Nacional, 1964, p. 31-56.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. O espaço ficcional e a instauração do terror nos contos de Poe. In: *Congresso Internacional Para Sempre Poe*, 2009, Belo Horizonte. Anais do *Congresso Internacional Para Sempre Poe*. Belo Horizonte: UFMG, 2009. p. 242-250. Disponível em: <<https://sobreomedo.files.wordpress.com/2014/07/21072014.pdf>>.

Acesso em: 20 mar. 2016.

⁸ No original: “The room had been square. I saw that two of its iron angles were now acute – two, consequently, obtuse. The fearful difference quickly increased with a low rumbling or moaning sound. In an instant the apartment had shifted its form into that of a lozenge.” (POE, 2012: 454).

GARCÍA, Flávio. O insólito na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários. In: GARCÍA, Flávio. (org.). *A banalização do insólito: questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007. p. 11-22.

GROPPO, Pedro. Sense of Space: os espaços e os sentidos em Poe. In: *Congresso Internacional Para Sempre Poe*, 2009, Belo Horizonte. Anais do *Congresso Internacional Para Sempre Poe*. Belo Horizonte: UFMG, 2009. p. 278-282. Disponível em: <http://juliojeha.pro.br/evil_poe/pedroGrosso.pdf>. Acesso em: 18 mar. 2016.

NERY, Antonio Augusto. Eça de Queirós por Antonio Candido: “Entre campo e cidade”. *Línguas & Letras*, Cascavel, v. 7, n. 13, p. 9-22, 2006. Disponível em: <http://www.unioeste.br/cursos/cascavel/letras/revista/edicao_atual/LinguasLetras_ini_7_n13_01_EcaQueiros.pdf>. Acesso em: 5 jul. 2016.

NERY, Antonio Augusto. Eça de Queirós por António José Saraiva: ideias e ideais. *Revista Desassossego*, São Paulo, n. 4, p. 60-69, 2010. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/desassossego/article/view/47386/51121>>. Acesso em: 5 jul. 2016.

POE, Edgar Allan. *Contos de imaginação e mistério*. Trad. Cássio de Arantes Leite. São Paulo: Tordesilhas, 2015.

POE, Edgar Allan. *Edgar Allan Poe Complete Tales and Poems*. New York: Fall River Press, 2012.

POE, Edgar Allan. *Ficção completa, poesia & ensaios*. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981.

POE, Edgar Allan. The Philosophy of Composition. In: POE, Edgar Allan. *Graham’s Magazine*, Filadélfia, v. 28, n. 4, p. 163-167, 4 abr. 1846. Disponível em: <<http://www.eapoe.org/works/essays/philcomp.htm>>. Acesso em: 11 jul. 2016.

REIS, Jaime Batalha. Introdução: Na primeira fase da vida literária de Eça de Queirós. In: QUEIRÓS, Eça de. *Prosas Bárbaras*. Porto: Lello & Irmão, 1951, p. 5-53.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. Porto: Porto Editora, 11. ed. 1979.

QUEIRÓS, Eça de. *Prosas Bárbaras*. Porto: Lello & Irmão, 1951.

SAMPAIO, Maria de Lurdes Morgado. Contaminações fecundas: traços de Edgar Allan Poe em Antero de Quental e Eça de Queirós. *Revista da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais*, Porto, v. 7, p. 64-78, 2010. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10284/2802>>. Acesso em: 25 abr. 2015.

SIMÕES, João Gaspar. *Eça de Queiroz: o homem e o artista*. Lisboa: Dois Mundos, 1945.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

O “fascismo da língua” e a “democracia em literatura” em *O Primo Basílio*

Breno Góes¹

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer a oportunidade de incluir este retrato parcial da minha pesquisa junto aos trabalhos dos pesquisadores que compõem este grupo de estudos. Em seguida, quero circunscrever o lugar de onde falo: neste momento, sou um jovem pesquisador, apenas um iniciante no âmbito das investigações em torno da obra de Eça de Queirós, com poucas e provisórias posições sobre seus textos (aliás: sobre um recorte parcial desses textos). Subitamente me vejo no mesmo espaço acadêmico onde convivem alguns dos maiores queirosianos. Falo aqui, portanto, não com a ilusão de estar apresentando uma ideia nova, qualquer coisa que mova uma filigrana no que se sabe sobre Eça de Queirós. Se posso oferecer algo a partir deste texto, não é nada mais do que meu próprio ato de fala, testemunho do fato de que há uma geração de jovens pesquisadores dispostos a levar adiante as investigações já empreendidas sobre Eça de Queirós.

Minha intenção aqui é a de me debruçar sobre a crítica escrita por Machado de Assis a respeito de *O Primo Basílio*, publicada pela revista *O Cruzeiro*, no Rio de Janeiro, em 1878. Este texto, sobre o qual tanto já se falou nos últimos séculos, importante por tantos motivos, me interessa sobretudo aqui por conter uma

¹ Mestrando da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), Rio de Janeiro, Brasil. Bolsista do CNPq.

definição bem específica de uma “nova poética”, a saber, o realismo. Comentando o estilo de Eça, num parágrafo que os anos vieram consagrar, Machado escreveu:

Não se conhecia no nosso idioma aquela reprodução fotográfica e servil das coisas mínimas e ignóbeis [...] Pois que havia de fazer a maioria senão admirar a fidelidade de um autor, que não se esquece nada e não oculta nada? Porque a nova poética é isto e só chegará a perfeição no dia em que nos disser o número exacto dos fios de que se compõe um lenço de cambraia ou um esfregão de cozinha. (Apud ROSA, 1973: 218).

Este parágrafo sintetiza certa ideia sobre o que seria a escola realista. Ideia esta que não nasce com Machado, já está em certa parte da crítica francesa do século XIX, marcadamente em Saint Beuve, e encontra eco até no próprio Eça, quando este chega a definir sua literatura como proveniente “desta laboriosa observação da realidade, desta investigação paciente da matéria viva”. Trata-se, enfim, da noção de realismo como a “reprodução fotográfica e servil das coisas mínimas e ignóbeis”, a *mimesis* levada a seu cúmulo, a descrição que se torna excessiva ao buscar ser precisa. O que superficialmente parece apenas um comentário estilístico sobre certa escola literária engendra uma discussão que é também (e talvez fundamentalmente) política.

Para deixar claro o caráter político desta questão em torno do realismo, pode ser útil avançarmos noventa e nove anos na história e posicionarmo-nos no dia 7 de Janeiro de 1977, quando o semiólogo Roland Barthes consagrou seu campo de estudos inaugurando a cadeira de Semiologia Literária do *College de France*. Sua aula inaugural nessa instituição, que viria a ser publicada sob o título de *Aula*, marca a volta do autor a uma reflexão sobre a *mimesis* em literatura. Digo que ele “volta” porque sua mais importante investida no assunto fora publicada em 1968, quando, no texto “O Efeito de Real”, o autor organizou teoricamente a mesmíssima crítica que Machado de Assis fizera noventa anos antes. Segundo Barthes, então,

as tais descrições fotográficas e servis seriam um “luxo”, seriam “inúteis” e, em resumo, “elevam o custo da informação narrativa” (BARTHES, 2004: 181).

Na *Aula* de 1977 a discussão sobre *mimesis* aparece de forma mais genérica, sem aludir especificamente ao realismo como escola. Aliás, um certo poder *matético* da literatura faria com que *toda* ela fosse realista, diz Barthes em um dado momento. A questão da *mimesis* estaria posta desde a Antiguidade, atravessaria toda a literatura e tratar-se-ia de uma impossibilidade: “o real não é representável, e é porque os homens querem representá-lo com palavras que há uma história da literatura” (BARTHES, 2007: 18).

A narrativa de Barthes tem um quê de trágico: é a busca sisífica de um real impossível, mas nessa tragédia intervém um *deus ex machina*. A modernidade, que no texto de Barthes incorpora-se na figura de Mallarmé, marcaria um *corte* na história da mímesis. A busca do real é substituída por uma certa *escritura*, na qual a ênfase recairia sobre um esforço de “mudar a língua” (BARTHES, 2007: 23).

Há um forte conteúdo político na *Aula*, que talvez marque a principal inflexão entre este texto e o do “Efeito de Real”. O protagonismo dado a Mallarmé e sua busca por “mudar a língua” retomam uma discussão iniciada por Barthes algumas páginas antes, quando há a reflexão sobre o fascismo da língua. Apontando tudo o que ela tem de *gregário*, o semiólogo acusa a língua de estar sempre colocando os falantes a serviço de um poder, que por sua vez é total e não admite oposição externa. A literatura seria a única possível oposição interna, uma espécie de trapaça da qual a língua fascista seria a um só tempo alvo e instrumento. Trapacear-se-ia *com* a língua e *contra* a língua. Ou, pelo menos, contra algo a que Barthes se refere como “o servilismo da língua” (BARTHES, 2007: 20).

“Servilismo”, diz Barthes. “Reprodução fotográfica e servil das coisas mínimas e ignóbeis”, dissera Machado. Subsiste, guardadas as diferenças histórico-geográficas, uma mesma crítica ao realismo, especificamente ao realismo pensado como o cúmulo

da *mimesis*. Mesmo escrevendo anos antes da revolução estética de Mallarmé, o bruxo do Cosme Velho parece já “concordar” com Barthes que a escrita realista está “a serviço de” alguma coisa: que coisa? Segundo Barthes, o escritor realista reiteraria tudo o que a língua tem de fascista, sua escrita excessivamente descritiva seria o oposto da “trapaça” linguística. Seguindo essa lógica, descobriríamos, por exemplo, que quando Eça dedica páginas e páginas do *Primo Basílio* para descrever nos mínimos pormenores um espetáculo no Teatro Trindade, aparentemente sem relevância para a *economia narrativa* do romance, estaria colocando sua escrita a serviço do poder gregário da língua. Trata-se de um problema estético-político.

Penso que os juízos de Machado e Barthes sobre o realismo não sejam meramente semelhantes, mas pertençam a uma mesma genealogia. É um caminho que tem que ver com toda uma recuperação da crítica romântica sobre a escola realista por parte de pensadores modernistas do século XX, uma rota que vai desaguar exatamente no estruturalismo e no pós-estruturalismo, cuja apreciação não cabe neste trabalho². É útil mencionarmos essa genealogia porque quando a referida concepção se organiza teoricamente nos textos de Barthes, um aspecto fundamental seu já está invisível, talvez implícito. No texto de Machado, no entanto, esse mesmo aspecto está cristalino: falo aqui do que a crítica de Machado tem de moralista. Para o intelectual brasileiro, o excesso descritivo em *O Primo Basílio* é tanto um problema estrutural quanto moral. Aliás, melhor dizendo, o pensamento oitocentista de Machado não distingue uma coisa da outra: quando diz que Eça é um autor “que não oculta nada” (Apud ROSA, 1973: 218), reclama das descrições demasiado exatas do autor português, mas também de certos hábitos e costumes imorais que forçosamente vêm à luz graças a essas descrições. Cito:

² Jacques Rancière detalha esse caminho, sobre o qual não vou me deter, no seu artigo “Efeito de Realidade e Políticas da Ficção”, de 2009.

Com tais preocupações de escola, não admira que a pena do autor chegue ao extremo de correr o reposteiro conjugal; que nos talhe as suas mulheres pelos aspectos e trejeitos da concupiscência; que escreva reminiscências e alusões de um erotismo, que Proudhon chamaria de omnissexual e omnímodo. [...] Ruim moléstia é o catarro; mas porque hão-de padecer dela os personagens do Sr. Eça de Queirós? No Crime do Padre Amaro há bastantes afetados de tal achaque; no Primo Basílio fala-se apenas de um caso: um indivíduo que morreu de catarro na bexiga. Em compensação há infinitos “jatos escuros de saliva”. (Apud ROSA, 1973: 220).

O choque de Machado de Assis diante da emersão de corpos sensíveis e sensualizados na obra de Eça de Queirós é testemunho dos dois enganos de Roland Barthes: nem a descrição transbordante do realismo é puramente denotativa, como quis o semiólogo em “O Efeito de Real”, nem é servil a uma língua fascista como está sugerido na *Aula*. O reconhecimento da descrição como um elemento excessivo e deletério na estrutura de um texto não leva em conta que a estrutura textual é também uma hierarquia, um regime de visibilidades. Quando Eça permite que a trajetória da heroína Luísa seja atravessada e atravancada por enormes descrições de espaços, corpos e fluidos corporais, está rompendo com certa lógica representativa que remonta à tragédia aristotélica, uma lógica que descreve a obra de arte como estrutura orgânica, que pressupõe um coro subalterno, elemento coeso, indistinto e imóvel à frente do qual o protagonista desenvolve a ação.

É esta emersão de corpos não-coesos, distintos e móveis, provocada pelo romance realista do século XIX, que Jacques Rancière chamará de “democracia em literatura” (RANCIÈRE, 2010: 78), num artigo de 2009 denominado “Efeito de Realidade e Políticas da Ficção”. Aqui a crítica de Rancière a Barthes é via “O Efeito de Real”, mas a categoria “democracia em literatura” acaba por espelhar-se perfeitamente com o “fascismo da língua” proposto na *Aula*. Rancière é mais um, depois de tantos como Auerbach, Jameson e Moretti, a apontar o caráter desarticulado e

descodificado da sociedade europeia no século XIX, quando a hierarquia rígida do antigo regime é paulatinamente esfacelada pela lógica instável e móbil do capitalismo burguês. Quando ele fala de “democracia”, no entanto, não é uma forma de governo que supõe a existência de cidadãos iguais que está em questão. A ideia de democracia tem a ver com uma re-partilha da própria sensibilidade. Se acompanharmos sua linha de pensamento, o que passa a ser verdadeiramente democrático em *Eça de Queirós* (e no realismo em geral) é a capacidade de todos os personagens terem sensações igualmente complexas, desrespeitando a hierarquia aristotélica entre coro e protagonista. É democrática também a própria relação entre corpo e espírito, sendo rompida a hierarquia romântica segundo a qual as paixões seriam mais dignas que as meras sensibilidades do corpo.

À sua maneira, Machado de Assis percebeu essas características no romance de *Eça*. Em seu texto, não cansa de chocar-se com o fato de Luísa definir-se por sensações corporais mais do que por suas paixões. “Luísa não é um caractere moral” (Apud ROSA, 2010: 218), diz a certa altura. É um leitor moralista, porém, observador quando critica *Eça* por deter-se nos “trejeitos da concupiscência”. De fato, nas primeiras páginas do romance, quando o autor português descreve o pedido de casamento de Jorge a Luísa, não é nenhuma paixão do espírito que ele descreve, e sim os seios da heroína, a “dilatarem-se docemente” (QUEIRÓS, 2014: 65). O corpo feminino de Luísa é o primeiro a romper com a hierarquia de um certo regime de visibilidades, a deixar-se perceber como uma entidade sensível para além de qualquer servilismo. E não é só seu corpo de jovem e bela protagonista que emerge dotado de uma sensibilidade inédita. D. Felicidade, a idosa amiga da heroína, que uma estrutura canônica teria relegado exatamente à posição de coro, surge também capaz “de sentir qualquer coisa”, como mostra esse curto trecho do capítulo II:

Quando [D. Felicidade] se punha a olhar para a calva do Conselheiro, larga, redonda, polida, brilhante às luzes, uma transpiração ansiosa umidecia-lhe as costas, os olhos dardejavam-lhe, tinha uma vontade absurda, ávida de lhe deitar as mãos, palpá-la, sentir-lhe as formas, amassá-la, penetrar-se dela! (QUEIRÓS, 2014: p. 80).

Quando o Roland Barthes da *Aula* situa o rompimento com a *mimesis* nos poemas fragmentados de Mallarmé, desconsidera o fato de que a descrição realista já é ela própria um rompimento com a representação da ação, se pensarmos a ação como queria Aristóteles, isto é, como uma esfera específica da sociedade. Descrever os corpos e as sensações de Luísa, D. Felicidade e Juliana é, por si só, um rompimento com a *mimesis*. É Rancière, mais uma vez, quem dá conta desse processo, agora no livro *A Partilha do Sensível*, de 2005. Cito:

O pulo para fora da mimesis não é em absoluto uma recusa da figuração, e seu ponto inaugural foi com frequência denominado “realismo”, o qual não significa semelhança, mas a destruição dos limites dentro dos quais ela funcionava. Assim, o realismo romanesco é antes de tudo a subversão das hierarquias da representação [...]. (RANCIÈRE, 2005: 40).

O intelectual Alberto Machado da Rosa escreveu em 1963 um longo ensaio chamado *Eça: discípulo de Machado?*. A principal tese dessa obra é a de que as violentas críticas que Machado de Assis fez a Eça de Queirós teriam calado fundo no português e sido as principais responsáveis por uma certa *modalização* do seu estilo. Da Rosa, para quem o romance *Os Maias* é uma tragédia clássica, usa essa obra como seu principal exemplo. Ela teria libertado Eça da pecha de “plagiador de Zola”, e Maria Eduarda seria o “caractere moral” que a Luísa do *Primo Basílio* não chegou a ser (ROSA, 1973: 20).

Com as informações colhidas no presente trabalho, parece-me que é possível matizarmos a conclusão de Machado da Rosa. A

sugestão com que quero terminar este trabalho (e que não deve ser entendida como qualquer coisa além de uma sugestão) é a de que quando Machado de Assis escreve *Dom Casmurro* ou (principalmente) as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, romances em que a rigor não há ação e as leis da representatividade são radicalmente rompidas, está se beneficiando do “pulo para fora da *mimesis*” dado por Flaubert, Stendhal, Zola, Balzac, Melville, Tolstói e (claro) Eça de Queirós. O rompimento com a hierarquia representativa que ele elabora parece só chegar a ser possível graças à re-partilha do sensível iniciada pelo realismo romanesco.

Referências

- ASSIS, Machado de. Eça de Queirós: O Primo Basílio. In: ROSA, Alberto Machado da. *Eça, discípulo de Machado?* Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1973.
- BARTHES, Roland. O efeito de Real. In: *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2007.
- QUEIROZ, Eça de. *O primo Basílio*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.
- RANCIERE, Jacques. *A partilha do sensível - estética e política*. São Paulo: EXO Experimental org.; Ed. 34, 2005.
- RANCIERE, Jacques. O efeito de realidade e a política da ficção. *Novos estudos - CEBRAP*, São Paulo, n. 86, Mar. 2010.
- ROSA, Alberto Machado da. *Eça, discípulo de Machado?* Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1973.

**Eça e as outras artes:
pintura, cinema e teatro**

Os primos Basílios de Eça de Queirós e Paula Rego (intermedialidades)

Isabel Pires de Lima¹

O desejo de narratividade que a pintura de Paula Rego² comporta tem-na levado a visitar, de um modo recorrente, histórias canónicas dos clássicos da literatura ocidental, sobretudo portuguesa e inglesa. Os clássicos do século XIX português têm-lhe merecido especial atenção, Camilo, Herculano e o seu dileto Eça de

¹ Professora Catedrática Emérita da Universidade do Porto, Porto, Portugal. Membro do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (Unidade I&D da FCT). Este artigo insere-se na investigação desenvolvida no âmbito do Programa Estratégico UID/ELT/00500/2013.

² Na impossibilidade de reproduzir a imagem dos quadros a que o artigo alude sugere-se a busca na internet a partir dos títulos e das séries plásticas referidos e/ou a consulta dos seguintes sítios:

Sítios que permitem visualizar obras de épocas diversas referidas no texto:

<https://www.google.pt/search?q=Paula+Rego&newwindow=1&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=oahUKEwj75cCP45DUAhVF5xoKHfISDvoQ_AUICigB&biw=1441&bih=753>

<https://www.google.pt/search?q=Paula+rego+na+Marlborough+gallery&newwindow=1&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=oahUKEwjTrrSS5pDUAhUBOhKHQnIBNEQ_AUICigB&biw=1441&bih=753>

Sítio do museu que lhe é dedicado em Cascais (Portugal), intitulado Casa das Histórias (procurar em Coleção que inclui algumas obras referidas no texto):

<<http://www.casadashistoriaspaularego.com/pt/>>

Sítios que permitem visualizar obras da série *O Primo Basílio* analisadas no texto:

<https://www.google.pt/search?q=O+primo+Bas%C3%ADlio+de+Paula+Rego&newwindow=1&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=oahUKEwjw_K-5JDUAhWBchoKHXpVbtQQsAQINA&biw=1441&bih=753>

<https://www.google.pt/search?q=Marlborough+Gallery++Primo+bas%C3%ADlio+Paula+Rego+e+E%C3%A7a+de+Queir%C3%B3s&newwindow=1&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=oahUKEwj5hMua5ZDUAhWF6xoKHhHJCI8Q_AUICigB&biw=1441&bih=753>

Queirós cujas obras, *O Crime do Padre Amaro* e, mais recentemente, *A Relíquia* e *O Primo Basílio* deram origem a séries plásticas com títulos homólogos, produzidas respetivamente em 1997, 2014 e 2015.

Os jogos intermediais que Paula Rego desenvolve no diálogo com estes romances e com outros passam pela encenação de versões alternativas às histórias canónicas, as quais, mantendo vivas as contradições, veiculam afinal a subversão da ordem, dos poderes, como nos quadros *A Fada Azul e Pinóquio* ou *Branca de Neve e a Madrasta*. Ela própria confessa: “Os meus temas favoritos são os ‘jogos’ provocados pelo poder, o domínio e as hierarquias. Dá-me sempre vontade de pôr tudo de pernas para o ar, desalojar a ordem estabelecida.” (*Apud* POMAR, 1996: 19)³. Não é, porém, um universo caótico ou labiríntico o de Paula Rego, como muito bem percepciona Agustina Bessa-Luís quando nota que,

Começando a olhar para Paula Rego, as ideias vão aparecendo, vão-se cruzando mas sem darem lugar ao labirinto. É uma pintura, não tanto produzida nas ruínas da infância, mas toda ela uma ruína renegada. Ela constrói, rompe todos os laços, faz combinações novas de ideias. (BESSA-LUÍS, s.d: 106).

Com efeito, Paula Rego raramente adota uma atitude de mera ilustração dos textos ou obras plásticas que visita, mas sim a sua interpretação, sem preocupação seguidista relativamente a eles; se há um ou outro quadro que pode e deve ser lido como tendo uma relação direta e identificável com uma cena do romance ou com as personagens que o povoam, outros há que apenas difusamente se relacionam com situações romanescas ou que até

³ Num outro momento, declara em termos próximos: “I always want to turn things on their heads, to upset the established order, to change heroines and idiots. If the story is ‘given’ I take liberties with it, to make it conform to my own experiences, and to be outrageous. At the same time as loving the stories I want to undermine them, like wanting to harm the person you love.” (*Apud* McEWEN, 1997: 138.)

escapam abertamente ao universo diegético, propondo mesmo uma contrafação da história.

Um das vezes a visita ao outro funciona como impulso apenas, como terá acontecido com o poema “Moth”, de Blake Morrison, para a produção dos dois quadros da série *Mulheres-Cão*, intitulados *Traça* e *A Noiva*, ambos de 1994. Outras vezes, Paula Rego opta por interpretações livres da obra visitada, como no caso de “O Sonho de José” (1990), concebido a partir da pintura epónima de Philippe de Champagne, mas onde a atitude de subversão paródica é total (uma artista feminina jovem olha penetrantemente e pinta o corpo passivo e velho de um homem). Por vezes ainda, nem sequer parte duma qualquer obra de outro, encontra-a a meio do caminho e acaba por designar uma imagem como elemento de diálogo esclarecedor do que quer comunicar. É o que terá acontecido com o quadro “As Criadas” (1987), relativamente à peça de Genet (REGO, 1999: sem numeração).

No caso dos romances de Eça de Queirós, Paula Rego ilustra-os pontualmente, mas sobretudo serve-se deles para ler o mundo, o seu mundo e o de Eça de Queirós, que ela reconhece ter demasiados pontos de aproximação com o seu. Ela própria admite: “O romance é só um ponto de partida, um detonador; depois as imagens invadem tudo, como uma caixa de surpresas, como bonecas russas” (REGO, 1999: sem numeração).⁴

São histórias, as dos seus quadros, nas quais a violência eclode pela cor e pela forma, transportando o poder da desordem; essa é, porventura, a primeira razão pela qual a violência tanto importa ao universo de Paula Rego, dando largas à expressão do universo subliminal, ao domínio do onírico, a um mundo povoado de fantasmas, comandado pelas forças do inconsciente e fazendo-o

⁴ No catálogo da exposição da série *O Crime do Padre Amaro*, apresentada no CAM da Fundação Calouste Gulbenkian (REGO: 1999), Paula Rego faz acompanhar cada um dos quadros de um comentário da sua autoria.

emergir a par do mundo da vigília ou em osmose por vezes delirantes com ele, com os seus valores, obsessões, terrores.

Os universos da infância e da família são centrais na obra da pintora, porque neles se encena o mundo, em segredo e em terror advindo das alianças e das traições que os segredos acarretam. A respeito da pintura de Paula Rego, Ruth Rosengarten acentua:

Todos os dramas posteriores da vida são prefigurados nos primeiros anos da infância, na intimidade do espaço doméstico, ao longo de uma linha que separa o que deveria permanecer escondido e o que deveria ser revelado. Encobrir e revelar, recompensar e castigar, trair e ser traído são estratégias delineadas em casa. (ROSENGARTEN, 1997: 50-2).

E Agustina Bessa-Luís falava também de uma pintura “produzida nas ruínas da infância” (BESSA-LUÍS, s.d: 106).

Intimamente ligada ao universo da família e às relações de poder que nele se configuram está a questão, também ela axial na obra da pintora, do questionamento da identidade feminina e do seu carácter contraditório em permanente redefinição. As experiências da submissão, da crueldade e do domínio patriarcais, mas também da sensualidade, da sexualidade, da criação – gravidez, parto, maternidade são centrais na sua interrogação sobre a identidade feminina. A condição feminina apresenta-se numa dupla vertente de violência e entrega, ameaça e proteção, treva dionisiaca e luz apolínea e as mulheres de Paula Rego apresentam com frequência uma natureza andrógina.

Os romances de Eça de Queirós interessam de sobremaneira Paula Rego porque lhe permitem pensar as problemáticas angulares da sua obra já enunciadas. Quer *O Crime do Padre Amaro*, quanto *A Relíquia* permitiram-lhe abundantemente esse exercício, potenciado pelo humor negro e pela paródia a que gosta de recorrer, ensaiando, por essa via, uma outra ponte de diálogo com o texto irónico queirosiano. Mas à ironia dúplice e por vezes amarga, embora, em última análise, reformista e solar de Eça de

Queirós, responde Paula Rego com um humor negro, feroz, provocador, estranho e desconcertante no seu furor de matriz anárquica e iconoclasta.

Atentemos brevemente em alguns trabalhos extraídos das séries queirosianas da pintora nas quais a condição feminina é equacionada, questão que nos importa de momento face à leitura que nos aguarda da série motivada por *O Primo Basílio*.

Veja-se esse quadro, extraordinário de força visual e de mestria plástica, intitulado *Anjo*, em que Amélia, ocupando-o por inteiro, enfrenta quem a olha. De braços abertos exhibe os símbolos da Paixão, a espada e a esponja. Não precisa de asas para ser um anjo, na sua função de mensageiro do sagrado, um anjo vestido de amarelo dourado, a cor dos deuses e da eternidade, exuberante de força ascendente, ilustrada ainda pela não figuração dos pés, elemento habitual da figura humana na autora, cuja ausência aqui permite que o anjo ensaie a ascensão. A pintora diz desta mulher que é “um anjo da guarda e um anjo vingador”, o que de certo modo permite alcantilá-la a uma espécie de arquétipo do carácter duplo da condição feminina, como referi há pouco: violência e entrega, ameaça e proteção, treva dionisíaca e luz apolínea. Ilumina com uma luz resplandecente, alivia com uma esponja amarela humedecida do vinagre ardente da paixão, mas transporta na espada negra, da cor do vestido, da morte, das trevas e do vazio, a vingança, o poder de massacrar, a morte. Esta mulher é o próprio enigma da feminilidade. Com este anjo fêmea, algo andrógino, que empunha numa mão uma fálica espada ameaçadora, anunciadora de violência, e na outra exhibe a esponja da comiseração, Paula Rego parece querer dizer: *Ecce femina*.

Retenho ainda a vossa atenção, apenas por um momento e sem comentários exegéticos, na visualização de mais três quadros desta série e em outros três da série *A Relíquia* nos quais o lugar da mulher, o exercício do poder que detém, a violência da sua sensualidade e do desejo sexual, a duplicidade da sua condição são conjugados por Paula Rego. De *O Crime do Padre Amaro*, relembro

Entre Mulheres, Rapariga com Galinhas e Prostrada; de A Relíquia, destaque Encontro com Amélia, Mary faz Luvas, e Desaparece, mais a tua Porcaria.

XXXXX

São sete os pastéis sobre papel que constituem a série inspirada em *O Primo Basílio: Pequeno-almoço; Sonho do Paraíso; Paraíso; Visões; Chantagem; Regresso do Alentejo; Desespero* (REGO, 2016: 32-3).

Todos temos presente a famosa crítica machadiana a *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós, que tem sido reiteradamente dissecada nos dois lados do Atlântico. Publicada no jornal *O Cruzeiro*, do Rio de Janeiro, de 16 e 30 de Abril de 1978, portanto poucos meses depois da publicação da obra em Portugal, Machado, atacando o “implacável” realismo do seu confrade português, diz de Luísa que ela “é antes um títere do que uma pessoa moral”, “sem vontade, sem repulsa, sem consciência”, pelo que “Basílio não faz mais do que empuxá-la, como matéria inerte que é.” (Apud MOISÉS, 2001: 144).

Poderíamos dizer que Paula Rego está do lado do olhar machadiano ao optar na sua série por um modelo não vivo para criar a figura de Luísa. Prefere construir para seu modelo um boneco, uma mona, ao contrário da opção que faz para representar Juliana, a outra personagem feminina do romance que aparece nesta série, e até para representar o retrato supostamente da mãe de Jorge no quadro *Pequeno-almoço*. E, note-se, ao contrário do que até hoje fez, para recriar todas as personagens das duas séries que dedicou a Eça de Queirós a propósito de *O Crime do Padre Amaro* e de *A Relíquia*.

A Luísa de Paula Rego é um títere nas mãos de todos – Basílio, Juliana e até Jorge e Sebastião. Por isso ela tem uma existência física em simulacro, para além de, ao longo da série, ir perdendo espessura física; ela vai-se sumindo, vai diminuindo de

tamanho, vai encolhendo, muito particularmente nos quadros *Chantagem* e *Regresso do Alentejo*. E essa existência de marafona também se conjuga com o estatuto de ser silencioso, incapaz de assumir a fala, que ela é no romance queirosiano, como já foi pertinentemente acentuado por Mónica Figueiredo.

Que distância entre esta insignificante Luisinha e a poderosa Amélia, que vimos representada em *Anjo*, na série d' *O Crime!* Embora a ambas as espere a morte, Amélia possui uma heroicidade ganha pela experiência violenta da paixão, pela assunção da sexualidade em plenitude, pela vivência da gravidez indesejada e do parto em solidão, realidades que Luísa nunca experimentará apesar das tentativas falhadas que vai fazendo para se descobrir.

Paula Rego, manifestamente, não gosta de Luísa e por isso a vai tornando cada vez mais insignificante até desaparecer do universo plástico, como desaparece do universo romanesco. É isso mesmo que o quadro *Desespero* nos mostra – o nada que é Luísa que de certo modo ganha a forma do cadeirão branco sobre o qual Jorge se lança vivendo o seu desespero: desespero de se saber traído, primeiro, desespero de continuar a desejar Luísa mesmo sabendo-se traído ou ainda mais ao saber-se traído, desespero, depois, face à doença incontrollável de Luísa, desespero finalmente perante a constatação da sua morte.

Paula Rego segue de perto o romance que nos conta intermitentemente, ao longo de várias páginas, os diversos matizes da “desesperação” de Jorge, que “trazia-o num movimento contraditório” (QUEIROZ, 1990: 395), num “cismar espesso” (QUEIROZ, 1990: 396), torturante, “taciturno” (QUEIROZ, 1990: 405), que o leva, mais de uma vez, no dizer do narrador, a apertar a cabeça entre as mãos.

No romance, Jorge, no seu desespero de marido traído, indagando os vestígios do adultério, fixa-se no divã – “o divã tão largo, tão cómodo, desesperava-o; tomou-lhe ódio.” (QUEIROZ, 1990: 399); “sentia um prazer doloroso em verificar que fora ali!”

(QUEIROZ, 1990: 401). Durante um dos delírios agónicos da febre cerebral que vitimou Luísa, esta – diz o narrador: “julgando-se no Paraíso e nas exaltações do adultério, chamou Bazílio, pediu champagne, teve palavras libertinas, Jorge fugiu da alcova alucinado, foi para a sala às escuras, atirou-se para o divã a soluçar, arrepelou-se, blasfemou.” (QUEIROZ, 1990: 409).

Que nos mostra Paula Rego? Jorge, num espaço descaracterizado relativamente ao espaço do lar burguês forrado a papel adornado que surge noutros quadros, um espaço vazio, aproximável pela cor do espaço erótico do quadro *Sonho de Paraíso*.

Detenhamo-nos por momentos neste *Sonho de Paraíso* para depois voltarmos de novo a *Desespero*. Trata-se de um dos quadros mais violentos da série e mais prenhe de atmosfera erótica, que ao mesmo tempo segue e não segue de perto o romance.

Convém não esquecer que *O Primo Basílio*, como praticamente todas as narrativas queirosianas, é um romance sobre a força do desejo, a erotização da paixão e a sua vivência angustiada e, neste caso, desnorçada, conducente sempre à revelação do carácter infeliz da experiência amorosa e da vacuidade do amor.

Sonho do Paraíso em nada se aproxima da forma como Luísa imagina o Paraíso, numa idealização romântica que a faz aproximá-lo do ninho de amor, descrito num romance de Paulo Féval, como um casebre arruinado mas forrado no interior a cetins e tapeçarias e onde as flores se esfolham em vasos de Sèvres, nem se aproxima do terceiro andar sórdido e mal cheiroso, servido por uma “escada, de degraus gastos, subia ingrememente, apertada entre paredes onde a cal caía, e a humidade fizera nódoas.” (QUEIROZ, 1990: 187-8). *Sonho do Paraíso* sugere antes um episódio anterior à experiência dos encontros clandestinos no Paraíso, quando ainda na sala da casa da prima, Basílio, tomando entre as mãos os pezinhos de Luísa, os beija e se desencadeia a famosa cena de sexo oral – famosa pela ousadia queirosiana de

narrativamente a sugerir – finda a qual o primo conclui, torcendo o bigode com satisfação: “Ensinará-lhe uma sensação nova: tinha-na na mão!” (QUEIROZ, 1990: 220).

É dessa experiência de posse e de despossessão erótica que o quadro nos fala. Experiência de excesso, própria do obsceno inerente à relação erótica, é dada visualmente quer pelos símbolos de poder patriarcal e fálico que Basílio exhibe – a cartola, a bengala, os gémeos possantes à mostra –, quer por esses dois coloridos e enérgicos bichos de capoeira, que encimam o corpo de Luísa, sugerindo espaço vital de nidificação, como acontece noutras obras da pintora, contrapostos, porém, à presença dessa pomba fálica algo ameaçadora que desce sobre Luísa e a essa ave pernalta que perscruta o falo de Basílio. A realidade da fecundidade está por certo subconscientemente presente no pensamento de Luísa, que, casada há três anos, não tinha filhos.

Será bom não esquecer que a questão da maternidade também atravessa este romance de Eça de Queirós, como atravessara já *O Crime do Padre Amaro*: a expectativa e a idealização romântica da maternidade experimentada por Luísa e a maternidade cruamente rechaçada por Leopoldina como impertinência sofrida pelas mulheres. Ora estes temas são, como ficou dito, temas centrais da inquirição de Paula Rego em torno da identidade feminina. Surpreendente se nos afigura, exatamente por isso, que a personagem de Leopoldina não tenha merecido a atenção da pintora nesta sua leitura do romance queirosiano.

Sonho de Paraíso exhibe ainda, como uma espécie de confirmação da sua atmosfera densamente erótica, essa perturbante boneca-esqueleto, chegada do reino dos mortos, para lembrar que Eros e Tanatos seguem de mãos dadas. E Luísa, a Luisinha que todos, Jorge, Sebastião, o Conselheiro Acácio, D. Felicidade, garantiam ser um anjinho, uma criança frágil, dependente e incapaz de pensar por si, mostrou-se capaz de aprender isso mesmo. Quando, após os primeiros sinais de esfriamento da sua relação com Basílio, procura entender-se e

entender o que a empurrara para os braços do primo, Luísa ponderará afinal sobre a contiguidade entre amor e morte nos seguintes termos:

Onde estava o defeito? No amor mesmo talvez! Porque enfim, ela e Basílio estavam nas condições melhores para obterem uma felicidade excepcional: eram novos, cercava-os o mistério, excitava-os a dificuldade... Porque era então que quase bocejavam? É que o amor é essencialmente perecível, e na hora em que nasce começa a morrer. Só os começos são bons. Há então um delírio, um entusiasmo, um bocadinho do Céu. Mas depois!... (QUEIROZ, 1990: 215).

Será então Luísa esse ser tão plano e vácuo como Machado de Assis e Paula Rego pretendem fazer-nos crer? Pessoalmente compartilho a opinião de Mónica Figueiredo, quando entende perturbador o incómodo que esta personagem, tão acusada de superficialidade e incoerência, persiste em provocar a cerca de século e meio do seu nascimento, continuando a suscitar um sem número de textos críticos, mesmo não sendo ela exatamente uma Emma Bovary (FIGUEIREDO, 2011: 32). É que, segundo a autora, Eça também aqui escreveu “uma triste história do desejo”, “a viacrúcis do *corpo* à procura de um espaço” que o tempo histórico não podia oferecer, mais, “uma dolorosa história de vencidos” (FIGUEIREDO, 2011: 31).

Voltemos ao quadro *Desespero*, no qual deixámos Jorge atirado sobre um cadeirão sem cor, num espaço que aproximámos, pela atmosfera cromática, do espaço erótico evocado em *Sonho de Paraíso*. Jorge está numa estranha posição que não pode deixar de convocar uma sugestão onanista e de recordar o pobre Padre Amaro do quadro *A Cella*, da série *O Crime do Padre Amaro*. Luísa, perto da morte ou mesmo já morta, não se confundirá com o vazio branco daquele cadeirão-sudário sobre o qual se lança Jorge enclausurado na cela do seu lar burguês? Acresce ainda a esta cena as presenças perturbantes de um louro enganador, óbvia metáfora

do sedutor Basílio, e de um rato, metáfora paralela do mesmo Basílio, enquanto o rato é um símbolo ctónico ligado à atividade clandestina, associado pela psicanálise ao domínio fálico.

Esta encenação de Paula Rego só obliquamente segue o texto de Eça, mas não deixa de ser curioso que a pintora tenha feito este cadeirão ocupar o centro de um dos seus quadros, o último e o único da série em que Luísa não está presente, e que, no texto queirosiano, a última referência a Jorge seja a seguinte, que ocorre no dia posterior ao enterro, em casa de Sebastião onde passara a noite: “Àquela hora Jorge acordava, e sentado numa cadeira, imóvel, com soluços cansados que ainda o sacudiam, pensava nela.” (QUEIROZ, 1990: 426).

Luísa é reduzida por Paula Rego à sua ausência. Mais uma vez ocorre-me o contraste com Amélia, num dos quadros finais da série *O Crime do Padre Amaro*, intitulado *No Deserto*, no qual é alçada a uma dimensão dignamente trágica, não passível de ser comparada à última aparição bem doméstica de Luísa, representada no quadro *Regresso do Alentejo*. Aqui, Luísa é infantilizada, quase uma menina no colo protetor do marido agigantado, senhor de poderosas botas que confirmam o seu poder sobre o chão doméstico, em contraste com ela pairando longe do solo. Paula Rego intensifica o texto queirosiano ao fazer com que as mãos de ambos, Jorge e Sebastião, pousem sobre Luísa, repondo a ordem patriarcal que ela perturbara. Luísa é de novo aquela “criança” que “não vê o mal”, que “não reflexiona”, como lembrara Jorge a Sebastião quando, de partida para a viagem ao Alentejo, recomenda ao amigo que faça companhia a Luísa e, sobretudo, que a “advirta” em caso de prevaricação, porque ela, reconhece Jorge, “sentindo-se apoiada, tem decisão”. Aí estão então as mãos de Jorge e Sebastião prontas a apoiar e guiar Luísa.

Paula Rego está atenta à questão da dominação patriarcal, da reposição da ordem, mas não parece ter captado os indícios que o texto queirosiano vai fornecendo de uma certa revolta contida de Luísa, que não encontra a voz para se expressar. É como se Paula

Rego não estivesse disponível para atentar nalguns momentos autorreflexivos de Luísa, na experiência da culpa pela atração pelo excesso que a esmaga e de que os seus sonhos são instrumento de expressão e na persistência para “desobedecer” à ordem através das relações oblíquas, chamemos-lhe assim, com Leopoldina. Estes seriam filões que Paula Rego poderia ter explorado se tivesse querido descobrir em Luísa não apenas uma Luisinha em “decremento”, mas também uma mulher que esboça uma tentativa de se assumir como sujeito e é vencida.

Há porém dois quadros em que se indicia uma outra faceta da identidade feminina que, ao contrário da que se sugere a propósito de Luísa, implica força, domínio, e até seguidismo relativamente ao poder patriarcal. Logo no primeiro quadro da série, *Pequeno-almoço*, o único em que Luísa não perdeu ainda o contacto com o chão que pisa, temos uma banal cena doméstica, num domingo à tarde dormente na sala de Luísa e Jorge, que aliás segue de perto o texto romanesco. Jorge espreguiça-se e boceja “estirado na velha *voltaire* de marroquim escuro” (QUEIROZ, 1990: 13) e Luísa, em roupão e com “o cabelo louro um pouco desmanchado, [...] com o cotovelo encostado à mesa acariciava a orelha” (QUEIROZ, 1990: 13), num gesto de languidez amorosa que a caracterizará. Fala-se de coisas domésticas sem importância e o narrador vai-nos apresentando as personagens e dando a atmosfera espacial, fazendo-nos designadamente seguir o olhar enternecido de Jorge pelos móveis herdados da mãe. “Defronte, na outra parede, – informa o narrador – era o retrato de seu pai: estava vestido à moda de 1830, tinha a fisionomia redonda, o olho luzidio, o beijo sensual; e sobre a sua casaca abotoada reluzia a comenda de Nossa Senhora da Conceição.” (QUEIROZ, 1990: 14-5). A seguir será feita uma referência breve ao facto de Jorge ter herdado da mãe “a placidez, o génio manso” (QUEIROZ, 1990: 15), não havendo qualquer alusão a um retrato seu.

Ora, o que nos mostra Paula Rego? Um retrato da mãe e não do pai, central e dominador, que o jovem casal ladeia, casal por seu

turno ladeado por Juliana à direita, a qual fora chamada por Luísa, como o romance refere, no sentido de dar conta dos preparativos das roupas para a viagem de Jorge e por uma segunda imagem de Juliana, refletida no espelho da esquerda. É, pois, através destas duas figuras que Paula Rego afirma o poder das mulheres neste romance: a mãe de Jorge, cuja placidez e cujo génio manso Jorge vai herdar, e Juliana, essa extraordinária figura de chantagista que ganha aos olhos de Paula Rego o primeiro plano da figuras femininas do romance.

Jorge, apesar de ter defendido, à luz da ética patriarcal dominante, a morte da mulher adúltera no romântico drama *Honra e Paixão* de que Ernestinho, o seu autor, dera notícia aos amigos num dos serões em casa do mesmo Jorge, acabará perante a encenação no seio do seu próprio lar de uma história de adultério de matriz romântica, por reagir sob o efeito da “placidez” e do “génio manso” que herdara da mãe – Paula Rego não esquece que este é um romance de matriz realista-naturalista –, perdoando a mulher, amando-a envergonhadamente ainda mais, batendo-se para que ela superasse a doença, e sofrendo o maior desgosto pela sua morte.

Juliana, essa confirmará aos olhos de Paula Rego, no quadro *Chantagem*, o lugar de proeminência que ocupara no primeiro quadro da série. Ela transmite força, poder e crueldade. Juliana é obviamente a figura dominante face a Luísa e é ela que confina com o mundo e a sua ordem ou desordem; ela está do lado da luz, da rua e tem na mão o poder da palavra com o qual pode destruir aquele mundo forrado a acantos dourados onde Luísa vive protegida. Não vemos os pés nem de uma, nem de outra, mas adivinhamos que, enquanto a primeira os tem bem assentes na terra, Luísa, consternada e de mãos agarradas ao rosto manifestando a sua impotência, paira eventualmente alçada sobre o fatídico sofá onde o caminho da sua perdição se desenhou. Está impotente e tem ao seu lado um assustador símbolo constituído por uma cabeça de um boneco, simulacro de quê? Da

infecundidade que Paula Rego quer atribuir a Luísa? De outros segredos relacionados com eventuais casos de gravidez e abortos que Juliana conhece, nomeadamente através da tia Vitória que ela frequenta e a aconselha e que poderão envolver Luísa ou Leopoldina, segredos que o texto queirosiano não diz mas que permite que Paula Rego diga? E mais uma vez ocorre a comparação com um quadro da série d'*O Crime*, intitulado *A Fuga para o Egito*, em que a força da razão e o tom acusatório no que à morte e/ou infanticídio do filho de Amélia e do Padre Amaro se refere está inteiramente do lado de Amélia, pese a suas mãos atadas reveladoras de impotência.

Um dos aspetos mais curiosos e simultaneamente irónicos da interpretação que Paula Rego faz de *O Primo Basílio* decorre do facto de a pintora criar dois quadros nos quais confunde Jorge e Basílio. O Basílio do quadro *Paraíso* é igual ao Jorge de *Pequeno-almoço*. Que pode querer isto dizer?

Esta ironia de Paula Rego não pode deixar de lembrar aquela conversa crua entre Sebastião e Julião, quando o primeiro pede a cumplicidade do segundo, ambos frequentadores dos serões de Luísa e Jorge, preocupado que está com os mexericos que as frequentes visitas do primo a Luísa, na ausência de Jorge, estarão a causar e interrogando-se se de facto Luísa se terá deixado seduzir pelo primo. Julião, que se considera um espírito positivo, comenta: “– Mas é sempre assim, Sebastião. O primo Bazílio tem razão; quer o prazer sem a responsabilidade!” E acrescenta, fazendo graça:

– Há um marido que a veste, que a calça, que a alimenta, que a engoma, que a vela se está doente, que a atura se ela está nervosa, que tem todos os encargos, todos os tédios, todos os filhos, todos os que vierem, sabes a lei... Por consequência o primo não tem mais que chegar, bater ao ferrolho, encontra-a asseada, fresca, apetitosa à custa do marido e... [...]

– É ótimo! – acrescentou. – Todos os primos raciocinam assim. Bazílio é primo, logo... Sabes o silogismo, Sebastião! Sabes o silogismo, menino! (QUEIROZ, 1990: 132).

Num outro momento do romance, dos vários em que o narrador vai aduzindo elementos que levam o leitor e a própria Luísa, afinal, a concluir que o adultério é gesto banal e tolerado no mundo que os cerca, sobretudo entre os homens, ele informa-nos que o próprio Jorge, para além de ter tido as suas aventuras sexuais anteriores ao casamento, é desejado em Évora pelas mulheres do delegado e do estanqueiro.

Portanto, não será sem ironia induzida pelo próprio Eça, e remetendo para essa generalização do adultério como fenómeno que a todos iguala, que avaliamos a opção de Paula Rego fazer pontualmente de Basílio e Jorge sócias. Aproximação irónica que não deixa de ser reforçada se atentarmos no facto de o espaço, no quadro *Paraíso*, ser cindido em dois: à esquerda um cenário bem doméstico, se se considerar o papel de parede, o pormenor dos anjinhos, bem sei que em poses corporais algo ambíguas, e a atitude dos dois amantes bem mais conjugal do que própria de um encontro clandestino num ninho adúltero; à direita, a explicitação da natureza do espaço, através do lugar de destaque dado à escultura lasciva sobre o solo e da presença daquelas botas postas em evidência cuja dimensão, a par da presença do gato, nos levam a pensar no gato das botas do conto do Perrault enquanto ser astucioso, fura-vidas, enganador e enfim vencedor nos seus propósitos como de certo modo Basílio é.

Detenho-me, por fim, em *Visões*, o quadro que aparentemente mais se afasta de uma cena identificável do romance mas que agrega vários filões que o livro explora. Esta técnica de acumulação mais ou menos justaposta de imagens, que não compõem exatamente uma cena do romance mas que funcionam como dispositivos através dos quais a questão central do romance é reencenada, é frequente nas séries de inspiração romanesca da pintora.

Este é um quadro perturbante em que é convocada a questão do adultério explorada a diversos níveis, inclusivamente simbólicos e espaciais. Três espaços que correspondem a três momentos

cruciais da vivência da história do adultério de Luísa estão copresentes e ela comparece no quadro com um rosto e um corpo de mona apática que só é vista como reflexo do espelho; não é gente, é uma boneca de trapos manipulada por Basílio; está positivamente posta sobre um banco, com os pés fora da realidade. Ela é um simulacro de mulher, sem vontade própria e sem os pés assentes no mundo. Talvez este seja o quadro em que Paula Rego faz uma leitura mais intensamente crítica da situação da mulher no seio da sociedade patriarcal oitocentista, aproximando-se afinal do olhar crítico de Eça, apoiado nos princípios deterministas tainianos.

O primeiro espaço que o quadro justapõe é o da sala da casa de Luísa, com a alusão ao tigre, que surge no romance exatamente no momento anterior à sugestão da primeira relação sexual entre os amantes após uma ameaça de zanga. O texto queirosiano diz:

Apertou-a contra si, beijou-a; ela deixava, toda abandonada; os seus lábios prendiam-se aos dele. Bazílio deitou um olhar rápido, em redor, pela sala, e foi-a levando abraçada, murmurando: Meu amor! minha filha! mesmo tropeçou na pele de tigre, estendida ao pé do divã.

– Adoro-te!

– Que susto que tive! – suspirou Luíza.

– Tiveste?

Ela não respondeu; ia perdendo a percepção nítida das coisas; sentia-se como adormecer; balbuciou: Jesus! não! não! Os seus olhos cerraram-se. (QUEIROZ, 1990: 167).

O tigre simboliza ferocidade, astúcia, liberdade, poder, beleza, uma série de qualidades que Basílio pretensamente congrega, e em certa medida também Luísa neste primeiro momento. Basílio tropeça na pele de tigre; o quadro por seu turno sugere dois tigres numa performance sexual com o seu quê de violência o que nos leva a aproximarmo-nos da violência erótica que leva Luísa a falar em susto, a experimentar uma certa perda de consciência da realidade e a ter um último momento de resistência

- “Jesus! não! não!” (QUEIROZ, 1990: 167) - tudo isso antes da morte erótica. Tudo isso apesar ou para além do tropeção de Basílio.

Um segundo espaço eivado de erotismo, o do Paraíso, é também inscrito no quadro em termos simbólicos, com a alusão à escada estreita e íngreme por onde Luísa ascende ao sórdido quarto de uma casa degradada da periferia ao qual afinal de contas se resume o Paraíso: “- Tão tarde! Sobe!” - diz Basílio - ‘Pensei que não vinhas. O que foi?’ // A escada era tao esguia, que não podiam subir juntos.” (QUEIROZ, 1990: 188). A escada enquanto elemento que aponta o sentido da ascensão não pode ser partilhada pelos amantes em questão. A escada, em termos psicanalíticos, já o sabemos, está relacionada com a escalada que gera medo, ansiedade e temor. Tudo aquilo que domina Luísa e que a fizera sair de casa colada às paredes e com um véu cobrindo a cara. Todavia Paula Rego aproxima aquela escada em termos visuais de uma cruz com uma figura que em nada tem a ver com a de uma litografia pendurada na parede do Paraíso, que o texto queirosiano refere (QUEIROZ, 1990: 188). A figura com uma caveira aos pés, a par da escada, que é também um símbolo bíblico de ascensão e queda, convida à aproximação com a atmosfera da paixão. A via-sacra de Luísa, que acabará na morte, tem aqui uma primeira estação, por ocasião da primeira grande desilusão relativa ao adultério com a percepção da real dimensão de miséria do Paraíso.

Um terceiro espaço em justaposição é o da imagem assustadora de uma figura, de cabeça careca, a ser ameaçada ou mesmo devorada por um exército de insetos como se já estivesse por detrás de um esquite em vidro transparente: estamos face à última estação da via-crucis de Luísa. Paula Rego persegue proximamente o texto queirosiano que nos dá a ver Luísa sem cabelo e a um passo da morte que a chama, como se adivinha através daquele que é o último diálogo entre o casal, no momento em que Luísa se apercebe que a cabeleira lhe foi rapada por razões terapêuticas:

– Cortaram-me o cabelo... – murmurou tristemente.
– É para te fazer bem – disse-lhe Jorge, quase tão agonizante como ela. – Cresce logo. Até te vem melhor...
Ela não respondeu; duas lágrimas silenciosas correram-lhe pelos cantos dos olhos.
Devia ser a última sensação: a prostração comatosa ia-se imobilizando, apenas a sua cabeça rolava num movimento doce e vagaroso sobre o travesseiro, gemendo sempre com um cansaço triste; a pele empalidecia como um vidro de janela, por trás do qual lentamente uma luz se apaga; e mesmo os ruídos da rua que começavam não a impressionavam. Como se fossem muito distantes e abafados em algodão. (QUEIROZ, 1990: 411-2).

Os três espaços identificados em *Visões*, nos quais amor e morte confinam, Eros e Tanatos se abraçam, como é tão frequente acontecer no universo do autor, desenvolvem-se perante uma ameaçadora dança macabra de seres ctónicos com uma aparência de seres devoradores, que ocupam o primeiro plano da tela.

Concluindo, a série *O Primo Basílio* de Paula Rego confirma a capacidade que a obra de Eça de Queirós tem mais uma vez de estimular Paula Rego à revisitação dos seus temas obsidianes numa atmosfera plástica que oscila entre naturalística e surrealizante, com isso confirmando também as virtualidades significativas de um romance oitocentista versando um tema – um banal caso de adultério num lar burguês do século XIX – que poderia parecer esgotado para um leitor do século XXI. A leitura de Paula Rego confirma afinal *O Primo Basílio* como um velho clássico sempre pronto a provocar o leitor e a conduzi-lo a novas e estimulantes leituras.

Referências

BESSA-LUIS, Agustina; REGO, Paula. *As Meninas*. Lisboa: Três Sinais Editores, s.d.

BRADLEY, Fiona. *El primo Basilio y otras historias / Cousin Bazilio and Other Stories*. London: Marlborough Fine Art, 2015.

FIGUEIREDO, Mónica. *No Corpo, na Casa e na Cidade – As Moradas da Ficção*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2011.

LIMA, Isabel Pires de. Ecce Femina. Das Paixões. Das Mulheres. In: QUEIRÓS, Eça de. *O Crime do Padre Amaro*. Ilustrações de Paula Rego. Porto: Campo das Letras, 2001.

MOISÉS, Massaud. *Ficção e Utopia*. São Paulo: Cultrix, 2001.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des Symboles*. 4 vols. Paris: Seghers, 1974.

McEWEN, John. *Paula Rego*. London: Phaidon, 1997.

POMAR, Alexandre. Pinturas de Histórias. *Tabacaria*, Lisboa, nº 2, 1996.

QUEIROZ, Eça de. *O Primo Bazílio*. Org. Luiz Fagundes Duarte. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1990.

REGO, Paula. *O Crime do Padre Amaro*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian - Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 1999.

REGO, Paula. *Old Meets New*. Cascais: Fundação D. Luis I- Casa das Histórias Paula Rego, 2016.

ROSENGARTEN, Ruth. Verdades Domésticas: o Trabalho de Paula Rego. *Paula Rego*, Lisboa: Fundação das Descobertas/Centro Cultural de Belém, Quetzal Editores, 1997, p. 50-2.

O caso do *primo Basílio*: da narrativa literária à cinematográfica

*Maria Zilda da Cunha*¹

*Maria Auxiliadora Fontana Baseio*²

*Ricardo Iannace*³

Introdução

O pensamento humano, ao se materializar, confronta-se com as contingências dos meios de expressão – condição indelével da criação. “Não há verbo que se faça carne sem conflito no próprio processo de encarnação” (GAUDREAU; MARION apud DINIZ, 2012: 108). Nesse sentido, a expressão do que vive no imaginário de um autor demanda encontro com a “opacidade da materialidade expressiva”.

Na literatura, a escrita configura-se meio semiótico e revela o enfrentamento entre a história, como virtualidade pura – fábula – e a mídia, sua forma de expressão; no cinema, esse embate realiza-se entre a fábula e as três matrizes de linguagem: verbal, sonora e visual.

Como um sistema semiótico, sabemos que a literatura sempre estabeleceu diálogos com outros sistemas. É desse processo

¹ Professora Doutora da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, Brasil.

² Professora do Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade de Santo Amaro (UNISA), São Paulo, Brasil.

³ Professor das Faculdades de Tecnologia do Estado de São Paulo (FATECs) e do PPG em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, Brasil.

de intermedialidade que pretendemos tratar ao analisar traduções intersemióticas de *O primo Basílio* (1878), de Eça de Queirós. Focar-se-ão, em especial, os diálogos entre o conto queirosiano “No moinho”, publicado em 1902, o romance *O primo Basílio* e as transposições fílmicas realizadas em 2007 no Brasil sob a direção de Daniel Filho e as versões portuguesas de G. Palu (1923) e a de António Lopes Ribeiro (1959).

Cumpramos assinalar alguns pressupostos epistemológicos e metodológicos que servirão de guia a esta abordagem crítica interdisciplinar à luz dos estudos comparatistas.

Primeiramente, apontamos o potencial de movência do texto em análise no sentido de tornar-se mobilizável em discursos novos ao engendrar deslocamentos em diferentes sistemas semióticos em um movimento de circulação que permite releituras, ressignificações, intercâmbios, transformações, descontinuidades, desvios e rupturas.

Em segundo lugar, vale discutir aspectos da natureza do texto literário, que envolvem sua plurissignificância. Nesse sentido, retomamos a ideia de Umberto Eco, com o conceito de obra aberta. Por não comportar interpretação única, a linguagem artística engendra sentimento de descentralização e pluralidade, constitui-se como um “campo de possibilidades interpretativas” (ECO, 2001: 150). A natureza de abertura resulta da organização expressiva e estrutural da obra, conferindo ao leitor a possibilidade de fruir diferentes juízos interpretativos, a partir de sua ativa descoberta de sentidos. “Cada fruição é, assim, uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original” (ECO, 2001: 40).

Em terceiro lugar e atrelado às reflexões sobre a natureza do texto literário, encontramos o problema de estabelecer hierarquias entre os sistemas semióticos, desembocando em concepções sobre original e versões derivadas, entre autenticidade e simulacro, entre fonte e influências – o que resulta nos insistentes e infrutíferos discursos sobre fidelidade à obra originária, que se mostra

inviolável e modelo para as demais, fruto de uma visão que ignora a especificidade de cada sistema expressivo. Enquanto o romancista ou o contista tem ao seu dispor a linguagem verbal, um cineasta tem a verbal, a visual e a sonora; ao mesmo tempo em que um escritor opera no campo literário com os instrumentais e valores a ele pertinentes, o cineasta o faz também em seu campo expressivo com os respectivos valores inerentes. Nesse pensamento, enfatizamos o conceito de dialogismo intertextual, na compreensão de Robert Stam, ou de tradução intersemiótica, de Julio Plaza, para abordar nossas análises, tendo por motivação as singularidades de cada sistema semiótico, acrescentando-se os inevitáveis deslocamentos provocados por aspectos da cultura.

Para Robert Stam, “qualquer texto literário pode gerar um número infinito de leituras, um romance também pode gerar um sem número de adaptações. Uma adaptação é, então, menos uma ressuscitação de uma palavra original do que uma etapa num processo dialógico sem fim” (STAM, 2005: 4). Assim, o autor prevê o dialogismo textual como “as infinitas possibilidades geradas por todas as práticas discursivas de uma cultura, toda a matriz de expressões comunicativas nas quais o texto artístico está situado, que alcançam o texto não somente por meio de influências reconhecíveis, mas também por meio de um processo sutil de disseminação” (STAM, 2000: 64).

Essa ideia articula-se com a compreensão de Julio Plaza (2003: 1) sobre a tradução intersemiótica:

[...] a operação tradutora como trânsito criativo de linguagens nada tem a ver com a fidelidade, pois ela cria sua própria verdade e uma relação fortemente tramada entre seus diversos momentos, ou seja, entre passado-presente-futuro, lugar-tempo onde se processa o movimento de transformação de estruturas e eventos.

Como uma “prática crítico-criativa”, a tradução intersemiótica opera com a releitura, como metacriação, como

diálogo de signos, trânsito de sentidos, como “transcrição de formas na historicidade” (PLAZA, 2003: 14).

A questão da fidelidade deve sim ser observada na tradução intersemiótica, ou nas operações de dialogismo intertextual, não se tratando de ser fiel a um autor ou a uma obra, mas, de fato, ao potencial de uma mídia: “ao cineasta o que é do cineasta, ao escritor o que é do escritor”, como ensina Ismail Xavier (2003: 62).

Por fim, ressaltem-se as relações entre os textos e seus contextos de produção. Antonio Candido, em *Literatura e Sociedade* (2006), ensina que a arte é “um sistema simbólico de comunicação inter-humana” e estabelece diálogo com a sociedade. Valores e ideologias contribuem para o conteúdo, enquanto as modalidades de comunicação influenciam na forma. Assim, o texto de Eça, em suas diferentes concretizações artísticas, realiza-se no interior da história, em permanente diálogo com a respectiva sociedade e as formas culturais de produção disponíveis no momento.

No contexto literário, o romance *O Primo Basílio* desenvolve a proposta do Realismo de traçar críticas corrosivas à sociedade portuguesa reconhecida pela ociosidade burguesa, pela hipocrisia, futilidade, superficialidade de relações. Avesso às idealizações românticas, o Realismo desnuda aspectos da realidade com rara objetividade e detalhismo, buscando dela se aproximar ao descrever costumes, relações sociais, conflitos interiores do ser humano, a crise das instituições burguesas, entre outras temáticas.

Do romance ao conto

“No moinho” foi publicado em 1892 no *Atlântico, Folha Comercial, Literária e Noticiosa de Lisboa*; em 1902, a narrativa insere-se no volume póstumo que reúne os contos do escritor português. Ela é curta e densa. O leitor identifica uma estrutura segmentada em três fases: (1) a apresentação da protagonista Maria da Piedade, sugestivamente emoldurada na residência

isolada do espaço rural onde vive na companhia do marido doente (João Coutinho) e dos três filhos pequenos com saúde também debilitada, de maneira que a rotina da personagem se restringe aos cuidados diários com a família; (2) a notícia da vinda, seguida da chegada, de Adrião, o primo de Coutinho: literato citadino e de renome, culto e viajado, que decide passar poucos dias em tal lugarejo a fim de efetuar a venda de um lote de terras herdado do pai – tempo este necessário para despertar o desejo sexual em Maria da Piedade; (3) a lassidão, o abandono dos afazeres domésticos e a promiscuidade da heroína, que, ao buscar no mundo real as aventuras amorosas retratadas nas páginas dos romances, degrada-se moralmente e escandaliza a vizinhança.

Faz-se primorosa a engenhosidade queirosiana na fabulação desse conto. A área campesina revela-se pacata. O narrador, em terceira pessoa, mostra-se onisciente e capcioso na descrição da natureza de aparência estável que mimetiza a resignação do sujeito feminino; sutilmente, no início da intriga, há registro de certa manifestação do instinto feminino – é anunciado que os olhos dessa senhora estão atentos à figura masculina. Ao ser apresentada ao primo, ela observa que “aquele herói, aquele fascinador por quem choravam mulheres, aquele poeta que os jornais glorificavam, era [...] menos espetaculoso que o filho do recebedor! Nem formoso era”. Dono de “uma face cheia e barbuda [...] num corpo robusto e pequeno, e os seus sapatos enormes, parecia-lhe a ela um dos caçadores de aldeia que às vezes encontrava, quando de mês a mês ia visitar as fazendas do outro lado do rio.” (QUEIRÓS, 1987: 138). Aliás, a cena de maior tensão do conto (o momento em que Adrião lhe arrebatava um beijo) oferece paridade entre o terreno verdejante – rústico, selvagem – e a voz arfante que parece soar no corpo da aldeã, que ao longo do passeio com o parente no moinho, à luz do meio-dia, afrouxa pouco a pouco o recato e a postura cerimoniosa. O cenário “digno de [Jean-Baptiste Camille] Corot” denotaria – em primeiro plano, apenas – o *locus amoenus* evocado no paisagismo do pintor parisiense citado por Eça de Queirós.

Lê-se que o moinho abandonado trazia uma “roda enorme, quase podre, coberta de ervas, imóvel sobre a gelada limpidez da água escura.” (QUEIRÓS, 1987: 141). Dada à fadiga, porque seguiam a pé, “sentaram-se numa escada desconjuntada de pedra, que mergulhava na água da represa os últimos degraus”, e, ao “encanto daquela frescura murmurosa, [...] Adrião vi-a de perfil, um pouco curvada, esburacando com a ponteira do guarda-sol as ervas bravas que invadiam os degraus: era deliciosa assim, tão branca, tão loura [...]: o seu chapéu era de mau gosto, o seu mantelete antiquado, mas ele achava nisso mesmo uma ingenuidade picante.” (QUEIRÓS, 1987: 141). As tintas que se detêm na moradora dessas terras arborizadas parecem indiciar tanto o represamento quanto a irrupção de um prazer involuntariamente licencioso: perdura “a gelada limpidez da água escura”, a onda reincidente do fluxo do rio, em compasso lento, insiste nos últimos degraus de pedra, “as ervas bravas” despontam... assomam. Adicione-se a isso a fala mansa do primo, entrecortada com expressões de gracejo, cativando e seduzindo a mulher de Coutinho.

Casara-se com um homem mais velho e com a saúde comprometida. O matrimônio sinalizava perspectivas novas e vantajosas, como a garantia de que o casebre dos pais sairia da penhora; com o falecimento dos sogros de Maria da Piedade, o casal conquista um padrão financeiro bastante favorável. O dia a dia como esposa e mãe zelosas, a atrair a curiosidade dos vizinhos que a comparam a uma santa, embora fosse à missa somente aos domingos, pois o cônjuge enfermo e os filhos de “sangue viciado” exigiam-lhe mais atenção que o Redentor, tudo, enfim, parece justificar a sua clausura. O primo encontra nessa vida devota e de abstinência a razão para dissuadi-la, retendo-a como *presa fácil*. A propósito, o autor de *Os Maias* (1888) jamais hesitou na criação de enredos dos quais emergem homens galantes e tendenciosamente cafajustes, muito habilidosos em tomadas de decisão que os isentam de agir de modo responsável e escrupuloso com algumas

mulheres; veja-se o clérigo de *O Crime do Padre Amaro* (1875) e, em especial, o *bon vivant* que confere título ao romance de Eça de Queirós, *O Primo Basílio*.

Uma aproximação envolvendo Basílio e Adrião, Luísa e Maria da Piedade, implicaria trazer a lume alguns traços de identidade entre essas personagens, bem como requereria trazer à lembrança a trama de *O Primo Basílio*. A parecença inquestionável incide nas *personae* dos primos vilões, ainda que os laços de parentesco entre eles e as heroínas sejam diferentes no romance e no conto. Ressalte-se que Luísa é prima de sangue de Basílio – na juventude, tiveram um *affair*. Casa-se, no entanto, com Jorge: engenheiro afável, sadio, um marido exemplar. Ao contrário de Maria da Piedade e Coutinho, que residem no campo, moram na cidade – em Lisboa; não têm filhos, vão com regularidade ao teatro, e a casa do casal reúne amigos. Possuem duas criadas – uma delas, Juliana, é quem chantageia Luísa, expondo-a a um esgotamento que culminará com a morte da patroa. Ameaça entregar ao senhor Jorge – assim que ele retornar da viagem a trabalho – uma carta de amor de Luísa para o primo, encontrada num cesto de papéis. Todavia, o biotipo da protagonista do romance apresenta semelhança com o da protagonista de “No moinho”, e uma coloração de ingenuidade declina-se sobre ambas. São leitoras de folhetim, a exemplo da desafortunada Emma, de Gustave Flaubert, em *Madame Bovary* (1857); por extensão, Luísa e Maria da Piedade ganham um destino cruel, e é fato que Basílio e Adrião têm responsabilidade nesse quadro trágico.

Cronologicamente, *O Primo Basílio* antecede o conto estudado. O autor de Póvoa de Varzim teria apostado em um processo de condensação ao modelar a fatura protagonizada por Maria da Piedade. O exercício composicional demandou, por certo, uma síntese exaustiva do relato *stricto sensu* – eventos narrados, cenas, seres e objetos descritos, comentários intrínsecos à tessitura (vozes diretas... indiretas: de personagens, narrador, autoria), isto é, as sequências discursivas que concorrem na armação e dicção do

texto literário como tropos e receptáculo sociocultural retentor e destilador de conflitos submeteram-se à técnica acurada do recorte.

Logo, não seria abusivo apostar que *O Primo Basílio* – enredo com dezesseis capítulos – inspira a elaboração de “No Moinho” equivalendo a uma marca-d’água ampla; senão, a uma lâmina encorpada com vistas à qual se intui que o conto ganha organicidade e desenho. A escritura paradigmática sofre, portanto, uma adaptação: matrizes e meios operacionais da prosa romanesca ajustam-se metodologicamente a outra gramática de construção (econômica... compacta). Assim dimensionado, “No Moinho” rearticula, reelabora, reinventa o caso entre os primos Luísa e Basílio. E o faz sem ignorar os preceitos que regem, no século XIX, a estética realista-naturalista.

Conforme o pensamento de Émile Zola e a tradição da escola a que pertence o autor de *Germinal* (1885), com o “romance de observação e de análise”, o “grande negócio é colocar em pé criaturas vivas, representando diante dos leitores a comédia humana com a maior naturalidade possível. [...] O senso do real é sentir a natureza e representá-la tal como ela é”; um “grande romancista deve ter o senso do real e a expressão pessoal” (ZOLA, 1995: 24-30). Acrescente-se à questão esta inferência de Georg Lukács, em ensaio datado de 1936: “A preocupação central da leitura de um romance é aquela que nos leva a uma espera impaciente da evolução dos personagens com que nos familiarizamos, a uma espera do êxito e do fracasso deles” (LUKÁCS, 1965: 65). Afinal, complementa o filósofo húngaro, “não existe na literatura uma ‘poesia das coisas’ independente dos acontecimentos e experiência da vida humana. [...] As coisas só têm vida poética enquanto relacionadas com acontecimentos de destinos humanos” (LUKÁCS, 1965: 76).

Legítimos são o fôlego e a sensibilidade de Eça de Queirós no estabelecimento dessas dominantes que caracterizam a estrutura do romance; a crítica de costumes azeitada de humor e ironia, a

verossimilhança na constituição de personagens anatomicamente pontilhadas com vícios e fraquezas, as categorias espacial e temporal em plataforma e latitude dilatadas, entre outros aspectos, conferem-lhe um prestígio sem igual na prosa lusitana. O traço expressivo, as ideias contundentes e a maneira de agenciá-las dão à sua literatura canonicidade, motivo de o seu nome somar-se ao de escritores oitocentistas que trataram de temas universais, como o adultério, por exemplo; alguns romancistas mais sintéticos (Machado de Assis); outros, evidentemente, mais transbordantes (Liev Tolstói).

“No Moinho” – diria Edgar Allan Poe ensaísta – pertence à família das narrativas breves, produzidas para serem lidas numa única assentada; não o fosse, o conto perderia “o efeito imensamente importante que se deriva da unidade de impressão, pois, se se requerem duas assentadas, os negócios do mundo interferem e tudo o que se pareça com totalidade é imediatamente destruído” (POE, 1993: 103); considerem-se que “os incidentes e, especialmente, o tom da obra tendam para o desenvolvimento de sua intenção” (POE, 1993: 101). O trabalho labutar com a linguagem, seletivamente densa e enquadrada em um plano redacional necessariamente conciso, perseguindo a unidade no hasteamento do enredo, dispensando uma alta carga de tensão no conflito que chega às vistas e aos sentidos do leitor em tempo recorde, exprime, sem dúvida, o objetivo primeiro do contista: o encurtamento da sua manufaturação.

Com efeito, o trecho queirosiano persegue e concentra, ainda, a fidelidade aos ditames da corrente realista-naturalista, uma vez que um “roteiro” narrativo é exposto no encalço de descrever os fatos e as circunstâncias do meio, em consonância com a filosofia positivista e a doutrina evolucionista – eis que o racionalismo, os fenômenos e as manifestações da ordem do biológico e do patológico, como a hereditariedade, estão entranhados na intriga.

Esse gênero textual marcado pela brevidade, “irmão misterioso da poesia”, como bem diz Julio Cortázar em “Alguns Aspectos do Conto”, toma por base a “noção de limite”, ou melhor, “de limite físico”, tanto que, se comparado à fotografia, “pressupõe uma justa limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmara abrange e pela forma com que o fotógrafo utiliza esteticamente essa limitação [...], de tal modo que esse recorte atue como uma explosão que abra de par em par uma realidade muito mais ampla” (CORTÁZAR, 1993: 151). Relata o autor de *Valise de Cronópio*: “Um escritor argentino, muito amigo do boxe [...], dizia-me [...] que o romance ganha sempre em pontos, enquanto que o conto deve ganhar por *Knock-out*.” (CORTÁZAR, 1993: 152).

Daí a representação do casamento e da relação extraconjugal erigir-se com morosidade em *O Primo Basílio*. Faz-se outro o tempo despendido para a leitura da obra. Ou seja, outra é a convivência do leitor com o narrador e com Basílio, com Luísa e com a farta galeria de personagens, de forma que o prelúdio e a consumação do adultério, tal como o preâmbulo atinente ao esgotamento físico e mental da esposa de Jorge, até o desfecho da narrativa com o episódio do delírio e falecimento da jovem senhora, demandam uma soma quantitativa de páginas, por meio das quais a veleidade e a luxúria, o medo e arrependimento da heroína ganham compleição e dramaticidade admiráveis. Porém, o Eça contista – que tem a elipse como aliada, que nocauteia apostando na supressão de etapas – elege estes verbetes para referenciar a placidez seguida da metamorfose da aldeã, cujo comportamento resignado redundava em “histerismo” (é “santa”, é “anjo” e é “Vênus”); acresçam-se a isso, ironicamente, o nome de batismo da protagonista (Maria da Piedade) e o romance de autoria de Adrião, *Madalena*, que ela lê com veemência.

Acertadamente, Ricardo Piglia intui que “um conto sempre conta duas histórias”: um “relato visível esconde um relato secreto” (2004: 89-90). Nessa direção, pergunta-se: que história

subjacente ou histórias subjacentes estariam arraigadas em “No moinho”?

Uma resposta razoável é que *O Primo Basílio*, intrincado ao conto, esculpe o emblema da pecadora que por não refrear os impulsos carnis se consome na dor – Luísa avulta, pois, como bode expiatório (sua purificação e redenção advêm com a morte); Maria da Piedade, na contramão da mítica Madalena (a pecadora canonizada), figura na narrativa como a virtuosa que se transformará na libertina... Peregrina ultrajante.

O primo Basílio entre telas

Sabe-se que, do conjunto das obras queirosianas, *O Primo Basílio* foi a mais transposta para a linguagem cinematográfica. De 1922 – com a adaptação de George Pallu – até o ano de 2009, o romance recebeu a atenção de vários cineastas, em diversos países. No México, com a direção (1934) de Carlos Nájera, a produção enfoca prioritariamente a complexidade da personagem Luísa. Na Argentina, com a direção de Carlos Schlieper, essa versão (1944) potencializa o tom de melodrama, fazendo sobressair as convenções sociais, o desejo e paixões humanos; este filme alcançou grande público, sendo exibido em diversos países da América Latina, exceto na Venezuela, onde foi objeto de censura civil e religiosa (GUERRA DA CAL, 1980: 28). Em Portugal, são várias as produções (1922, 1954, 1959, 2005, 2007, 2009) e, no Brasil, recebe atenção de cineastas nos anos 1998 e 2007.

A narrativa filmica produzida por Pallu foi lançada em março de 1923. Ao retomar o romance de Eça, narra o amor adúltero de Luísa com o seu primo Basílio, que, após ser descoberto pela criada Juliana, é vítima de chantagem. No entender de Félix Ribeiro (1983: 116), foi uma iniciativa ousada, “quer pela natureza do assunto, difícil e ingrato para a época, quer ainda pela responsabilidade que representava para os seus adaptadores a obra dum escritor com o prestígio nacional e internacional de Eça de

Queirós”. Costa (1978: 33) afirma que “o filme era uma baça ilustração da obra literária, de que só ficou o enredo, rigorosamente respeitado”. É fato que a excessiva apresentação melodramática dos personagens ou a pobreza cênica podem apontar para aspectos negativos dessa realização cinematográfica; no entanto, é correto afirmar que o filme exhibe outros atributos relevantes e positivos.

Importa reter que Pallu não procurava iludir o público acerca da natureza de espetáculo da obra fílmica; o realizador propõe uma apresentação formal de cada personagem, indicando o nome do respectivo ator; o espectador é introduzido em um ambiente declaradamente ficcional e que afirma sua filiação literária. Após a apresentação, a ação desenvolve-se segundo uma estrutura que alterna o intertítulo com o aparecimento e desaparecimento das imagens. Com a seleção de episódios principais e das frases-chave, evidencia-se a omissão de grandes excertos *diegéticos*. A narrativa é sintetizada, os eventos são reduzidos ao mínimo de cenas – tornam-se perceptíveis o encadeamento, a lógica formal e o significado; a fábula não sofre alterações radicais no nível da ação principal, mesmo que a intriga sofra algumas alterações em razão do critério de síntese. Os intertítulos (que fazem o cinema mudo falar) estendem a duração discursiva do filme, representam os diálogos diretos, assumem a vez de uma *voz over*, garantem a unidade de sentido, uma vez que esta resulta da alternância e dessa oscilação entre essa narrativa escrita e a visual. Compõe, assim, no visível o que do invisível deve ser pressentido. A estratégia desse cineasta, que sabe utilizar com competência a pontuação fílmica, aponta para dois aspectos importantes: inscreve-se como testemunha da fase histórica do cinema, ainda preso a representações mais teatrais (menos realistas) e desvela a expressão da natureza intrínseca do cinema mudo – descobria-se o fascínio da reprodução visual do mundo.⁴

⁴ Não se tinha a pretensão de ser o espelho ou o reflexo fiel dessa realidade.

Ao analisarem-se outras adaptações cinematográficas do romance *O Primo Basílio*, uma espécie de efeito retroativo ocorre em relação à obra de Pallu. Esse olhar retrospectivo facultará uma mirada em perspectivas novas.

António Lopes Ribeiro (1908) irá em 1959 se interessar pela ficção queirosiana, revitalizando *O Primo Basílio*. Costa (1978: 43) comenta não haver “garra, nem invenção” nesta obra cinemática. Carlos Reis (2003: 41) nota que o filme se faz “arrastadamente fiel ao romance”, observação que demanda comentar uma das marcas de Lopes Ribeiro – a de se firmar como o realizador de um tipo de cinema que, “sem negar a sua vocação específica, através do uso dos códigos visuais e teatrais da época, afirmou claramente o seu propósito de fidelidade” (BELLO, 2015: 289) à obra literária. Quando da adaptação de *Amor de Perdição*, de Camilo Castelo Branco, Ribeiro recorre a uma voz *over* (a sua própria) para declamar palavras do escritor português (BELLO, 2015), ao transpor a voz legível de Camilo para a voz audível, anuncia a transposição de mídia, a fidelidade e a deferência pelo escritor. Em *O Primo Basílio* (1959), as soluções de Ribeiro são diversas. Antes de surgir o primeiro plano, na tela, visualiza-se uma legenda de abertura que antecipa o propósito do filme:

De ânimo leve, o “Primo Basílio” de Eça é tido por muitos por uma obra imoral. Respeitando, escrupulosamente, os ambientes, os caracteres e as situações do livro, este filme pretende demonstrar o que a leitura do romance evidencia: “O Primo Basílio” é antes um aviso severo às Luíças imprudentes que se apaixonam por Basílios. (OPB, 1959).

Reafirmando a filiação literária, ao surgir o primeiro plano, visualiza-se uma paisagem, sobrepõe-se a ela a legenda: “Segundo a obra de EÇA DE QUEIRÓS” (idem).

Com a focalização externa (ponto de vista que não coincide com nenhuma instância intradieética), o espectador a seguir será apresentado a Basílio. O recurso do grande plano é utilizado para a

sua entrada, a cavalo, em um cenário rural, no qual figuram três caboclos jovens e uma moça deitada em uma rede. Em imagens alternadas, o espectador acompanha as ações que envolvem esses personagens e as funções que exercem para a construção do sentido. Mesmo com breve utilização, os planos médios, cuja capacidade é de instaurar uma “visão sobre” uma determinada personagem, deixam entrever Basílio em investida amorosa (ele abre suavemente o roupão da moça, gesto interrompido pelo despertar da jovem que o reconhece e sorri, ele se inclina para beijá-la). A utilização desses planos imprime à narrativa visual capacidade persuasiva; o perfil de galanteador do jovem, assim atestado, será corroborado por meio das palavras de um dos caboclos: “ao seu Basílio não escapa nenhuma mulata” (idem). Na continuidade do som do violão, uma voz (reconhecidamente no português brasileiro) comenta: “Seu Basílio!” (ibidem).

O espectador é conduzido a visualizar Basílio em terras brasileiras; a jovem cabocla, sem nome, indicia um caráter livre, que potencializa o comportamento imponderado de Basílio, mas, por outro lado, anuncia-se como elemento condescendente para os atos de Luísa, ratificando a máxima de Sebastião: “Não há más mulheres, minha rica senhora, há maus homens, é o que há!” (QUEIRÓS, 1971: 276).

A música que, neste episódio, acompanha a narrativa visual colabora com a “focalização sobre”, vinculando informações e estabelecendo ligação entre episódios. De um lado, há o som diegético do violão (de um dos caboclos, cuja presença testemunha a chegada de Basílio, a sua aproximação junto à moça na rede e o beijo dado) e, de outro, uma sobreposição do som extradiegético da canção, na voz de Maria D’Aparecida, cuja letra é a mesma da música que Basílio canta ao piano ao referir-se à viagem à Bahia.⁵

⁵ “[...] Basílio riu. Uma vez que tinha sucesso, então ia dizer-lhes uma modinha brasileira da Bahia. Sentou-se ao piano, e depois de ter preluído uma melodia muito balanceada, de um embalado tropical cantou:

Sou negrinha,

Antônio Lopes Ribeiro, por meio de recursos audiovisuais, transforma o narrador literário em cenas dialogadas, coloca em alguns personagens comentários e informações importantes na economia da obra.

A leitura breve deste trecho introdutório lembra as lições de Linda Hutcheon (2011), para quem a adaptação é inevitavelmente um tipo de intertextualidade.

Esse prelúdio fílmico, da versão do realizador português, evidencia o desdobramento ficcional que ocorre nesse processo dialógico, o qual engendra o deslocamento de episódios, a figuração de Basílio em cenário brasileiro, e, em especial, o diálogo intertextual com – um extratexto – a correspondência (e os comentários nela expostos) de Eça de Queiros para Teófilo Braga⁶. O autor de *O Primo Basílio*, nessa carta, expressa seu espanto em relação aos comentários que pessoas conhecidas teriam lhe enviado, dizendo: “parece incrível que um homem que trabalhou no Brasil com valor, seja no fundo um canalha! Estranha opinião! A Bahia considerada – como fonte de Santa Purificação” (QUEIRÓS, 1971: 321). Note-se: é fortemente apontada a interlocução entre os textos fílmico e literário. Seguramente, Lopes Ribeiro “mostra” indícios fortes do caráter de Basílio, que, segundo Eça, “nunca poderia ser moralizado, era um pulha antes, um pulha pobre – depois apenas um pulha rico...” (QUEIRÓS, 1971: 321).

Ao fim e ao cabo, de alguma forma, somos autorizados a dizer que Lopes Ribeiro buscou realizar o desejo de felicidade de François Truffaut – o desejo de um encontro pessoal com o autor.

No dizer de Bakhtin (apud STAM, s/d), “cada era reacentua as obras [do passado] de sua própria maneira. A vida histórica de

Mas meu peito sente mais que um peito branco.

E interrompendo-se:

– Isto fazia furor nas reuniões da Bahia quando eu parti.”

⁶ Na perspectiva de Genette, citado por Robert Stam (s/d), tem-se aqui um claro exemplo de paratextualidade, que implica o diálogo do texto fonte com outros que o circundam.

trabalhos clássicos é de fato o processo ininterrupto de sua reacentuação”.

Em 2007, a transposição cinematográfica brasileira virá – “em reacentuação” – recuperar, pela quinta vez, *O Primo Basílio*, numa realização de Daniel Filho, na qual a infidelidade de Luísa é localizada em 1958. Ambientado no Brasil, época de mudanças políticas e ideológicas no país, o filme retrata uma mentalidade análoga à do século XIX. Luísa é ludibriada da mesma forma que todas as mulheres que se envolvem com Basílio. A sociedade apresenta as mesmas reações moralistas. Daniel Filho opta por manter a ideologia de Eça, por sua vez, como autor fílmico, sabe revelar-se pelas escolhas que faz na utilização dos recursos cinematográficos de que dispõe, bem como seguir acordos com sua existência empírico-histórica para reler a obra original. À guisa de exemplo, podemos citar a intensidade dramática que imprime por meio de recursos fílmicos ao episódio da morte de Juliana, ou das cenas de agonia e morte de Luísa. A fusão de elementos, como espaço, tempo e fatos (ocorridos e futuros) em uma única cena, por meio de um jogo complexo de seleção de planos e movimentos de câmera, é outra escolha importante desse cineasta, nessa produção. As estratégias desse realizador permitem o vivenciar da intriga, momento a momento, com o personagem. Os fatos vão ocorrendo diante dos olhos do espectador direcionando a atenção para os fatos futuros da trama e a curiosidade tende para o clímax da história. O foco narrativo multiplica-se, uma vez que o narrador se distribui nas vezes de um personagem, da lente da câmera, de uma legenda, de uma *voz off*, em suma, de elementos narrativos que engendram a compreensão da história, permitem o compartilhar da focalização com o espectador ou mesmo conduzem o foco para o ponto almejado pelo produtor.

É pelas vias dessa competência técnica que, nesta adaptação do romance queirosiano, a face erótica da narrativa entra em cena. O erotismo figura-se no ecrã. Pela linguagem fílmica, ao espectador é facultado visualizar a alcova e a intensidade do ato amoroso,

tornar-se ele cúmplice dos amantes. Mais intensa do que a crítica é o encanto do encontro amoroso.

Nessa ordem de ideias, ao comparar as versões filmicas de *O Primo Basílio*, notam-se matizes nas soluções que os cineastas encontram para o registro do clima de erotismo que se constrói entre Luísa e Basílio no decorrer da narrativa. Pallu foi comedido na transposição do cariz erótico do texto de Eça – em 1922, não seria possível a produção de um filme de visualização erótica. António Lopes Ribeiro, por sua vez, constrói a figura de uma Luísa sensual, ociosamente recostada, leitora, contemplativa, um reflexo da morena brasileira que, preguiçosamente, surge estendida na rede, em uma paisagem tropical, revelando sensualidade e uma predisposição para a aventura amorosa. Daniel Filho, na adaptação de 2007, produz um filme “de cama”, com cenas de visualização erótica e nudez.

Por meio do jogo complexo de planos, movimentos de câmera e de outras estratégias cinematográficas de que lança mão, este realizador leva o espectador à cena – com suavidade expõe uma Luísa delicada e sensual; frágil, mas que se desnuda com forte carga erótica, no ecrã – uma mulher que enlaça seu corpo ao do homem amado em face do desejo de realização do ato amoroso. O espectador, esse *voyeur*, acaba por encantar-se – posto que os jogos de cena na tela têm um componente hipnótico –, acaba por tornar-se cúmplice dos amantes. Se, por um lado, a crítica e a ironia queirosiana são preservadas por Daniel Filho, a atenção ao cariz erótico do texto de Eça de Queirós, aqui contemplado, rarefaz a severidade do olhar social para essa mulher adúltera.

Os três realizadores roteirizam um período que serve de antecâmara para o passo final da conquista, investigam a realidade quotidiana da protagonista, colocam Basílio numa conduta predeterminada que visa ao aproveitamento da solidão, da fragilidade emocional evidenciadas por Luísa, além do afastamento prolongado do marido, fazem-no figurar como um tipo de duvidoso caráter.

Na primeira cena em que os primos se reencontram, nos filmes de Pallu e de Lopes Ribeiro, os cumprimentos são de entusiasmo e de grande cumplicidade. Nas cenas subsequentes, ambos os realizadores mostram a insinuação do olhar de Basílio, avaliando a prima; ambos aprofundam cinematograficamente este caminho de sedução inicial. Na adaptação de Daniel Filho, os primos reencontram-se logo no início da película no espaço do Teatro Municipal de São Paulo. Em um intervalo da ópera, Luísa encontra Basílio. Cumprimentam-se. A moça comenta estar casada e convida o primo para visitá-la. Ao espectador é apresentado um episódio amoroso e conflituoso que, nesse momento, já se insinua. Com uma panorâmica em vertical, apresenta-se o teatro – espaço luxuoso, frequentado pela alta sociedade paulista, local em que o casal Luísa e Jorge se encontram e onde se dá, pela primeira vez, o reencontro de Basílio e Luísa. Por meio de um plano médio e um movimento de *travelling*, acompanha-se Luísa. Visualiza-se o encontro. A expressão de Luísa e a de Basílio sugerem uma atração, algo que será corroborado pelo diálogo que complementa a cena⁷. Esses recursos fílmicos permitem que, numa única cena, o espectador possa de antemão perceber que (1) teria acontecido um relacionamento entre os primos, que (2) Basílio era um sedutor, que (3) já havia passado anos até esse reencontro, que (4) um novo caso entre os primos estaria por vir e que (5) a história ocorreria na cidade de São Paulo.

Na transposição de Pallu, a primeira visita de Basílio à prima (em sua casa, logo que o marido viaja) ocorre em uma cena circunscrita ao sofá, aos sorrisos trocados. Basílio insinua-se com tentativas sucessivas de abraços, apertos de mãos, puxando Luísa contra si, tentando beijá-la. Na transposição de António Lopes Ribeiro, há uma demora mais acentuada nos preliminares (o

⁷ “– Basílio?! – Prima?! Como estás mudaada! – Velha?! – Linda... – Eu casei. – Não acredito que você tenha feito isso comigo. – Me conta, fazendo o que na terra da garoa? – Vim conferir se São Paulo não pode mesmo parar. E morrer de desgosto por ter perdido você. A verdade é que meu coração nunca saiu daqui.”

passaio que Luísa promove com Basílio e com D. Felicidade que servem de prelúdio moralista, como no romance de Eça), por outro lado esse realizador adota uma solução inesperada – Basílio simula tropeçar e lança-se na conquista do desejado beijo. O recurso ao sonoro favorece a Ribeiro potencializar o mecanismo de fascinação em Luísa (com a música que Basílio lhe dedica).

Na produção brasileira, na visita à casa da prima, Basílio, motivado pelo desejo de aproximação física maior, convida-a para dançar. Com a recusa da jovem, alegando que há muito não dançava, ele pede para ela tirar os sapatos, assim poderia ensiná-la. Por meio de plano detalhe, tem-se a visão de Luísa retirando os sapatos, a seguir visualiza-se uma parte das pernas do casal e os pés descalços da moça sobre os pés calçados de Basílio. Filmados em plano médio americano, os jovens dançam ao som da música *L'eau a La Bouche*, a proximidade da câmera nos corpos e nas expressões leva-nos a perceber o envolvimento que se dá entre o casal (em segundo plano, no mesmo cenário, tem-se a visão de uma lareira em chamas). O conjunto de recursos audiovisuais contribui efetivamente para a atmosfera erótica que se cria entre os primos.

No filme de Pallu, há a opção de filmar as mais diretas declarações de amor de Basílio precisamente depois das sessões de canto. Os beijos ocorrem sucedidos de um gesto de repulsa e defesa de Luísa. Lopes Ribeiro, por sua vez, já concede espaço aos assédios que perseguem a protagonista queirosiana no contexto de sua circulação social, atribui importância ao seu vestuário sensual, evidenciando a preocupação estética em torno do perfil erótico da personagem principal. Nesta transposição, nota-se maior atenção com equivalências em relação aos momentos que revelam maior lubricidade por parte de Luísa.

No filme de Daniel Filho, sabe-se da inscrição de alguns intertextos importantes indiciados pelas escolhas desse diretor e assumidas por ele. Como exemplo, podemos lembrar da estética de Nelson Rodrigues (leitor e admirador de Eça), que faculta a

exploração do adultério como realizada nesta película; recursos cinematográficos, como figurino e maquiagem, derivados da figuração de atores e filmes de outros contextos. Exemplos de como o cinema providencia pontos de vista construindo figurações – o olhar, o perfil, o rosto, a postura, o penteado constelam-se como instâncias de expressão fundamentais (XAVIER, 2003). Débora Falabella, atriz escolhida para protagonizar Luísa, não sofreu mudanças físicas consideráveis, uma vez que a delicadeza de seu biótipo encaixava perfeitamente no perfil exigido pelo papel. Mas a suavidade e a sensualidade da atriz brasileira são atributos que serão rebordados pela alusão dessas outras atrizes (conhecidas pela figuração em outros filmes e outra época) para a composição estética do perfil erótico da personagem Luísa.

A propósito do espaço reservado ao casal de amantes – o Paraíso –, torna-se eloquente a consternação de Luísa e a sua postura que se dilui entre decepção e resignação. Na cena do quarto no qual estão os amantes, António Lopes Ribeiro compõe o cenário com a foto de “um indivíduo atarracado, de aspeto hílare e alvar, com a barba em colar, o feitio de um piloto ao domingo: sentado de calças brancas, com as pernas muito afastadas, pousava uma das mãos sobre o joelho e a outra muito estendida assentava sobre uma coluna truncada” (QUEIRÓS, 1971: 139), para depois encaminhar o espectador à visualização do casal sentado na cama – Basílio descobrindo os ombros de Luísa, beijando-a no pescoço. A esta seguem-se imagens interpoladas entre o retrato e a figura de Basílio fazendo Luísa deitar-se. A seguir, o foco da câmara é desviado, deixando ao espectador a possibilidade de inferir o desenlace do ato amoroso, que, no romance, está assim explicitado: “E Luísa, sentindo um arrepio de frio nos seus ombros nus, abandonava-se com uma vaga resignação, entre os joelhos de Basílio – vendo constantemente voltada para si a face alvar do piloto” (Ibid.: 202).

Lembrando Martin, o cinema é realmente a arte da elipse: “Capaz de mostrar tudo e conhecendo o formidável teor de realidade que impregna tudo o que aparece na tela, o cineasta pode

recorrer à alusão e fazer-se entender com meias palavras.” (MARTIN, 1963: 75).

É legítimo afirmar que, na versão de Ribeiro, o episódio comentado prima pela elipse, ações são insinuadas e ocultadas. São ações que podem ser compreendidas no contexto consecutivo.

A elipse é um recurso cinematográfico que serve especialmente para ocultar cenas de violência ou de sexo, geralmente por causa da censura. Esse tipo de elipse ocorre também no filme de Daniel Filho – notadamente, na cena em que Luísa vai para a cama com o marido. No início da trama, o ato sexual é ocultado por um cobertor, para, em seguida, o cenário tornar-se escuro, deixando subentendidos os atos do casal.

No decorrer do filme, no entanto, são mostradas as cenas fortes de sexo entre Luísa e Basílio (no sofá da casa de Luísa ou no quarto, no Paraíso). O diretor da película brasileira consegue criar uma atmosfera muito sensual – utilizando jogo de luz e sombras, de cores, conferindo às cenas muito erotismo. Ora sugerem mais do que mostram, ora os jogos de câmera propiciam a sensualidade e a sinestesia, há momentos em que se torna praticamente possível sentir os toques do casal e a sensação provocada por eles, graças ao recurso de *closes* no rosto dos personagens, do apalpar metonímico da câmera nos corpos e de recursos sonoros que colaboram para demonstrar a excitação de ambos os amantes.

Uma das características da estética fílmica, vinculada a tratamento da imagem, é a manipulação artificial e sutil da luz, sombra e da cor. Esse procedimento configura-se pela dramatização da luz, contraluz, efeitos de silhueta, iluminações faciais, o uso de cor (e sua simbologia) no cenário. Aliando o jogo de planos e de ângulos, alternância de luz e sombra e cor, o diretor brasileiro encontra recursos que também potencializarão o patamar de expressão e significação da atmosfera erótica que envolve Luísa. Basta lembrar a cena em que Luísa acorda (em sua casa) após a primeira noite de amor com Basílio. A personagem, filmada em *plongée*, está posicionada no meio da cama de casal,

sem o marido presente, com o espaço disponível para si, espreguiça-se languidamente. Sua expressão facial e corporal é de alegria, disponibilidade amorosa e encantamento. O ambiente colore-se predominantemente de tons de rosa, iconizando suavidade, sedução e prazer.

Essa produção brasileira da obra *O Primo Basílio*, que merece atenção aos recursos e artifícios utilizados, realizou-se, na verdade, em seis meses apenas, incluindo o roteiro, a pré-produção e o início das filmagens que tiveram fim no mesmo ano da estreia. Apesar do curto tempo, foi uma produção que atingiu um público de 109 mil espectadores, algo raro no mercado cinematográfico. Embora a história tenha sido transposta de Portugal para o Brasil, de Lisboa para São Paulo, Daniel Filho manteve o tom irônico de Eça de Queirós, conservando a crítica à hipocrisia social que caracteriza a obra original. Na adaptação do romance queirosiano, a leitura desse autor fílmico convocou, com engenhosidade, para o ecrã, a face erótica do romance.

Se há motivos para o cinema apropriar-se do universo queirosiano, acreditamos que eles estão vinculados à crítica analítica própria desse escritor, aos enredos que falam de assuntos sérios, valendo-se da habilidade humorística que o caracteriza; à linearidade narrativa, que engendra histórias de intrigas e enredos complexos; à potencialidade semiótica de sua escritura: há imagens por entre as palavras. Além disso, como assegura Carlos Reis (2005), há uma atemporalidade em Eça, proveniente do fato de o escritor desenvolver temas de elevada representatividade – os quais, ainda hoje, figuram como objeto de preocupação e são, muitas vezes, retomados por outras linguagens.

Considerações finais

A partir da perspectiva dos estudos comparados, este trabalho apresentou traduções intersemióticas do romance *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós, em suas várias possibilidades de

diálogo, entre gêneros, linguagens e suportes diversos, contemplando espaços e tempos diferentes. Os processos narrativos analisados – de transbordamento e de redução dos elementos ficcionais, como na movência do romance para o conto, bem como de transcrição para a mídia cinematográfica, em suas várias versões – são trânsitos relevantes para observar as diferentes redes contratuais que se definem entre os construtos e os campos narrativos. Narra-se de acordo com uma vontade de invenção, acrescida de uma habilidade de organizar elementos em consonância com as afinidades de expressão e do contexto de produção.

Os vários deslocamentos da narrativa queirosiana e sua circulação por distintos sistemas semióticos tornam-se possíveis pela natureza aberta e plurissignificativa da arte literária no engendrar de fruições plurais e interpretações descentralizadas, que favorecem múltiplas e diferentes ressignificações.

Esse trânsito criativo de expressões narrativas norteia a operação tradutora, promovendo metacriações que reclamam ser avaliadas a partir do lugar expressivo em que se ambientam, considerando a especificidade de linguagem a que se submete. A narrativa “No moinho” sustenta-se em consonância com sua forma breve, daí seu dimensionamento a partir do recorte econômico. A transcrição da narrativa literária para a fílmica respeita a apreensão do invisível traduzido em visível. Assim, a partir de sua vocação para o diálogo, o texto literário, em seus variados trânsitos, desloca qualidades de sentimentos, bem como valores culturais, ideológicos e estéticos, como se constatou nas análises apresentadas.

A narrativa de Eça, objeto de reflexão neste estudo, cumpre assinalar, ganha força de movência e de circulação em tantos códigos, linguagens, suportes, possivelmente, por materializar, em seu enredo, conflitos inexoráveis da condição humana. Ali, a vida se faz fábula – é o que a torna atemporal.

Referências

- BELLO, Maria do Rosário Lupi. *Narrativa Literária e Narrativa Fílmica – O Caso de Amor de Perdição*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre o Azul, 2006.
- CORTÁZAR, Julio. Alguns Aspectos do Conto. In: CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. Trad. Davi Arriguicci Jr. e João Alexandre Barbosa. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- COSTA, Henrique Alves. *Breve História do Cinema Português (1896-1962)*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1978.
- DINIZ, Thais Flores Nogueira. *Intermedialidade e Estudos Interartes: Desafios da Arte Contemporânea*. Belo Horizonte: UFMG, 2012.
- ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- INGARDEN, Roman. *A Obra de Arte Literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.
- GUERRA DA CAL, Ernesto. *Lengua y Estilo de Eça de Queiroz*. Apêndice. Bibliografía Queiroziana Sistemática y Anotada e Iconografía Artística del Hombre y la Obra. Coimbra: Por Ordem da Universidade, 1980.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da Narrativa*. Lisboa: Vega, 1995.
- HUTCHEON Linda. *Uma Teoria da Adaptação*. Trad. André Cechinel. Florianópolis-SC: USFC, 2011.
- LUKÁCS, Georg. Narrar ou Descrever? Contribuição para uma Discussão sobre o Naturalismo e o Formalismo. In: LUKÁCS, Georg. *Ensaios sobre Literatura*. Trad. Giseh Vianna Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

- MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1963.
- NOBRE, Roberto. *Singularidades do Cinema Português*. Lisboa: Portugalia, 1977.
- PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Senac, Itaú cultural, 2003.
- PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o Conto; Novas Teses sobre o Conto. In: PIGLIA, Ricardo. *Formas Breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- PINA, Luís de. *História do Cinema Português*. Lisboa: Europa-América, 1986.
- PLAZA, Júlio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- POE, Edgar Allan. A Filosofia da Composição. In: POE, Edgar Allan. *Poemas e Ensaíos*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. 3. ed. rev. São Paulo: Globo, 1993.
- QUEIRÓS, Eça. *O Primo Basílio*. São Paulo: Abril Cultural, 1971.
- QUEIRÓS, Eça. “No Moinho”. In: QUEIRÓS, Eça. *Os Melhores Contos de Eça de Queirós*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.
- REIS, Carlos. *O Essencial sobre Eça de Queirós*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2005.
- REIS, Carlos. *Um Tiro Talvez Certo*. Lisboa: Publico, 2003.
- REIS, Carlos. Prefácio. In: BULGER, L. F. *A Imagem da Escrita no Pequeno Ecrã*. Coimbra: Minerva, 2005.
- RIBEIRO, António Lopes; DUQUE, Amélia; COSTA, Eduardo. *O Primo Basílio – Argumento Segundo o Romance Homónimo de Eça de Queirós*. Adaptação, Guião Literário e Técnico. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1959.
- RIBEIRO, Manuel Félix. *Filmes, Figuras e Factos da História do Cinema Português (1896 – 1949)*. Lisboa: Cinemateca Nacional, 1983.

STAM, Robert. *Teoria e Prática da Adaptação*: da fidelidade à intertextualidade. New York: New York University, s/d.

STAM, Robert. *Literature Through Film*: Realism, Magic and the Art of Adaptation. United States of America: Blackwell Publishing, 2005.

STAM, Robert. Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation. In: NAREMORE, James (org.). *Film Adaptation*. New Jersey: Tutgers University Press, 2000.

XAVIER, Ismail. Do Texto ao Filme: A Trama, a Cena e a Construção do Olhar no Cinema. In: *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Itáu Cultural, 2003.

ZOLA, Émile. O Senso do Real. In: ZOLA, Émile. *Do Romance*. Trad. Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Imaginário/Edusp, 1995.

**Madame:
uma leitura baconiana de *Os Maias* e *D. Casmurro*?**

*Flavia Maria Corradin*¹

Madame, de Maria Velho da Costa, uma “digressão cênica”, nas palavras da autora, a travar diálogo intertextual com *Os Maias*, de Eça de Queirós, e *D. Casmurro*, de Machado de Assis, enfocando primordialmente “o encontro de duas personagens maiores do imaginário ficcional em língua portuguesa”: Maria Eduarda e Capitu.

Gostaríamos de dedicar nossa atenção, aprofundando um ângulo em particular da peça, que foi tratado em outras oportunidades de nosso percurso acadêmico de modo um tanto quanto superficial, uma vez que em cada momento buscamos privilegiar diferentes aspectos diante da riqueza do intertexto e notadamente dos paradigmas. Trata-se de uma sugestão inscrita na rubrica que abre a cena VI da peça, intitulada *Ezequiel*, que autoriza a leitura do intertexto à luz da *teoria dos ídolos*, de Francis Bacon.

Antes, porém, cabem algumas considerações que possibilitarão ao ouvinte/leitor compreender a proposta da autora. Maria Velho da Costa dialoga intertextualmente com os modelos supracitados, usando da liberdade poética que a literatura lhe permite. Assim, reúne as sexagenárias Maria Eduarda e Capitu primeiro em Deauville, *chic* balneário francês, e em seguida em

¹ Professora Livre-Docente da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, Brasil.

Paris, cerca de trinta anos depois de criadas, respectivamente, por Eça e Machado, portanto à volta da década de 20, em plena *Belle-Époque*.

Estruturalmente, *Madame* conta com um prólogo e um epílogo entremeados por sete cenas. A peça estreou nos palcos, em 2000, estrelada por duas das grandes damas do teatro português e brasileiro — Eunice Muñoz e Eva Wilma —, que vivem diferentes papéis ao longo da peça. Inicialmente, as duas atrizes, indicadas apenas como A [atriz] *Brasileira* e A [atriz] *Portuguesa*, declamam ou leem trechos citados explicitamente dos paradigmas: A *Brasileira* enuncia os capítulos LXXII (*Uma reforma dramática*) e XVII (*Os vermes*) de *Dom Casmurro*, intercalados pela leitura dos capítulos XIV e XVII d' *Os Maias* pronunciada pela atriz *Portuguesa*.

A autora constrói *Madame* a partir de citações explícitas ou, mais frequentemente, cita fragmentos do modelo descontextualizando-os, na medida em que transpõe expressões aí contidas, porém deslocadas das situações originais. Dessa forma, Maria Velho da Costa utiliza a citação sem reduzi-la “a um mero adorno”, originando “uma poética iconoclasta” (FREITAS, 2002: 157), na medida em que estaria dessacralizando, (ou será popularizando?), dois mitos (ou dois ídolos?) da literatura de expressão portuguesa.

A leitura da peça, confrontada aos paradigmas, leva-nos a perceber que Maria Eduarda e Capitu foram despedidas da condição de grandes personagens e tornadas duas caracteres do *demi-monde*, isto é, mulheres pouco sérias. Enfim, duas *cocottes*, na medida em que apenas aparentam seriedade. Tal ideia já parece estar sugerida no título irônico da peça. Não nos esqueçamos de que o termo *madame* também pode ser lido na acepção de prostituta, de dona de bordel.

A cena I, intitulada *La vie en rond*, está ambientada no apartamento de Capitu, em Paris. A personagem retirada a *Dom Casmurro* está a limpar, a pôr em ordem o quê? O apartamento?

Sua infância? Seu casamento? O adultério? Fazendo o resumo de sua vida por meio de passagens descontextualizadas do paradigma machadiano, Capitu refere-se a si mesma como velha a remoer circularmente seu passado.

O tema do fluir temporal parece ser encarado de forma distinta por Maria Eduarda e Capitu. Enquanto esta fala da passagem do tempo com certa melancolia, a protagonista eciana ridiculariza a situação, fazendo nítida referência às agruras sexuais e à incontidência urinária que podem atingir pessoas da terceira idade, conforme fica claro na cena V, *Sonata pateta* (atente-se para a ambiguidade do termo *sonata* que pode significar peça musical, mas também soneca; repare-se, mais uma vez, para a corruptela homógrafa e homófona do título original da beethoveniana *Sonata patética*).

Nesta cena presenciamos a descrição psicológica de Capitu coletada a partir de fragmentos de *Dom Casmurro*. Não podemos esquecer que o romance machadiano é narrado em 1ª pessoa, sob a perspectiva do protagonista e, sempre é bom lembrar que tudo aquilo que sabemos de Capitu ou de quem quer que seja é filtrado pela imaginação doentia do narrador, portanto passível de discussão. Aqui, sem dúvida, está o motivo de a obra ser objeto de discussão há mais de um século, discussão essa infelizmente encerrada por *Madame*, quando a criada Fernanda e mesmo Capitu resolvem a questão que envolve a personagem: Capitu traiu Bentinho?; Ezequiel é filho de Escobar?. Sem deixar de elogiar a peça, o crítico teatral Eudinyr Fraga já mencionara: “Lamenta-se, por outro lado, que o eterno problema relacionado a Capitu (foi ou não adúltera?) seja solucionado de forma simplista (traiu o marido) prejudicando o mistério que deve ser inerente à personagem.” (*Isto é/Gente*, 02/fev/02).

A caracterização da psicologia de Maria Eduarda foi igualmente tomada de seu paradigma. A personagem é nitidamente descrita sob a óptica naturalista da raça. Portanto, as distinções psicológicas de ambas as protagonistas originárias dos

paradigmas mantêm-se ao longo da peça. Enquanto Capitu continua com sua intrínseca ambiguidade, Maria Eduarda maquia-se de e na Paris a escamotear suas origens: neta de dona de bordel e de negreiro açoriano.

Há, contudo, um ponto de contato entre as duas protagonistas. Tanto Maria Eduarda quanto Capitu mostram-se, na peça, profundamente mentirosas. Isso fica patente, por exemplo, quando tratam de suas origens. Muitas vezes, elas tomam passagens dos paradigmas, mais uma vez descontextualizando-as, com o objetivo de engrandecer, ou mesmo, dignificar o passado. Se, no início da peça, elas mentem para, digamos, se autopromoverem, mais tarde Capitu confessa que: “mentira, a gente mente por vergonha, por dó, por vaidade” (COSTA, 1999: 56), sublinhando, assim, também no intertexto, os epítetos “oblíqua e dissimulada”, radicados na ambiguidade da protagonista machadiana.

A cena VI, intitulada *Ezequiel*, partindo das características do desconsiderado gênero melodramático com reconhecimento e tudo, atinge o ápice da peça, na medida em que promove o grande acréscimo em relação ao paradigma machadiano. Já na rubrica que abre a cena, conforme apontamos anteriormente, temos a ideia que será explorada ao longo dela:

Saleta em casa de Capitu, mais íntima que o salão, provavelmente contígua ao quarto de dormir (quarto de vestir?). Na parede, um retrato mais recente, distorcido, de Dom Casmurro, Bento Santiago (ver Francis Bacon). (COSTA, 1999: 61)

Se a sugestão a Francis Bacon aparece na rubrica e, portanto, só poderá ser vista por quem está lendo a peça, vimos que o cenógrafo Antônio Lagarto captou a insinuação, na medida em que revestiu o cenário “com imensos espelhos um pouco distorcidos, um pouco sublinhando aquele narcisismo distorcido das duas personagens”, formulação que, de maneira diversa (?), já está

expressa no pensamento do filósofo, conforme deixa patente o excerto:

[...] independentemente de quanto os homens se vangloriem e orgulhem na admiração e quase veneração da mente humana, é quase certo que, assim como um espelho irregular altera os raios das coisas em sua boa forma e imagem, a mente também o faz quando é afetada por coisas por meio dos sentidos, ela as preserva fielmente, mas insere e mistura a sua própria natureza com a natureza das à medida que ela forma e elabora suas próprias noções. (COSTA, 1999: 31)

O pensador inglês em sua teoria acerca dos ídolos, inscrita no capítulo XXXIX e seguintes de *Novo Organum*, afirma que o investigador deve libertar-se dos ídolos, isto é, das noções falsas, que “ora ocupam o intelecto humano e nele se acham implantados”, obstruindo-o a ponto de ser difícil o acesso da verdade”, podendo “ressurgir como obstáculo à própria instauração das ciências, a não ser que os homens, já precavidos contra eles, se cuidem o mais que possam.” (BACON, 1979: 20). A mentalidade científica, preconizada por Bacon, somente será atingida por meio da libertação de uma série de preconceitos, os ídolos. Só assim, chegar-se-ia ao conhecimento, ao saber, meios vigorosos e seguros para que se domine a natureza.

Na perspectiva do filósofo inglês, há quatro espécies de ídolos, que resultariam na falsa idolatria, na medida em que consistiriam na imagem de um falso deus. São eles:

- *Idola Tribus* (Ídolos da tribo). Estão fundados na própria natureza humana, na própria tribo ou espécie humana. É falsa a asserção de que os sentidos do homem são a medida das coisas. Muito ao contrário, todas as percepções, tanto dos sentidos como da mente, guardam analogia com a natureza humana e não com o universo. O intelecto humano é semelhante a um espelho que reflete desigualmente os raios das coisas e, dessa forma, os distorce e corrompe.

- *Idola Specus* (Ídolos da caverna). São os dos homens enquanto indivíduos. Pois, cada um — além das aberrações próprias da natureza humana em geral — tem uma caverna ou uma cova que intercepta e corrompe a luz da natureza; seja devido à natureza própria e singular de cada um; seja devido à educação ou conversação com os outros; seja pela leitura dos livros ou pela autoridade daqueles que se respeitam e admiram; seja pela diferença de impressões, segundo ocorram em ânimo preocupado e predisposto ou em ânimo equânime e tranquilo; de tal forma que o espírito humano — tal como se acha disposto em cada um — é coisa vária, sujeita a múltiplas perturbações, e até certo ponto sujeita ao acaso. Por isso, bem proclamou Heráclito que os homens buscam em seus pequenos mundos e não no grande ou universal. Clara alusão à alegoria da caverna platônica.
- *Idola Fori* (Ídolos do foro) são os provenientes, de certa forma, do intercuro e da associação recíproca dos indivíduos do gênero humano entre si, devido ao comércio e consórcio entre os homens. Com efeito, os homens se associam graças ao discurso e as palavras são cunhadas pelo vulgo. As palavras, impostas de maneira imprópria e inepta, bloqueiam espantosamente o intelecto. Nem as definições, nem as explicações com que os homens doutos se munem e se defendem, em certos domínios, restituem as coisas ao seu lugar. Ao contrário, as palavras forçam o intelecto e o perturbam por completo. E os homens são, assim, arrastados a inúmeras e inúteis controvérsias e fantasias.
- *Idola Theatri* (Ídolos da autoridade/do teatro). São os que imigraram para o espírito dos homens por meio das diversas doutrinas filosóficas e também pelas regras viciosas da demonstração. São assim chamados por parecer que as filosofias adotadas ou inventadas são outras tantas fábulas, produzidas e representadas, que figuram mundos fictícios e teatrais. Não nos referimos apenas às que ora existem ou às filosofias e seitas dos antigos. Inúmeras fábulas do mesmo teor se podem reunir e compor, porque as causas dos erros mais diversos são quase sempre as mesmas. Ademais, não pensamos apenas nos sistemas filosóficos, na universalidade, mas também nos numerosos princípios e axiomas das ciências que entraram em vigor, mercê da tradição, da credulidade e da negligência.

Várias questões surgem imediatamente, quando lemos a referida peça à luz dos ensinamentos de Bacon. Levantemos

algumas e pensemos no caminho que pode ser percorrido a partir delas:

Madame poderia assumir três diferentes atitudes em relação aos mitos (ou ídolos?) com que dialoga:

1. reverenciá-los, repetindo-lhes a cosmovisão sem acrescentar-lhes nada. Estaríamos no nível parafrásico do diálogo intertextual;
2. denegri-los, imprimindo-lhes um tom dessacralizador, isto é, rebaixando-lhes o sentido original. Processo empreendido pela paródia.
3. reverenciá-los, porém acrescentando-lhes uma nova visão de mundo, ou seja, extraindo dos paradigmas todas as possibilidades que não foram desenvolvidas. Nessa atitude, defrontar-nos-íamos com a estilização.

Maria Velho da Costa parece oscilar diante de tais atitudes. Ora ela afirma “minha intenção é mais de celebrar e até, de certa forma, levar as pessoas a ler esses autores”, ora ela parece dessacralizar seus modelos ao construir protagonistas que se revelam duas *cocottes*, duas *demi-mondaines*, duas deslumbradas na Paris da *Belle-Époque*. Resta-nos ainda a ideia retirada do capítulo XVII de *Dom Casmurro* e citada no prólogo da peça:

– Meu senhor, respondeu-me um longo verme gordo, nós não sabemos absolutamente nada dos textos que roemos, nem escolhemos o que roemos, nem amamos ou detestamos o que roemos. [...] Talvez esse discreto silêncio sobre os textos roídos, fosse ainda um modo de roer o roído. (COSTA, 1999: 17)

Indaguemos, pois, se a peça apenas metaforizaria o verme a roer os textos, simplesmente a roê-los sem amá-los ou detestá-los, ou seja, a roer *Dom Casmurro* e *Os Maias* sem *parti-pris*, com isenção? Maria Velho da Costa pretenderia libertar-se dos “ídolos”, da imagem de “falsos deuses”, da “idolatria”, representados por *Os Maias* e *Dom Casmurro*?

Percorrendo este caminho, notamos que a autora traz à tona em *Madame* apenas a figura das duas protagonistas e o cerne do

conflito que as envolve, isto é, “são duas mulheres que tiveram um episódio obscuro extremamente incômodo no passado”, promovendo uma série de supressões em relação aos paradigmas, mas fundamentalmente acrescentando-lhes características de personagens. Embora se mantenha essencialmente a personalidade que cada paradigma assinala, isto é, a futilidade de Maria Eduarda e a ambiguidade de Capitu, o deslocamento espaço-temporal em relação aos modelos transforma-as em duas deslumbradas na Paris do início do século XX. Também vemos um acréscimo de característica de personagem em Ezequiel. No modelo machadiano, pouco se sabe dele, tão só que era muito apegado a Bentinho, não entendendo, pois, a frieza com que passa a ser tratado ainda no Brasil; não compreende ainda o porquê do exílio com a mãe na Suíça; mais tarde, estudante de arqueologia, depois da morte de Capitu, vem visitar o pai no Rio, que lhe financia uma viagem de estudos à Grécia, Egito e Palestina, vindo a falecer de uma febre tifoide em Jerusalém. Mantém-se, essencialmente, o cerne da personagem machadiana, embora, no intertexto, Ezequiel já é um rapaz que vem, de certa forma, cobrar da mãe a sua verdadeira paternidade, uma vez que a criada Fernanda, antes de falecer, lhe contara a verdade, mostrando-lhe um medalhão com a fotografia de Escobar, que a mãe trouxera do Rio e que lhe fora retirado pela empregada ainda no navio para não comprometer a patroa – cena de reconhecimento, bem ao gosto do melodrama. Ezequiel é retratado, no intertexto, segundo a descrição física de Escobar encontrada nos capítulos LVI e LXXI do modelo, porém a Autora acrescenta algumas características na personagem: “sotaque afrancesado”, “cabelo apartado ao meio” à moda de Oscar Wilde, “modos um pouco afetados e frios”, além de sugerir sua homossexualidade, quando em resposta à indagação da mãe acerca de um possível casamento, responde: “Bem, lamento informar também a senhora que tal não estará nunca nas minhas intenções”. A dissimulação da mãe geneticamente transparece no filho, quando, usando de ironia, Ezequiel recheia aquilo que seria

um soneto que Bentinho, ainda no seminário, teria começado a compor, não passando, porém do primeiro e do último versos, conforme podemos perceber:

Oh! Flor do céu! Flor cândida e pura
Tomara-me eu no etéreo teu assento
Levado a ti nas asas da agrura
De invocar em vão teu nome ao vento

Oh! Maviosa voz, oh! Doce gesto
Que me soltaste na inepta infância
Num arroubo tão casto como lesto
Para a improvável juvenil constância

E sendo assim mal chegada me foste
Deixando o homem preso no menino
Legando mais que amor a sua falha

Irei pois cumprindo meus instantes
Na larga noite que serão mês dias
Ganha-se a vida, perde-se a batalha. (COSTA, 1999: 63)

Arqueologia do sentimento, na medida em que escava a interioridade de Ezequiel, o soneto parece ser a glosa do Dom Casmurro que está no retrato inscrito na rubrica que abre a cena. A que se referiria, pois, o retrato distorcido de Dom Casmurro pendurado na saleta íntima de Capitu? Àquele pintado nas mentes de Capitu e Ezequiel? Àquele retrato distorcido que Dom Casmurro fez de Capitu e de Ezequiel? Àquele proposto pela peça? Ao próprio retrato, portanto à essência de um homem doentamente marcado pelo ciúme? Na verdade, o retrato distorcido parece representar um Dom Casmurro, conforme está inscrito na teoria do ídolo da caverna (não nos esqueçamos de que o termo vem de *édilon*, que corresponde a imagem). Dom Casmurro possuiria sua própria caverna particular, que ele interpreta e distorce segundo a luz de sua natureza essencialmente doentia. Tal ideia pode ser corroborada já no primeiro capítulo do romance machadiano,

quando o protagonista explica, a propósito de seu modo sisudo, calado e recluso, a alcunha recebida — Dom Casmurro. Um dos amigos, ao referir-se a ele, diz: “- Vou para Petrópolis, Dom Casmurro; a casa é a mesma da Renânia; vê se deixa essa caverna do Engenho Novo, e vai lá passar uns quinze dias comigo.” (cap. I). A “caverna do Engenho Novo” reproduziria, pois, a antiga casa de Matacavalos e cumpriria seu objetivo: “atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência” (cap. I).

A circularidade proposta no paradigma machadiano é reeditada na estrutura da peça de Maria Velho da Costa, na medida em que, se a primeira cena, intitulada *La vie en rond*, pretende examinar circularmente a vida das duas protagonistas, a sétima — Queridas leitoras — fecha o círculo, uma vez que retoma a ideia inicial: as duas atrizes voltam à postura do prólogo e passam a discutir o papel do teatro.

Mais uma vez nos papéis de Maria Eduarda e Capitu, as atrizes apontam para a personalidade de cada uma, enquanto a primeira se mostra superficial, fútil e fria diante do que a vida lhe reservou (“Da vida já só me encanta o que me dá gozo ao dia-a-dia”), Capitu rebela-se contra seu “*fatum*”:

Talvez V. sempre fosse assim, Dudu, um bocado lorpa e fria, me perdoe, pasmada em pedra. Eu não, nunca quis meu destino, nem que ele se colasse a mim como luva na mão errada, o polegar no mindinho. Eu como e durmo raiva todos os dias, marido tarado, filho invertido, viúva de vivo à esmola dele — eu tenho um berro entalado na goela, menina. Você não entende.
(COSTA, 1999: 73-74)

Ao fim e ao cabo, poderíamos apontar, seguindo o pensamento de Bacon, que *Madame* escarafunha o intelecto humano, deixando-se abalar, a exemplo do que já ocorrera no paradigma machadiano, “no mais alto grau pelas coisas que súbita e simultaneamente se apresentam e ferem a mente e ao mesmo tempo costumam tomar e inflar a imaginação”, ou por outras

palavras, “o intelecto humano não é luz pura, pois recebe influência da vontade e dos afetos, donde se poder gerar a ciência que se quer”, “pois o homem se inclina a ter por verdade o que prefere”, dando margem a que a aparência, a imagem, o ídolo acabe por suplantando e distorcer a verdadeira essência humana.

Referências:

ASSIS, Machado de *D. Casmurro*. São Paulo, Círculo do Livro: 1973.

BACON, Francis. *Novo Organum*. São Paulo, Abril Cultural, 1979, col. *Os Pensadores*.

BRAVO (Revista). São Paulo, Editora Abril: abril/2000.

COSTA, Maria Velho da. *Madame*. Lisboa, Sociedade Portuguesa de Autores/Publicações D. Quixote: 1999.

ISTO É/GENTE (Revista). São Paulo, Editora Três: 02/fev/02.

QUEIRÓS, Eça de. *Os Maias*. Mem Martins, Publicações Europa-América: 1999.

Sites

<<http://machadodeassis.org.br/academica15.html>>.

<<http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/norganum.html>>.

O romance como teatro: *O Primo Basílio*

Danilo Silvério¹

Introdução

Queres que te ame como no teatro, em S. Carlos? [Basílio para Luísa] (QUEIRÓS, 1998: 147)

A leitura que se propõe d'*O Primo Basílio*, neste trabalho, pressupõe uma estrutura formal do romance que, em tese, estaria calcada numa apresentação teatral. No palco deste teatro estaria o fidalgo Basílio (talvez ainda Leopoldina, numa análise mais detida); na sua plateia estaria Luísa (e todos os burgueses que a cercam em suas cavaqueiras dominicais); e, por fim, como críticos mordazes dessa relação infame entre palco e plateia, estariam os vizinhos da casa de Jorge – que trazem a público o drama privado.

O que essa estrutura hipotética sugere é a relação entre aristocratas e burgueses fundamentada na emulação e na imitação destes em relação àqueles² – já analisada em outro trabalho.³ Essa

¹ Doutorando da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, Brasil.

² “Indeed, ever since the Middle Ages the notables of the would-be bourgeoisie had been driven by a propensity, not to say a compulsion, to emulate the nobility in preparation for their own elevation into it. [...] lowborn individuals imitate those they idealize as their betters by internalizing their values and attitudes [...] imitated the tone-setting nobility’s accent, carriage, demeanor, etiquette, dress, and life-style.” (MAYER, 1981: 86).

³ SILVÉRIO, Danilo. *Antes Morganático que Incestuoso: Processo Social e Forma Literária n’Os Maias, de Eça de Queirós*. 2016, 136 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

relação incestuosa entre os primos Basílio e Luísa, reproduz, nesse contexto histórico, a relação entre aristocratas e burgueses que, embora próxima, está alicerçada em princípios morais díspares que resultam, mormente, quando confrontados, em tragédia nos romances de Eça. A singularidade de *O Primo Basílio*, no caso, reside no artifício de incorporar a crítica a esse estado de coisas à estrutura interior da narrativa – materializada, no caso, na figura de Juliana e de toda a vizinhança da casa do engenheiro Jorge.

Essas três instâncias (palco, plateia e crítica) serão analisadas separadamente de ora em diante, a fim de compreender a justa relação entre elas.

Palco

O adultério aparecia assim um dever aristocrático. De resto a virtude parecia ser, pelo que ele [Basílio] contava, o defeito de um espírito pequeno, ou a ocupação deles de um temperamento burguês... (QUEIRÓS, 1998: 89)

Há, no romance, de relevante para a análise, duas personagens nobres – ainda que de menor relevo diante de outras personagens aristocráticas de Eça, como o velho Afonso da Maia ou Gonçalo Ramires. A mais óbvia delas seria o primo Basílio, cujo ar fidalgo é reiterado ao longo da narrativa.⁴ Outra personagem seria Leopoldina, a filha única do Visconde de Quebrais (o devasso). A moral burguesa de Jorge o impele, adiante, a advertir Luísa de que Leopoldina tem amantes e que não seria conveniente que ela frequentasse sua casa. Quanto ao primo, por ora, não há qualquer tipo de censura.

Antes de se debruçar sobre ambos, entretanto, é preciso que se justifique a analogia entre forma romanesca e peça teatral. Nesse sentido, a primeira cena que se abre ao leitor é a cavaqueira, num domingo à noite, na casa de Jorge. Trata-se de um salão burguês em

⁴ “Era [Basílio] um verdadeiro fidalgo!” (QUEIRÓS, 1998: 193).

proporções reduzidas, modestas e caricatas. Lá estão o desprestigiado cirurgião Julião Zuzarte; o Sebastião, amigo de infância de Jorge; também a fidalga carola D. Felicidade de Noronha; o Conselheiro Acácio (alto funcionário do governo, amancebado com a criada); e, por fim, Ernestinho Ledesma, empregado da alfândega, primo de Jorge, e que eventualmente escreve para o teatro. No drama de Ernestinho, conforme seu relato, há uma mulher adúltera que morre ao final – o empresário da peça, todavia, prefere que a personagem seja perdoada. Jorge, curiosamente, é da opinião de que a adúltera deve morrer. A analogia entre o enredo que Ernesto está a desenvolver e o que há de suceder entre Luísa e Basílio é evidente e já foi explorada em diversas análises.

O que se propõe aqui, entretanto, é um pouco diferente. A ideia é a de que essa analogia não fique apenas no nível da trama, mas que também alcance a análise da estrutura formal do romance – dividida em três instâncias, como foi sugerido.

A primeira dessas instâncias é o palco em que figuram ora Basílio, ora Leopoldina. Assim como o palco no teatro, ambas as personagens são centrais no romance. E sua centralidade se dá pela sua origem social. Uma vez fidalgos (ou ao menos sendo assim reconhecidos), são eles admirados, respeitados, imitados e dignos de confiança justamente pela sua condição de classe – toda sua nobreza está dada pelo sangue e não há como contestá-la por parte das demais personagens.

Tanto pior, pois a moral que preside Basílio e Leopoldina não é a mesma da personagem que com ambos há de se relacionar: a burguesa Luísa. E, nesse quesito, seria possível questionar a condição de classe de Luísa: se ela é prima de Basílio, porque não é ela também uma fidalga? A razão é bastante simples: numa sociedade de corte, quem determina a origem da família é o patriarca. Se Luísa se casou com um engenheiro, ela será tão burguesa quanto ele.

Para a moral de Basílio, conforme a epígrafe, o adultério é um dever de classe que implica prestígio: quanto mais *chic* a

amante, tanto maior será a fama do sedutor. Leopoldina também segue essa lógica – mas para ela há ainda o agravante moral (ao menos para a burguesia) de ser uma mulher casada.

É necessário contar com ambos para a análise porque Leopoldina é a figura que legitima, por assim dizer, a aventura de Luísa com Basílio. Embora amigas, entre Luísa e Leopoldina não há uma relação de igualdade (como poderia se supor). Ao contrário, Leopoldina, não obstante as advertências de Jorge, é uma referência para Luísa – o que ficará evidente, sobretudo, quando Juliana vier a exigir suborno à patroa (embora Luísa não sucumba ao dinheiro do banqueiro Castro, sua busca por ajuda vai dar, ao fim, à porta de Leopoldina).

É bem possível, nesse sentido, que o *affaire* entre Basílio e Luísa não se sustentasse, ou sequer se concretizasse, se não existisse para Luísa a figura da adúltera Leopoldina – em cujo glamour Luísa se compraz.

Já para Basílio, a questão é bastante embaraçosa. Ele se nega a frequentar a cavaqueira em casa de Luísa, pois parece que seu romance com a prima não seria de bom gosto para um fidalgo (Cf. QUEIRÓS, 1988: 141). Reconhecendo a condição inferior da prima, “[Basílio] dava-lhe [a Luísa] certos conselhos de gosto, de *toilette*.” (*Idem*). Por certo, o romance tinha algo de excitante: havia o adultério, o incesto, etc. (QUEIRÓS, 1988: 172), mas não há de se sustentar ao longo da narrativa. Basílio não está disposto a um *elopement* com a prima. Como ele bem lembra: não é questão de fugir, mas de dinheiro (QUEIRÓS, 1988: 168). Talvez fugisse com uma amante que estivesse a sua altura, todavia está evidente que não é o caso.

Sua centralidade, para além de figurar no título da obra, se dá nos meandros da própria trama: é Basílio, mesmo sem dar por isso, quem dispõe do destino das personagens, sobretudo no caso de Luísa. Se não quer fugir, não há fuga; se não quer dar a soma que Juliana exige, não há dinheiro; se decide ir a Paris e deixar a prima a sua própria sorte, basta subir ao trem; etc. Só não conta

que, na ocasião em que vier a retornar a Lisboa, Luísa já terá morrido de febre. De qualquer forma, a morte da prima não constitui algo relevante para Basílio, que cause qualquer tipo de consternação, ainda que pelo laço parental – ao contrário, talvez tenha mesmo facilitado as coisas para ele, como se verá adiante.

Plateia

- Que nessas histórias estrangeiras os maridos matam sempre as mulheres! – exclamou ela. E voltando-se para o Conselheiro: – Pois não é verdade?
- Sim, D. Felicidade, repetem-se lá fora com frequência essas tragédias domésticas. O desenfreamento das paixões é maior. Mas entre nós, digamo-lo com orgulho, o lar é muito respeitado. (QUEIRÓS, 1998: 195)

O Conselheiro Acácio compreende que lá fora seja natural que os maridos matem as esposas, mas em Lisboa, como elas são honestas, isso não é necessário. O que se passa entre Luísa e Basílio, obviamente, fere de morte a premissa do Conselheiro. Mas é preciso atentar para o fato de que a referência estrangeira é à *Divina Comédia*, composta em princípios do século XIV. Já o século de Jorge e de Ledesma é o XIX – e talvez as questões de honra não sejam tão caras à burguesia, como eram para a aristocracia⁵. Afinal, é sempre bom lembrar o banqueiro Cohen, n’*Os Maias*, ao descobrir o enlace entre a esposa e o jovem Ega, apaziguando tudo com algumas bordoadas em Raquel...

A cena relevante para a análise, entretanto, é outra – e se dá logo após o diálogo entre D. Felicidade e o Conselheiro, transcrito na epígrafe. Ocorre que, naquela noite, Luísa tem um sonho, em que está no palco do teatro com o primo. Ela, em seu sonho, é atriz

⁵ “A opinião social tem, [...] uma importância e função bem diferentes das que desempenham numa sociedade burguesa mais ampla. Ela funda a existência. [...] a ‘honra’ expressava a participação em uma sociedade nobre. [...] ‘Perder a honra’ significava perder a condição de membro da ‘boa sociedade’. [...] era comum um nobre trocar sua vida pela ‘honra’, preferir morrer a deixar de pertencer à sua sociedade [...]. Sem essa distinção sua vida não tinha sentido.” (ELIAS, 2001: 112).

na peça de Ledesma. Luísa e Basílio encenam, aos olhos da plateia, tudo o que faziam e diziam no Paraíso. Por fim, Jorge aparece para matar Luísa (Cf. QUEIRÓS, 1988: 197).

Certamente é esta a cena, a do sonho, que concentra toda a estrutura formal do romance que foi defendida até aqui. É justamente nesse momento que fica clara a relação entre palco e plateia – entre aristocracia e burguesia – e, posteriormente, também a relação do povo e sua crítica em relação a tudo isso.

O período histórico do romance compreende a *Regeneração*, momento político português em que aristocratas e burgueses se harmonizavam e se equilibravam no jogo pelo poder⁶. Do ponto de vista social, a aproximação entre burgueses e aristocratas, via matrimônio, já não seria um problema – senão até desejável, como é possível constatar n’*Os Maias*. N’*O Primo Basílio*, entretanto, a relação é escusa. A plateia burguesa, à qual Luísa pertence, assistira, até então, à peça que a aristocracia encenara no palco da vida social de forma passiva. No momento em que alguém dessa plateia ousa subir ao palco, ainda mais de uma forma socialmente reprovável (via adultério incestuoso), logo sofrerá a sanção negativa não só de quem está sendo enganado (Jorge, que ali está para matar Luísa), mas também de toda a boa sociedade que ocupa seus assentos na plateia. Nunca é demais lembrar que Jorge e essa mesma boa sociedade (na figura do amigo Sebastião) hão de perdoar Luísa ao final. O povo, entretanto, como se verá, não há de ter a mesma condescendência.

Mesmo no nível estrutural, sobretudo no diálogo entre a peça de Ledesma e a trama romanesca, a tensão entre sanção

⁶ “No quadro político em que se desenrola a atividade partidária de 1851 a 1868 não há, [...] um rotativismo partidário propriamente dito. Há indefinições programáticas e insuficiente força organizativa, razões impeditivas de uma perfeita alternância no exercício do Poder. Demonstram-no, também, as várias coligações entre regeneradores e históricos e as alianças com cartistas e legitimistas. ‘Grupos de elites burgueso-aristocráticas’ – na definição de Pinto Ravara –, cujas divergências ideológicas programáticas e de estratégia permitiam confrontos de ideias, estimulavam polémicas jornalísticas, instigavam o caciquismo eleitoral, mas que não impediriam a ‘fusão’, em 1865. Coligação governamental que só o movimento da Janeirinha, despoletado no Porto nos inícios de 1868 contra o sistema fiscal, faria ruir.” (MATTOSO, 1993: 104).

negativa e perdão se faz presente. Em certa ocasião, Ernestinho encontra Luísa a passeio e, durante a conversa que travam, diz a ela que perdoou a heroína de sua peça – a condessa: “Sim, o marido perdoa-lhe, obtém uma embaixada, e vão viver no estrangeiro. É mais natural...” (QUEIRÓS, 1988: 145). A solução aristocrática (perceba que a protagonista da peça é uma condessa) encontrada por Ledesma para o drama que vem compondo não será razoável para o caso burguês em que Luísa está enredada. Talvez por isso mesmo o perdão de Jorge seja até genuíno, uma vez que não há qualquer embaixada ou posto estrangeiro no jogo de interesses. Para ela, entretanto, o que resta é a expiação pública, como se verá adiante. Afinal, o adultério, entre os burgueses, não corresponde ao mesmo jogo social dos aristocratas. Se, para a nobreza, ter amantes é elemento de distinção e status, para os burgueses será sinal de fraqueza, ausência de virtude e um risco para o nome da família que se pretende erigir.

Daí que o embate entre uma moral burguesa e outra aristocrática seja responsável por inúmeras tragédias. Não obstante o fato de a burguesia imitar e engrandecer o código social aristocrático nas suas formalidades (a *toilette*; o salão; o passeio; as comendas; os títulos; a moradia; etc.), no seu aspecto moral, sobretudo na concepção de família⁷, as disparidades são notórias.

Para que reste clara a posição da burguesia nessa sociedade periférica e ainda submissa ao código aristocrático no trato social, é necessário recorrer à sorte de Julião – o médico-cirurgião:

E falou então com amargura nas suas preocupações. – Havia uma semana que se abria concurso para uma cadeira de substituto na Escola, e preparava-se para ele. Era a sua tábuca de salvação, dizia; se apanhasse a cadeira, ganhava logo nome, a clientela podia vir, e a fortuna... E, que diabo, sempre era estar de dentro!... Mas a certeza

⁷ “[...] o matrimônio aristocrático de corte realmente não tinha como propósito o que, na sociedade burguesa, chamamos de uma ‘vida familiar’. Na verdade, quando se realizava um casamento nessa esfera, o que estava em jogo era sobretudo a ‘fundação’ e o ‘prosseguimento’ de uma ‘casa’.” (ELLAS, 2001: 73).

da sua superioridade não o tranquilizava – porque enfim em Portugal, não é verdade? Nestas questões a ciência, o estudo, o talento são uma história; o principal são os padrinhos! Ele não os tinha – e o seu concorrente, um sensaborão, era sobrinho de um diretor-geral, tinha parentes na Câmara; era um colosso! Por isso ele trabalhava a valer, mas parecia-lhe indispensável meter também as suas cunhas! Mas quem?

– Tu não conheces ninguém, Sebastião?... (QUEIRÓS, 1988: 128-129)

Parece evidente o drama de Julião. Como sua carreira carece de qualquer prestígio social (a medicina era coisa de “carniceiros” à época), Julião opta por prestar concurso público para lecionar (ainda que na condição de substituto). Embora a promessa dos novos tempos seja a das carreiras abertas ao talento, Julião sabe que o código que rege a coisa pública em Portugal ainda é aristocrático e, conseqüentemente, patrimonialista. De nada vale seu talento se não tiver um bom padrinho, alguém a quem possa recorrer para conseguir o favor. Mormente, o balcão de obséquios se dava nos grandes salões aristocráticos (ao menos em Paris). Em Portugal, entretanto, a instituição do salão é de outra natureza – basta atentar para as cavaqueiras dominicais em casa de Luísa.

Julião recorre a Sebastião – que, por óbvio, nada poderá fazer pelo amigo. Tal qual Luísa, Julião, ainda que se valesse das próprias forças, nada poderá fazer contra esse estado de coisas. Ele e todos os burgueses do romance estão enlacados pela contradição sistêmica entre emular e imitar o modo de ser da aristocracia e, ao mesmo tempo, querer participar de um jogo social cuja moral é erigida sobre o princípio do privilégio dado pelo sangue e origem – e que exclui, por sua vez, a todos os burgueses.

Crítica

No povo há mais moralidade. O povo é outra raça! (QUEIRÓS, 1988: 133)

Para os vizinhos do engenheiro Jorge, Luísa é da “alta sociedade” (QUEIRÓS, 1988: 97). Nesse contexto, Sebastião há de advertir Luísa ainda sobre o fato de que sua vida privada é objeto de debate público por parte da vizinhança (QUEIRÓS, 1988: 105-106).

O papel de crítica que o povo, na figura dos vizinhos, desempenha no romance, bem como de seu objeto (a vida privada de Luísa), já está dado pela trama – completando, portanto, a estrutura formal defendida até aqui.

De forma a sintetizar a análise, é possível recorrer à figura de Juliana – que, conforme diz, trabalha para que a senhora (Luísa) se divirta (Cf. QUEIRÓS, 1988: 177). Embora seja da mesma esfera social que compõe a vizinhança vigilante de Luísa, Juliana se difere, justamente, pelo fato de trabalhar na casa. Sua perspectiva crítica de reprovação ao *affaire* entre Luísa e Basílio é, portanto, potencializada por ser vítima direta da exploração do trabalho (conforme sua própria percepção).

O caso é simples: Juliana se apropriou de uma carta que a patroa escrevera ao primo e passa, então, a exigir um conto de réis por ela – caso contrário entregará a missiva ao engenheiro Jorge. Como não há nem disposição, nem disponibilidade, por parte dos envolvidos, em entregar tal quantia à empregada, o impasse toma outro rumo e Juliana passa a viver de um jogo de chantagem que, a princípio, só lhe traz vantagens (uma nova acomodação na casa, alguns vestidos, menos trabalho, mais passeios, etc.).

Juliana, nesse artifício, consegue jogar tanto com a moral burguesa (de Luísa), quanto com a moral aristocrática (de Basílio): ao exigir dinheiro, ela mercantiliza, tal qual um burguês, o princípio da honra, fundamental para a existência fidalga – anulando a lógica interna inerente a cada um deles. Um caso como esse, entre fidalgos, seria muito facilmente, ao menos em tese, resolvido por meio de um duelo ou de uma mudança para o estrangeiro. Entre burgueses, poderia ser solucionado por meio de um divórcio ou de uma vida no claustro de um convento.

Ocorre que Luísa é burguesa e Basílio, fidalgo – e seus respectivos códigos morais mutuamente excludentes. Juliana, sem dar por isso, estabelece um impasse do qual se beneficia, mas cujo desfecho é desastroso. Na impossibilidade de entregar a quantia desejada e, ao mesmo tempo, de preservar a honra do nome e da família, a carta que Juliana tem em mãos é, para a solução do drama, letra morta.

Entretanto, o leitor, mesmo ciente da frágil saúde de Juliana, é tomado de surpresa pela reação de temor que a empregada tem diante da autoridade policial que lhe vai tomar a carta. Juliana sucumbe de pavor, sofre um aneurisma e morre. Sua moral, a moral do povo, já é outra – e ter questões com a polícia é algo abominável para ela.

Eis o essencial para a análise. De nada valeria se debruçar sobre as inúmeras chantagens de Juliana, pois o que há, de fato, ao final, é a interceptação, por parte do engenheiro Jorge, da carta que Basílio, de Paris, envia a Luísa. Não obstante a posterior resolução de Jorge⁸ de perdoar a esposa, Luísa não resiste à febre e morre.

Ao final, a crítica, que antes reprovava tanto a burguesa infiel, quanto o fidalgo aventureiro, há de recair exclusivamente sobre o nobre impassível – e nem poderia ser diferente, uma vez que Luísa já sofreu sua sanção negativa (é perdoada por Jorge, mas morre). O caso é que Basílio, depois de certo tempo, retorna a Portugal, com o Sr. Visconde, e tem notícia da morte de Luísa pelos vizinhos, que o condenam categoricamente, diante de sua reação de placidez: “– Não lhe fez muita moça! Fidalgos! Canalha! – murmurou [o Paula]” (QUEIRÓS, 1988: 290).

A nota ácida dessa crítica, entretanto, não será dada pela vizinhança, senão pelas observações do amigo de Basílio, que, por sua perfídia, expõem o abismo entre a moral do burguês e a do aristocrata:

⁸ “Não se fala mais em tal. Acabou-se” (QUEIRÓS, 1988: 278).

O visconde Reinaldo, delicado, lamentava a pobre senhora, coitada, que se tinha deixado morrer por um tempo tão lindo! – Mas em resumo, sempre achara aquela ligação absurda...

Porque enfim fossem francos: que tinha ela? Não queria dizer mal “da pobre senhora que estava naquele horror dos Prazeres”, mas a verdade é que não era uma amante *chic*; andava em tipoias de secretaria; vivia numa casinhola, não possuía relações decentes; jogava naturalmente o quino, e andava por casa de sapatos de orela; não tinha espírito, não tinha *toilette*... que diabo! Era um trambolho! (QUEIRÓS, 1988: 291)

E resta, para a crítica, justamente uma condenação não necessariamente pessoal para esta ou aquela moral – senão para o encontro entre as duas. De resto, como assinala o visconde Reinaldo, uma ligação absurda.

Considerações Finais

Palco, plateia e crítica, afinal, formam um sistema narrativo próprio. O que a crítica condena é a relação entre uma e outra – como se cada qual tivesse que se limitar ao seu lugar, assim no teatro, como em todo jogo social. O problema é que a *Regeneração* propunha justamente o contrário: era preciso que aristocracia e burguesia convivessem. De qualquer forma, a nota justa do autor é a escolha do povo para fazer essa crítica conservadora. É a vizinhança pobre, a empregada explorada diuturnamente, totalmente apartadas da vida política, na sua reprovação reacionária ao arranjo entre nobres e burgueses, que acaba desvelando a contradição inerente ao sistema.

É o que ocorre, por exemplo, na insólita cena em que o Conselheiro Acácio oferece um jantar para celebrar o grau de cavaleiro da ordem de S. Tiago que acabara de receber (QUEIRÓS, 1988: 213). Na ocasião, em que todos os convivas, mormente os mesmos burgueses que frequentavam as cavaqueiras de Jorge, festejam a honraria monárquica concedida ao Conselheiro, há um debate sobre a República e a Monarquia. O que se tem, no caso

desse embate vazio, é a questão política totalmente apartada das questões de prestígio social. Pode-se até discutir esta ou aquela forma de governo, mas jamais os títulos e as comendas garantidos pela Monarquia. O que parece incoerente e absurdo nada mais é, afinal, do que um sintoma da contradição sistêmica, naquele contexto de *Regeneração*, entre uma burguesia liberal que ascende em poder econômico e político, mas ainda não é capaz de interferir no jogo social praticado pela aristocracia ao longo dos séculos.

Referências

ELIAS, Norbert. *A Sociedade de Corte*. 1ª edição. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2001.

MATTOSO, José (org.). *História de Portugal* (vol. 5). Lisboa, Editorial Estampa, 1993.

MAYER, Arno J. *The Persistence of the Old Regime*. 1ª edição. New York, Panthon Books, 1981.

QUEIRÓS, Eça de. *O Primo Basílio*. 9ª edição. São Paulo, Editora Ática, 1988.

Sobre os autores

Alana de O. Freitas El Fahl é professora Titular de Literatura Portuguesa e Brasileira da Universidade Estadual de Feira de Santana. Atua na graduação, especialização, mestrado em Estudos Literários e Proletras. Doutora em Teorias e Críticas da Literatura e da Cultura pela Universidade Federal da Bahia (2009) e Mestre em Literatura e Diversidade Cultural pela Universidade Estadual de Feira de Santana (2003). Especialista em Metodologia e Ensino da Língua Portuguesa pela Universidade Estadual de Feira de Santana (1999). Graduada em Letras Vernáculas pela Universidade Estadual de Feira de Santana (1997). Tem experiência na área de Letras, atuando principalmente nos seguintes temas: Literatura portuguesa, prosa, conto, crônica, Eça de Queirós e Literatura brasileira. É coordenadora do projeto de pesquisa Janela de Tomar: Matrizes culturais na Literatura portuguesa e brasileira. Pesquisadora do Grupo Eça (USP). Autora do livro *Singularidades narrativas: uma leitura dos contos de Eça de Queirós*. Criadora do blog Entretelas.blog.br no qual analisa telenovelas e filmes à luz da Literatura. Atualmente é coordenadora do Proletras.

Ana Marcia Alves Siqueira possui Licenciatura Plena em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – UNESP (1992), Mestrado em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – UNESP (1998) e Doutorado em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo – USP (2007). Professora adjunta IV do Departamento de Literatura e Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Humanidades da Universidade Federal do Ceará, é pesquisadora da área de Literatura Portuguesa e Literatura Comparada entre as literaturas portuguesa e brasileira, especialmente, obras e autores ligados à medievalidade e ao século XIX. Atualmente coordena o grupo de pesquisa "Tradição, mitos e lendas: estudos de literatura comparada", é membro do Grupo Eça e membro do Conselho Científico da EntreLetras, revista da Pós-Graduação em Letras da UFT. É autora de 15 Artigos completos publicados em periódicos, 12 capítulos de livros e organizadora de 4 livros. Também publicou 22 artigos completos em Anais de congresso e apresentou mais de 50 trabalhos, dentre palestras, simpósios e comunicações.

Antonio Augusto Nery é Doutor em Letras (Literatura Portuguesa) pela Universidade de São Paulo (USP), Pós-doutor em Letras (Literatura Portuguesa)

pela Universidade de Coimbra, e Professor na Graduação e na Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Pesquisa e orienta trabalhos sobre a Literatura Portuguesa produzida no século XIX e na Contemporaneidade, além dos diálogos da Literatura Portuguesa com a Literatura Brasileira e outras Literaturas. Também investiga a relação entre Literatura e Religião. Dentre os seus principais interesses de pesquisa estão as obra de autores como Eça de Queirós, Camilo Castelo Branco e José Saramago. É vinculado ao Centro de Estudos Portugueses da Universidade Federal do Paraná.

Benjamin Abdala Junior é professor titular da FFLCH da Universidade de São Paulo. Pesquisador 1 A do CNPq, foi adjunto de representante e coordenador da área de Letras e Linguística da CAPES e ex-representante das áreas de Humanas no Conselho Técnico-Científico dessa agência do MEC. Ex-presidente da Associação Brasileira de Literatura Comparada, foi por duas gestões representante dessa área do conhecimento no CNPq. Membro do Conselho Editorial de várias revistas científicas, foi diretor ou coordenador de séries ou coleções editoriais, entre elas, a *Princípios e Fundamentos* (Editora Ática), *Literatura Comentada* (Editora Abril), *Ponto Futuro* e *Livre Pensar* (Editora SENAC-SP). Suas pesquisas, desde o Mestrado, na Universidade de São Paulo, situam-se no campo da Literatura Comparada, atuando no âmbito das literaturas de língua portuguesa. Foi um dos introdutores dos estudos das Literaturas Africanas no país. Ex-vice-diretor da Comissão de Cooperação Internacional e chefe do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos da USP, é o primeiro presidente da AFROLIC - Associação Internacional de Estudos Literários e Culturais Africanos. Publicou cerca de quarenta títulos de livros (livros de autoria individual, organização de coletâneas críticas e antologias), entre eles *A escrita neo-realista* (1981); *História social da literatura portuguesa* (1984); *Tempos da Literatura Brasileira* (1985); *Literatura, história e política* (1989); *Fronteiras múltiplas, identidades plurais: um ensaio sobre mestiçagem e hibridismo cultural* (2002); *De vãos e ilhas: literatura e comunitarismos* (2003); *Literaturas de língua portuguesa: marcos e marcas - Portugal* (2007); *Literatura comparada e relações comunitárias, hoje* (2012). Entre as coletâneas que organizou ou coorganizou, podem ser mencionadas *Ecos do Brasil: Eça de Queirós, leituras brasileiras e portuguesas* (2000); *Personae: grandes personagens da literatura brasileira* (2001); *Incertas relações: Brasil e Portugal no século XX* (2003); *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas* (2004); *Portos flutuantes: trânsitos ibero-afro-americanos* (2004); *Moderno de nascença: figuras críticas do Brasil* (2006); *Estudos comparados: teoria, crítica e metodologia* (2014); *Literatura e memória política* (2014); *Um mundo coberto de jovens* (2016); *Graciliano Ramos: muros sociais e aberturas artísticas* (2017).

Breno Cesar de Oliveira Góes é mestrando no programa de Literatura, Cultura e Contemporaneidade da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, orientado pela professora doutora Izabel Margato (PUC-Rio) e co-orientado pela professora doutora Isabel Pires de Lima (Universidade do Porto), atuando principalmente nos seguintes temas: Realismo Literário, Eça de Queirós, Geração de Setenta e *Os Maias*. Pertence à Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses, da PUC-Rio, e aos seguintes grupos de pesquisa: o “Grupo Eça” (USP) e o grupo “Cenáculo: fluxos e afluxos da geração de 70” (UEL).

Carlos Reis nasceu em Angra do Heroísmo, Portugal. Licenciou-se em Filologia Românica, doutorou-se em Literatura Portuguesa e obteve o título de agregado, sempre pela Universidade de Coimbra. É professor catedrático daquela universidade desde 1990. Na Faculdade de Letras de Coimbra tem lecionado Literatura Portuguesa, Teoria da Literatura e Estudos Queirosianos. Em 2002 foi designado coordenador científico do Centro de Literatura Portuguesa (Fundação para a Ciência e Tecnologia), função que exerceu até 2006. Como professor convidado lecionou em diversas universidades estrangeiras, designadamente na Universidade de Salamanca, na Universidade de Wisconsin-Madison (Tinker Visiting Professor), na Universidade de Santiago de Compostela, na Universidade de Massachusetts-Dartmouth (Endowed Chair Professor), na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul e na Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Coordena o projeto Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós (16 volumes publicados pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda; ver <http://www.uc.pt/fluc/clp/inv/proj/litpor/ecoq>) e dirigiu a *História Crítica da Literatura Portuguesa* (9 volumes publicados pela Editorial Verbo; 1993-2001). Foi diretor das revistas *Discursos* (Universidade Aberta) e *Leituras* (Biblioteca Nacional); presentemente é diretor da revista *Queirosiana* (Fundação Eça de Queirós) e da *Revista de Estudos Literários* (Centro de Literatura Portuguesa da Univ. de Coimbra). Publicou mais de uma dezena de livros, em Portugal e no estrangeiro (Espanha, Alemanha, França e Brasil), tendo-se consagrado em especial ao estudo da obra de Eça de Queirós e da sua geração, bem como à Narratologia e aos Estudos Narrativos. Entre 1998 e 2002 foi diretor da Biblioteca Nacional; em 1999 e 2000 foi presidente da Comissão para o Bicentenário de Almeida Garrett; em 2000 e 2001, foi presidente da Comissão Nacional do Centenário da Morte de Eça de Queirós. Foi presidente da Associação Internacional de Lusitanistas, no triênio 1999-2001. Entre 2006 e 2011 foi reitor da Universidade Aberta e presidente da European Association of Distance Teaching Universities (2009-2011). A partir de 2012 retomou funções como professor da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e como coordenador científico do Centro de Literatura Portuguesa. Dirige o projeto “Figuras da Ficção”.

Cristiane Navarrete Tolomei é professora adjunta da área de Literaturas de Língua Portuguesa, da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), campus III, e docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, da mesma instituição. Doutora em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo. Realizou pós-doutoramento em História e Crítica Literária pela UNESP, de Assis, e pós-doutoramento em Literatura e outras formas do saber pela Universidade de São Paulo. Coordena o Grupo de Estudos e de Pesquisa Literatura e Imprensa (GEPELI/CNPq), o projeto de pesquisa Romantismo e Realismo Português na Imprensa Maranhense do século XIX (GEPELI/UFMA) e o projeto de pesquisa Contexto de Produção e de Publicação, Inovações Literárias e Linguísticas e Questões Identitárias do Grupo Maranhense, na Imprensa Periódica do Maranhão Oitocentista (UFMA/FAPEMA). Além disso, é membro do grupo de pesquisa “Eça”, da Universidade de São Paulo, e integra o projeto “Figuras da Ficção” e a equipe da Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós, os dois últimos coordenados pelo Professor Doutor Carlos Reis, da Universidade de Coimbra. Autora dos livros *Literatura, linguagem e ensino: momentos de reflexão* (Pedro & João Editores, 2011), *A recepção de Eça de Queirós no Brasil* (Scortecci, 2014), *Entre Fronteiras: reflexões sobre linguística e literatura* (EDUFMA, 2016) e também de diversos artigos e ensaios sobre teoria literária e literatura portuguesa.

Daiane Cristina Pereira possui graduação em Letras Português e Francês pela Universidade de São Paulo (2006) e mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo (2014). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas Estrangeiras Modernas. Atuando principalmente nos seguintes temas: Eça de Queirós, Estudos Comparados, Literatura Portuguesa, Romance realista, Mulher.

Danilo Silvério é graduado em Letras (Inglês e Português), pela Universidade de São Paulo (USP), em 2002. Ingressou como aluno do Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa, na mesma instituição, em 2012. É Técnico em Assuntos Educacionais na Universidade Federal do ABC (UFABC) desde 2011.

Eduino José de Macedo Orione possui Licenciatura Plena em Letras pela Universidade Federal de Mato Grosso (1990). Mestrado em Letras (Literatura Portuguesa) pela Universidade de São Paulo (1996). Doutorado em Letras (Literatura Portuguesa) pela Universidade de São Paulo (2002). Doutorado em Filosofia (Ética e Política) pela Universidade de São Paulo (2012). Foi professor de Literatura nas Faculdades Tibiriçá (São Paulo-SP) entre 1993 e 2009, e nas Faculdades Integradas Teresa d’Ávila (Lorena-SP) entre 1995 e 2010. Em 2007,

lecionou na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (graduação e pós-graduação). Desde 2011, é professor de Literatura Portuguesa na Universidade Federal de São Paulo. Tem publicado artigos nas áreas de literatura e filosofia.

Flavia Maria Corradin é Professora Doutora de Literatura Portuguesa na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, onde obteve os títulos de Mestre, Doutora e Livre-Docente com trabalhos em torno de Antônio José da Silva, o Judeu: textos versus (con)textos, Camilo Castelo Branco: dramaturgia e romantismo e Jaime Gralheiro: O teatro da história em Jaime Gralheiro: futuro de que passado?, respectivamente. Crítica literária, tem publicado ensaios e resenhas críticas em periódicos do Brasil e do exterior. Além de diversos capítulos na coleção *A literatura portuguesa em perspectiva* (org. Massaud Moisés), teve publicados também os livros *Aprenda a escrever* (coautoria), *Antônio José da Silva, o Judeu: textos versus (con)textos* e *Camilo Castelo Branco: uma dramaturgia entre a lágrima e o riso*. Vem participando, a convite, de Congressos e Simpósios no Brasil e no exterior.

Francisco Maciel Silveira é bacharel e licenciado em Letras pela Universidade de São Paulo (1970), mestre em Letras (Literatura Portuguesa) pela Universidade de São Paulo (1977), doutor em Letras (Literatura Portuguesa) pela Universidade de São Paulo (1982), Livre-Docente pela Universidade de São Paulo (1988). Atualmente é Professor Titular de Literatura Portuguesa na Universidade de São Paulo. Poeta, ficcionista, dramaturgo, ensaísta e crítico literário, com mais de duas dezenas de prêmios. Atua na Docência, Pesquisa e Orientação com ênfase no Classicismo, no Barroco, no Realismo e no Teatro Português.

Giorgio de Marchis é Doutor em Iberística pela Universidade de Bolonha e professor associado de Literatura portuguesa e brasileira no Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas Estrangeiras da Universidade de Roma III, onde faz parte do corpo docente do homónimo programa de Pós-Graduação e coordena a Cátedra “José Saramago”. No âmbito das suas investigações, tem estudado a literatura oitocentista, escrevendo artigos e ensaios sobre obras e autores portugueses e brasileiros (Eça de Queirós, Camilo Castelo Branco, Pinheiro Chagas, Aluísio Azevedo, Bernardo Guimarães, etc.) e reservando uma especial atenção às relações entre literatura e jornalismo e às dinâmicas da cultura popular e do romance folhetim no século XIX (*E... Quem é o autor desse crime? Il romanzo d'appendice in Portogallo dall'Ultimatum alla Repubblica (1890-1910)*, Milano, LED, 2009). Além de se interessar pelo romance contemporâneo em língua portuguesa, tem escrito vários artigos sobre o primeiro e o segundo Modernismo português, organizando edições crítico-

genéticas de obras de Mário de Sá-Carneiro (*O silêncio do dândi e a morte da esfinge. Edição crítico-genética de «Dispersão»*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2007) e José Régio. Desde 2013, dirige a revista “Krypton. Identità, Potere, Rappresentazioni” (ISSN: 2282-3301). Atualmente, é membro do Conselho Cultural da Fundação Eça de Queiroz e da Comissão Científica do “Boletim da Casa de Camilo”.

Giuliano Lellis Ito Santos possui graduação em Letras Português e Russo pela Universidade de São Paulo (2005). Possui Doutorado em Letras pela Universidade de São Paulo (2011). Desde 2013 é líder do Grupo Eça, juntamente com Hélder Garmes. Foi professor substituto de Literatura Portuguesa na Universidade de São Paulo em 2014.

Hélder Garmes possui graduação em Linguística e em Letras pela Universidade Estadual de Campinas (1983, 1985), mestrado em Teoria e História Literária pela mesma universidade (1993), doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo (1999), tendo realizado estágios pós-doutorais na École des Hautes Études en Sciences Sociales (2005), no College of Humanities da Ohio State University (2009) e na University of Leeds (2016). Atualmente é professor livre-docente da Universidade de São Paulo, atuando especialmente nas áreas de literatura portuguesa, estudos comparados de literaturas de língua portuguesa e história da literatura. Tem por foco dois núcleos de pesquisa: um voltado para a obra de Eça de Queirós; outro voltado para a literatura de língua portuguesa de Goa e de outras ex-colônias portuguesas na Ásia. No momento, coordena o projeto Temático Pensando Goa: Uma Peculiar Biblioteca de Língua Portuguesa (FAPESP - Proc. 2014/15657-8). É autor do livro *Romantismo Paulista* (2006), organizador do volume *Oriente, Engenharia e Arte* (2004), coorganizador de *Literatura Portuguesa: História, Memória e Perspectivas* (2007), de dois números especiais da revista *Via Atlântica* (2011 e 2016) sobre literatura e cultura em Goa, entre outros trabalhos.

Henrique Marques Samyn é professor Adjunto de Literatura Portuguesa na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, atuando na graduação e no Mestrado em Literatura Portuguesa. Doutor em Literatura Comparada, tendo concluído Pós-Doutorado em Literatura Portuguesa, é ainda bacharel em Letras; bacharel em Filosofia; mestre em Psicologia Social; e mestre em Filosofia Moderna e Contemporânea. Pesquisa produções literárias e artísticas, com ênfase nos estudos de gênero, a partir de uma perspectiva feminista, trabalhando principalmente com dois recortes temporais: a Idade Média e o “longo século XIX”. Suas investigações atuais concentram-se no estudo de representações

femininas na lírica trovadoresca e em produções literárias de meados do século XIX ao início do século XX.

Isabel Pires de Lima é nascida em Braga (1952). Professora Emérita da Universidade do Porto. Professora Catedrática Aposentada da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, a cujos quadros pertenceu entre 1973 e 2013. Investigadora do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (Unidade I&D da FCT). Professora convidada em Universidades europeias, africanas, americanas e asiáticas. Doutorada em Literatura Portuguesa com a tese *As Máscaras do Desengano – para uma leitura sociológica de “Os Maias” de Eça de Queirós* (Lisboa, Caminho, 1987); especialista em Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea e em Estudos Queirosianos com dezenas de títulos publicados; trabalha ainda em Estudos Interartísticos e em Literaturas Comparadas em Língua Portuguesa. Promotora de colóquios e congressos nacionais e internacionais. Coordenadora da equipa portuguesa no projeto *Lettres Européennes – Histoire de la Littérature Européenne* (Paris, Hachette, 1992), das equipas que organizaram e editaram o Iº Encontro Internacional de Queirosianos (*Eça e “Os Maias”*, Porto, Edições Asa, 1990), o Colóquio Antero de Quental e o Destino de uma Geração (Porto, Edições Asa, 1993), o Encontro Neorealismo/Neorealismos (Vértice, nº 75, Dezembro de 1996), o Colóquio Internacional *Eça de Queiroz – 150 anos do nascimento* (Câmara Municipal de Sintra, *Vária Escrita*, nº 4, 1997), o Encontro *Seara Nova – Razão/Democracia/Europa – Textos e Contextos* (Câmara Municipal de Matosinhos/Casa Museu Abel Salazar, 1998) e o Colóquio Internacional *Viagem do Século XX em José Gomes Ferreira* (Porto, Campo da Letras – FLUP, 2002). Na área dos Estudos Queirosianos publicou *“Os Maias” cem anos depois* (Porto, Árvore, 1988), *Retratos de Eça de Queirós* (Porto, Campo das Letras/Fundação Eça de Queiroz, 2000), editou e prefaciou *A emigração como força civilizadora* (Lisboa, Dom Quixote, 2000), *O Crime do Padre Amaro* com ilustrações de Paula Rego (Porto, Campo das Letras, 2001) e *Visualidades – A Paleta de Eça de Queirós* (Porto, Árvore – Casino da Póvoa, 2008). Integra o coletivo que produziu o *Dicionário de Eça de Queiroz*, coordenado por Campos Matos (Lisboa, Caminho, 1988; 2ª ed., 1994; *Suplemento*, 2000; INCM, 3ª ed., 2015). No âmbito da Porto 2001 – Capital Europeia da Cultura, foi comissária do ciclo de 13 colóquios *Vozes e Olhares no Feminino* (Porto 2001/Afrontamento, 2001). Editou *Trajectos – o Porto na Memória Naturalista* (Lisboa, Guimarães Editores, 1989). Comissária Científica do Instituto Camões para o Encontro de Literaturas Ibero-Americanas (VIII Cimeira Ibero-Americana de Chefes de Estado e de Governo – Porto, 1998) e para a ação *Eça de Queirós entre milénios: Pontos de olhar* de comemoração do centenário de Eça de Queirós no estrangeiro com colóquios em Havana, Paris, Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre, Recife, Belo Horizonte, Brasília, Bristol, Montevidéu, Buenos Aires, Santiago do Chile (2000-1). Deputada à Assembleia da República Portuguesa (1999-2005/2008-2009). Ministra da Cultura

de Portugal do XVII^o Governo Constitucional (2005-2008). Vice-Presidente da Fundação de Serralves para o triénio 2016-9. Grande Oficial da Ordem do Infante D. Henrique.

Jean Carlos Carniel graduou-se em Licenciatura em Letras (Português/Inglês), pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, câmpus de São José do Rio Preto (IBILCE – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas). Atualmente, desenvolve pesquisa em nível de Mestrado, com bolsa FAPESP (2016/25008-2), junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, pela mesma Instituição. Atua principalmente nos seguintes temas: Eça de Queirós, narrativa portuguesa, século XIX, narrativa fantástica.

José Carvalho Vanzelli é doutorando em Letras (área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) e membro de grupos de pesquisa na Universidade de São Paulo (USP). Mestre em Letras (área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) pela Universidade de São Paulo com a dissertação “Eça de Queirós e o Extremo Oriente”. É bacharel em Letras (Português e Japonês) pela mesma instituição e, entre os anos de 2008 e 2009, participou do Programa de Língua e Cultura Japonesa na Soka University, Hachioji, Tóquio, Japão. Foi Professor Assistente na Hankuk University of Foreign Studies (HUFS), Coreia do Sul, nos anos de 2014 e 2015. Atua tanto na área de Português como Língua Adicional (PLA) quanto de Literatura. Nestas áreas, é um dos organizadores do livro *A obra de Eça de Queirós por leitores brasileiros: ensaios do grupo Eça* (Editora Terracota, 2015); é um dos autores do material didático de conversação em língua portuguesa *Conversa! Português para coreanos* (Editora Leitura, 2015); e um dos editores do livro de artigos *Estudos Brasileiros na Ásia: língua, literatura e cultura* (Editora UFV, 2017). Na área de PLA interessa-se e tem experiência no ensino de língua, literatura e cultura brasileira para asiáticos, em especial japoneses e coreanos. Na literatura, tem experiência na área de Literaturas de Língua Portuguesa e Literatura Japonesa, interessando-se principalmente pelos seguintes temas: literaturas do século XIX até a contemporaneidade; o Oriente; orientalismos nas Literaturas de Língua Portuguesa; e diálogos da literatura com outras formas áreas de humanidades e outras artes.

José Roberto de Andrade é doutor pelo programa de Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e mestre em Linguística e Semiótica pela Universidade de São Paulo (USP). Atualmente, é professor do Instituto Federal da Bahia (IFBA) e pesquisador dos grupos Eça e Devir. Desde 2011, tem se dedicado ao estudo da obra de Eça de Queirós, considerando gastronomia, sexualidade e relações de poder. Como consequência da participação no Devir,

grupo de pesquisa interdepartamental do IFBA, campus Salvador, tem estudado outros aspectos dos textos ecianos, numa perspectiva comparativa, considerando o diálogo que outros escritores e artistas estabelecem com a obra de Eça de Queirós.

Luciene Marie Pavanelo é Professora da Universidade Estadual Paulista (UNESP), na área de Literatura Portuguesa do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas de São José do Rio Preto, e docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras da UNESP. Doutora em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo (USP), Mestre em Literatura Portuguesa pela mesma universidade e Bacharel e Licenciada em Letras também pela USP, tem trabalhado desde a iniciação científica com o romance português oitocentista. Tem publicado vários artigos em livros e periódicos, e recentemente coorganizou três livros: *Marginalidades Femininas: a mulher na literatura e na cultura brasileira e portuguesa* (Montes Claros, Unimontes, 2017), *Camilo Castelo Branco e Machado de Assis em diálogo: para além do romantismo e do realismo* (Rio de Janeiro, 7Letras, 2016), e *Diálogos Possíveis: Camilo Castelo Branco, Machado de Assis e a literatura do século XIX* (Rio de Janeiro, 7Letras, 2016). Tem coorganizado diversos congressos internacionais em parceria com universidades portuguesas, francesas e norteamericanas, além de outras universidades brasileiras. Foi membro da Diretoria Executiva da gestão 2016-2017 da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa (ABRAPLIP). Atualmente orienta alunos de iniciação científica e mestrado, e tem se dedicado à pesquisa sobre o romance histórico português do século XIX.

Marcio Jean Fialho de Sousa é doutor e mestre em Letras, Literatura Portuguesa, pela Universidade de São Paulo, DLCV/USP. Possui Especialização em Teologia pelo Centro Universitário Assunção (ligado à PUC-SP), e em Língua Inglesa pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP. Atua como professor universitário em diversas IES do Estado de São Paulo. Também tem experiência com formação de professores, tendo sido: formador do Projeto Ler e Escrever, pela Secretaria de Educação do Estado de São Paulo, SEE-SP; tutor da EFAP (Escola de Formação e Aperfeiçoamento de Professores do Estado de São Paulo), em parceria com a Secretaria da Educação do Estado de São Paulo, no projeto MGME – Melhor Gestão, Melhor Ensino; formador dos Professores de Núcleo Pedagógico para a intervenção junto às escolas com baixo rendimento (Escolas Prioritária – Língua Portuguesa); entre outros projetos similares. Também foi responsável pela implantação do projeto piloto Early Bird, ensino de Inglês nas séries iniciais, junto à Secretaria de Educação do Estado, na cidade de São Paulo. Em 2017, recebeu o Título Professor Paulista na

Câmara dos Vereadores de São Paulo. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas de Língua Portuguesa, Ensino e Estudos da Linguagem, atuando, principalmente, nos seguintes temas: Literatura Portuguesa, Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, Eça de Queirós, Teolinda Gersão, Florbela Espanca e Ensino de Língua Inglesa.

Maria Auxiliadora Fontana Baseio é professora do Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade de Santo Amaro (UNISA), com Doutorado em Letras – Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa – pela Universidade de São Paulo (Entre a magia da voz e a artesanaria da letra: o sagrado em Manoel de Barros e Mia Couto – 2007). Possui Mestrado em Letras também pela Universidade de São Paulo (No vaivém da lançadeira: o retorno do sagrado na literatura infantil/juvenil de língua portuguesa – 2000). É Bacharel em Letras pelo Centro Universitário Ibero-Americano (1989), com Licenciatura Plena em Português-Inglês, e Bacharel em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo (1992). Possui 30 anos de experiência no Magistério, entre os quais 17 anos dedicados à docência no ensino superior em cursos de graduação e pós-graduação. Coordenou o curso de Letras das Faculdades Integradas Torricelli (2007 a 2010). Possui experiência na área de Letras, com ênfase na docência de Língua Portuguesa, de Literatura Comparada (Literatura Brasileira, Portuguesa e Africana) e de Literatura Infantil. Atualmente, é líder do grupo de Pesquisa: Arte, Cultura e Imaginário, vinculado à Universidade Santo Amaro, e pesquisadora do grupo Produções Literárias e Culturais para Crianças e Jovens, vinculado à Universidade de São Paulo. Sua pesquisa concentra-se nos seguintes temas: sagrado, imaginário, cultura, literatura e suas interfaces com outras artes e linguagens, educação, interdisciplinaridade.

Maria Zilda da Cunha possui graduação em Pedagogia pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras Nossa Sra. do Patrocínio (1977), graduação em Letras pela Faculdade de Ciências e Letras de Bragança Paulista (1973), em Psicologia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1972), pós-graduação em Psicopedagogia pelo Instituto Sedes Sapientiae (1989), especialização em Psicomotricidade pelo Instituto GAE (1991), mestrado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1997) e doutorado em Letras (Est. Comp. de Liter. de Língua Portuguesa) pela Universidade de São Paulo (2002). É professora doutora da Universidade de São Paulo, coordenadora da área de Literatura Infantil e Juvenil. Líder do Grupo de pesquisas Produções Literárias e Culturais para crianças e jovens e pesquisadora dos projetos: Estudos comparados: Graciliano Ramos – pontes literárias, socioculturais e com outras artes, Arte, Cultura e Imaginário – todos homologados pelo CNPq. É conselheira editorial das seguintes revistas: Revista Crioula, Revista Via

Atlântica, Revista de estudos de linguística e literatura: tópicos de linguagem; Revista Literartes. Tem experiência nas áreas de semiótica e ciências cognitivas, com ênfase nos estudos de processos de aquisição da linguagem pela criança; produção destacada nos estudos comparados de Literatura e outras artes e literatura e novas tecnologias. Desenvolve junto à pró-reitoria de pesquisa e extensão, como coordenadora responsável, o projeto de extensão universitária Diálogos Híbridos na formação do leitor literário: teoria, prática e experimentação. Desenvolve junto a alunos de graduação e comunidades escolares o projeto Criança e Linguagem: a leitura em intertextos de autoria e recepção.

Patrícia da Silva Cardoso graduou-se em Letras pela Universidade Estadual de Campinas (1988), onde também fez Mestrado (1994) e Doutorado (2002), ambos defendidos na área de Teoria e História Literária. Desde 1997 é professora da Universidade Federal do Paraná. Foi professora visitante na Universität Leipzig (2007), na Alemanha, onde ministrou curso sobre as relações entre o modernismo português e o brasileiro. Como bolsista da Fundação Calouste Gulbenkian, fez pós-doutorado na Universidade Nova de Lisboa (2007-2008) e, na condição de bolsista da CAPES, desenvolveu pesquisa pós-doutoral na University of Surrey, Inglaterra. Coordena, desde 2012, o mestrado bilateral entre a Universidade Federal do Paraná e a Universidade de Lyon 2-Lumière. De 2015 a 2017 coordenou o Curso de Pós-Graduação em Letras da UFPR. Sua área de atuação é Letras, com ênfase na Literatura Portuguesa e nos diálogos entre esta e outras literaturas, tais como a brasileira, a inglesa e a francesa. Seus principais interesses são as questões relativas ao conceito de representação e seus possíveis vínculos com o imaginário construído pelo discurso ficcional, no âmbito da produção literária e cinematográfica. A identidade do sujeito e a identidade cultural destacam-se, ainda, como temas/problemas com que se ocupa em sua reflexão crítica e em seu trabalho de orientação nos níveis de mestrado e doutorado.

Paulo Motta Oliveira é Professor Titular da Universidade de São Paulo e bolsista do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. Concluiu o doutorado em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas em 1995. Realizou cinco pós-doutorados, todos com apoio da FAPESP: quatro de curta duração (de 3 a 4 meses) – dois na Universidade de Lisboa, um na Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, e outro na Université Lyon II –, além de um quinto, de janeiro de 2013 a janeiro de 2014, na Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Defendeu a titularidade em Literatura Portuguesa na Universidade de São Paulo em 2016 e a livre-docência, na mesma universidade, em 2006. Foi professor convidado da Université Lyon 2 em 2006.

Fez parte do projeto temático “Circulação Transatlântica dos Impressos: a globalização da cultura no século XIX”; financiado pela FAPESP. Foi Presidente da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa no biênio 2005-2007. Orientou mais de 30 trabalhos de iniciação científica, além de 18 dissertações de mestrado e 13 teses de doutorado, e supervisionou 2 estágios pós-doutorais. Pesquisa, principalmente, a literatura portuguesa do século XIX e do início do XX, bem como as relações entre esta e outras literaturas do período, em especial as literaturas de língua portuguesa e a literatura francesa. Ultimamente tem centrado sua pesquisa na ascensão do romance nos países de língua portuguesa. Em seu currículo Lattes os termos mais frequentes na contextualização da produção científica, tecnológica e artístico-cultural são: Literatura Portuguesa, Literatura e História, Camilo Castelo Branco, Historiografia Literária, Literatura Oitocentista, Eça de Queirós, Romance, Portugal, Literatura Brasileira, Fernando Pessoa.

Ricardo Iannace possui graduação em Letras Vernáculas pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (1991), mestrado na área de Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (1998), doutorado na área de Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (2004) e estágio pós-doutoral realizado no Centro de Estudos Literários e Culturais do Acervo de Escritores Mineiros da Universidade Federal de Minas Gerais (2012). Professor das Faculdades de Tecnologia do Estado de São Paulo (Fatecs) e professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo (USP); foi professor colaborador (2011 a 2014) do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Pesquisador do Núcleo de Estudos dos Acervos de Escritores Mineiros da UFMG e do grupo Produções Literárias e Culturais para Crianças e Jovens, vinculado à Universidade de São Paulo. Como docente e pesquisador, atua nestes segmentos: Comunicação e Expressão, Literatura e Outras Artes, Fantástico e Ficção da Distopia.

Rosane Gazolla Alves Feitosa é professora Assistente Doutor II (graduação e pós-graduação) na Faculdade de Ciências e Letras da UNESP – campus Assis desde 1997. Possui título de: Pós-doutorado (2010-2012-FFLCH-USP); Doutorado em Letras (Literaturas de Língua Portuguesa-1994-UNESP-Assis); Mestrado em Letras (Literatura Portuguesa-1984-FFLCH-USP); Graduação em Letras (1973-UNESP-Assis); Pós-graduação Lato sensu (Especialização) em: Literatura Portuguesa (1974-UNESP-Assis); Letras (Inglês-1974-UNESP-Marília); Linguística Geral (1975-Faculdade de Ciências, Letras e Educação de Presidente Prudente); Graduação em Pedagogia (1977-Faculdade de Ciências,

Letras e Educação de Presidente Prudente). Concluiu a orientação de: 01 pós-doutorado; 08 doutorados; 10 mestrados; 29 Projetos de Iniciação Científica com orientação a 40 alunos (financiamento FAPESP, CNPq, UNESP/Reitoria); 03 projetos do Núcleo de Ensino-PROGRAD/UNESP; 15 projetos de Bolsa BAAE-I. Pesquisa, principalmente, os temas: Eça de Queirós; Literatura Portuguesa; Periódicos Brasileiros e Portugueses; História e Crítica Literárias. É vice-líder do Grupo de Pesquisa/CNPq (UNESP/Assis) "Memória e Representação Literária". Membro do GT ANPOLL "História da Literatura". Atuou na Rede de Ensino Oficial do Estado de São Paulo como docente efetivo e temporário de 1974 a 1997 no ensino fundamental e médio. Atualmente, orienta 02 mestrados, 02 doutorados e 01 iniciação científica.

Silvio Cesar dos Santos Alves é doutor em Letras – Literatura Comparada, pela UERJ (2013). Mestre em Letras – Literatura Portuguesa, pela UERJ (2008). Possui Licenciatura Plena em Letras pela UNIG (2003). Entre 2005 e 2015, atuou como Professor Docente de Língua Portuguesa, Literatura, Produção Textual, Produção Oral e Escrita, e Redação Técnica, da Educação Básica e Profissionalizante da rede pública de ensino. De agosto de 2010 a setembro de 2011, atuou como Professor de Literatura Portuguesa e Teoria Literária, no Curso de Letras da Faculdade de Formação de Professores da UERJ. Atualmente, é Professor Adjunto 40h, de Literatura Portuguesa, da Universidade Estadual de Londrina. Faz parte do Grupo de Pesquisa "Eça", vinculado ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da USP. Desenvolve pesquisa de Pós-Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ, investigando as poéticas portuguesas do fim do século XIX e do início do século XX.