

CLÁSSICOS PARA O VESTIBULAR

Direção

Ivan Teixeira

Conselho Editorial

Dácio Antônio de Castro

José De Paula Ramos Jr.

Antônio Medina Rodrigues

ECÇA DE QUEIRÓS

O Primo Basílio

Episódio Doméstico



Edição Comentada e Anotada
por

Paulo Franchetti

Ilustrações

Luciana Rocha

2ª edição

AE
CORREÇÃO DO EDITOR



AE

Aetle Editorial

Direitos reservados e protegidos pela Lei 9.610 de 19.02.1998.
É proibida a reprodução total ou parcial sem autorização
por escrito, da editora.

1ª edição – 1998
2ª edição – 2001

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Queiroz, Eça de, 1845-1900.

O Primo Basílio : episódio doméstico / Eça de
Queiroz ; edição comentada e anotada por Paulo
Franchetti ; ilustrações Luciana Rocha. -- São
Paulo : Ateliê Editorial, 2001. -- (Clássicos
para o vestibular)

ISBN 85-85851-39-2

1. Romance português I. Franchetti, Paulo.
II. Título. III. Série.

01-1991

CDD-869.3

Índices para catálogo sistemático:

I. Romances : Literatura portuguesa 869.3

Editor: Pinio Martins Filho

Direitos reservados a
ATÉLIE EDITORIAL
Rua Manoel Pereira Leite, 15
06709-280 – Cotia – SP – Brasil
Telefax: (11) 4612-9666
2001

Foi feito depósito legal

Sumário



APRESENTAÇÃO	9
1. Situação do Texto	9
2. Eça de Queirós e o Romance Naturalista	16
3. A Recepção Crítica do Romance	20
4. Um Princípio Construtivo	30
5. Notas para a Leitura do Romance	36

CARTA A JOSÉ MARIA EÇA DE QUEIRÓS POR SEU PAI, POR OCASIÃO DO LANÇAMENTO DE <i>O Primo Basílio</i>	45
---	----

O PRIMO BASÍLIO

I	53
II	77
III	101
IV	129
V	185
VI	223
VII	265
VIII	291
IX	331

X	355
XI	379
XII	415
XIII	437
XIV	459
XV	481
XVI	495
VIDA E OBRA DE EÇA DE QUEIRÓS	507
BIBLIOGRAFIA	513
NOTAS	515

Apresentação



No estudo que apresentamos a seguir, tentamos fornecer ao leitor a maior quantidade possível de informação e de reflexão, de modo a tornar mais produtiva a leitura deste romance. É claro que este texto pode ser lido na ordem em que se apresenta, que parece a melhor. Entretanto, para o leitor que está agora travando seu primeiro contato com a obra de Eça de Queirós, talvez o mais conveniente seja começar pela seção I (*Situação do Texto*) e saltar diretamente para a seção 5 (*Notas para a Leitura do Romance*). Terá, com isso, tido acesso às informações básicas e instrumentais. Depois de lido o romance, se tiver interesse em fazer uma reflexão diferenciada, que lhe permita aprofundar a análise e a interpretação dos temas e questões levantados pela leitura, poderá com proveito dedicar-se às outras partes deste texto introdutório.

1. *Situação do Texto*

Para compreender melhor o período em que Eça de Queirós viveu e produziu seus textos, é preciso recuar um pouco no tempo e rastrear, na história de Portugal, as grandes transformações pelas quais passou aquele país ao longo do século XIX.

O fato político mais importante da primeira metade do século é a luta entre os partidários da continuidade da monarquia absoluta e os partidários da implantação de um regime liberal, em que o poder do Estado fosse definido por uma constituição e o sistema de propriedade fosse modernizado. A primeira revolução liberal aconteceu em 1820, e foi propiciada pela estranha situação política e administrativa criada com a transferência, em 1808, da corte portuguesa para o nosso país, que, na prática, invertiu a relação de dependência entre a metrópole e a colônia. Mas foi a independência política do Brasil que deu nova força ao liberalismo na antiga metrópole, porque, perdida a principal fonte de sustentento e de riqueza, Portugal se viu frente à necessidade de redefinir os rumos da sua vida econômica e as bases do seu regime político. Também no plano ideológico, a independência brasileira foi um acontecimento da maior importância, porque significou muito claramente o fim da ilusão de que Lisboa pudesse manter-se indefinidamente como cabeça de um grande império ultramarino.

A implantação do liberalismo em Portugal redundou numa guerra longa e penosa (1832-1834), em que se defrontaram os dois filhos de D. João VI. De um lado, estava o filho mais moço, D. Miguel, que em 1828 dera um golpe de estado e restaurara o regime absolutista; de outro, chefiando um exército de exilados, o filho mais velho, D. Pedro, que em 1831 abdicara da coroa brasileira para reivindicar o título de rei de Portugal e garantir o regime liberal naquele país. Se a expressão política do liberalismo em Portugal é o que chamamos hoje de Constitucionalismo, a sua expressão literária é o Romanismo. Essa conjugação é visível na biografia de dois dos maiores escritores portugueses românticos, Almeida Garrett (1799-1854) e Alexandre Herculano (1810-1877), que não foram partidários do liberalismo apenas no plano das idéias, mas pegaram em armas para defendê-lo, alistando-se no exército de D. Pedro.

Essa primeira geração romântica, marcada pela guerra, vai manifestar uma aguda percepção de que o país estava em crise e de que eram necessárias medidas enérgicas para revitalizá-lo, e



Caricatura de Eça de Queirós, por Francisco Valença.

por isso tanto Garrett quanto Herculano vão trabalhar intensamente no sentido de construir as novas tradições e instituições de que o novo regime necessitava. Nos trinta anos que se seguem à guerra, assiste-se ao esforço de criação de uma cultura liberal: reescreve-se a história da nação, reorganizam-se os arquivos e bibliotecas, criam-se novos instrumentos de produção e divulgação cultural, reforma-se o ensino básico e cria-se o ensino técnico, desenvolve-se uma série de publicações periódicas destinadas à instrução do novo público burguês.

Mas o resultado do esforço de modernização compreendido pelo Constitucionalismo não parece redundar na formação de uma sociedade mais justa, nem sequer na atualização de Portugal face às demais nações europeias. Essa é pelo menos a percepção da segunda geração intelectual de importância surgida no período constitucionalista, que estréia literariamente em 1865 com a chamada Questão Coimbra. Essa geração, cujos principais integrantes eram Antero de Quental, Oliveira Martins, Teófilo Braga e Eça de Queirós, ficou conhecida pelo nome de Geração de 70, e a ela se deve a introdução do Realismo em Portugal. Do ponto de vista da ação política, a Geração de 70 tinha como objetivo declarado proceder a uma ampla crítica da sociedade portuguesa, como forma de superar o que considerava ser um estado de profunda decadência da vida espiritual e econômica da nação. Para iniciar o movimento de idéias que deveria desencadear as reformas necessárias, esses jovens intelectuais organizaram em 1871, no Casino Lisboense, uma série de conferências abertas sobre os temas que julgavam mais importantes no debate cultural do tempo. Embora tenham sido logo proibidas pelo governo, as Conferências tiveram importância central na redefinição dos rumos da cultura portuguesa, e alguns dos nomes mais conhecidos do Portugal oitocentista se encontram, de uma forma ou de outra, ligados à sua realização.

A primeira conferência, depois da fala de abertura, foi feita por Antero de Quental e se intitulava "Causas da Decadência dos Povos Peninsulares nos Últimos Três Séculos". A longo prazo, foi

esse um dos textos que teve mais repercussão na moderna cultura portuguesa e pode-se ver nele uma síntese ideológica da visão histórica do grupo todo. O ponto central da visão de Antero era a tese de que Portugal (e também a Espanha, mas em outra medida) se encontrava há muito tempo num processo de decadência que era urgente interromper e reverter. Antero identificava três causas para a decadência das nações ibéricas: no plano moral, teria o catolicismo da Contra-Reforma, que, entre outros males, teria impedido o desenvolvimento do moderno pensamento científico e filosófico na Península; no plano político, apontava a longa vigência do regime absolutista, que com os seus privilégios de classe impedira a formação de uma burguesia forte; no plano econômico, finalmente, responsabilizava a persistência de uma economia baseada na exploração das colônias pela ausência da valorização do trabalho e do esforço de industrialização que era característico do século XVIII europeu. A esses fatores negativos na determinação da vida ibérica, Antero opunha simetricamente os três fatores que julgava responsáveis pelo progresso de outros países europeus: a Reforma protestante, a ascensão das classes médias pela implantação de regimes liberais ou repúblicanos e o desenvolvimento de indústrias nacionais. Embora esta apresentação seja muito sumária, já se pode ver aí que duas das bases principais da auto-imagem portuguesa eram duramente atacadas por Antero: o catolicismo e a empresa dos descobrimentos, que levou à exploração das colônias.

Tão importante foi essa conferência, que se pode mesmo dizer que a obra cultural da Geração de 70 consiste no desenvolvimento das teses e propostas aí apresentadas, e que, cada um a seu modo, os companheiros de Antero trataram de descobrir e apresentar caminhos para reverter a decadência profunda que, de seu ponto de vista, caracterizava aquele momento da vida nacional.

A participação de Eça de Queirós nas Conferências consistiu numa fala combativa, em que o escritor defendeu a idéia de que a literatura deveria estar engajada no amplo processo de revolução que era necessário à modernização do país.

A reivindicação central da conferência de Eça, de que temos hoje apenas um resumo e não o texto completo, é a de que a arte moderna tinha por objetivos examinar a sociedade e o indivíduo e proceder à "crítica dos temperamentos e dos costumes". Ao fazê-lo, a arte moderna tornava-se uma eficiente "auxiliar da ciência e da consciência", e se comprometia com a verdade e a promoção da justiça social, isto é, com a revolução. Entendida assim a arte como forma de conhecimento e veículo de uma proposta de alteração da estrutura social, era claro para o autor que o romance moderno, devendo fundar-se sobre a observação e a análise, tinha necessariamente de buscar os seus temas no tempo presente, na vida contemporânea. Nas suas próprias palavras:

O realismo deve ser perfeitamente do seu tempo, tomar a sua matéria na vida contemporânea. Deste princípio, que é basilar, que é a primeira condição do realismo, está longe a nossa literatura. A nossa arte é de todos os tempos, menos do nosso.

Dentro das coordenadas da época, é fácil ver qual é o antagonista visado por essas palavras de Eça de Queirós. Tomado por uma concepção da arte em que o essencial era a verdade e a pertinência da análise, Eça entendia que o passado era objeto de uma outra arte ou ciência, a histórica, que dispunha de métodos e técnicas próprios para atingir a verdade. Temos aqui, portanto, uma completa recusa a uma das formas privilegiadas do romance romântico, a novela histórica, que o escritor realista vê apenas como fantasiosa, inútil e deseducativa. A literatura, assim, ficava reservado um estatuto eminentemente crítico e participativo, e por isso o seu método deveria ser a observação e a análise do tecido social contemporâneo e a sua finalidade a correção dos problemas detectados. Daqui à fórmula famosa com que um dia Eça definiria a sua arte, vai apenas um passo: a literatura, escreverá, deve apresentar, "sob o manto diáfano da fantasia, a nudez crua da verdade".

Por se ter assim pronunciado e por ter composto, a partir dessas premissas, o seu primeiro grande romance, que é *O Crime do*



Eça de Queirós, pastel de Columbano (Revista Ilustrada, 1890).

Padre Amaro (1ª ed. 1875; 1ª ed. em livro: 1876; 2ª ed. em livro: 1880). Eça de Queirós vem referido nos manuais escolares como o introdutor do Naturalismo em Portugal. É verdade. Mas também é verdade que a obra de Eça não pode ser inteiramente enquadrada sob essa definição. De fato, se por Naturalismo entendermos o romance baseado na investigação das determinações que o meio físico, os costumes e a herança genética impõem às personagens, de todos os livros publicados em vida de Eça de Queirós apenas poderão ser denominados naturalistas (e mesmo assim com reservas) os romances *O Crime do Padre Amaro* e *O Primo Basílio* (1878). As obras que publicou antes ou depois dessas pouco têm a ver com o Naturalismo, como podemos observar no rápido esboço da sua evolução literária, que apresentamos a seguir:

2. Eça de Queirós e o Romance Naturalista

Os primeiros textos ficcionais de Eça de Queirós são algumas crônicas e contos escritos por volta de 1865 e só reunidos em livro postumamente, sob o título de *Prozas Bárbaras*. São narrativas breves, marcadas pela influência de nomes emblemáticos da literatura fantástica – Gérard de Nerval, Edgar Allan Poe, E. T. Hoffmann, H. Heine – e sobre tudo pelo espiritualismo do grande escritor do tempo, Victor Hugo. Impregnadas de um forte sentimento místico panteísta, essas *Prozas* não trazem, nem nos temas, nem na forma, qualquer indicação de que o seu autor seria, passados uns poucos anos, o convicido defensor do Realismo artístico. Por outro lado, pode-se dizer também que foi bastante rápida a fase programaticamente naturalista da produção de Eça de Queirós, pois já em 1880, apenas dois anos depois de *O Primo Basílio*, o romancista publica *O Mandarim*, que ele mesmo define como “um conto fantasista e fantástico, onde se vê ainda, como nos bons velhos tempos, aparecer o diabo, embora vestindo sobrecoisa, e onde há ainda fantasmas, embora com ótimas intenções psicológicas”. *O Mandarim* representa, na obra do autor, um divisor de

águas. Como Eça registrou em carta no seu editor francês, essa obra “se afasta consideravelmente da corrente moderna da nossa literatura, que se tornou, nestes últimos anos, analista e experimental”. Pelo seu enredo fabuloso – em que um indivíduo consegue, por meio de um pacto com o diabo, matar magicamente um mandarim e herdar-lhe impunemente a fortuna – pelo gosto pronunciado do exotismo, pela ausência de interesse em condicionaisismos que determinassem a ação dos indivíduos e, finalmente, pela intervenção do sobrenatural, temos aqui um texto que não se enquadra nos objetivos e definições da arte que encontramos na famosa conferência proferida em 1871.

Os textos escritos por Eça de Queirós depois de *O Mandarim* também muito dificilmente se poderão denominar naturalistas, e suas últimas obras, desenvolvendo os elementos centrais do seu estilo, apontam claramente para a constituição de um discurso impressionista. O momento mais alto desse desenvolvimento do estilo e da forma de composição queirosianos encontra-se em textos pouco conhecidos: as impressionantes vidas de santos (*São Cristóvão*, *Santo Onofre*), escritas no final da vida do escritor, deixadas mais ou menos inacabadas e só reunidas em livro postumamente, em 1912.

No quadro de sua obra, portanto, *O Primo Basílio* pertence ao que poderíamos chamar de a segunda fase da escrita do autor, aquela que se deixa definir como de influência naturalista e que se inaugura com a publicação, em 1875, de *O Crime do Padre Amaro*. *O Crime*, que sofreu uma profunda alteração entre a primeira e a segunda edição em volume, é o romance mais naturalista que o autor publicou: enfoca uma instituição social específica – o celibato religioso – e tenta demonstrar os efeitos nocivos que dele decorrem muito freqüentemente. Ao mesmo tempo, o caráter da personagem principal é bastante determinado pela sua história pessoal, seja no nível da herança biológica, seja no nível da influência exercida pelo meio em que foi criado.

Mas já quando publica *O Primo Basílio* o autor não parecia sentir-se completamente à vontade quanto aos princípios que de-

fendia enquanto artista revolucionário. É o que nos mostra uma carta que escreveu a Teófilo Braga, seu companheiro de geração, que como ele defendia o empenho da arte na promoção da justiça social. Teófilo, escritor e filósofo combativo, lera o romance e gostara muito, elogiando o autor nestes termos: "como processo artístico *O Primo Basílio* é inexcusável; não haverá nas literaturas européias romance que se lhe avanteje". Em resposta, escrevia então Eça de Queirós, em maio de 1878: "muitas vezes, depois de ver o *Primo Basílio* impresso, penso: — *o Teófilo não vai gostar!* Com o seu nobre e belo fanatismo da Revolução, não admitindo que se desvie do seu serviço nem uma parcela do movimento intelectual — era bem possível que Você, vendo o *Primo Basílio* separar-se, pelo assunto e pelo processo, da arte de combater a que pertencia o *Padre Amaro*, o desaprovasse".

É que Eça percebia, talvez melhor do que o filósofo, que *O Primo Basílio* não era um texto da mesma espécie que *O Crime do Padre Amaro*. Por isso, mesmo depois da recepção entusiasmada de Teófilo, ele se preocupa em frisar o potencial revolucionário do livro, dizendo que traçara ali "um pequeno quadro doméstico, extremamente familiar a quem conhece bem a burguesia de Lisboa". E para ressaltar o conteúdo da crítica social que existia no livro, apresenta desta forma as personagens do romance:

a senhora sentimental mal educada, nem espiritual (porque cristianismo já o não tem; sanção moral da justiça, não sabe o que isso é), arrastada de romance, lírica, sobreexaltada no temperamento e 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. Por outro lado, o amante — um maroto, sem paixão nem a justificação da sua tirania, que o que pretende é a validadezinha de uma aventura, e o amor grátis. Do outro lado, a criada, em revolta secreta contra a sua condição, ávida de desforra. Por outro lado ainda, a sociedade que cerca estes personagens — o formalismo oficial (Actício), a beatice parva de temperamento irritado (D. Felicidade), a literaturinha acéfala (Ernestinho), o descontentamento azedo, e o lédio de profissão (Julião) e às vezes, quando calha, um pobre bom rapaz (Sebastião).

O resumo de Eça, que é bastante empobrecedor e, em alguns aspectos (como na caracterização de Juliana), infiel ao livro, procura destacar o potencial crítico de sua obra, carregando nos traços que descrevem os defeitos das personagens. Mas aqui mesmo já aparece uma característica central do romance: não há, nessa estrutura, uma rede determinística. Trata-se de um ensaio de descrição de um ambiente que se apresenta como típico, mas as relações entre os elementos envolvidos é determinada de modo negativo: é a falta de formação religiosa e de outros imperativos morais que cria as condições para o desenvolvimento da trama. As personagens são, em certo sentido, vítimas de uma conjunção casual de situações e a crítica social se exerce, aqui, por meio do reforço do traço caricatural. Foi de fato essa uma das críticas mais recorrentes que o livro sofreu, como logo veremos. Mas por enquanto, o que queremos realçar é a diferença de perspectiva artística entre os dois primeiros romances queirosianos; diferença essa, lembremos, que ele mesmo reconheceu ao notar que *O Primo Basílio* não era um texto construído segundo o mesmo "processo" que utilizara em *O Crime do Padre Amaro*.

Hoje, lendo em perspectiva essa carta de Eça e o texto do seu romance, percebemos, como ele não podia talvez perceber, o quanto de esforço de justificação ia nessas palavras a Teófilo, e o quanto ele se distanciava já dos pressupostos naturalistas que originavam, na França e um pouco por toda a parte, os chamados "romances experimentais". Preocupado com as questões programáticas, Eça não parece se dar conta de que o seu texto já não segue o modelo que, naquele momento, ele mesmo julgava ainda ser o melhor, e por isso se mostra tão inseguro quanto ao processo de composição que empregara em *O Primo Basílio*:

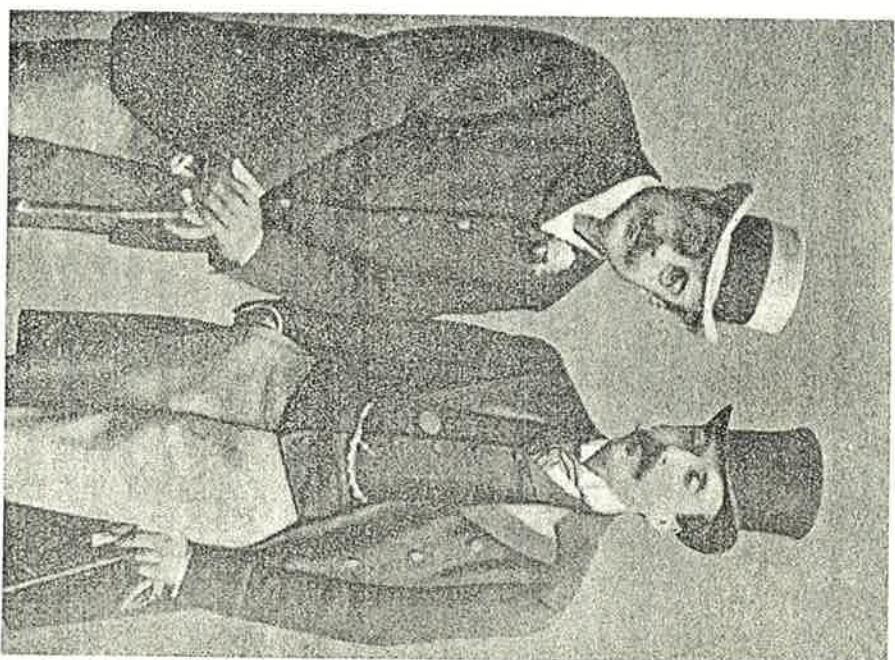
Enquanto ao processo — estimo que Você o aprove. Eu acho n' *O Primo Basílio* uma superabundância de detalhes, que obstruem e abafam um pouco a ação: o meu processo precisa simplificar-se, condensar-se — e estudo isso. O essencial é dar a nota justa: um traço justo e sóbrio cria mais que a acumulação de tons e de valores — como se diz em pintura. Pobre de mim — nunca poderei dar a sublimada nota da realidade eterna, como o divino Balzac — ou a nota justa da realidade transitória, como o grande Flaubert!

Éça de Queirós aqui parece lamentar que o processo de construção da narrativa de *O Primo Basílio* não seja o mesmo que reconhece nos seus modelos realistas. De fato, não é. Porém o que ele sente como defeito neste começo de carreira literária será, ao longo do tempo, uma das maiores qualidades do seu estilo e uma marca da modernidade: a abundância de detalhes e o processo de composição cumulativo, em que a ação muito freqüentemente cai para segundo plano, enquanto o mundo sensório e a arte da escrita e da ironia vem para a frente da cena.

À crítica da época não passou despercebido que o estilo de Éça de Queirós se desenvolvia numa direção própria, à margem das escolas. Assim, para um naturalista ortodoxo seu contemporâneo, José dos Reis Dâmaso, era bastante claro já em 1884 que Éça não podia ser considerado um bom exemplo da arte naturalista: "O que lhe falta [a Éça] todos nós sabemos: é uma disciplina filosófica que decerto evitaria a reprodução dos sentimentos romanesco e a sua preocupação única, detestável em arte, — a do erotismo depravado que faz com que ele tantas vezes falte à verdade, ao que é natural e lógico, e despreze a missão social de escritor". Esse trecho, além de apontar a falta de ortodoxia filosófica de Éça, traz ainda um elemento que será muito recorrente na crítica aos primeiros livros de Éça de Queirós: a acusação de que o autor superpõe, ao que devia ser o método realista/naturalista, uma mórbida obsessão com o erotismo. A conjugação dessas duas acusações — falta de método e falta de moralidade — constituirá boa parte da fortuna crítica de *O Primo Basílio* e se encontrará cristalizada pela primeira vez num texto muito famoso de um autor brasileiro, sobre o qual nos concentraremos logo a seguir.

3. A Recepção Crítica do Romance

O sucesso de *O Primo Basílio* foi grande e imediato. Uma primeira edição de três mil exemplares se esgotou rapidamente e



Ramalho Ortigão e Éça de Queirós em 1875.

uma segunda, com revisões do autor, saiu ainda no mesmo ano de 1878. Pode-se dizer que foi o sucesso de *O Primo Basílio* que gerou maior interesse pelo romance anterior. De fato, *O Crime do Padre Amaro*, que tinha sido publicado pela primeira vez em livro em 1876, com uma tiragem de apenas 800 exemplares, vai ser relançado logo a seguir ao sucesso de *O Primo Basílio*, encontrando dessa vez muito maior receptividade no público leitor.

A reação crítica positiva imediata ficou por conta de Teófilo Braga. Apesar do enorme sucesso de público, a crítica, de modo geral, foi bastante restritiva quanto aos méritos do romance, e mesmo nos anos subsequentes à publicação do romance, continuam-se nos dedos as apreciações positivas que recebeu. Assim, depois da carta de Teófilo, será preciso esperar pelo ano de 1897 para encontrar novamente uma clara valorização crítica de *O Primo Basílio*, esta, de Moniz Barreto: "pela coerência interna, pela abundância e convergência de pormenores úteis, pela lógica veloz que conduz a ação 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 dum alma sobre a outra, este livro ficará sendo o exemplar culminante do romance português, comparável às obras-primas do romance estrangeiro".

A recepção crítica do romance no seu próprio tempo foi, portanto, bastante desfavorável, sendo a tônica das acolhidas negativas a imoralidade da trama e do texto. Hoje os critérios de avaliação da moralidade de uma obra de arte são muito diferentes dos que imperavam no século XIX, e por isso temos às vezes dificuldade em avaliar o impacto que teve esse livro sobre os leitores contemporâneos. Mas devemos fazer um esforço de compreensão desse impacto, porque foi a questão da finalidade ou perspectiva moral de *O Primo Basílio* que sempre esteve no centro da maior parte das críticas feitas ao livro. Tanto em Portugal, quanto no Brasil, esse romance foi por muito tempo identificado como obra naturalista e imoral. Na verdade, os dois adjetivos

passaram a ser quase sinônimos. E foi tão ampla essa reação e tão marcante esse rótulo, que, no final do século, querendo denegrir um certo texto de que não gostara, o diretor do periódico católico *O Cruzeiro*, Henrique Correia Moreira, dizia: "é sórdido como uma página de Eça de Queirós".

Entre todas as reações críticas negativas que se seguiram ao sucesso de *O Primo Basílio*, há uma que merece atenção, publicada em duas partes em *O Cruzeiro*, em abril de 1878, assinada por "Eleazar". Sob o pseudônimo estava um escritor que em alguns anos seria o maior romancista da nossa literatura realista, mas que na época publicava em folhetins, no mesmo jornal, um romance romântico intitulado *Iaiá Garcia*. Como o texto de Machado de Assis até hoje orienta a apreciação crítica de *O Primo Basílio*, sendo citado praticamente toda vez que se analisa o romance de Eça, vale a pena analisá-lo detidamente, tentando observar em que consiste a crítica, de que modo ela se articula, de que concepção de literatura procede e qual é o seu objetivo.

O artigo de Machado se organiza de modo a apontar os defeitos de *O Primo Basílio* a partir de dois ângulos principais. Por um lado, vê nessa obra uma realização de uma tendência literária que não merece a sua aprovação: o realismo de Zola. Ou, como diríamos hoje, o Naturalismo. Por outro lado, considera que o livro tem defeitos de concepção e de realização, seja na forma de construir as personagens, seja na forma de compor a trama, seja ainda na maneira de conduzir a narração.

Machado inicia o texto constatando que o livro de Eça fazia grande sucesso, e justifica esse sucesso apresentando duas razões. Por um lado, dizia o escritor brasileiro, era uma questão de moda: *O Primo Basílio* era a tradução, para o português, do receituário naturalista, que já fazia sucesso na França. Por outro lado, o gosto do público moderno estava muito rebaixado e a literatura grosseira do Naturalismo o atendia perfeitamente.

Já quanto ao texto do romance, Machado inicia sua crítica pela forma de constituição do enredo e das personagens:

Vejamos o que é o *Primo Basílio* e comecemos por uma palavra que há nele. Um dos personagens, Sebastião, conta a outro o caso de Basílio, que, tendo namorado Luísa em solteira, estivera para casar com ela; mas faltando o pai, veio para o Brasil, donde escrevia desfazendo o casamento. — Mas é a *Eugênia Grandet*! exclama o outro. O Sr. Eça de Queirós incumbiu-se de nos dar o fio da sua concepção. Disse talvez consigo: — Balzac separa os dois primos, depois de um beijo (aliás, o mais casto dos beijos). Carlos vai para a América, a outra fica, e fica solteira. Se a casássemos com outro, qual seria o resultado do encontro dos dois na Europa? — Se tal foi a reflexão do autor, devo dizer, desde já, que de nenhum modo plagiou os personagens de Balzac. A *Eugênia* deste, a provinciana singela e boa, cujo corpo, aliás robusto, encerra uma alma apaixonada e sublime, nada tem com a Luísa do Sr. Eça de Queirós. Na *Eugênia*, há uma personalidade acentuada, uma figura moral, que por isso mesmo nos interessa e prende; a Luísa — força é dizê-lo — a Luísa é um caráter negativo, e no meio da ação ideada pelo autor, é antes um títere do que uma pessoa moral. Repito, é um títere; não quero dizer que não tenha nervos e músculos; não tem mesmo outra coisa; não lhe peçam paixões nem remorsos; menos ainda consciência.

Esta passagem é bem conhecida, e muitas vezes tem sido citada como um juízo definitivo sobre os defeitos do livro de Eça. Ora, o que é preciso notar é que esse texto de Machado não é apenas uma apreciação estética. É claro que é também, e talvez principalmente estético o foco da discussão, mas não há como não levar em conta que Machado de Assis, escritor de língua portuguesa empenhado na criação de uma tradição cultural em nosso país, lia o texto de Eça de uma perspectiva muito interessada. De fato, é patente no texto um esforço de combate à narrativa naturalista, que Machado entende aqui como uma narrativa que favorece a descrição e a notação sensual em prejuízo da análise das paixões e da complicação lógica do enredo. A crítica de Machado se processa, assim, a partir de uma concepção de romance que é oposta à que ele identifica no texto de Eça e que ele mesmo tentava pôr em prática no seu *Laíde Garcia*: o bom romance é o que investe na construção de personagens complexas, movidas por paixões e motivações morais que garantam o interesse dos desdobramentos da narrativa. O que Machado combate assim, em *O Primo Basílio*, não é apenas uma específica rea-

lização literária, mas também, tendo em mente o sucesso de público do livro de Eça, a possível influência do estilo naturalista sobre a jovem literatura brasileira. Apoiado numa perspectiva marcadamente romântica, Machado vai de fato mostrar que o perigo da disseminação do Naturalismo é interromper a continuidade histórica da literatura de língua portuguesa, e o objetivo de sua crítica se revela quando ele expressa a esperança de superação do hiato causado pela súbita voga do Naturalismo: terminada a moda — que ele mesmo, com esse texto, se esforça por combater —, “a arte pura, apropriando-se do que ele contém aproveitável (porque o há, quando se não despenca no excessivo, no tedioso, no obscuro, e até no ridículo), a arte pura [...] voltará a beber aquelas águas sadias d’*O Monge de Cister*, d’*O Arco de Sant’Ana* e d’*O Guarani*”. Nessa frase, revela-se uma conjunção de sentidos que percorre todo esse texto de Machado, e procede dos pressupostos românticos que ainda eram os seus: a arte pura, as águas sadias e o beijo castíssimo de *Eugênia Grandet* se opõem à arte impura, às águas perversas da maré naturalista e à sensualidade mais ou menos vazia que vê no romance de Luísa. Esse poder de corrupção do romance de Eça é claramente tematizado por Machado, que condena “essa pintura, esse aroma de alcova, essa descrição minuciosa, quase técnica, das relações adúlteras”, e conclui pelo perigo que ele representa para o público leitor: “a castidade inadvertida que ler o livro chegará à última página, sem fechá-lo, e tornará atrás para reler outras”.

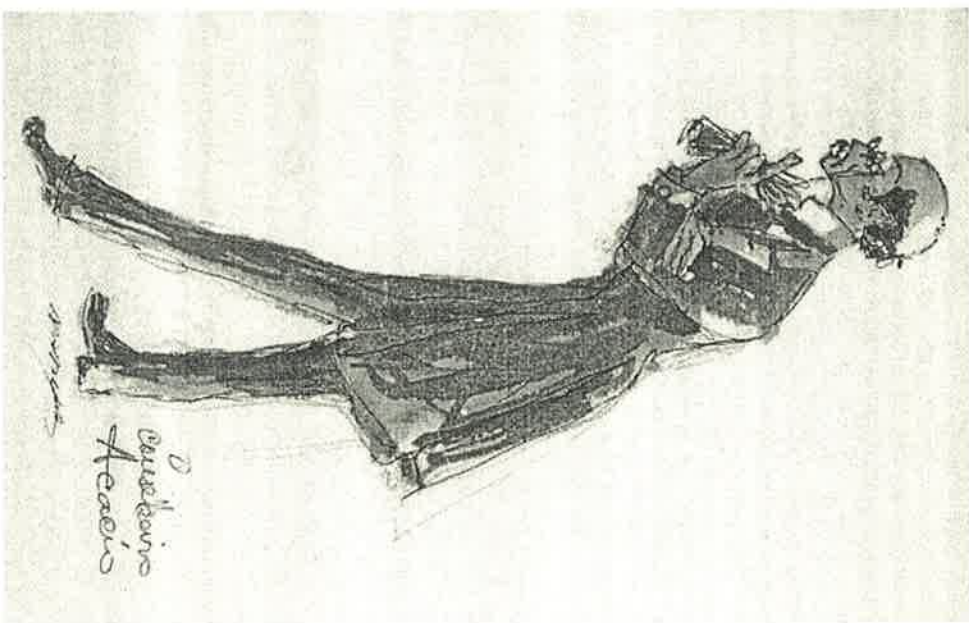
Mas Machado não quer fazer um julgamento apenas moral. Seu objetivo é também questionar o resultado estético da concepção naturalista do romance e demonstrar a sua ineficácia artística. Para isso, procede a uma síntese do enredo do texto, e tenta apontar as implicações narrativas dos pressupostos da escola a que filia Eça de Queirós. Vejamos, então, o seu resumo da primeira parte do livro:

Casada com Jorge, faz este uma viagem ao Alentejo, ficando ela [Luísa] sozinha em Lisboa; apareceu-lhe o primo Basílio, que a amou em solteira.

Ela já não o ama; quando leu a notícia da chegada dele, doze dias antes, ficou muito "admirada"; depois foi cuidar dos coletes do marido. Agora, que o vê, começa por ficar nervosa; ele lhe fala das viagens, do patriarca de Jerusalém, do papa, das luvas de oito botões, de um rosário e dos namoros de outro tempo; diz-lhe que estimara ter vindo justamente na ocasião de o marido estar ausente. Era uma injúria: Luísa fez-se escarlate; mas à despedida dá-lhe a mão a beijar, dá-lhe até a entender que o espera no dia seguinte. Ele sai: Luísa sente-se "atoyuada, cansada", vai despi-se diante de um espelho, "olhando-se muito, gostando de se ver branca". A tarde e a noite gasta-as a pensar ora no primo, ora no marido. Tal é o início de uma queda, que nenhuma razão moral explica, nenhuma paixão, sublime ou subalterna, nenhum amor, nenhum despeto, nenhuma perversão sequer. Luísa resvala no lodo, sem vontade, sem repulsa, sem consciência. Basílio não faz mais do que empuxá-la, como matéria inerte, que é. Uma vez rodada ao erro, como nenhuma flama espiritual a alenta, não acha ali a saciedade das grandes paixões criminosas: rebolca-se simplesmente. / Assim, essa ligação de algumas semanas, que é o fato inicial e essencial da ação, não passa de um incidente erótico, sem relevo, repugnante, vulgar. Que tem o leitor do livro com essas duas criaturas sem ocupação nem sentimento? Positivamente nada.

Como se pode perceber, o que incomoda Machado é, principalmente, a falta de motivação psicológica para a conduta criminosa da protagonista. O que lhe parece repugnante não é a apressentação da paixão adúltera, mas justamente a sua ausência e a redução do adultério a um simples ato imotivado ou puramente sensual. Não encontrando no nível na narrativa nada que justifique a transgressão dos limites morais, identifica aí uma falha estética, pois a personagem lhe parece uma construção abstrata da vontade do autor. É já uma acusação dura, que continuará sendo repetida até os dias de hoje, mas, do ponto de vista de Machado, ainda não aponta para o que seria a falha maior do texto de Eça. Para o escritor brasileiro, o problema estrutural, correlato deste, mas ainda mais grave, reside na própria construção e desenvolvimento da trama romanesca:

E aqui chegamos ao defeito capital da concepção do Sr. Eça de Queirós. A situação tende a acabar, porque o marido está prestes a voltar do Alentejo, e Basílio já começa a enfasiar-se, e, já por isso, já porque o instiga um companheiro seu, não tardará a trasladar-se a Paris. Intereiro, neste ponto,



Conselheiro Acácio, ilustração de Bernardo Marques, para edição especial, Livros do Brasil, Lisboa, 1972.

uma criada, Juliana, o caráter mais completo e verdadeiro do livro; Juliana está enfiada de servir; espreita um meio de enriquecer depressa; logra apoderar-se de quatro cartas; é o triunfo, é a opulência. Um dia em que a ama lhe ralha com aspereza, Juliana denuncia as armas que possui. Luísa resolve fugir com o primo; prepara um saco de viagem, mete dentro alguns objetos, entre eles um retrato do marido. Ignoro inteiramente a razão fisiológica ou psicológica desta precaução de ternura conjugal: deve haver alguma; em todo o caso, não é aparente. Não se cefeta a fuga, porque o primo rejeita essa complicação; limita-se a oferecer o dinheiro para reaver as cartas – dinheiro que a prima recusa –, despede-se e retira-se de Lisboa. Daí em diante o cordel que move a alma inerte de Luísa passa das mãos de Basílio para as da criada, Juliana, com a ameaça nas mãos, obtém de Luísa tudo, que lhe dê roupa, que lhe troque a alcova, que lhe forneça o palhinha, que a dispense de trabalhar. Faz mais: obriga-a a varrer, a engomar, a desempenhar outros mistérios imundos. Um dia Luísa não se contém; confia tudo a um amigo de casa, que ameaça a criada com a polícia e a prisão, e obtém assim as fatais letras. Juliana sucumbe a um aneurisma; Luísa, que já padecia com a longa ameaça e perpétua humilhação, expira alguns dias depois.

Exceto por um pormenor do desenlace – a omissão da carta de Basílio que revela o adultério ao marido de Luísa –, o resumo é muito fiel ao enredo, e a crítica de Machado se concentra, nesse aspecto, na ausência de uma necessidade psicológica ou moral para a segunda parte do romance.

O que parece mais aberrante ao romancista brasileiro é, portanto, a substituição das determinações morais ou psicológicas por determinações externas à personagem, como maneira de dar continuidade à narrativa. Segundo Machado, da mesma forma que Luísa é arrastada para o adultério sem qualquer empenho efetivo ou envolvimento amoroso, assim também ela poderia depois voltar à vida normal com o marido, sem quaisquer conflitos de consciência; o que a impede é apenas a intervenção da empregada, e o seu sofrimento nada tem de interessante, pois não decore intimamente nem do adultério, em si mesmo considerado, nem da paixão amorosa, inexistente no caso.

Acreditando que o interesse de uma obra ficcional resida principalmente na análise das personagens e na consideração dos motivos de suas ações ("para que Luísa me atraia e me prenda, é

preciso que as tribulações que a afligem venham dela mesma"), Machado vai considerar que esse romance de Eça apresenta, no que diz respeito à estruturação da narrativa, uma incongruência de concepção, um defeito de ordem estética, que busca identificar com esta pergunta curiosa: "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 enfiado seguiria para a França, e Jorge regressaria do Alentejo; os dois esposos voltavam à vida anterior". É aqui, portanto, que identifica o amoralismo do romance: na falta de motivação interna para a ligação entre os dois momentos, o do delito e o da punição. Não havendo, e consistindo toda a primeira parte do romance na descrição do processo de sedução e do consórcio adulto de Luísa, Machado vai concluir pela ausência, no texto de Eça, de um real propósito de edificação moral bem como de ensinamento de qualquer espécie. O que esse romance nos ensina, diz ironicamente Machado, é que se queremos ser adultos temos de escolher bem os criados...

Finalmente, falta ainda observar um último defeito que Machado atribui ao texto de Eça e que se manifestaria agora na própria apresentação da matéria narrada: o olhar descritivo, exterior, que se compraz na própria descrição e que por isso não separa o que é acessório do que é essencial. Eis a passagem:

quanto à preocupação constante do acessório, bastará citar as confidências de Sebastião a Julião, feitas casualmente à porta e dentro de uma confeitaria, para termos ocasião de ver reproduzidos o mostrador e as suas pirâmides de doces, os bancos, as mesas, um sujeito que lê um jornal e cospe a miúdo, o choque das bolas de bilhar, uma rixa interior, e outro sujeito que sai a vociferar contra o parceiro; bastará citar o longo jantar do conselheiro Acácio (transcrição do personagem de Henri Montier); finalmente, o capítulo do teatro de S. Carlos, quase no fim do livro. Quando todo o interesse se concentra em casa de Luísa, onde Sebastião trata de reaver as cartas subtraídas pela criada, descreve-nos o autor uma noite inteira de espetáculos, a platéia, os camarotes, a cena, uma alteração de espectadores.

4. *Um Princípio Construtivo*

O texto de Machado submete à crítica, assim, todos os níveis da narrativa de Eça de Queirós. É a concepção que lhe parece equivocada, e não a realização. Por isso o interesse de Machado não está fixado naquilo que o livro de Eça realiza e apresenta ao leitor, mas sim naquilo que ele deveria apresentar ou deixar de apresentar. Escrito para defender uma dada concepção do romance e para atacar uma outra, que não lhe corresponde, não é exatamente um texto de avaliação crítica, animado pelo desejo de conhecer uma forma específica de funcionamento textual, mas um texto de caráter combativo e, principalmente, normativo.

Consideremos, por exemplo, a condenação à sensualidade queirosoana, nos vários níveis em que ela se processa no texto de Machado. É bastante sensível, aí, uma espécie de identificação entre a sensualidade e a exterioridade, a superficialidade — elementos já de início valorados de modo negativo. Essa identificação procede de uma tomada de posição estética que valoriza na narrativa o aspecto dramático, a tensão criada entre personagens, e que assim parece admitir a descrição e a apresentação sensual na medida em que elas estejam diretamente subordinadas ao núcleo dramático, a serviço dele. Ora, no texto de Eça predomina um outro tipo de linguagem, de orientação mais épica, mais descritiva, em que o mundo narrado é iluminado sob vários ângulos e apresentado ao leitor como um objeto interessante por si mesmo¹. Duas das cenas condenadas por Machado são, na verdade, primorosas e têm ainda hoje um sabor bastante acentuado. A cena da confeitaria, que se encontra no final do capítulo IV, não parece ter de fato função visível na economia narrativa. Sebastião e Julião conversam sobre as murmurações da vizinhança

1. Utilizamos aqui os termos *épico* e *dramático* para designar formas de organização do discurso. É épica, nesse sentido, a organização discursiva que apresenta objetiva e distanciadamente personagens, objetos e acontecimentos. A descrição é, por isso mesmo, um dos procedimentos privilegiados da forma épica. Para uma discussão desses conceitos, ver Emil Staiger, *Conceitos Fundamentais da Poética*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1972.

sobre as visitas de Basílio, e no meio de seu diálogo vai-se intercalando uma cena vulgar passada entre os fregueses da loja. Muito diferentemente de um certo episódio de *Madame Bovary*, de Flaubert, em que também há intercalação de dois níveis discursivos, aqui não há grande oposição ou contraste entre a conversa dos dois homens e o que sucede dentro da confeitaria; não se trata, assim, de dois planos distintos de realidade que se vêem confundidos momentaneamente. Na verdade, o que se dá é uma intercalação dos dois discursos, tendo como resultado uma espécie de retardamento da ação. É basta ler a cena desarmadamente para perceber de imediato a capacidade de presentificação que ela tem: estamos de súbito vendo aquela confeitaria, com tudo o que nela há de reles, de sujo e de típico; e a discussão do caso de Luísa nesse ambiente contribui para promover uma espécie de neutralização, de diminuição da tensão dramática. Na verdade, esse é um procedimento constante nesse livro, em que tudo, desde o tropeção de Basílio, ao atirar-se sobre Luísa no clímax da sedução, até o contraste entre a pobreza mesquinha e reles do “Paraiso” com as fantasias ingênuas de Luísa, tudo contribui para reitar qualquer aura romântica da aventura adúltera que é o centro da história. E é tão forte esse procedimento, ao longo do livro, que podemos mesmo dizer que em *O Primo Basílio* o adúltero é alvo de uma estratégia de neutralização moral, que se realiza por meio de um esforço generalizado de rebaixamento e diminuição. Nesse sentido, essa cena tem uma clara função significativa, pois se insere numa estratégia textual; apenas não tem uma forte função dramática, do ponto de vista da construção ou da apresentação da trama romanesca.

A descrição da cena da ópera, no final do livro, é também um procedimento de retardamento da ação, como bem viu Machado, mas seu sentido e função diferem sensivelmente da cena da confeitaria. A música do *Fausto* de Gounod é uma das referências mais recorrentes ao longo da narrativa e Basílio é um sedutor, como o Fausto da ópera, sendo uma das suas armas a bela voz com que canta para Luísa. Ora, uma das árias que ele

cantia no dia em que Luísa se entrega a ele pela primeira vez é justamente a que precede a sedução de Margarida por Fausto. De modo que, ao descrever a cena do teatro, Eça faz com que Luísa repasse, tomada pela ansiedade, a memória da cena da própria sedução. Só que, ao invés de Basílio, ao seu lado está Jorge, seu marido (que também costumava cantar a mesma ária), e toda a sua preocupação está concentrada no lado mais mesquinho do episódio: a chantagem de Juliana e a missão que confiara a Sebastião. A cena, portanto, tampouco é infuncional, nem se deve ao puro gosto pelo detalhe e pelo pioresco. Na verdade, sua função é dupla: não apenas opera novamente um retardamento épico no desenrolar da ação, mas permite conjugar, de modo muito eficaz e concentrado, os motivos fâsticos espalhados ao longo da narrativa e a circunstância decepcionante em que rondou a aventura pessoal de Luísa.

Dissemos há pouco que a forma de estruturação do texto desse romance de Eça privilegia a descrição e a sucessão de cenas e episódios, em detrimento da tensão e do choque de caracteres; no comentário às duas cenas que acabamos de enfocar, também assinalamos que a forma de organização do texto de Eça é mais próxima da épica do que do drama. O que falta agora observar é que esse olhar que tenta iluminar todos os objetos e os envolve numa luz igual e bem distribuída, esse olhar distanciado e épico que caracteriza a forma narrativa de *O Primo Basílio* não incide sobre uma matéria épica e digna. Pelo contrário, só vai recortando figuras medíocres, fracas e estereotipadas. É por isso que não está na análise das personagens — que são desprovidas de paixão e de profundidade moral —, nem no conjunto de suas ações, o princípio de coesão da narrativa queirosiana. O que caracteriza o texto queirosiano é a peculiar fusão, encontrada em todos os planos do discurso, de uma forma discursiva épica e um conteúdo burlesco ou repaixado. Não pode assim estar no nível do narrado o elemento que solda o conjunto, que enfeixa os vários elementos da narrativa num todo coerente e vivo. Está, sim, no estilo e na construção textual, e sobretudo no que é o efeito



Ilustração de Alberto de Sousa para a edição de 1927 da Livraria Chardron, de Lello & Irmão.

de sentido da conjugação de ambos: aquele olhar distanciado e profundamente irônico, tão característico de Eça de Queirós.

Quanto à construção, notemos que o texto de Eça, ao mesmo tempo em que põe em cena personagens que são no geral vazias de grandeza, reduzidas a tipos mais ou menos caricaturais, constitui um sistema bastante cerrado de alusões literárias, de antecipações premonitórias e de recorrências de situações e elementos simbólicos que, em geral, se situam num nível superior ao da consciência das próprias personagens. Para exemplo, no caso específico de *O Primo Basílio*, observe-se que não é necessário que nenhuma personagem em particular escute um piano da vizinhança tocando ao longe a *Oração de uma Virgem*, ou o realejo que repete a *Castia Diva* e outros temas do momento: é o leitor que deve perceber, em contraponto ao envolvimento adúltero de Luísa, a ironia presente nesses títulos. Da mesma forma, é ao leitor que se dirige todo o extenso comentário intertextual à história de Luísa: as obras lidas ou ouvidas por Luísa funcionam, ao longo da narrativa, ou como prefigurações do seu destino, ou como contraste às suas experiências efetivas. Luísa é uma leitora ingênua, mas o romancista e o leitor previsto no texto não são como ela, e podem ir saboreando, ao mesmo tempo em que contemplam a progressiva queda e humilhação da protagonista, a rede de alusões e de comentários metalinguísticos que vão anunciando e pontuando os desdobramentos da intriga. Nesse sentido, a ficção de Eça é frontalmente anti-romântica e anti-sentimental: quase nunca nos identificamos com as suas personagens, nunca sofremos verdadeiramente com elas, mas as observamos sempre à distância. Talvez o único texto de Eça em que exista espaço para a catarse seja *O Crime do Padre Amaro*, e talvez fosse por isso que seu amigo Oliveira Martins dissesse que aquele era o único verdadeiro romance que tinha escrito. Nós seus textos todos, a partir de *O Primo Basílio*, vigora uma espécie de princípio de desierarquização da realidade, em que os ambientes, as personagens, as situações criadas são submetidas ao crivo da crítica pela ironia, dentro do que chamamos acima de uma

estratégia de rebaixamento. Exagerando um pouco, apenas para tornar mais claro o ponto que queremos frisar, podemos dizer que nada tem relevo nos romances de Eça de Queirós, exceto a construção textual, desde o nível da palavra até o ritmo da frase, que é colocada a serviço da ironia e da sensualidade descritiva.

Nesse mundo textual em que as personagens são reduzidas a tipos e em que a ironia se exerce tão poderosamente no sentido de impedir a identificação sentimental, altera-se, em relação ao paradigma romântico, a própria forma de leitura, centrando-se o interesse agora no mundo paralelo dos sonhos da personagem, na evocação sensória dos vários ambientes em que decore a narrativa, na caracterização de personagens que, do ponto de vista da intriga, tem pouca ou nenhuma importância actancial.

Por isso tudo, podemos dizer que já em *O Primo Basílio* processa-se no estilo de Eça de Queirós a transição do método naturalista da escrita para uma composição de molde impressionista, que só se realizará plenamente num momento futuro da escrita do autor. Aqui, o tema é ainda de gosto naturalista, bem como a trama e o intuito moralizante; mas a forma de apresentação tem já um claro vetor impressionista e exige, para que o livro seja bem avaliado e compreendido, uma leitura menos comprometida com a concepção positivista da escrita e da função da literatura na sociedade. Dizendo de outra forma, em *O Primo Basílio* os elementos e a forma externa do enredo ainda mantêm fortes características naturalistas, mas o conjunto, a composição dos elementos, obedece já a uma outra maneira de ver e de descrever o mundo, em que o condicionalismo não tem papel central, nem a causalidade é o principal vetor de desenvolvimento e estruturação do texto.

Nessa transição, tem importância fundamental a sensualidade, que é a base da descrição queirosiana. A esse respeito, escreveu um dos maiores críticos portugueses deste século um período que pode sintetizar de momento, o papel da sensualidade na definição e evolução precoce, em termos do mundo de língua portuguesa, do estilo de Eça de Queirós:

Falando de "sensualidade", Eça falava de algo que como poucos conhecia: o contato dos sentidos com o mundo. [...] Nele o tinteiro de um cristal fica longamente repercutindo, tal como o céu azul de Lisboa ou o aroma das rosas, ou o labirinto inesperado das ruas do Cairo. Como dirá Cesário (falando de si próprio), as coisas *tangem* os sentidos a Eça. E ele persegue a cor até ao limite em que se confunde com a luz, tentando com a pena aquilo que os pintores impressionistas – como Manet ou Monet – quiseram obter com o pincel.

(António J. Saraiva, *A Terceira Ocidental*, 1990.)

5. *Notas para a Leitura do Romance*

Neste ponto do comentário, depois de o enredo do romance já ter sido resumido (ver, na p. 26, o resumo feito por Machado de Assis), não parece haver necessidade de apresentar mais uma vez o desenho básico da intriga.

Atenemos, então, para outros elementos constituintes do romance, que ainda não foram considerados com mais vagar.

Um primeiro objeto de interesse, quando se considera uma narrativa, é a sua tendência típica. No caso de *O Primo Basílio*, temos uma narrativa que se apóia, pelo menos em tese, no enredo e no suspense. Até o final do episódio dos amores de Basílio com Luísa, o interesse se localiza no processo de sedução. A princípio, interessa-nos saber se Basílio realizará o seu intento e como o fará. Depois, passa a interessar-nos o futuro do casal e da aventura que viveram. Finalmente, quando entra em cena a chantagem de Juliana, recende-se o suspense, e ficamos à espera do desenlace: conseguirá Luísa reaver as cartas? Jorge descobrirá que fora enganado pela mulher? Mas embora seja tipicamente uma narrativa de suspense, não reside no trabalho do enredo a maior qualidade de *O Primo Basílio*, e sim em dois outros planos narrativos: primeiro, na sua capacidade descritiva, ou épica, que presentifica perante os nossos olhos os lugares e as situações que se apresentam no romance; segundo, na forma de composição apoiada no estilo do escritor, na voz narrativa muito



Eça de Queirós, Oliveira Martins, Antero de Quental, Ramalho Ortigão e Guerra Junqueira.

especial que vai construindo comentários distanciados e irônicos às ações e personagens, rebaixando-os e diminuindo o seu eventual poder de angariar a empatia do leitor. De modo que *O Primo Basílio* é também, para uma leitura mais elaborada, uma narrativa de ambiente, em que o principal interesse está na apreensão de uma determinada forma de viver, num determinado contexto social e natural.

Do ponto de vista da constituição das personagens, é bastante claro que há aqui duas espécies de seres ficcionais: por um lado, temos as personagens "planas". Estão neste caso o Conselheiro Acácio, D. Felicidade e praticamente todas as outras. Por outro lado, há uma personagem que poderia ser considerada, segundo a terminologia de E. Forster, "esférica", no sentido que possui densidade psicológica, experimenta desenvolvimento emocional durante o período da ação e apresenta várias facetas diferentes, conforme o ângulo pela qual é olhada. A única personagem que reúne essas qualidades, neste romance, é Juliana. Enquanto todos os outros atores desta história se deixam definir com umas poucas palavras, a partir de um traço ou de um comportamento lípico, Juliana se impõe como a única personagem realmente forte e densa.

Esse estatuto diferenciado da personagem Juliana se deve ao fato de que sua importância no romance vai muito além da sua função principal na estrutura narrativa que é a de instrumento para a perdição de Luísa. Ao construí-la como individualidade marcante, e ao retratar suas motivações e sua situação na casa burguesa, Eça de Queirós consegue desenvolver uma outra frente de crítica social, que não tem sido muito destacada nos comentários ao romance: as desumanas condições de vida dos pobres, mesmo daqueles que tinham residência na casa dos patrões.

De fato, quando Juliana começa a chantagear Luísa, tudo o que lhe pede é a supressão das condições insalubres em que vivia: quer um quarto mais limpo, mais confortável, menos sufocante no tempo de verão; quer poder comer um pouco mais do que os restos que antes eram o seu alimento; quer ter direito a

algun descanso depois de longos dias e longas semanas de trabalho duro. Além das descrições do seu quarto e dos seus serviços, há no romance uma passagem sutil em que nos é dada a real dimensão da exploração: melhor alimentada e melhor abrigada, diz-nos o narrador em determinado momento, a criada até trabalhava melhor, e com mais vontade. E também é preciso ressaltar todos os comentários de Jorge, quando Luísa lhe diz que Juliana estava doente e por isso não podia trabalhar muito: tudo o que ocorre ao patrão é desvencilhar-se logo da empregada, para que vá morrer em outro lugar, e não em sua casa. Por isso tudo, é impossível não empatizar com Juliana, pelo menos por alguns momentos: injustificada pela antiga patroa, tratada como um animal em casa de Luísa, vê na chantagem o único caminho para conseguir o seu grande objetivo, o pão para a velhice, para os dias em que já não prestasse para o serviço. É Juliana assim um elemento contrastivo no universo de Luísa: é uma infeliz, e é também, em certo sentido, ingênua e vaidosa como a patroa; o que as opõe de fato é que as ações todas de Juliana, ao contrário das de Luísa que apenas se deixa levar pelas situações, são regidas por uma vontade firme e por um plano de ação. Luísa fracassa por se deixar levar, por deixar-se envolver em situações pelas quais não tem um real empenho. Já Juliana fracassa porque a sua vontade é impotente para alterar uma situação que é determinada socialmente, como ela bem compreende, quando é neutralizada por Sebastião: "*eles* tinham tudo por si, a polícia, a Boa Hora, a cadeia, a África!... E ela — nada!". Ora, percebendo assim a personagem Juliana, é difícil não vê-la — a chantagista, a vilã da história — como a personagem afinal mais humana e talvez a mais digna de todo o conjunto de caracteres desse romance. Não é, portanto, apenas como parte central da intriga que Juliana existe e tem importância no romance, mas também porque, por meio da sua história, podemos deixar por instantes a sala social de Luísa e olhar para aquela casa burguesa a partir da porta dos fundos, podemos momentaneamente escapar do universo oficial e boçal onde se move o Conselheiro e vislum-

brar rapidamente a vida pobre que circundava a casa de Luísa. Assim, a diferença de estatuto entre as personagens serve ao propósito de crítica social: os burgueses todos são planos e unívocos, vazios até o ponto de não encontrarmos uma boa explicação para o adultério de Luísa; a proletária Juliana é complexa e humana e é de sua ação e da determinação com que tenta obter, por meios ilícitos, aquilo que julgava seu direito, que decorre toda a segunda parte do romance. Ainda quanto às personagens, é interessante observar que o narrador quase sempre as introduz da mesma maneira, configurando uma rotina textual: primeiro, apresenta o nome numa sequência narrativa; logo depois, descreve a personagem em traços muito rápidos, a partir do exterior; se a personagem tem relevo para a história, procede então a um rápido *flash-back*; só depois de todas essas etapas é que a põe em ação para que o retrato se complete. Todo o primeiro capítulo é composto da apresentação das principais personagens da história, e a leitura das primeiras páginas permite observar o que dizemos com a apresentação da criada Juliana e da amiga de Luísa, Leopoldina.

Um terceiro aspecto que importa considerar é a forma como se estrutura o tempo neste romance. A ação começa em julho, e o ano pertence a meados da década de 1870, como mostra a cronologia das peças musicais comentadas no romance. A duração da ação é bastante concentrada: toda a primeira parte do romance transcorre entre julho e setembro, que é quando se encerra o capítulo IX. A partir da volta de Jorge, em início ou meados de outubro, inicia-se a segunda parte, que se conclui com a aproximação do inverno. A ação do romance é, portanto, situada num tempo bastante próximo ao da escrita (lembre-se que o livro foi publicado em 1878), o que corresponde a um dos preceitos da estética realista, que enfatiza a análise da sociedade contemporânea do escritor como um dos objetivos principais da literatura. Já o enquadramento sazonal da ação tem uma dimensão simbólica, pois a aventura de Luísa se dá no verão, a sua tortura por Juliana cobre o período do outono, e o desenlace acontece no

início do inverno. A forma de situação dos eventos no tempo é bastante simples e linear, e os pequenos retornos ao passado se situam quase todos nos primeiros capítulos do livro, servindo basicamente à apresentação das personagens. Um aspecto a ressaltar, na consideração do tempo neste romance, é uma busca de retardamento da ação, que se dá pela inserção de cenas descritivas aparentemente acessórias do ponto de vista dos acontecimentos narrados, mas não só: a duração do tempo é marcada quase dia a dia, de modo que acompanhamos a história de modo contínuo, sem interrupção temporal da matéria narrada. O efeito de sentido desse procedimento é uma espécie de intensificação do ambiente em que vivem as personagens, trazendo para a cena, em prejuízo talvez do desenvolvimento dramático, o lado do místico, as circunstâncias da vida sufoicante e fútil de Luísa.

Um último aspecto que merece atenção, na constituição deste texto, é o processo de composição. De modo geral, as suas linhas principais já foram apresentadas na seção 4, e se podem resumir pela afirmação de que o distanciamento irônico e o estilo de Eça de Queirós determinam todos os outros elementos compositivos, em detrimento da verossimilhança e, principalmente, da identificação sentimental entre o leitor e as personagens. Um bom exemplo do método queiroziano de construção pode ser encontrado na consideração do tratamento dos sonhos neste romance.

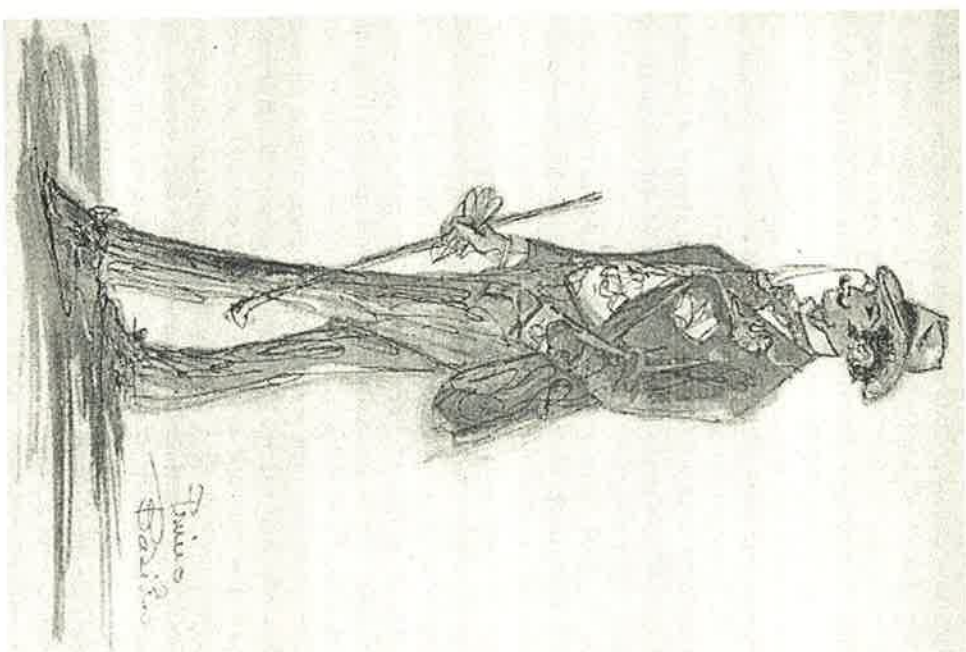
Consideremos, então, os sonhos de Luísa, que são três: dois ocorrem no capítulo medial do romance, o oitavo, e o terceiro e mais importante encerra o capítulo nono. Os três não têm o mesmo estatuto, nem a mesma funcionalidade, nem a mesma verossimilhança, e por isso devem ser considerados separadamente.

No primeiro, Luísa sonha que um cavaleiro desconhecido lhe transmite o dinheiro necessário ao pagamento da chantagem. É esse o mais simples dos sonhos da protagonista e o que melhor se pode explicar em termos de verossimilhança: a personagem necessita do dinheiro e sonha que o está recebendo. Mas o que há de interessante nesse sonho não é a sua conformação à personagem e à situação em que ocorre, mas sim o fato de que o doa-

dor do dinheiro é uma figura de cavanhaque que Luísa associa com o Diabo. Nós, leitores, não temos dificuldade em reconhecer, na personagem do sonho, uma recorrência de uma outra personagem do romance: o homem de cavanhaque que acompanhara e examinara Luísa e Basílio, quando os dois andavam pelo Passeio Público, no momento mais intenso do seu namoro. Com esse sonho e com a associação de Luísa, tem o leitor assim reitorado um dos traços estruturantes dessa história de sedução, que é o intertexto com a ópera *Fausto* de Gounod, acima apontado. Isto é: além da função de espelhar a consciência da personagem e a sua autopercepção, tem o sonho uma outra função, que é a de intensificar um elemento narrativo que poderia ter ficado obscuro para o leitor. No caso, o sentido simbólico do homem de cavanhaque do Passeio Público.

No segundo sonho, já é mais clara a interferência do narrador, pois Luísa sonha com algo que parece destoar da sua percepção do mundo, tal como ela nos é apresentada. Não apenas a relação entre as partes do sonho, mas a própria construção grotesca da figura de Basílio, que aí se apresenta vestido de palhaço e tocando viola parece muito mais próxima do olhar irônico do narrador do que da percepção angustiada de Luísa e o sonho já parece um desenvolvimento das questões que interessam ao narrador, mais do que uma vivência interna da personagem.

Finalmente, o terceiro não deixa margem para dúvidas: é o narrador queiroziano quem, valendo-se da maior liberdade narrativa propiciada pela apresentação do sonho, o utiliza como uma forma de aumentar os efeitos irônicos e reafirmar os traços caricaturais das personagens de sua história. Não parece ser um produto do inconsciente de Luísa, por exemplo, aquela cena em que o Conselheiro Acácio desparafusa a própria cabeça e a alinha ao palco para imitar o gesto do rei, que para lá alinara a esfera armilar. O ato sintetiza tudo o que o narrador e nós sabemos da personalidade de Acácio, mas nada nos diz que seja essa a percepção que Luísa tem dele. O sonho também permite reafirmar o caráter fantasista e romântico de Luísa, transformando-a numa



Primo Basílio, ilustração de Bernardo Marques, edição especial, Lisboa, Livros do Brasil, 1972.

personagem de um dramalhão romântico, encenado em tom farsesco e canastrão. Todo o clima do sonho é, assim, uma crítica paródica ao drama romântico — mas uma crítica efetuada de um ponto de vista que transcende inteiramente a consciência atribuída à personagem Luísa ao longo da apresentação narrativa.

A forma de utilização e apresentação dos sonhos é um exemplo, e apenas um, entre muitos, do que julgamos importante sublinhar aqui: desde *O Primo Basílio* verifica-se um afastamento de Eça dos modelos do romance naturalista, em direção a uma nova forma de composição em que o olhar absoluto do narrador e a sua arte assumem o primeiro plano em detrimento de quaisquer outros elementos da narrativa.

Trazendo assim um inequívoco conteúdo de crítica social e uma forma de estruturação inovadora, que já se afastava decididamente do receituário do romance experimental, *O Primo Basílio* é um momento muito especial no desenvolvimento do estilo e da visão de mundo de Eça de Queirós. Uma das muitas metamorfoses em que consistiu a sua evolução literária, para usar a expressão de António José Saraiva. Foi talvez esse caráter mais ou menos híbrido do texto que, aliado à comoção moral causada pelo tema e pela forma do seu desenvolvimento, impediu, durante tantos anos, que *O Primo Basílio* fosse visto na sua real dimensão. Mas hoje em dia, à distância de mais de um século, vai o olhar contemporâneo, cada vez mais, perspectivando o romance na obra de Eça e no conjunto da literatura do seu tempo. E aquilo que parecia defeito para alguns dos seus contemporâneos se afirma agora como inovação e ousadia, de modo que *O Primo Basílio* pode ser hoje reconhecido como um momento maior (senão mesmo o maior, como queria José Régio) da vasta obra ficcional de Eça de Queirós.

CARTA A
JOSÉ MARIA EÇA DE QUEIRÓS
POR SEU PAI,
POR OCASIÃO DO LANÇAMENTO
DE *O PRIMO BASÍLIO*