

GISÉLLE RAZERA

POLÊMICA VELADA:

**uma leitura de *Memórias póstumas de Brás Cubas* como resposta
ao *Primo Basílio***

**PORTO ALEGRE
2011**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA OU ESTUDOS DA LINGUAGEM
ESPECIALIDADE: LITERATURA COMPARADA
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA, IMAGINÁRIO E HISTÓRIA**

**POLÊMICA VELADA:
uma leitura de *Memórias póstumas de Brás Cubas* como resposta
ao *Primo Basílio***

GISÉLLE RAZERA

**ORIENTADOR: PROF. DR. ANTONIO MARCOS VIEIRA
SANSEVERINO**

Dissertação de Mestrado em Literatura Comparada, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

**PORTO ALEGRE
2011**

Este trabalho é dedicado aos meus amigos Vassiliki, Fernanda e César, que com seu altruísmo e companheirismo me incentivaram a “ ir mais longe”.

Ao Victor, que com seu afeto, paciência e tranquilidade acompanhou a execução desta pesquisa, sempre me estimulando e apoiando as minhas decisões.

À Graça e ao Waldo, que sempre confiaram e investiram em mim, desde quando os estudos acadêmicos eram apenas um projeto.

Ao meu pai, Agostinho, in memoriam, a pessoa com quem sempre compartilho minhas conquistas.

AGRADECIMENTOS

Certa vez, ao ler a dissertação de um colega, encontrei a seguinte frase: “A autoria dessa dissertação e o título de mestre que ela pressupõe não devem esconder o trabalho, a cooperação e as ideias de diversas pessoas e instituições.” Compartilho desta opinião e, por isso, tentarei não esquecer dos nomes das pessoas que foram fundamentais em diversas fases do desenvolvimento desta pesquisa. Olhar para trás e perceber que encontrei muita gente para me ajudar nos estudos proporciona um sentimento tão gratificante quanto o que experimentei ao concluir esta tarefa.

Sendo assim, inicio os agradecimentos lembrando de uma pessoa com quem tive contato no tempo em que cursava Letras em Curitiba: o professor Cléverson Ribas Carneiro. A partir da observação da sua prática profissional decidi seguir meus estudos acadêmicos “para os lados da Literatura”. Além disso, foi assistindo às suas aulas que me interessei por conhecer os escritos de Eça de Queirós, momento que considero o germinal desta dissertação.

Na cidade de Foz do Iguaçu, onde concluí a graduação em Letras e a especialização em Literatura, tive o contato com professores que me incentivaram muito a seguir pesquisando assuntos literários, a eles sou grata: Luís Carlos Aissa, Amarildo Redies e Clara Augustina Suarez, querida orientadora de especialização, por seu intermédio fiz os primeiros contatos com teorias sobre a Literatura Comparada.

Na condição de aluna do mestrado em Letras da UFRGS, não posso deixar de agradecer ao José Canísio Scher, secretário do Programa de Pós-Graduação em Letras que me ajudou muito ao sugerir alternativas para que eu tivesse acesso aos itens esgotados da bibliografia exigida para a prova de seleção, incentivando que eu levasse os estudos adiante.

Agradeço imensamente aos professores: Regina Zilberman, Homero Viseu Araújo, Luís Augusto Fischer e Elisabete Peiruque. Estes docentes foram fundamentais para que eu compreendesse alguns dos temas essenciais expostos nesta pesquisa, sempre promovendo em suas aulas debates profundos sobre assuntos complexos e, com muita generosidade, expondo a sua erudição sincera.

Penso que muito do aprendizado promovido pelos professores só pôde ser fixado com o auxílio dos debates enriquecedores dos quais participei junto a colegas em várias disciplinas. Entre eles, agradeço ao Ian Alexander, por toda a assessoria voluntária, virtual e presencial, prestada em diversas ocasiões, bem como pelo seu senso de solidariedade acadêmica e pró-atividade em ajudar os colegas “atrapalhados” em relação a alguns conceitos. Sou grata ao colega Atílio Bergamini Jr., o autor da frase citada no início destes agradecimentos, um estudioso que está sempre aberto a conversar sobre teorias e disposto a compartilhar, de forma doadora, as suas sensatas opiniões.

Agradeço também à colega Demirse Ruffato pela convivência breve (inteligente e bem-humorada) na disciplina sobre os contos machadianos, ministrada pelo professor Antonio Sanseverino. Esta colega inspirou o estudo das litografias da sala do personagem Jorge, desenvolvido neste trabalho. Quero agradecer também aos colegas William Moreno Boenavides, Quênia Regina Santos e Márcia Rodrigues Gonçalves, pelas conversas compartilhadas, pelos livros indicados, pelos livros emprestados e pelo coleguismo agradável e muito produtivo.

Agradeço à querida Daniela Weber, amiga que esteve comigo desde a hora da entrevista de seleção. Naquela ocasião nossa intuição dizia que seríamos colegas. Felizmente, a dúvida se transformou em certeza poucos dias depois. Agradeço a paciência da minha colega Carla Vianna, a revisora deste trabalho que, com seu profissionalismo, delicadeza e inteligência, sugeriu alterações que requintaram a apresentação e a qualidade do texto. Sou grata, inclusive, à morosidade de um certo setor de cópias do *campus*, pois foi devido à longa espera na fila do atendimento que tive a sorte de conhecer a Laurene Veras, uma colega muito especial, engraçada, instruída, companheira e leal. Sem a companhia e o apoio desta amiga, durante mais de dois anos de estudos, a “tarefa dissertar” talvez não fosse tão agradável.

Agradeço muito ao orientador deste trabalho, o professor Antonio Marcos Vieira Sanseverino. Com o seu olhar atento e perspicaz instigou-me a fazer leituras certas e possibilitou-me executar o projeto inicial desta dissertação, o que considero uma forma de sucesso. Ou seja: a liberdade e a confiança que recebi do orientador possibilitaram que eu

executasse “a ideia fixa que perdurou-se-me no trapézio” – quando me atrevi a entender um pouco da relação entre Machado de Assis e Eça de Queirós. Não posso terminar este agradecimento sem mencionar que uma das maiores lições aprendidas durante as orientações veio da observação do exemplo de respeito ao aluno e altruísmo docente que representa o professor Antonio. A mim, ficou muito evidente a sua vocação arraigada de contribuir para o desenvolvimento intelectual dos seus alunos, bem como o esforço em compreender nosso ponto de vista, debatendo ideias e propondo novas perspectivas para análise, o que enriqueceu imensamente o conteúdo desta dissertação.

Além dos muros da Universidade, não posso deixar de agradecer aos amigos de Foz do Iguaçu: Vassiliki Pétales, Fernanda Schweitzer, César Cordioli e Cristiane Ferraro que me incentivaram, apoiaram e promoveram situações que me fizeram crescer acadêmica e profissionalmente, com muita generosidade, paciência e disponibilidade.

Em Porto Alegre, agradeço às amigas e colegas desde o tempo do Ensino Fundamental, que me acompanham até hoje e me ofereceram todo o suporte na mudança de domicílio em virtude do mestrado, são elas: Aline Ramires, Maria Noêmia Martins de Lima e Vanessa Alves.

Agradeço à minha família, Graciele, Carlos Eduardo e Kelly, que compreenderam a ausência de visitas e a pouca comunicação em virtude da imersão acadêmica. Agradeço à Graça e ao Waldo pelo seu exemplo de obstinação na incansável busca e difusão do conhecimento. Minha família é o que me estimula a progredir.

Finalmente, agradeço ao Victor, o companheiro que, por iniciativa própria, diversas vezes, abriu-mão das suas horas de lazer para estudar teorias literárias, a fim de compreender o meu universo e me ajudar, revisando os meus escritos, criticando os meus argumentos e permanecendo do meu lado, o tempo todo. Sempre afetivo, compreensivo, solidário.

RESUMO

Este trabalho é o resultado de uma comparação entre dois romances da Língua Portuguesa: *O primo Basílio*, de Eça de Queirós, publicado em 1878 e *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, publicado em livro no ano de 1881. A pesquisa partiu das críticas feitas por Machado ao romance de adultério queirosiano (veiculadas em 16 e 30 de abril de 1878 no *Cruzeiro*) e buscou investigar a possível influência de Eça de Queirós e das concepções realistas de Emile Zola na reformulação estilística machadiana. Nas páginas do *Cruzeiro*, Machado externou opinião contrária ao método de composição usado por Eça de Queirós em *O primo Basílio* e também se manifestou antagônico a alguns pressupostos do Realismo. Considerando a concepção de *angústia da influência*, proposta por Harold Bloom e o conceito de *polêmica velada* formulado por Mikhail Bakhtin, postula-se que, ao escrever as *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Machado de Assis praticou alguns dos movimentos revisionários descritos por Bloom, operando reparos em pontos do método de composição que julgou falhos em *O primo Basílio* e, por intermédio de *Brás Cubas*, questionou alguns dos pressupostos da representação realista zoliana.

Palavras-Chaves: Eça de Queirós; Machado de Assis; influência.

ABSTRACT

The present work is the result of a comparison between two Portuguese language novels: Eça de Queirós' *O primo Basílio*, (1878) and Machado de Assis' *Memórias póstumas de Brás Cubas*, published in book form in 1881. The study originated from Machado's critique of Queirós' novel of adultery (which appeared on 16 and 30 April, 1878 in *Cruzeiro* magazine) and sought to investigate the possible influence of Eça de Queiros and the Realism of Emile Zola on Machado's stylistic reformulation. In the pages of *Cruzeiro*, Machado expressed his opinion in opposition to the compositional method used by Eça de Queirós in *O primo Basílio* and to some of the assumptions of Realism. In the light of Harold Bloom's concept of the *anxiety of influence* and Mikhail Bakhtin's concept of *veiled polemic*, it is postulated that in writing *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Machado de Assis made use of some revisionary movements described by Bloom, making repairs to points in the composition method that he thought defective in *O primo Basílio* and, through the narrator Brás Cubas, questioning some of the assumptions of Zola's Realist mode of representation.

Key Words: Eça de Queirós, Machado de Assis; influence.

SUMÁRIO

| | |
|--|-----------|
| CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES | 11 |
| 1 Portugal, Eça e Zola | |
| 1.1 Breve panorama do Portugal de Eça de Queirós..... | 19 |
| 1.2 A geração de 70..... | 25 |
| 1.3 Conferências do Casino..... | 27 |
| 1.4 O Realismo de Eça de Queirós em consonância com os pressupostos de Zola | 30 |
| 1.5 O diálogo entre o prefácio de <i>O Mandarin</i> e os pressupostos de Zola | 32 |
| 2 Brasil, Machado e a polêmica na imprensa brasileira | |
| 2.1 Breve panorama do Brasil de Machado de Assis..... | 39 |
| 2.2 A presença portuguesa no Brasil oitocentista | 50 |
| 2.3 Machado de Assis e a Literatura Portuguesa | 53 |
| 2.4 <i>O primo Basílio</i> na imprensa brasileira do Século XIX..... | 58 |
| 3 A polêmica velada entre <i>O primo Basílio</i> e <i>Memórias póstumas de Brás Cubas</i> | |
| 3.1 A exação do inventário..... | 79 |
| 3.2 Através do reposteiro conjugal..... | 83 |
| 3.2.1 O Paraíso de Luísa | 84 |
| 3.2.2 Um quarto de hotel em Ruão | 86 |
| 3.2.3 A Casa da Gamboa..... | 89 |
| 3.3 A boa escolha dos fâmulos..... | 90 |
| 3.3.1 Juliana | 91 |
| 3.3.2 Dona Plácida | 95 |
| 3.4 O títere e a imponente ruína | 99 |
| 3.5 Ema, Eugênia, Luísa: tipos da prosa oitocentista..... | 103 |

4 Os limites da crítica, uma nova ordem burguesa representada na ficção e o revisionismo machadiano

| | |
|---|------------|
| 4.1 Os limites da crítica machadiana e o seu revisionismo | 107 |
| 4.1.1 Considerações sobre a sala do engenheiro | 109 |
| 4.1.2 O episódio das cartas..... | 115 |
| 4.1.3 <i>A mulher de fogo</i> | 116 |
| 4.2 Sexualidade e novas normas da família burguesa..... | 124 |
| 4.3 Machado leitor | 127 |
| 4.4 Um narrador machadiano..... | 129 |
| 4.5 O movimento revisionário machadiano | 133 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 136 |
| REFERÊNCIAS | 140 |

CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

*Tanto a forma mais elevada como a forma mais baixa de crítica é
um modo de autobiografia.*
Oscar Wilde

Este trabalho é a continuação de um estudo iniciado no ano de 2008 em curso de pós-graduação *lato sensu*, na cidade de Foz do Iguaçu, Paraná. Naquela ocasião, foi por mim apresentada uma comparação entre o conto de Eça de Queirós, *O Mandarim*, e *Memórias póstumas de Brás Cubas*, romance machadiano. O incentivo à pesquisa comparativa entre tais narrativas foi compreender os porquês de tais textos figurarem como símbolos do Realismo, mesmo contendo a presença marcante de elementos fantásticos.

Seguindo a sugestão da banca que examinou o trabalho de conclusão daquele curso, resolvi aprofundar o estudo comparativo entre os dois escritores. Desta vez, esforçando-me para entender mais a fundo a interlocução estabelecida entre eles, considerando o ponto de partida a crítica que Machado de Assis dirigiu a *O primo Basílio* em 16 de abril de 1878, nas páginas do *Cruzeiro*.

A partir do ingresso no mestrado desta Universidade, retomei o contato com os conceitos de polêmica velada¹ de Mikhail Bakhtin e da angústia da influência² de Harold Bloom. Optei, então, por me debruçar sobre a crítica machadiana para posteriormente investigar se, dentre os romances da fase madura de Machado de Assis, encontraria

¹ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

² BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

encoberta a polêmica explicitada nas páginas de *O Cruzeiro*, ou seja: trabalhei em busca de verificar se na produção machadiana pós 1878 poderia ser identificado algum dos movimentos revisionários descritos por Bloom, em relação a *O primo Basílio*.

Os resultados destes estudos estão delineados nessa dissertação, cuja protagonista é a comparação entre *O primo Basílio* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*, na qual coadjuvam análises das discussões sobre as tendências literárias que surgiam naquele contexto, reflexo da série de mudanças sociais que agitaram a segunda metade do século XIX.

Importa esclarecer que neste estudo não se pretende confrontar as teorias e análises já feitas sobre as obras aqui comparadas. A proposta é apresentar uma chave para a leitura paralela dos romances, considerando a hipótese de *Memórias póstumas de Brás Cubas* conter em si uma série de respostas ao *Primo Basílio*, resultadas das reflexões machadianas em relação à sua própria forma de representação literária e à nova roupagem que o contexto social exigia dos escritores.

O primo Basílio, romance de Eça de Queirós, publicado em 1878, foi novidade literária em língua portuguesa. Esta é a afirmação que introduz o estudo de José Leonardo do Nascimento, sob o título: *O Primo Basílio na Imprensa Brasileira do Século XIX*. Segundo ele, foram os debates suscitados pela trama nos meios culturais portugueses e brasileiros os grandes responsáveis pelos sucessos da obra – cujos 3000 exemplares da 1ª edição se esgotaram rapidamente³. De acordo com este pesquisador, este livro deu início à presença marcante de Eça de Queirós na imprensa brasileira, acrescentando: “a presença de *O primo Basílio* no ano de 1878 brasileiro é, portanto, um fato histórico.” (NASCIMENTO, 2007, p. 11).

A trama do romance é centralizada em um caso de adultério entre Luísa e Basílio. Luísa, uma burguesa lisboeta, é casada com Jorge, um engenheiro. Basílio, primo da moça, é o amante que, no início da história, retorna a Lisboa após acumular fortuna no exterior. A traição, facilitada pela ausência do marido em viagem de trabalho para o Alentejo, foi

³ Os leitores que Eça teve no Brasil começaram a lê-lo praticamente em simultâneo com os leitores portugueses. Num tempo em que (ressalvadas as diferenças, como é óbvio) era intensa a presença da literatura portuguesa no Brasil, Eça de Queirós tirou partido da sua popularidade brasileira, fazendo publicar as suas obras em simultâneo (ou quase) dos dois lados do Atlântico. (REIS, In: ABDALA Jr., 2000, p. 25).

descoberta por Juliana, a sua empregada. A revelação do adultério acontece quando Juliana encontra cartas amorosas de Luísa destinadas ao primo. A posse de tais papéis lhe permitiu chantagear a patroa. Desesperada, Luísa pede ajuda a Sebastião, o leal amigo de Jorge que consegue reaver as cartas. Juliana, enferma desde o início da história, morre. Luísa tem o mesmo destino.

Considerada por muitos como inexpressiva, Luísa foi um dos alvos mais visados pela crítica. Ramalho Ortigão, em texto publicado em 25 de março de 1878⁴, na *Gazeta de Notícias*, ainda que favorável ao romance do seu outrora colega de trabalho, apresentou ressalvas ao livro e à sua protagonista. Ortigão considerava que Luísa poderia ter sido mais bem definida pelo meio, pela sociedade lisboeta, e que o texto, além de extremamente “fiel aos pormenores”, descrevia, “sem pejo, cenas impudicas”.

A exemplo de Ramalho Ortigão, Machado de Assis em sua crítica *O primo Basílio*, publicada em 16 de abril de 1878, na revista *O Cruzeiro*, teceu ácidos comentários sobre o método de composição desta personagem. Luísa foi questionada principalmente naquilo que Machado denominou vocação sensual, considerada a medula de composição do romance.

Machado de Assis aproveitou-se da ocasião de externar suas impressões sobre o livro para manifestar divergências pessoais ao que considerava exageros da escola que surgia – o Realismo⁵:

Parece que o Sr. Eça de Queirós quis dar-nos na heroína um produto da educação frívola e da vida ociosa; não obstante, há aí traços que fazem supor, à primeira vista, uma vocação sensual. A razão disso é a fatalidade das obras do Sr. Eça de Queirós – ou, noutros termos, do seu realismo sem condescendência: de página a página; apontá-los seria reuni-los e agravar o que há neles desvendado e cru. Os que de boa fé supõem defender o livro, dizendo que só podia ser expurgado de algumas cenas, para só ficar no pensamento moral ou social que o engendrou, esquecem ou não reparam que isso é justamente a medula da composição. Há

⁴ O texto que circulou no Brasil foi a reprodução da crítica divulgada por Ramalho Ortigão na cidade de Lisboa, em 22/02/1878. (NASCIMENTO, 2007, p. 16).

⁵ No texto crítico a *O primo Basílio* e em *A nova geração*, Machado de Assis usa o termo ‘Realismo’ para denominar a tendência literária a qual Eça de Queirós era filiado, não fazendo distinção entre ‘Realismo’ e ‘Naturalismo’. Neste trabalho, figuram teorias e conceitos de pensadores e críticos de diversas épocas. Porém, a base da discussão centraliza-se em textos críticos de publicação simultânea ao *Primo Basílio*: último quarto do século XIX. Naquele contexto a distinção entre ‘Realismo’ e ‘Naturalismo’ não era clara. Os críticos, em maioria, referiam-se às tendências literárias que surgiam usando, genericamente, o termo ‘Realismo’. Levando em conta esta dificuldade em estabelecer as diferenças que caracterizavam ambas as tendências, nesta dissertação optou-se por adotar ‘Realismo’ para referir-se à filiação literária a que Eça de Queirós buscava seguir.

episódios mais crus que outros. Que importa eliminá-los? Não poderíamos eliminar o tom do livro. Ora, o tom é o espetáculo dos ardores, exigências e perversões físicas. (MACHADO DE ASSIS, 1959, p. 164).

Um dos pontos fracos da composição estaria na personalidade débil de sua heroína. Para Machado, faltava-lhe ser uma pessoa moral. Na ótica machadiana, Luísa resvala no lodo, sem vontade, sem repulsa, sem consciência e o método de composição falho de Eça de Queirós teria prejudicado a qualidade da narrativa. Ao construir uma heroína cujo caráter era fraco, o autor português teria exercido a patologia e não a terapêutica.

Considera-se neste trabalho que a personalidade de Luísa, construída da forma como se apresenta, era justamente a proposta do escritor português. Na visão de Nascimento, ao compor Luísa, Eça de Queirós estaria combatendo subliminarmente o hábito feminino de ler textos românticos, apartados da realidade, por julgá-los prejudiciais às relações matrimoniais.

Mikhail Bakhtin, em *Problemas da Poética de Dostoievski*, ao estudar o discurso em Dostoievski, expôs um conceito denominado polêmica velada. A polêmica velada é uma modalidade discursiva representativa de um diálogo entre duas vozes, em que a réplica, apesar de não ter em si a palavra do outro, a levaria em conta e a ela se referiria:

Na polêmica velada, o discurso do autor está orientado para o seu objeto, como qualquer outro discurso; neste caso, porém, qualquer afirmação sobre o objeto é construída de maneira que, além de resguardar seu próprio sentido objetivo, ela possa atacar polemicamente o discurso do outro sobre o mesmo assunto e a afirmação do outro sobre o mesmo objeto. Orientado para o seu objeto, o discurso se choca no próprio objeto com o discurso do outro. Este último não se reproduz, é apenas subentendido; a estrutura do discurso seria inteiramente distinta se não houvesse essa reação ao discurso subentendido do outro. (BAKHTIN, 2010, p. 224).

A publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, em 1880, pôs em movimento Virgília, a primeira adúltera dos romances machadianos. A infiel pioneira ilustra um caso de polêmica velada, ou seja: o discurso de Brás Cubas e o *modus* machadiano na composição desta personagem estariam orientados em reação ao modelo heroína realista, personificada em Luísa de Eça de Queirós. Da mesma forma que Machado de Assis atribuiu à personalidade débil da protagonista – Luísa – o pilar de sustentação de uma série de incongruências no *Primo* eciano, a composição do caráter de Virgília das *Memórias*

operou uma série de ajustes dos pontos aos quais Machado de Assis considerou fracos no *Primo Basílio*, como a relação entre a adúltera e a empregada, por exemplo.

Harold Bloom, em *A angústia da influência*, esquematizou o movimento revisionário que autores fazem em textos de outros autores. Segundo ele, o poeta forte angustia-se em relação à obra de outros poetas fortes, e isso se reflete na sua própria produção artística. Em busca de construir para si mesmos um espaço imaginativo, distorcem a leitura uns dos outros.

Esta distorção consiste em um movimento de ajuste artístico, dividido por Bloom, em seis classificações diferentes: *clinamen*, *tessera*, *kenosis*, *daemonização*, *akesis* e *apophades*. Cada uma destas categorias busca explicar a forma com a qual o poeta que distorce tenta corrigir a poesia do outro, expressando na sua poesia o modelo que julga ideal.

Para a comparação de alguns pontos do enredo de *O primo Basílio* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*, interessam-nos os conceitos de *clinamen* e *tessera*, formulados desta forma por Bloom:

1. *Clinamen*, leitura distorcida ou apropriação do mesmo; tomo a palavra de Lucrecio, onde significa um desvio dos átomos para possibilitar a mudança do universo. O poeta desvia-se de seu precursor, lendo o poema dele de modo a executar o *clinamen* em relação a ele. Isso aparece como um movimento corretivo em seu próprio poema, que sugere que o poema do precursor seguiu certo até um determinado ponto, mas depois deve ter-se desviado, precisamente na direção em que segue o novo poema.

2. *Tessera*, completude e antítese; tomo a palavra não da fabricação de mosaicos, onde ainda é usada, mas dos cultos de mistério antigos, onde queria dizer um sinal de reconhecimento, o fragmento, digamos, de uma pequena jarra, que com os outros fragmentos reconstruiria o vaso. O poeta “completa” antiteticamente seu precursor, lendo o poema-pai de modo a reter seus termos, mas usando-os em outro sentido, como se o precursor não houvesse ido longe o bastante. (BLOOM, 2002, p. 64).

Diante do exposto e voltando as atenções à crítica de Machado de Assis e à polêmica velada de *Memórias póstumas de Brás Cubas* em relação ao *Primo Basílio*, supõe-se que o crítico brasileiro tenha, mediante *Memórias de Brás Cubas*, praticado pelo menos os dois movimentos revisionários formulados por Bloom: *clinamen* e *tessera*. Ou seja: Machado teria mantido pontos da estrutura de *O primo Basílio* e corrigido outros,

antiteticamente, mantendo-se coerente com as colocações expostas em sua crítica ao romance português.

Os capítulos iniciais deste trabalho apresentam um breve panorama histórico no qual estavam imersos Eça de Queirós e Machado de Assis. Considerou-se importante trazer tais aspectos à dissertação por se compreender que ambos os romancistas pertenceram a um momento histórico de variações político-sociais significativas em seus países. Além do mais, levando-se em conta que a literatura Realista busca refletir a realidade, julgou-se de suma importância comentar alguns aspectos que figuraram, ainda que em certos casos sutilmente, no pano de fundo do enredo das obras comparadas.

Na 1ª parte busca-se demonstrar os efeitos da modernização de Portugal e alguns dos reflexos da abertura do país, considerando sobretudo a revolução cultural que os intelectuais tentavam promover no território luso. A movimentação da juventude lisboeta da Geração de 70, as conferências do Casino e algumas das ideias de Emile Zola foram incluídas neste ponto para ampliar a compreensão do contexto no qual Eça de Queirós estava inserido, bem como das suas motivações e concepções, evidenciadas na sua produção ficcional.

Na 2ª parte discorre-se sobre a presença portuguesa no Brasil, buscando demonstrar o contato de Machado de Assis com a cultura lusitana, além de seus vínculos de amizade com intelectuais influentes de Portugal, bem como justificar o interesse do romancista brasileiro pela literatura portuguesa. Um dos objetivos desta subdivisão foi analisar o cenário brasileiro em que *O primo Basílio* circulou e recebeu grande atenção. Além do mais, foi trazida para a discussão uma série de críticas ao *Primo Basílio*, veiculadas na imprensa da época, especialmente aqueles textos que estabeleceram interlocução com a crítica machadiana ao romance de adultério português. Com isso, pretendeu-se visualizar a crítica feita por Machado de Assis no contexto em que foi publicada, bem como a agitação promovida pelo romance eciano no Brasil.

Na 3ª parte apresenta-se a comparação propriamente dita dos romances. Neste ponto foram postos em paralelo os seguintes aspectos: 1. A exatidão do inventário – observação de algumas passagens descritivas do texto queiroso e a resposta machadiana; 2. Através do reposteiro conjugal – comparação do método de composição das cenas íntimas de adultério

em *O primo* e *Memórias*; 3. A boa escolha dos fâmulos – estudo dos perfis e métodos de composição das empregadas Juliana e dona Plácida; 4. O títere e a imponente ruína – exame do caráter das protagonistas e o seu efeito no desdobramento da trama. O critério de seleção dos itens comparados foi estabelecido a partir da análise da crítica de Machado de Assis: foram escolhidos os pontos mais combatidos (ou comentados) pelo romancista brasileiro.

Na 4ª parte analisa-se o movimento revisionário operado por Machado de Assis nas *Memórias póstumas de Brás Cubas* em reação aos pontos que julgou inconsistentes em *O primo Basílio*, bem como aos aspectos do Realismo com os quais não simpatizava. Nesta divisão também são feitas algumas colocações sobre possíveis limitações no ponto de vista de Machado em relação à trama de adultério eciana.

PARTE I

1 Portugal, Eça e Zola

1.1 Breve panorama do Portugal de Eça de Queirós

No século XIX, a situação político-econômica de Portugal passou por variações. José Hermano Saraiva, em *História Concisa de Portugal*, dividiu este período em quatro fases: A primeira, de 1800 a 1808, foi um período em que as condições do país mantinham um nível positivo, na continuidade da gestão pombalina; a segunda, de 1808 a 1850, foi um momento de grande depressão. Neste período, Portugal viveu a invasão francesa, a mudança da família real para o Brasil, o domínio comercial inglês e a guerra civil entre absolutistas e liberais, com a vitória do liberalismo. A terceira fase, de 1850 a 1890, é classificada como a época da Regeneração. Esta época de expansão foi marcada por uma intensa atividade do setor privado sob o apoio do Estado. A quarta e última fase, com início em 1891, foi classificada como a era da estagnação e da depressão, condição que se estendeu até o século seguinte.

Para este estudo importa principalmente a terceira fase – Regeneração – em que os poderes público e privado reagiram contra a estagnação comercial do país com um projeto de modernização que compreendia, entre outras medidas, a construção de estradas e ferrovias, bem como a criação de vias de comunicação – correios e telégrafos.

Segundo Saraiva, no meado do século XIX, Portugal praticamente não tinha estradas, a única de tipo moderno ligava Lisboa a Coimbra. Os políticos atribuíam à falta de transportes as causas da estagnação econômica do país.

A partir de um decreto, em 1852, o governo português abriu um concurso para a construção de uma ferrovia que ligaria Lisboa a Santarém. A inauguração do primeiro trecho (36 Km) aconteceu em 1856. Até o ano de 1900 Portugal contava com uma malha férrea de 2371 Km, além de uma série de outros avanços vindos em efeito dominó, devido à melhoria no sistema de transportes:

[...] Em 1900 existiam 2 371 Km de linha e foram transportados 12 milhões de passageiros e 2,7 milhões de toneladas de mercadorias. Com a via, construíram-se centenas de pontes metálicas (as primeiras do País), dezenas de túneis, cerca de quinhentas estações. Algumas dessas obras foram consideradas verdadeiras proezas técnicas: o túnel do Rossio, a Ponte de D. Maria Pia do Porto, projectada por Eiffel, a ponte do Setil, que foi durante algum tempo a mais extensa da Península. (SARAIVA, 1987, p. 310).

A construção de estradas possibilitou o avanço das comunicações; em 1853 foi impresso o primeiro selo postal português; o ano de 1855 assistiu ao funcionamento do primeiro serviço de telégrafos do país. O grande responsável por estes avanços foi Fontes de Melo, politécnico que pensava que o progresso é alcançado mais rapidamente quando o Estado não se atém a impasses ideológicos, mas investe em instrumentos fomentadores de riqueza. Saraiva atribui às iniciativas de Fontes o mérito de levar Portugal a emergir de um entrevamento secular e aproximar-se dos padrões europeus: “A riqueza nacional cresceu de volume em termos absolutos. A filosofia liberal que impregnava o estado deu origem a que desse crescimento resultasse o agravamento dos desequilíbrios existentes.” (SARAIVA, 1987, p. 311).

A política liberal portuguesa construiu as estradas e possibilitou a comunicação via correios e telégrafos, conforme dito. Entretanto, o Estado não intervinha na política econômica nacional porque considerava o controle comercial incompatível com o princípio da liberdade, próprio do liberalismo. Sendo assim, a iniciativa privada gerenciava a economia livremente, comercializando as riquezas e explorando o trabalho agrícola.

O resultado da produção rural seguia facilmente para as cidades e portos, visando à exportação. A facilidade de logística estimulou o aumento da produção, levando os proprietários de terra a aumentarem as áreas cultivadas, ocupando as zonas baldias e as encostas, até o limite imposto pelos declives.

Segundo Saraiva mesmo a alta lucratividade da agricultura em Portugal não foi capaz de modernizar, de fato, as terras daquele país. A mecanização da lavoura só aconteceu em propriedades de capitalistas ou de pioneiros motivados pela propaganda de imprensa da época. A energia que movia o maquinário ainda vinha da força braçal dos camponeses e da tração bovina.

A nova realidade agrícola portuguesa beneficiou os grandes produtores que formaram a classe “remediada”; fez emergir alguns pequenos e médios proprietários, que se tornaram “senhores”. A situação econômica favorável possibilitou-lhes mudar-se para as vilas ou cidades, considerando-se ricos, conforme Saraiva: “Os indícios do crescimento e prosperidade de uma vasta classe média são muito numerosos. Lisboa, que durante a primeira metade do século vegetara no seu quadro pombalino, salta de 160 000 habitantes em 1864 para 391 000 em 1890.” (SARAIVA, 1987, p. 313).

O crescimento das cidades impulsionou o desenvolvimento da construção civil naqueles locais⁶. Em Lisboa, passaram a predominar os prédios de vários andares, decorados com os símbolos do luxo burguês: profusão de cantarias, revestimentos a azulejos, muito emprego de ferro fundido, estuques, corredores largos, muitas divisões. No Porto, o crescimento também foi significativo. Contudo, foi lá que surgiram as “ilhas”: conglomerados de moradias populares miseráveis, localizados nos subúrbios da cidade. Ainda de acordo com Saraiva, a construção civil privada era próspera, porém o Estado não erguia prédios públicos: as escolas, hospitais e quartéis funcionavam em antigos conventos.

O aumento do poder aquisitivo da população possibilitou que surgissem novas classes e, com elas, novos hábitos. Os novos hábitos resultaram em uma era de consumo, o que forçou as instituições a recorrerem à importação. Assunto abordado por Eça de Queirós em *Os Maias*:

Importa-se tudo. Leis, ideias, filosofia, assuntos, estéticas, ciências, estilo, indústrias, modas, maneiras, pilhérias, tudo nos vem em caixotes pelo paquete. A civilização custa-nos caríssima com os direitos de alfândega; e é em segunda mão, não foi feita para nós, fica nos curta nas mangas. (EÇA DE QUEIRÓS, 1888, In: SARAIVA, 1987, p. 314).

O aparente crescimento econômico português dissimulava um problema fundamental, considerado por José Hermano Saraiva o ponto nevrálgico da política econômica daquele país: a produção dos bens de consumo não estava na base do modelo econômico lusitano, o que o tornava inviável em longo prazo.

Apesar do crescimento do comércio local ter impulsionado a capitalização imobiliária, a industrialização foi lenta. O resultado era uma produção pequena e de baixa qualidade, praticada por uma mão-de-obra pouco qualificada que gerava produtos nacionais incapazes de competir com os importados. Por isso, a parca produção industrial portuguesa era escoada apenas na província ou nas colônias. Com este modelo, Portugal tinha o comércio (ao invés da indústria) na base da sua tendência capitalista.

No meio do século existiam apenas oito sociedades anónimas, isto é, sociedades cujo capital era formado por muitas parcelas de poupança privada; em 1875 havia cento e trinta e seis, mas quase todas frágeis, visto que raras sobreviveram muito tempo. Os bancos eram três em 1858, doze em 1865, cinquenta e um em 1875. Mas

⁶ O crescimento de Lisboa, do Porto e de outras cidades implicou um aumento da actividade construtora em extensas áreas e um melhoramento nos princípios urbanísticos. (MARQUES, 1995, p. 517).

também não estão ligados a empreendimentos industriais e vivem sobretudo, do crédito à construção, à lavoura e da movimentação dos depósitos de emigrantes. (SARAIVA, 1987, p. 315).

O progresso não atingiu a todos. Os camponeses que não conseguiram se tornar proprietários tiveram a sua situação agravada. A individualização das propriedades – resolução do novo modelo econômico – impossibilitava o não proprietário de usufruir as terras para a subsistência. Práticas como o escambo, comuns em outras épocas, pouco a pouco foram extintas. A nova realidade atribuía aos produtos da terra o *status* de mercadoria, impondo-lhes um valor monetário. Gradativamente, as diferenças sociais foram se tornando mais visíveis, bem como os contrastes sociais:

[...] o valor absoluto do salário pago em réis subiu, originando muitos protestos dos proprietários; mas o valor relativo desceu, porque era cada vez maior o número de coisas consideradas necessárias e que se não podiam obter senão por dinheiro. E aumentava, sobretudo, o desnível entre as classes. A miséria sentia-se menos quando todos eram miseráveis. Agora há muita gente que deixou de o ser. A casa contrapõe-se ao casebre e na cidade o prédio opõe-se à barraca. (SARAIVA, 1987, p. 316).

Conforme José Hermano Saraiva, formaram-se dois estratos sociais, o dos “que tinham” e o dos “que não tinham”. Em lados opostos, entraram em conflito por se considerarem explorados: os que trabalhavam acreditavam receber menos do que mereciam, enquanto os proprietários sentiam-se exigidos além daquilo que podiam oferecer. Em busca de uma condição de vida melhor, os trabalhadores rurais recorriam às cidades, ocupando-se principalmente da construção das linhas férreas e dos inúmeros prédios que estavam sendo construídos em Lisboa e no Porto.

Os novos estabelecimentos industriais urbanos permitiram o surgimento de uma nova classe social – o operariado, com hábitos e mentalidade própria. As ideias socialistas começavam a figurar na cena lusitana, principalmente mediante os intelectuais, os quais buscavam seu público na classe operária. O campesinato encontrava no operariado uma forma de mobilidade social não encontrada no campo:

Era, de facto, um socialismo *herdeiro*, era a aspiração de uma camada que fugira das aldeias para se habilitar à herança, isto é, à entrada na sociedade burguesa. De um modo geral, conseguiu-o. O filho do operário encontrou na cidade um futuro que, nos campos, estava reservado aos filhos da gente remediada: aprendeu a ler, usou gravata, empregou-se numa repartição do estado, num escritório, na C.P., ou foi professor primário, e passou a constituir o último degrau da pirâmide burguesa,

formada, além desse grupo ascendente, pelo grupo descendente da pobreza envergonhada, a franja de desagregação da sociedade burguesa, que mantém da burguesia as maneiras, a mentalidade e a gravata, mas portas adentro vive na miséria. (SARAIVA, 1987, p. 317).

O pequeno índice de industrialização das cidades não absorvia a demanda de mão-de-obra desempregada. Para as mulheres havia a opção de trabalhar como empregadas das casas burguesas, porém, aos homens havia poucas oportunidades de ocupação profissional. Por isso, em 1900, a agricultura ainda detinha o maior índice de aproveitamento da mão-de-obra, com 61% da população dedicando-se a ela, enquanto apenas 18% era aproveitada pelas indústrias. Para José Hermano Saraiva, este era o reflexo negativo da política de importação portuguesa: o impedimento da criação de empregos urbanos via indústria⁷.

Diante desse impasse, os portugueses, frustrados em não conseguir se estabelecer em solo natal, começavam a embarcar em navios rumo ao Brasil, principalmente. A maioria dos emigrantes se instalava no Rio de Janeiro, e havia os que seguiam para o interior, ocupando os cargos abertos no pós-escravidão.

A maioria dos emigrantes que se aventuraram no Brasil não retornou a Portugal: vieram pobres e assim morreram. De qualquer modo, a situação econômica deste país era tão favorável naquela época, que o capital acumulado aqui por alguns portugueses, quando remetido a Portugal, amenizava os problemas financeiros de lá:

As remessas dos emigrantes, facilitadas pelo serviço das agências bancárias, tornaram-se então uma enorme receita nacional. Herculano escreveu que nunca o Brasil foi tão lucrativo como quando deixou de ser colônia. Em 1873 calculava ele as remessas de emigrantes a 3000 contos por ano; Oliveira Martins avaliou-as, em 1891, em 12 000 contos. Era um valor grande em relação aos valores da época: os trabalhadores emigrados remetiam para o país tanto como o total que os proprietários pagavam ao estado através da contribuição predial. Esta inesperada fonte de receita tornou possível equilibrar a balança de pagamentos e portanto iludir o desequilíbrio econômico. O País consumia muito, produzia pouco, e os emigrantes pagavam a diferença. (SARAIVA, 1987, p. 319-320).

A expressão literária portuguesa não ficou alheia a toda esta instabilidade político-econômica do século XIX. Almeida Garrett⁸ e Alexandre Herculano⁹ – liberais, expoentes

⁷ Nos começos do século XIX, o artesanato, com a propriedade das suas oficinas e dos seus meios de produção, à maneira antiga, controlava ainda dois terços de toda a “produção industrial”. Por seu turno, os trabalhadores rurais formavam uns 70% do total da população dos campos. (MARQUES, 1995, p. 507).

⁸ [...] as grandes modificações sociais, económicas e políticas do século trouxeram consigo o *Romantismo*. Mais do que na poesia, foi no teatro e no romance histórico, bem como na pintura e na escultura, que o novo estilo se afirmou. Eram esses, aliás, os géneros que atraíam de preferência a burguesia citadina e que mais

do Romantismo em Portugal – foram exilados na Inglaterra quando o Absolutismo se havia reinstalado. Em território britânico contataram a obra de poetas ingleses da segunda geração romântica, e isso lhes possibilitou temperar a produção literária com elementos daquele país.

De acordo com Saraiva, Garrett fez romances históricos inspirados nos que lera na Inglaterra; Herculano encontrava nas lendas e nos textos medievais uma forma de levar a Portugal o estilo grandíloquo inglês, que lembrava as majestosas aberturas das óperas românticas. A produção literária destes dois ícones da Literatura Portuguesa influenciaria a geração seguinte.

Em meados da década de 60, surgiam novos escritores. Alguns se tornariam ilustres ex-alunos da Universidade de Coimbra; posteriormente seriam conhecidos como Geração de 70. Os jovens intelectuais questionavam o panorama estanque da política nacional e o conservadorismo da própria Universidade, conforme Marques:

Comparativamente, a reforma da universidade mostrou-se medíocre e acanhada. Coimbra continuou a deter o exclusivo teórico dos estudos universitários, embora a maioria do seu corpo docente não conseguisse acompanhar o progresso que se ia desenrolando no mundo em todos os ramos do saber. Desde sempre os Liberais não confiaram na Universidade de Coimbra, que tinham por centro de tradição do absolutismo e que, como tal, muitas vezes, combateram. A universidade, por seu turno, sempre impediu ou demorou as iniciativas tendentes a criar novos centros de instrução susceptíveis de lhe fazerem concorrência. (MARQUES, 1995, p. 511).

Em 1871, liderados por Antero de Quental, fundaram o Cenáculo, uma confraria que pretendia intervir na vida política e social portuguesa, através de uma série de conferências democráticas, realizadas no Casino Lisboense.

facilmente podiam ser apreendidos por ela. A legislação de 1836-37 criou condições para o surto de um teatro português, cujo melhor representante era Almeida Garrett. (MARQUES, 1995, p. 513-514).

⁹ O romance histórico prosperou desde a publicação, em tradução portuguesa, das obras de Walter Scott. A revista *Panorama* deu guarida a novelas históricas em forma de folhetim, cuja influência se exerceu em, pelo menos, uma geração de autores e de leitores. Alexandre Herculano, maior escritor dos meados do século, contou-se igualmente como o principal representante do romance histórico, onde a Idade Média assumiu papel de relevo. (MARQUES, 1995, p. 514).

1.2 A geração de 70

Rosane Gazolla Alves Feitosa, em *Eça de Queiroz: Realismo Português e Realidade Portuguesa*, apresenta um estudo em que explica como se formou a Geração de 70.

Conforme comentado, o período da Regeneração, de 1850 a 1891, foi marcado pela construção de estradas e ferrovias, bem como pelo desenvolvimento do serviço de correios e telégrafos. A facilidade de comunicação proporcionada neste período possibilitou a entrada de produtos importados e também de ideias vindas de países mais desenvolvidos do que Portugal, aos poucos difundidas em várias regiões do país:

Nas obras de autores democráticos – Michelet, Hegel, Vico, Proudhon, Renan, Littré, Vacherot, Lamartine, Hugo, Quinet, Taine, Fauerbach, – a Geração encontrava os instrumentos doutrinários necessários não só para confirmar o valor do pensamento de seus antecessores nacionais – Felix Henriques Nogueira, Vieira da Silva, Souza Brandão, Lopes de Mendonça – como para criticar o constitucionalismo regenerador e seu capitalismo especulador, concentracionista e dependente. (FEITOSA, 1995, p. 17).

Coimbra, sede da Universidade, estava aberta aos novos conhecimentos desde 1863, quando foi concluída a linha férrea do leste. A juventude acadêmica coimbrã, influenciada pelos conceitos que chegavam graças à ligação férrea com o Norte da Europa¹⁰, começava a contestar a ideologia dominante desde a universidade.

Rosane Feitosa reforça que a elite liberal portuguesa, após a restauração do Absolutismo, em 1823, migrou para outros países, estabelecendo intercâmbio cultural e contato com o pensamento de civilizações de nível mais alto que o da corte de Queluz.

A vitória liberal, por volta de 1834, possibilitou o retorno a Portugal dos exilados políticos e intelectuais, os quais influenciaram as gerações seguintes. Tais gerações “perceberam o intenso movimento de ideias originárias da profunda revisão de valores e da criação de novas ciências que, em breve, transformariam o viver do homem”. (FEITOSA, 1995, p. 29).

¹⁰ Outro factor que ajuda a compreender a expansão cultural do País foi o desenvolvimento dos meios de comunicação com a Europa, sobretudo com a França. O assentamento das vias férreas e a possibilidade de alcançar directamente Paris em dois ou três dias aproximou Lisboa e o Porto dos grandes centros de cultura. A importação crescente de livros e de revistas por via do comboio – que os fazia, não só muito rápidos de conseguir, mas também muito mais baratos de comprar – serviu para reforçar esses laços culturais a partir da década de 1870. (MARQUES, 1995, p. 513).

A partir de 1860, o ambiente universitário em Coimbra tornou-se agitado. Parte da juventude acadêmica estava descontente com os rumos políticos e culturais europeus, com o tradicionalismo tirano da Universidade e com a Regeneração. Abertamente contra o formalismo convencional do ultra-romantismo e o Pontificado do Castilho¹¹, alguns alunos manifestaram-se em um movimento conhecido como Questão Coimbrã¹².

Na década de 70, jovens intelectuais¹³, na maioria envolvidos na Questão Coimbrã, formaram um grupo denominado Cenáculo¹⁴. Talvez a ação deste grupo que mais repercutiu foi a execução de uma série de conferências democráticas, as Conferências do Casino. Para Feitosa, estas conferências foram responsáveis por uma crise de identidade nacional que, apesar das diversas e subsequentes tentativas regeneracionistas, foi a nota dominante de um século de vida portuguesa.

Esse grupo de jovens de vinte e trinta anos, mais conhecido como a “geração de 70” ou “setentistas”, não forma um bloco ideológico, estética ou mesmo etariamente coeso. Tem entre seus componentes mais célebres: face ao pensamento, a figura proeminente de Antero de Quental; face à sociedade portuguesa, Eça de Queiroz; e face à historiografia, Oliveira Martins. O grupo é formado ainda por Teófilo Braga, quem mais influenciou o curso dos fatos políticos, Ramalho Ortigão, Manuel de Arriaga, Rafael Bordalo Pinheiro, Guerra Junqueiro e outros mais. (FEITOSA, 1995, p. 30).

Na ótica de Rosane Feitosa, a ação destes jovens teria influenciado a literatura portuguesa até os dias de hoje. Segundo ela, a Geração de 70 é um ícone da atitude

¹¹ António Feliciano de Castilho (1800-1875) foi um escritor romântico português. Pedagogo, formou-se em Direito na Universidade de Coimbra. Acompanhado por seu irmão, Augusto Frederico de Castilho, estudou humanidades e exerceu forte influência entre intelectuais contemporâneos. Conservador, teve suas ideias afrontadas pelos jovens da Questão Coimbrã. <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ant%C3%B3nio_Feliciano_de_Castilho> disponível em 20.02.2011.

¹² Na *Questão Coimbrã* foram postos frente a frente dois bandos: um de jovens estudantes, chefiados por Antero de Quental, que contestava os valores espirituais, sociais e literários do seu tempo. O outro grupo era composto por intelectuais mais idosos (com alguns jovens também), dirigido pelo poeta Castilho, que defendia os valores contestados por Antero de Quental. (MARQUES, 1995, p. 516).

¹³ A chamada geração de 1870 era formada por um grupo de jovens intelectuais que pouco passavam dos vinte anos. Estes indivíduos trabalharam dos finais da década de 1870 aos começos do século XX. Foram eles o resultado da total abertura de Portugal ao mundo civilizado de então, com o progresso das comunicações e a maturidade da liberdade de imprensa. Foram os expoentes do Portugal do liberalismo, europeu, moderno, arejado, lutando por arrancar o País ao subdesenvolvimento industrial, comercial e político e o projectar nessa nova sociedade que estava assente na Revolução Industrial, na supremacia burguesa e no regime parlamentar. (MARQUES, 1995, p. 516).

¹⁴ Cenáculo foi o nome dado para designar um grupo de intelectuais portugueses, ex-alunos da Universidade de Coimbra, que se reuniu no século XIX. Era uma tertúlia de amigos que se encontravam em casas de particulares a fim de prolongar os ‘tempos de Coimbra’.

revolucionária estritamente ideológica que deve ser vista como a expressão de uma importante revolução, cultural e literária.

1.3 Conferências do Casino

As Conferências Democráticas, ou Conferências do Casino, foram uma série de conferências realizadas em Lisboa no ano de 1871. Integrantes do Cenáculo, liderados por Antero de Quental, publicaram um manifesto assinado por: Adolfo Coelho, Augusto Soromenho, Augusto Fuschini, Eça de Queirós, Germano Meireles, Guilherme de Azevedo, Jaime Batalha Reis, Oliveira Martins, Manuel Arriaga, Salomão Sáraga, e Teófilo Braga.

A manifestação chamava as pessoas a refletirem sobre as mudanças sociais e políticas pelas quais o mundo passava e sugeria a necessidade de os portugueses investigarem a própria sociedade como ela realmente era, além de deixar bem claro o quão imperioso era estudar as novas ideias das diversas correntes que surgiam no continente europeu no século XIX.

Estes intelectuais se recusavam a aceitar a estagnação pela qual Portugal passava e pretendiam provocar uma transformação levando a público as ideias filosóficas difundidas em países mais desenvolvidos da Europa.

Ao todo foram realizadas cinco palestras¹⁵, ou conferências:

1. O espírito das conferências; 2. Causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos três séculos, ambas proferidas por Antero de Quental; 3. A literatura portuguesa, por Augusto Soromenho; 4. A literatura nova ou o realismo como nova expressão da arte, por Eça de Queirós; 5. A questão do ensino, por Adolfo Coelho.

A primeira palestra proferida por Antero de Quental em 22 de maio de 1871 era introdutória; Quental, após apresentar ao público a programação que seria cumprida, referiu-se à ignorância e à apatia da sociedade portuguesa diante das ideias novas que fomentavam o continente europeu.

¹⁵ A programação do evento preparou uma série de 10 Conferências; no entanto, as 5 últimas conferências (Os historiadores críticos de Jesus, por Salomão Sáraga; O socialismo, por Jaime Batalha Reis; A república, por Antero de Quental; A instrução primária, por Adolfo Coelho e A dedução positiva da ideia democrática, por Augusto Fuschini) não aconteceram por censura. As autoridades alegavam que o conteúdo das conferências atacava o Estado e a ordem religiosa. <http://pt.wikipedia.org/wiki/Confer%C3%A2ncias_do_Casino disponível em 20.01.2011>

Na segunda apresentação de Antero de Quental, em 27 de maio de 1871, o intelectual propôs atitudes a serem tomadas, a fim de tirar Portugal da condição em que estava. Quental apontou a religião católica entre os causadores da precariedade social portuguesa. Segundo ele, após a Contra-Reforma e a Inquisição, o cristianismo teria sido desconceituado, gerando uma atrofia da consciência individual. Responsabilizou a Monarquia Absoluta pela tendência à submissão do povo ibérico e criticou a manutenção de terras longínquas, com as conquistas ultramarinas.

Para Antero de Quental, ao expandir o território português para além da Europa, o governo exauria as forças da população e ainda gerava hábitos de grandeza e ociosidade, pois as pessoas trocavam o modo de viver do trabalho por aventurar-se em busca de obter riqueza fácil nos territórios colonizados.

Em 5 de junho de 1871 foi realizada a terceira palestra. Nesta apresentação, Augusto Soromenho, professor do Curso Superior de Letras, criticou os valores da literatura portuguesa, bem como a sua falta de originalidade. Na sua fala, Soromenho afirmou que a Literatura Portuguesa deveria passar por uma reconstrução, operada por uma sociedade revitalizada. Para ele, Portugal deveria produzir uma literatura nacional que se pautasse em valores universais.

A quarta conferência realizada em 12 de junho de 1871 por Eça de Queirós, sob forte influência de Proudhon e das ideias revolucionárias referidas por Antero de Quental, retomou o tema da literatura. Eça salientou a urgência em se realizar uma revolução na literatura, da mesma forma que deveria acontecer na vida política, na ciência e no âmbito social lusitano. Considerando que o artista recebe a influência do meio, ele acreditava que a arte obedeceria às ideias diretrizes da sociedade.

Eça concebia o Realismo como uma base filosófica para as concepções do espírito. Para ele, o Realismo era uma lei, uma carta de guia, um roteiro do pensamento humano na região do belo, do bom e do justo. O Realismo não era uma mera fotografia, como por muitos concebido, era a negação da arte pela arte, ou seja, uma análise com o fito na verdade absoluta.

Se o Romantismo era a apoteose do sentimento, o Realismo vinha na contramão, representando uma dissecação do caráter humano. A literatura realista serviria, portanto,

como objeto de elucidação do que há de verdadeiro e falso no homem e a partir dela seria possível condenar o que houvesse de mal na sociedade:

A arte presente atraiçoa a revolução, corrompe os costumes. De tal forma, ou se há de tornar realista ou irá até a extinção completa pela reacção das consciências. O modo de salvar é fundar o realismo, que expõe o verdadeiro elevado às condições do belo e aspirando o bem, - pela condenação do vício e pelo engrandecimento do trabalho e o da virrtude. (EÇA DE QUEIRÓS, In: MATOS, 1988, p. 127).

No campo literário, segundo Rosane Feitosa, a Geração de 70 debruçou-se sobre os problemas culturais, religiosos e políticos da época, renunciando à subjetividade do Romantismo em prol da objetividade do Realismo. Para Feitosa, a publicação do *Crime do padre Amaro* de Eça de Queirós constituiu o grande marco da implantação do Realismo em Portugal.

Em 19 de junho de 1871, na quinta conferência, Adolfo Coelho referiu-se às questões do ensino em terras portuguesas. Falou sobre a precariedade da educação naquele país, incluindo a superior. Apontou como solução a separação completa entre Estado e Igreja, como forma de ampliar a liberdade de consciência individual. Adolfo Coelho considerava que a igreja mantinha o homem em um baixo nível de instrução e defendia que o ensino ficasse ao encargo da iniciativa privada, a qual difundiria o verdadeiro espírito científico.

Para Joel Serrão, segundo Rosane Feitosa, o legado fundamental da Geração de 70 foi a crítica prospectiva dos seus componentes, aspirando um bem coletivo, na decisão de voltar as costas para o passado e, assim, enfrentar a viabilidade de um futuro compatível com o tempo europeu.

Conforme Feitosa, os integrantes da Geração de 70 foram expoentes do Portugal do liberalismo. Eles lutavam para tirar Portugal do subdesenvolvimento industrial, comercial e político. Entretanto, o tom negativista das suas falas foi o que prevaleceu, tornando-se um dado adquirido pelas classes letradas atuais que veem Portugal com praticamente os mesmos olhos dos intelectuais de 1871.

1.4 O Realismo de Eça de Queirós em consonância com os pressupostos de Zola

O discurso de Eça de Queirós nas Conferências do Casino foi um momento notório em que o autor português posicionou-se publicamente favorável à corrente que surgia, o Realismo. O tom da sua fala, clamando pela substituição da fantasia pelo romance de observação e do sentimentalismo pelo racionalismo era muito compatível às ideias de Emile Zola, ícone do Realismo francês.

Para Eça, o Romantismo estava superado e, conforme dito, a concepção de arte pela arte estava ultrapassada. Ele defendia que o Realismo deveria retratar a sua época e, para isso, tomar como matéria-prima a observação da vida contemporânea. O literato deveria ser homem do seu tempo; a literatura realista deveria, portanto, proceder pela experiência, pela fisiologia, pelo estudo dos temperamentos e caracteres; deveria também conter em si a justiça e a verdade, os ideais modernos que regiam a sociedade.

Os pressupostos de Emile Zola sobre o Realismo foram expostos no seu estudo: *O Senso do Real*. O francês acreditava em uma arte literária desprovida de indulgência em relação à raça humana. Suas teorias eram bastante influenciadas pelo Positivismo. Taxativo, afirmava que a imaginação já não era a qualidade mestra do artista. O que importaria ao autor da boa literatura seria o senso do real.

Segundo Zola, alguns escritores de escolas anteriores ao Realismo, a exemplo de Balzac e Stendhal, tiveram suas obras eternizadas devido à sua poderosa faculdade de observação e análise. Assim, a grandiosidade artística residia na capacidade de retratar sua época, e não em uma habilidade puramente inventiva ou imaginativa. Para Zola, a narrativa realista era embasada na observação e análise; os autores de qualidade eram aqueles que reproduziam a natureza com intensidade.

A invenção do realista seria apenas uma pequena parte da sua obra e os fatos só estariam no enredo como desenvolvimentos lógicos dos personagens. Na visão zoliana, o importante era enredar histórias compostas por criaturas vivas, que representassem a condição humana com a maior naturalidade possível. O talento do autor estaria na sua habilidade de ocultar o imaginário sob o real.

Para isso, Emile Zola considerava que o trabalho de escrita realista envolvia um estudo prévio em que o autor faria um inventário sobre o que seria representado. Estudaria documentos, visitaria lugares, conviveria com figurantes do cenário que ele futuramente

retrataria em sua obra de ficção. Conforme suas palavras: “seu primeiro cuidado será reunir em notas tudo o que puder saber a respeito desse mundo que pretende retratar” (ZOLA, 1995, p. 25). Desse modo, o autor poderia sentir a natureza e representá-la tal como ela é – eis aqui o senso do real.

Na concepção de Emile Zola, a imaginação deveria ser substituída pelo senso do real, as páginas dos livros deveriam soar a verdade. Além disso, para ser grande, o romancista precisava ter sua expressão pessoal competente. Estaria na junção do senso do real com a expressão pessoal do artista a tão buscada originalidade autoral. Conforme Zola, escritores que não uniam senso do real com a expressão pessoal eram medianos, medíocres, e não superavam o lugar comum.

De acordo com esta linha de raciocínio, Eça de Queirós via na literatura romântica uma corruptora dos costumes. O alto nível da fantasia associada a ela não expunha o verdadeiro, não condenava o vício, tampouco engrandecia o indivíduo que vivia norteado pelo trabalho e pelas virtudes.

Contudo, em 1884, um conto fantástico de sua autoria – *O Mandarin* – foi o selecionado para representar a “novidade” em literatura portuguesa oitocentista na França. Para acompanhar a tradução que foi a público naquele país, Eça de Queirós preparou um longo prefácio, em forma de carta, ao redator da Revista que difundiu *O Mandarin* em terras francófonas – *Revue Universelle*. Este texto acompanharia as edições portuguesas somente a partir de 1907.

Segundo Beatriz Berrini, em edição crítica deste conto, tal prefácio deveria ser um posfácio, pois, em vida, Eça de Queirós não o agregou às várias edições do livro. Para a estudiosa, a existência deste prefácio e também de um prólogo (singularidades dentro do conjunto da obra queirosiana) se deve a uma necessidade sentida por Eça em explicar aos leitores que este livro não seguia a mesma linhagem dos demais escritos do autor, justamente pelo caráter fantástico do enredo, que ia de encontro com os pressupostos do Realismo.

Os qualificativos usados para caracterizar o conto – fantasia e fantástico – têm plena justificativa na estrutura da obra. Para explicá-la dentro da vigência do Naturalismo, procurou Eça de Queirós, primeiro, inseri-la nas correntes tradicionais da literatura portuguesa. Por outro lado, tentou mostrar que *O Mandarin* representa uma espécie de hiato, uma licença, dentro de sua produção revolucionária filiada nas correntes estéticas dominantes. (BERRINI, 1992, p. 58).

Apesar de o conto *O Mandarin* não ser o foco do estudo aqui apresentado, as seções iniciais da narrativa foram aqui trazidas porque se compreende que elas se referem, em vários pontos, aos pressupostos zolianos, sobretudo em *O Senso do Real*, há pouco mencionado.

1.5 O diálogo entre o prefácio de *O Mandarin* e os pressupostos de Zola

Publicado em Lisboa, em 1880, o conto *O Mandarin*, em uma reedição datada em 1884, continha um prefácio em formato de carta ao redator da *Revue Universelle*. Neste texto, Eça de Queirós agradecia a oportunidade de mostrar a literatura moderna de Portugal mediante daquela narrativa, texto que o próprio autor definiu como conto fantástico. O tom da carta é marcado por ironia e observações à sociedade portuguesa. De acordo com o já dito, referencia-se diretamente aos pressupostos realistas, conforme o trecho transcrito:

Senhor, querendo apresentar aos leitores da *Revue Universelle* uma ideia do movimento literário contemporâneo de Portugal, me honrastes com a escolha do *Mandarin*, um conto fantástico e fantasioso no qual, como nos velhos tempos, se quis que aparecesse o diabo, ainda que vestindo casaca, além de fantasmas animados de boas intenções. Escolheste, Senhor, uma obra bem modesta, que se afasta bastante da corrente moderna de nossa literatura, a qual, por isso mesmo esta obra pertence ao sonho e não à realidade, obra inventada e não fruto de observação, que caracteriza fielmente, me parece, a tendência mais natural e a espontaneidade do espírito português. (EÇA DE QUEIRÓS, 2003, p. 19).

Nesta passagem, Eça de Queirós faz entender que, apesar do conto ter sido escolhido para representar a literatura realista de Portugal, não era fiel aos preceitos daquela escola, por ser predominantemente imaginativo e não o fruto da observação da sociedade. Contudo Eça aponta para um paradoxo: o sonho, ao invés da realidade, era a tendência mais natural e espontânea do espírito português. Logo, sob este ponto de vista, a narrativa poderia ser classificada como realista.

O conflito da trama está centralizado na perseguição de um fantasma mandarim, morto na China, vítima de um assassinado remoto cometido por Teodoro, o protagonista. A morte do chinês se deu com o toque de uma campainha mágica, encontrada no instante em que o personagem lia o capítulo de um livro chamado “Brecha das Almas”. Teodoro matou

o mandarim motivado pelo interesse de herdar a sua fortuna. Enriqueceu, porém, passou a conviver com o remorso¹⁶.

Ao continuar a carta, Eça afirmava que, por mais que a juventude literária portuguesa e alguns velhos românticos se dedicassem a estudar a natureza humana, o povo lusitano seguia alienado, preferindo a fantasia ao estudo da realidade e mais: sugeria que, caso Stendhal (referência do Realismo para Zola) fosse lido em terras portuguesas teria uma interpretação equivocada, e, por isso, jamais seria apreciado. “Ideias corretas, expressas de forma sóbria, não nos interessam: o que nos encanta são emoções fortes, expressas em grande pompa clássica e linguagem”. (EÇA DE QUEIRÓS, 2003, p. 20).

Em suma, a seu ver, se aos literatos que praticavam a nova literatura do século XIX era muito clara a necessidade de privilegiar a razão ao invés da emoção, havia na sociedade portuguesa um descompasso em digerir a nova tendência.

Para Eça de Queirós, a ausência de críticos em Portugal se dava em virtude da falta de conteúdo humano na Literatura escrita até aquele momento. Ele julgava que tal panorama deveria ser diferente, principalmente após a consolidação do Realismo na França, sobretudo se fosse considerado que a sociedade lusitana imitava a francesa em tudo, desde o espírito das leis, até as vestes.

No trecho final da sua carta, abriu mão de indiretas e comemorou o que parecia ser um indício de mudança na situação criticada: “Entretanto, mesmo diante do naturalismo alguns espíritos jovens entre nós já compreenderam que a literatura de um país não pode se

¹⁶ O enredo de *O mandarim* apresenta intertextualidade com *As flores do mal*, de Baudelaire. No poema francês, os versos iniciais se referem à culpa e ao remorso que os homens alimentam. Os primeiros versos falam que *A tolice, o pecado, o logro, a mesquinhez / habitam nosso espírito e o corpo viciam, / E adoráveis remorsos sempre nos saciam, / como o mendigo exhibe a sua sordidez. / Fiéis ao pecado, a contrição nos amordaça; / Impomos alto preço à infâmia confessada, / E alegre retornamos à lodosa estrada, / Na ilusão de que o pranto as nódoas nos desfaça.* (BAUDELAIRE, 1997, p. 99). Observe-se que em *O mandarim*, Teodoro mata um chinês, herda a sua fortuna, passando a ser perseguido pelo remorso. No entanto opta por sofrer com o peso do remorso levando uma vida de riquezas a ter sua consciência limpa em um cotidiano medíocre. O mesmo acontece em um conto de 1884, de Machado de Assis, *O enfermeiro*. Neste conto, o personagem Procópio Valongo dedicou-se a cuidar de um velho coronel, de personalidade intratável, que vivia desenganado os seus últimos dias. Na esperança de abandonar a vida pela qual já estava farto, como copista em Niterói, Procópio aceitou a tarefa de cuidador do coronel. O velho moribundo fazia-lhe uma série de injúrias. Procópio, farto de aturar inúmeras agressões verbais chegou ao seu limite e, não aguentando mais a situação em que vivia, esganou o coronel, matando-o. Para a sua surpresa, a abertura do testamento o anunciava como herdeiro universal do coronel. O inventário o distraiu e a fortuna apagou de si o remorso. O conto é finalizado com a máxima: “Bem aventurados os que possuem, porque eles serão consolados.” Da mesma forma que Teodoro, Procópio preferiu sofrer sentado no ouro a dormir de consciência tranquila. (MACHADO DE ASSIS, 2002, p. 94-103).

manter para sempre alheia ao mundo real, que sofre e labuta ao seu redor.” (EÇA DE QUEIRÓS, 2003, p. 21).

O texto de Eça seguiu clamando aos literatos conterrâneos para que nas suas obras figurassem muita humanidade, pois a arte já não era um derramar de alma, mas uma busca severa da verdade.

Um dos pontos em que o dialogismo entre esta carta-prefácio estabelece com o artigo de Zola é o que menciona, indiretamente, Stendhal: “A própria língua, esta língua poética e metafórica tão gostosa de falar, não poderia mais servir para tornar tais coisas simples e verdadeiras: precisaria servir-se de uma linguagem exata, árida como a do código civil...” (EÇA DE QUEIRÓS, 2003, p. 21-22).

Nota-se aqui a menção ao código civil, material que foi citado por Stendhal como fonte de inspiração à realidade, conforme as palavras de Zola: “

O mesmo vale para Stendhal. Este procurava dizer que, para obter o tom, lia todas as manhãs algumas páginas do Código Civil, antes de se pôr ao trabalho. Deve-se ver nessa declaração uma simples bravata lançada à escola romântica. (ZOLA, 1995, p. 35).

Citando o exemplo de genialidade em expressão pessoal, Zola referiu-se a Stendhal, por ele considerado o precursor do Realismo. Segundo Zola, a fonte deste senso estava no hábito que o autor cultivava de ler todas as manhãs as páginas do Código Civil e, com este ato, pegar o tom¹⁷.

Aos olhos de Eça, a realidade portuguesa da sua época era muito difícil de ser encarada, por isso as pessoas ainda precisavam de uma literatura que propiciasse o ato evasivo; o artista português sufocaria caso não pudesse vez ou outra dar uma escapadela para o azul, pois rapidamente morreria de nostalgia de seus sonhos. Por isso, o teor fantástico em *O Mandarim*. Tal conto seria uma tomada de licença estética na qual a tirania da realidade não imperava. Eça finalizou a carta se afirmando resignado, anunciando que, após a conclusão deste trabalho, voltaria ao ofício de estudar o homem e a miséria humana.

¹⁷ A admiração de Stendhal por Napoleão era atitude declarada. Tanto que o romancista francês dedicou-se a escrever *Napoleão*, um livro em que contava os sucessos nas batalhas do general. Ao que tudo indica, a simpatia de Stendhal por Napoleão se estendia para além das façanhas bélicas: foi Napoleão o sujeito responsável pela concepção moderna do Código Civil na França, um documento proposto para regular as normas da ordem privada, relacionadas às pessoas, a seus bens e às suas relações. Isto leva a considerar que o ‘tom’ a que Stendhal se referia (e Eça também mencionava) tanto podia referir-se à forma da escrita – objetiva e realista, quanto ao conteúdo – moralista e normativo, preocupado com a ordem privada.

Este fechamento denota a permanência do tom irônico, visto que a fantasia usada por Eça, apesar de ter sido colocada em primeiro plano na narrativa, apenas figurou em meio à crítica à hipocrisia portuguesa subentendida no enredo, sobretudo se considerarmos a mudança radical de comportamento da sociedade – povo, clero, nobreza, imprensa – em relação a Teodoro, conforme a variação da sua condição financeira na história.

Para Beatriz Berrini, este conto é enunciado sob a forma de alegoria, de um princípio moral abstrato, que pode ser formulado mediante uma pergunta que questiona se a criatura humana manter-se-ia fiel às suas virtudes, caso estivesse certa da impunidade.

Tal princípio concretizou-se com o tempo na alegoria moral d'*O Mandarim*, com os seguintes elementos caracterizadores: trata-se de (1) um *delito*, um assassinato, que agracia o criminoso com (2) uma *fortuna*, possivelmente uma herança legada pela vítima; essa vantagem que o assassinato irá auferir e, com ela (3) a certeza da *impunidade*, pois (4) o *local do crime é afastado* e, para ele, é a *vítima desconhecida* (5); ela morre graças a um simples desejo, expresso ou não verbalmente, ou após um gesto do interessado: essa a *arma* (6) do crime. (BERRINI, 1992, p. 40).

No entanto, no desenvolvimento da história, Teodoro, após ter matado o mandarim e recebido a sua fortuna, passou a ser assombrado pela imagem do chinês morto, segurando o papagaio de papel que empunhava no momento da sua morte, uma representação do remorso:

Ao fim e ao cabo, farto já dos prazeres que o ouro lhe conquistara tenta Teodoro livrar-se da sua fortuna... aparentemente. Abandona a sua existência de nababo, mas conserva nos bancos, intactos, os milhões do velho Ti-Chin-Fú – e por isso o mandarim não o larga. O homem é incapaz de abrir mão dos bens materiais que conquista, mesmo se pagos com o preço da honra – parece silenciosamente proclamar o texto. Quando Teodoro regressa ao seu palacete e ao luxo, Lisboa roja-se novamente aos seus pés, todos sem exceção. O que conduz Teodoro ao desprezo da Humanidade. Ele também, todavia, não alcança livrar-se dos seus milhões, deles separar-se, porque também não consegue libertar-se de tudo quanto o dinheiro proporciona e facilita, inclusive a bajulação e a pseudo-glória. Como privar-se de ter Lisboa a seus pés? Como abrir mão da fortuna que tantos prazeres lhe proporciona? Merece ele menos desprezo que os seus concidadãos? (BERRINI, 1992, p. 48).

Analisando a história de maneira global, é possível perceber a moralidade discreta a que Eça se referencia no Prólogo. Conforme Beatriz Berrini, Teodoro viveu um dilema: mesmo sendo um amanuense medíocre, sabia que o contato com a riqueza faria desaparecer a beleza moral do Universo.

A lição desta narrativa alegórica é a de que a humanidade é incapaz de se desapegar dos bens terrenos; por ser escrava deles, é vil e desprezível. Acontece que, mesmo consciente da autocorrupção, Teodoro não resistiu à ideia de matar o chinês e desfrutar da sua fortuna. Nas palavras de Berrini, a incoerência de Teodoro é um dado: ele irá sempre contradizer a sua proposta verbal. Diz uma coisa e faz outra.

Farto de conviver com a visão do cadáver chinês (culpa), Teodoro chega a desejar não mais possuir sua fortuna, clamando para a morte lhe devolver à vida. A impossibilidade de realizar esta vontade de Teodoro, para Beatriz Berrini, é justamente a contradição entre aquilo que o assassino queria e suas ações, ou seja: de fato ele desejava viver o conforto da riqueza sem o incômodo do remorso, mas não havia como apagar da sua consciência o crime cometido contra o mandarim.

O caráter moralizante do conto foi sintetizado desta forma por Beatriz Berrini:

O remorso não deixará jamais de perseguir os criminosos – ensina também o texto, como mostra, ainda, ser impossível voltar atrás. Teodoro não consegue desprezar a pobreza original, assumi-la de novo, mesmo com Ti-Chin-Fu perpetuamente atrelado a si. Na alternativa – riqueza mais remorso ou pobreza e paz de consciência – é a primeira a opção vencedora. (BERRINI, 1992, p. 49).

Retomando a ideia que, diante da hipocrisia da sociedade, o personagem Teodoro não seria mais nem menos condenável do que qualquer português, Eça conclui o conto sugerindo ao leitor que qualquer pessoa seria capaz de cometer o mesmo ato:

E a vós, homens, lego-vos apenas, sem comentários estas palavras: “Só sabe bem o pão que, dia-a-dia, ganham as nossas mãos: nunca mates o Mandarim!”
E, todavia, ao expirar, consola-me prodigiosamente esta ideia: que do Norte ao Sul e do Oeste a Leste, desde a Grande Muralha da Tartária até às ondas do Mar Amarelo, em todo o vasto Império da China, nenhum Mandarim ficaria vivo, se tu, tão facilmente como eu, o pudesse suprimir e herdar-lhe os milhões, ó leitor, criatura improvisada por Deus, obra má de má argila, meu semelhante e meu irmão¹⁸! (EÇA DE QUEIRÓS, 2003, p. 99).

Esta carta, além de uma ode ao movimento realista, parece ser o esmiuçar do prólogo original, transcrito a seguir, na íntegra:

¹⁸ Nota-se novamente a intertextualidade com um verso de Baudelaire: *Tu conheces, leitor, o monstro delicado / Hipócrita leitor, meu igual, meu irmão.* (BAUDELAIRE, 1997, p. 101).

1º Amigo

(bebendo “cognac” e soda, debaixo das árvores, num terraço, à beira de água)
Camarada, por estes calores de Estio, que embotam a ponta da sagacidade, repousemos o áspero estudo da Realidade humana... Partamos para o campo do Sonho, vaguear por essas azuladas colinas românticas onde ergue a torre abandonada do Sobrenatural, e musgos frescos recobrem as ruínas do Idealismo... Façamos fantasia!...

2º Amigo

Mas sobriamente, camarada, parcamente!... E como nas sábias e amáveis Alegorias da Renascença, misturando-lhe sempre uma Moralidade discreta...

(comédia inédita)
(EÇA DE QUEIRÓS, 2003, p. 23).

Percebe-se na primeira parte a referência à dureza do estudo da realidade e, na segunda parte a indicação de que, mesclada à fantasia, será possível encontrar uma moralidade discreta, ou seja, contrariando o radicalismo de Zola, não foi preciso a Eça descartar totalmente a imaginação para redigir um texto com muito teor realista.

PARTE II

2 Brasil, Machado e a polêmica na imprensa brasileira

2.1 Breve panorama do Brasil de Machado de Assis

A história do Brasil, intimamente ligada a de Portugal, é abordada neste trabalho partindo do ano de 1822, quando a colônia portuguesa na América do Sul decretou a sua independência.

Segundo Boris Fausto, em *História concisa do Brasil*, a ideia corrente de que a emancipação do Brasil se deu de forma totalmente pacífica é questionável. Porém, o historiador reconhece que, mesmo tendo havido conflitos, o processo de independência brasileiro apresentou menos obstáculos se comparado às nações da América Espanhola. Outra peculiaridade para a qual Fausto chama a atenção é em relação à forma de governo do pós Independência: diferente dos territórios da América Latina, o Brasil foi o único firmado na condição de monarquia constitucional.

Uma das principais razões dessa relativa continuidade entre duas épocas se encontra na vinda da família real para o Brasil e na forma como se deu o processo de independência. A abertura dos portos estabeleceu uma ponte entre a Coroa portuguesa e os setores dominantes da Colônia, especialmente os que se concentravam no Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais. Os benefícios trazidos para a região fluminense, com a presença do rei no Brasil, vinham incentivar a expansão econômica daquela área, ligada aos negócios do açúcar, do café e do tráfico de escravos. (FAUSTO, 2002, p. 78).

Para Fausto, apesar de alguns descontentamentos da população com a corte, a elite política promotora da Independência não se interessava pelas rupturas, entendendo que elas poderiam colocar em risco a estabilidade da antiga Colônia. Contudo, o processo de Independência do Brasil, apesar de aparentemente não abalar a estabilidade nacional, foi responsável pela colocação do país em modo diferente de inserção no sistema econômico internacional. Além disso, as duas décadas que seguiram à Independência foram marcadas como um período no qual se deu uma enorme flutuação política, pela ocorrência de uma série de rebeliões e pelas tentativas contrastantes de se organizar o poder.

Sobre a organização de poder, destaca-se que, entre a Proclamação da Independência e a promulgação da Constituição, passaram-se dois anos. O resultado desta combinação foi uma Constituição nascida de cima para baixo, imposta pelo rei ao “povo”,

embora a palavra povo se referisse apenas à minoria branca e mestiça votante, cuja participação política ocorria de alguma forma¹⁹.

[...] A Constituição representava um avanço ao organizar poderes, definir atribuições, garantir direitos individuais. O problema é que, sobretudo no campo dos direitos, sua aplicação seria muito relativa. Aos direitos se sobrepunha a realidade de um país onde mesmo a massa da população livre dependia dos grandes proprietários rurais, onde só um pequeno grupo tinha instrução e onde existia uma tradição autoritária. (FAUSTO, 2002, p. 80).

Esta Constituição vigorou com poucas modificações até o fim do Império. No texto definia-se como sistema político brasileiro a Monarquia Hereditária e Constitucional. O Império, apesar de manter uma nobreza, não teria mais uma aristocracia, visto que os títulos concedidos não teriam caráter hereditário. O Poder Legislativo era composto por Câmara e Senado, sendo ambos os cargos eletivos²⁰, com o posto de senador vitalício.

De acordo com Boris Fausto, a dissolução da Constituinte e o decreto da Constituição foram atitudes de Dom Pedro que sinalizavam uma tendência do monarca em priorizar interesses dos burocratas e comerciantes – muitos deles portugueses – que faziam parte do círculo dos íntimos.

Nesta mesma época, havia uma propagação de ideias republicanas, federativas e anti-portuguesas. Frei Caneca figurava como um dos principais críticos do modelo político brasileiro. Educado em um seminário de Olinda, teve contato com ideais liberais, tornando-se um homem de ação, intelectual e erudito.

Frei Caneca participou ativamente do movimento republicano que pretendia emancipar parte do nordeste brasileiro²¹, conhecido como Confederação do Equador, em julho de 1824²². Tal levante se caracterizou por ser urbano e popular, liderado por alguns proprietários rurais e comerciantes. Entretanto, a Confederação não teve condições para se

¹⁹ Neste modelo estavam excluídos os escravos, um contingente considerável de pessoas. Esta faixa da população somente era mencionada de forma oblíqua, quando se falava dos libertos. (FAUSTO, 2002, p. 80).

²⁰ Voto indireto e censitário. De acordo com Luis Felipe de Alencastro, após a Independência, os homens brasileiros com mais de 25 anos, com certa renda anual, podiam ser ‘votantes’, isto é, eleitores de segundo grau. Em geral, trinta votantes escolhiam um eleito de primeiro grau, o qual, dispondo do dobro da renda anual dos votantes, podia eleger e ser eleito vereador, deputado ou senador. (ALENCASTRO, 1997, p. 21).

²¹ As províncias que participavam desse movimento eram: Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará, além de haver uma possibilidade de incluir Piauí e Pará.

²² De acordo com Thomas Skidmore, uma das motivações do conflito foi o fato de o rei ter nomeado um novo presidente para a província sem ter consultado os ‘notáveis’ da região. Os rebelados eram republicanos militantes e queriam um Brasil livre de qualquer realza. (SKIDMORE, 1998, p. 64).

enraizar, sendo derrotada nas várias províncias do Nordeste, até ser extinta em novembro de 1824.

Em 1825, no extremo sul do país, outro conflito se instalava. Uma rebelião regional proclamou a separação do Brasil e a incorporação do território que viria a ser o Uruguai às Províncias Unidas do Rio do Prata. Tal fato precipitou a guerra entre o Brasil e Buenos Aires, em dezembro daquele ano. Para Boris Fausto, tal conflito foi um desastre militar para os brasileiros e um desperdício financeiro às duas partes envolvidas.

Sob a mediação da Inglaterra, os países assinaram um tratado de paz que, além de findar o conflito, estabeleceu o surgimento do Uruguai como um país independente e livre. Estabelecia-se também a livre navegação na Bacia do Prata, o que interessava sobremaneira às potências europeias, sobretudo à Inglaterra.

Esta guerra também gerou acontecimentos do ponto de vista da imigração. O imperador decidiu contratar tropas estrangeiras para completar o corpo do exército:

[...] Essas tropas foram em sua maioria formadas por pessoas pobres que nada tinham de militares profissionais, recrutadas na Europa com a perspectiva de se tornarem pequenos proprietários no Brasil. Como era de se esperar, em nada contribuíram para fazer pender a guerra em favor do Império. Por acréscimo, algumas centenas de mercenários alemães e irlandeses desiludidos se rebelaram no Rio de Janeiro em julho de 1828. [...] (FAUSTO, 2002, p. 83-84).

Os gastos militares agravavam as condições econômicas do Brasil. Apesar de alguns produtos, como o café e o algodão terem seus preços inicialmente aumentados, outros itens de exportação, como o couro, o cacau e o fumo caíram²³. Além disso, em 1827, a Inglaterra²⁴ impôs um tratado comercial no qual taxava em 15% a entrada dos seus produtos.

O Banco do Brasil, criado em 1808 por D. João VI, sofreu um baque em 1821, quando teve seu ouro retirado pelo fundador para seu retorno a Portugal. A alternativa de Dom Pedro foi emitir um grande número de moedas de cobre, dando origem a falsificações e ao aumento do custo de vida, gerando uma espécie de inflação.

²³ Posteriormente até mesmo os produtos valorizados, algodão e café, sofreram abaixamento de preço.

²⁴ Conforme Thomas Skidmore, o Brasil (território) esteve sobre a influência econômica da Inglaterra desde quando a esquadra britânica escoltou a família real para cá, na transferência da Corte. Esta influência explica, inclusive, o endividamento brasileiro com a Inglaterra, referente ao auxílio recebido na luta pela independência. Além disso, o Brasil concedia aos ingleses uma série de privilégios nas negociações comerciais, como a fixação de tarifas mais baixas nas transações entre os países. (Cf. SKIDMORE, 1998, p. 60).

A desvalorização da moeda brasileira aumentou os custos de vida no país, o que gerou descontentamentos, aumentando o atrito entre brasileiros e portugueses, os quais controlavam boa parte do comércio de varejo.

Naquela época, a elite se dividia entre absolutistas e liberais (conforme em Portugal), tendo nos absolutistas os defensores da ordem, da propriedade e também da figura do imperador. Do mesmo modo que os absolutistas, os liberais brasileiros defendiam a ordem e a propriedade, porém eram favoráveis à liberdade constitucional como forma de assegurá-las. Por outro lado, os liberais eram partidários das “novidades”, especialmente no que se referia a estar em oposição ao governo e ao monarca.

Muitos membros da elite brasileira se colocaram ao lado de Dom Pedro, por desconfiarem do liberalismo, por terem assumido cargos na administração e recebido títulos honoríficos, fartamente concedidos pelo Imperador. Entretanto, no correr dos acontecimentos, os brasileiros foram engrossando cada vez mais as críticas liberais, enquanto os portugueses se apegavam à figura do Imperador. Na população urbana e no Exército, o sentimento antilusitano teve um forte poder mobilizador. Havia no ar uma suspeita de que Dom Pedro tentaria voltar aos tempos do Reino Unido, especialmente porque com a morte de Dom João VI, em 1826, abria-se a possibilidade de ele assumir, também, como filho mais velho, o trono português. (FAUSTO, 2002, p. 85).

O Exército, diante de más condições de trabalho (baixa remuneração e atraso dos soldos) passou a se afastar cada vez mais do Imperador. Além disso, a cúpula estava descontente com as derrotas militares e a presença de portugueses em postos de comando.

A partir de 1830 a situação do imperador se complicou. O nível de desconfiança da população em relação ao Imperador era crescente e, em 1831, D. Pedro I foi obrigado a abdicar do trono em favor de seu filho, Dom Pedro II, iniciando o período de regência.

Para Boris Fausto, o período de regência foi um dos mais agitados da história política do país. Esta época foi marcada por um constante esforço em se manter a unidade nacional, pois várias províncias lutaram e se rebelaram, muitas em prol de uma emancipação. Além do mais, as elites brasileiras ainda se encontravam perdidas em relação a um arranjo constitucional que fosse conveniente. Não se tinha claro o papel do Estado como organizador dos interesses dominantes.

Conforme Boris Fausto, no Brasil daquela época havia uma divisão política: de um lado estavam os exaltados²⁵ e do outro, os absolutistas. Os primeiros defendiam a Federação, as liberdades individuais, havendo até, entre eles, os republicanos. Os absolutistas, chamados de “caramurus”, eram em grande parte portugueses ocupantes de postos burocratas, altos cargos do Exército e grandes comerciantes; lutavam pelo retorno de Dom Pedro I ao Brasil, intenção extinta com sua morte, em 1834.

Enquanto as rebeliões ocupavam as atenções dos regentes e agitavam o Brasil, as tendências políticas iam se definindo. De acordo com Fausto, surgiam dois partidos imperiais: o conservador e o liberal.

[...] Os conservadores reuniam magistrados e burocratas, uma parte dos proprietários rurais, especialmente do Rio de Janeiro, Bahia e Pernambuco, e os grandes comerciantes, entre os quais existiam muitos portugueses. Os liberais agrupavam uma pequena classe média urbana, alguns padres e proprietários rurais de áreas menos tradicionais, sobretudo de São Paulo, Minas Gerais e Rio Grande do Sul. (FAUSTO, 2002, p. 94).

Se nacionalmente havia instabilidade política em relação ao sistema de governo, em âmbito regional a situação não era diferente: as revoltas regionais foram responsáveis, inclusive, pela queda do Padre Feijó, sob a acusação de não ter usado energia suficiente na repressão aos Farrapos.

Paradoxalmente, ao invés de terem sido os conservadores, foram os liberais quem colocaram Dom Pedro II no poder, em 1840, dando início ao Segundo Reinado, período em que este país apresentou um alto índice de progresso cultural e industrial, além da consolidação do território como nação brasileira e país independente, ocupando papel de destaque no cenário internacional.

Foi na década de 40 que a Inglaterra intensificou o repúdio ao comércio de escravos no Brasil. Apesar de o fim da escravidão ter sido um processo iniciado na era D. João VI, nenhuma medida efetiva do governo português fora levada a cabo, até a década de 50.

De acordo com Luís Felipe de Alencastro, em *História da Vida privada no Brasil*, entre os anos 1821-49 a população do município do Rio de Janeiro praticamente dobrou: a

²⁵ Os exaltados queriam uma autonomia provincial mais ampla do que os liberais moderados. Alguns chegavam a ser favoráveis à República, e tinham apoio em algumas regiões do Brasil, beneficiando-se do fato de a maioria dos brasileiros, incluindo muitos dos da elite, identificar-se com sua pátria, isto é, pátria regional antes de se identificar com o Brasil. (SKIDMORE, 1998, p. 68).

corte agregava nessa última data, em números absolutos, a maior concentração urbana de escravos existentes no mundo desde o final do Império Romano: 110 mil escravos para 266 mil habitantes. Este alto volume de escravos deu à corte brasileira a característica de uma cidade quase negra, em consequência de um *boom* do tráfico negreiro nos anos 40.

Num período em que o tráfico negreiro estava legalmente proibido, o censo de 1849 mostra um dado revelador: um habitante de cada três do município do Rio de Janeiro tinha nascido na África. Isto é, viviam na corte 74 mil africanos, escravos e livres.

Luís Felipe de Alencastro considera que, mesmo estes dados significativos podem revelar números aquém da realidade, pois os proprietários costumavam ocultar a origem dos seus escravos para ficarem livres da acusação de contrabando.

De acordo com Boris Fausto, no fim da década de 40, o Ministério da Justiça brasileiro enviou ao Parlamento um projeto de lei solicitando que fossem tomadas medidas mais eficazes contra o tráfico negreiro. Entre outros pontos do projeto, estabelecia-se que no Brasil o tráfico de escravos africanos seria tratado como crime de pirataria.

Sendo assim, a prática deveria ser julgada por tribunais especiais. “O projeto se converteu em lei em setembro de 1850. Dessa vez a lei ‘pegou’. A entrada de escravos no país caiu de cerca de 54 mil cativos em 1849 para menos de 23 mil em 1850 e em torno de 3 300 em 1851, desaparecendo praticamente a partir daí.” (FAUSTO, 1997, p.106).

A extinção do tráfico negreiro forçou os líderes políticos brasileiros a encontrar uma solução para reposição de mão-de-obra agrícola. Simultaneamente, uma nova ordem em relação ao uso das terras brasileiras entrava em vigor, com a Lei de Terras. Esta legislação tentava organizar a propriedade rural. Entre outras coisas, determinava que as terras públicas deveriam ser vendidas, e não doadas, como em épocas pretéritas.

Além disso, foram estabelecidas as normas para legalizar a posse das terras e forçar o registro das propriedades. Estas medidas foram tomadas como uma forma de evitar que os futuros proprietários – os imigrantes – se apoderassem de áreas destinadas ao plantio sem poderio financeiro suficiente para gerar divisas a partir delas²⁶.

[...] As terras públicas deveriam ser vendidas por um preço suficientemente elevado para afastar posseiros e imigrantes pobres. Estrangeiros que tivessem passagens

²⁶ A aplicação da Lei de Terras favorecia os grandes proprietários, especialmente aqueles envolvidos com a agricultura para a exportação. Era esta a intenção da lei, cujo propósito principal era promover um sistema de grandes plantações. (SKIDMORE, 1998, p. 77).

financiadas para vir ao Brasil ficariam proibidos de adquirir terras antes de três anos após a sua chegada. Em resumo, os grandes fazendeiros queriam atrair imigrantes para começar a substituir a mão de obra escrava, tratando de evitar que logo eles se convertessem em proprietários. (FAUSTO, 2002, p. 108).

Neste cenário, a escassez de mão-de-obra pressionou o governo brasileiro a criar uma política de imigração²⁷. Fausto atribui ao preconceito dos fazendeiros o fato de os negros não terem sido reaproveitados, considerados trabalhadores livres, capazes de trabalhar em regime assalariado. Segundo Fausto, o preconceito estendia-se aos mestiços nascidos ao longo da colonização europeia, os quais eram considerados inferiores. A única solução encontrada era europeizar a população mediante a imigração de famílias do Velho Continente.

De acordo com Fausto, o fato de os imigrantes europeus não chegarem ao Brasil na condição de escravos, não lhes garantia condições de trabalho aceitáveis. Muitos deles eram submetidos a uma disciplina estrita, à censura de correspondências e ao bloqueio de locomoção nas fazendas. O descontentamento dos estrangeiros culminou em revoltas, o que forçou um rearranjo da política de trabalho imigrante.

A partir de 1871, data que coincide com a Lei do Ventre Livre, a iniciativa de atrair imigrantes para trabalhar no Brasil partiu do governo paulista, tomando dinheiro junto ao público para emprestar aos fazendeiros. Possibilitava-se, com este ato, que os proprietários rurais introduzissem em suas terras a mão-de-obra europeia, em um sistema de imigração subvencionada para São Paulo, processo subsidiado pelo Estado.

Nesta mesma época – no terceiro quarto do século XIX – outro acontecimento chamava a atenção do governo brasileiro: a Guerra do Paraguai.

As relações do Brasil com o Paraguai, na primeira metade do século XIX, dependeram do estado das relações entre o Brasil e a Argentina. Quando as rivalidades entre os dois países aumentavam, o governo imperial tendia a aproximar-se do Paraguai. Quando as coisas se acomodavam, vinham à tona as diferenças entre o Brasil e o Paraguai. As divergências diziam respeito a questões de fronteira e à insistência brasileira na garantia da livre navegação pelo rio Paraguai, principal via de acesso ao Mato Grosso. (FAUSTO, 2002, p. 117).

²⁷ A contínua escassez de mão-de-obra em São Paulo levou uns poucos fazendeiros a importar imigrantes europeus para trabalharem como meeiros em fazendas de café. Os fazendeiros brasileiros pagavam as passagens para esses imigrantes e prometiam emprego, condições de trabalho aceitáveis e ganhos razoáveis em troca de trabalho. Tal experiência fracassou. A hipótese de Thomas Skidmore é que isso se deve ao fato de serem incompatíveis a mão-de-obra escrava e livre conviverem em uma mesma plantação. (cf. SKIDMORE, 1998, p. 76).

Sendo assim, o conflito de longa data²⁸ entre os paraguaios que (em maioria descendentes de índios guaranis) não aceitaram se submeter às vontades da burguesia portenha chegou a um estágio crítico.

Além disso, se inicialmente o governo brasileiro temia a força do seu vizinho argentino, sobretudo em relação a uma possível vulnerabilidade da inquieta província do Rio Grande do Sul (que poderia ser atraída pelo nascimento de uma República forte portenha), na época em que se deu o conflito com os paraguaios, o então presidente argentino, Bartolomeu Mitre, realizava uma política que agradava aos olhos dos liberais brasileiros, atraindo o Brasil como aliado em oposição ao Paraguai.

Conforme Thomas Skidmore, a estabilidade do Rio do Prata dependia da cooperação entre a Argentina e o Brasil. O Paraguai representava uma ameaça a esta estabilidade:

Um país pequeno e pobre, de língua guarani, o Paraguai emergira apenas recentemente, sob uma série de ditadores militares, como uma ambiciosa nova nação. [...]

A tensão internacional na área do Prata intensificara-se durante a década de 1860 por causa dos esforços rivais de brasileiros, paraguaios e argentinos para manipular a política do Uruguai, onde duas facções lutavam pelo poder. Uma facção uruguaia, alegando intervenção hostil da Argentina e do Brasil em 1864, procurou a ajuda do Paraguai. Seguindo-se uma reação em cadeia de provocações, desafios e erros de cálculos que finalmente puseram o Paraguai contra a Argentina e o Brasil. (SKIDMORE, 1998, p. 84-85).

Diante deste quadro, criou-se a Tríplice Aliança, unindo a Argentina, o Brasil e o Uruguai contra o Paraguai. O poderio econômico e demográfico destes três países somados era muito superior ao do Paraguai que, contrariando uma expectativa inicial, resistiu bravamente por mais de cinco anos.

O resultado da guerra foi um Paraguai arrasado que perdeu partes do seu território para o Brasil e para a Argentina e, assim, assistiu o cambaleio do seu próprio futuro. O

²⁸ Desde o início do século XIX os paraguaios, contra a burguesia portenha, passaram a agir economicamente de maneira autônoma. Porém, tal autonomia não foi reconhecida pelos argentinos, o que gerou um bloqueio do Paraguai com o seu mercado exterior: a via natural de acesso ao mar pelo estuário do Prata foi interdita aos negociantes paraguaios, o que forçou ao líder daquele país, José Gaspar de Francia a isolar a nação, tornando-se um ditador perpétuo, até os meados da década de 40. (Cf. FAUSTO, 2002, p. 84).

conflito matou uma parcela considerável da população masculina daquele país²⁹. Para o Brasil, a guerra resultou em um endividamento maior com a Inglaterra. No ponto de vista de Boris Fausto, a maior consequência do conflito foi a afirmação do Exército brasileiro como uma instituição com fisionomia e objetivos próprios e com mais força política.

A partir de 1870 começaram a surgir sintomas que anunciavam uma crise no Segundo Reinado. O movimento republicano começava a tomar força e o governo imperial passava a ter atritos com o Exército e a Igreja.

Ademais, o tema da escravidão tomava cada vez mais espaço nas discussões dos líderes do país. A Lei do Ventre Livre, de 1871, posta em voga a partir de um gabinete conservador, presidido pelo visconde do Rio Branco, arrebatou a bandeira abolicionista das mãos dos liberais. Tal atitude foi explicada com um argumento que sustentava que o país não podia mais contar com a lealdade de uma grande parcela da população: havia o risco de uma revolta dos escravos.

A classe social dominante, pelo contrário, via no projeto um grave risco de subversão da ordem. Libertar escravos, por um ato de generosidade do senhor, levava os beneficiados ao reconhecimento e à obediência. Abrir o caminho à liberdade por força da lei, gerava nos escravos a ideia de um direito, conduzindo o país à guerra entre as raças. (FAUSTO, 2002, p. 122).

O movimento abolicionista ganhou força a partir de 1880 com o surgimento de associações, jornais e o desenvolvimento de propagandas em geral. Entre os membros da elite que se destacaram no posicionamento pró-libertação dos escravos, destaca-se Joaquim Nabuco. Negros e mestiços de origem pobre também figuraram no cenário do abolicionismo, como por exemplo José do Patrocínio, André Rebouças e Luís Gama.

Ainda de acordo com Boris Fausto, no ano de 1888 apenas permaneciam como defensores da escravidão alguns cafeicultores do Vale do Paraíba, cujas fortunas decadentes se assentavam no valor dos escravos. Em 13 de maio de 1888, a princesa Isabel, na condição de regente do trono, sancionou a lei de abolição da escravatura sem restrições, proposta pelo parlamentar conservador João Alfredo.

De outro lado, alguns proprietários de escravos, sentindo-se desamparados pela monarquia, que não os indenizou pela libertação dos africanos, fundaram o partido dos

²⁹ Os cálculos mais confiáveis indicam que metade da população paraguaia morreu, caindo de um total em torno de 406 mil habitantes em 1864 para 231 mil em 1872. A maioria dos sobreviventes era de velhos, mulheres e crianças. (FAUSTO, 2002, p. 121).

Republicanos. Este partido pressionava a sociedade a pôr fim na Monarquia. Sem apoio da opinião pública, para quem era admissível um governo monárquico, os republicanos tomaram o poder na base da força, em 1889, quando Marechal Deodoro da Fonseca depôs Dom Pedro II e o enviou com sua família para a Europa, poucas horas depois³⁰

Logo, o fim da escravatura no Brasil acelerou uma série de acontecimentos: no âmbito político, pôs fim na Monarquia; no econômico, gerou uma crise na produção açucareira e a abertura do país aos povos imigrantes.

Conforme Alfredo Bosi, em *História Concisa da Literatura Brasileira*, a arte não ficou alheia a toda esta movimentação política no Brasil, sobretudo ao período em que se instalava uma crise no Segundo Reinado. A literatura romântica registrou pontos desse panorama:

A poesia social de Castro Alves e de Sousândrade, o romance nordestino de Franklin Távora, a última ficção citadina de Alencar já diziam muito, embora em termos românticos, de um Brasil em crise. De fato, a partir da extinção do tráfico, em 1850, acelera-se a decadência da economia açucareira; o deslocar-se do eixo de prestígio para o Sul e os anseios das classes médias urbanas compunham um quadro novo para a nação, propício ao fomento de ideias liberais, abolicionistas e republicanas. De 1870 a 1890 serão essas as teses esposadas pela inteligência nacional, cada vez mais permeável ao pensamento europeu que na época se constelava em torno da filosofia positiva e do evolucionismo. Comte, Taine, Spencer, Darwin e Haeckel foram os mestres de Tobias Barreto, Sílvio Romero e Capistrano de Abreu e o seriam, ainda nos fins do século, Euclides da Cunha, Clóvis Bevilacqua, Graça Aranha e Medeiros de Albuquerque, enfim, dos homens que viveram a luta contra as tradições e o espírito da monarquia. (BOSI, 1994, p. 163).

Alfredo Bosi afirma também que, desde os meados do século XIX, os suportes do romantismo passadista desapareceram em todo o Ocidente porque a velha nobreza e o clero não exerceram a sua antiga função social.

A agressividade romântico-liberal das classes médias convertia-se em socialismo. Por isso, dos anos 60 em diante existiam duas vertentes ideológicas relevantes na Europa

³⁰ Contatos entre alguns líderes republicanos paulistas e gaúchos e os militares, visando derrubar a Monarquia, vinham acontecendo esporadicamente desde 1887. A 11 de novembro de 1889, figuras civis e militares, como Rui Barbosa, Benjamin Constant, Aristides Lobo e Quintino Bocaiúva, reuniram-se com o marechal Deodoro, tratando de convencê-lo a liderar um movimento contra o regime. Nas primeiras horas da manhã de 15 de novembro, Deodoro assumiu o comando da tropa e marchou para o Ministério da Guerra e, em seguida proclamou a República. (FAUSTO, 2002, p. 132).

culta: o pensamento burguês conservador e o pensamento das classes médias, o qual assumiu vários matizes de liberalismo republicano e de socialismo.

Após esta breve análise histórica é possível constatar que, enquanto alguns países da Europa (Inglaterra e França, principalmente) já estavam com a sua indústria a todo vapor no século XIX, as preocupações políticas brasileiras estavam centralizadas na preservação da unidade territorial e, sobretudo, na manutenção da mão-de-obra escrava que produzia a matéria-prima em grande parte, responsável pelo abastecimento do mercado industrial europeu.

Analisado sob este ângulo, é possível afirmar que o cenário brasileiro em muito se assemelhava ao contexto oitocentista português: o Brasil vivia uma defasagem em relação aos países europeus, pois não havia neste território uma indústria desenvolvida (nem um volume significativo de proletariado), tampouco grandes concentrações urbanas e isso refletiu na literatura.

Do ponto de vista da invenção ficcional e poética, o reflexo sensível percebido era uma descida de tom na maneira como o escritor se relacionava com a matéria da sua obra, conforme as palavras de Bosi:

[...] O liame que se estabelecia entre o autor romântico e o mundo estava afetado de uma série de mitos idealizantes: a natureza-mãe, a natureza-refúgio, o amor-fatalidade, a mulher-diva, o herói prometeu, sem falar na aura que cingia alguns ídolos como a “Nação”, a “Pátria”, a “Tradição”, etc. O romântico não teme a demasia do sentimento nem os riscos da ênfase patriótica; nem falseia de propósito a realidade, como anacronicamente se poderia hoje inferir: é a sua forma mental que está saturada de projeções e identificações violentas, resultando-lhe natural a mitização dos temas que escolhe. (BOSI, 1994, p. 167).

É em relação a este ideo-afetivo que as concepções realistas se contrapunham. Os escritores antirromânticos esforçavam-se em acercar-se impessoalmente dos objetos e pessoas, reflexo de uma sede de objetividade trazida com a prática dos métodos científicos. No Brasil, da mesma forma que em Portugal, os mestres na arte da objetividade na ficção eram os franceses: Flaubert, Maupassant, Zola e Anatole.

Para Bosi, ainda que em segundo plano, os portugueses Eça de Queirós, Ramalho Ortigão e Antero de Quental representavam significativamente esta arte objetiva, ao lado de Machado de Assis, cuja representação da realidade estava aliada a um veio humorístico influenciado pelas suas leituras inglesas.

De acordo com o já dito, segundo os pressupostos do Realismo, a nova literatura deveria abrir mão da subjetividade e aproximar-se da objetividade, ou seja: o distanciamento do fulcro subjetivo era a norma proposta pela tradição que surgia.

2.2 A presença portuguesa no Brasil Oitocentista

Luis Felipe de Alencastro, em *Proletários e Escravos*, fez um estudo detalhado sobre a imigração brasileira no século XIX. Para esta dissertação importa observar a presença do imigrante português no cenário nacional, sobretudo na cidade do Rio de Janeiro, o centro urbano do território naquele contexto.

Conforme comentado, desde o tratado luso-britânico em 1810, em que o governo português se comprometeu a reduzir paulatinamente o tráfico negreiro, a imigração portuguesa foi estimulada. Porém, enquanto perdurou o comércio de escravos, a criação de uma política imigratória não ocorria efetivamente. Este quadro mudou em 1850 com a proibição definitiva do tráfico negreiro e as novas necessidades que surgiam no país.

Alencastro dividiu em três os motivos que levaram o governo brasileiro a preocupar-se com a imigração estrangeira. O primeiro motivo consistia em uma necessidade de povoar regiões militarmente vulneráveis (sul do país). Para isso, foram trazidos casais, em maioria, açorianos; o segundo motivo era introduzir na população brasileira um número significativo de trabalhadores livres, suprimindo necessidades urgentes de trabalhadores para o setor secundário; o terceiro motivo era preencher lacunas de mão-de-obra agrícola.

Diante do exposto pode-se afirmar que o imigrante português figurou diretamente na execução destes três objetivos. No caso do povoamento do sul do Brasil, a atuação portuguesa foi posta explicitamente; em relação à intenção de suprir o setor terciário urbano e a mão-de-obra rural no interior do país, a atuação portuguesa se deu de maneira diferente.

Considerando o fluxo de portugueses para o Brasil nos três quartos finais do século XIX, o que se percebe é que a chegada destes imigrantes tem uma relação direta com o fim do tráfico negreiro. Assim, admite-se que estes imigrantes não tinham todos o mesmo destino, podendo ser divididos basicamente em dois grupos.

O primeiro grupo compreende aqueles que estavam diretamente ligados ao comércio e que se estabeleceram, prioritariamente, na cidade do Rio de Janeiro. O segundo

grupo é o de imigrantes que foram aproveitados no interior do território, basicamente nas zonas rurais.

Sobre os portugueses estabelecidos no comércio, Alencastro afirma que estes teriam sido alvos de hostilidade popular porque dominavam o comércio varejista. Devido a este domínio, a classe média brasileira ficava excluída do acesso aos raros empregos urbanos, restando-lhe ocuparem-se no serviço público. Tais comerciantes, após uma temporada em território brasileiro, tendo acumulado capital, retornavam às terras de origem, deixando, em compensação, os vícios de um comércio de usura e de monopólios.

Em relação aos proletários portugueses que vieram ao Brasil a fim de trabalhar nas zonas rurais, Alencastro afirma que estes homens chegavam nestas terras como “engajados”. Os tais engajados, em sua maioria, imigrantes açorianos, trabalhavam, em média, durante três anos sem remuneração para pagar as despesas do seu transporte, vivendo uma escravidão velada:

Dadas as duras condições de transporte e de emprego dos proletários portugueses, esses trabalhadores mergulhavam, quase que inevitavelmente, no universo dominado pelas práticas escravistas [...]

Em meados de 1830, o cônsul português na Bahia denuncia a venda de engajados portugueses nos portos brasileiros: “Existe nesse tipo de transações uma certa analogia com a escravidão”, assim, “utiliza-se a propósito dos navios de colonos a mesma linguagem que se aplicaria se navios de escravos tivessem chegado das costas da África”. Geralmente ladeados por cativos no labor dos campos, os engajados coabitam com escravos nas senzalas e são por vezes controlados por escravos-feitores. [...] (ALENCASTRO, 1988, p. 44).

Em condições de vida subumana, os imigrantes proletários foram vítimas das epidemias que irromperam no Rio de Janeiro durante os anos 50. O alto índice de mortalidade lusitana em terras brasileiras levou as autoridades consulares portuguesas, além do governo brasileiro e herdeiros residentes em Portugal, a fundarem um banco cuja finalidade era administrar a herança dos cidadãos portugueses falecidos no Brasil.

O estudo de Alencastro confirma a informação de José Hermano Saraiva: Portugal vivia um impasse. A situação econômica em terras portuguesas era muito difícil para aqueles que ficaram à margem do *boom* agrícola ocorrido no século XIX, ou seja, dos indivíduos que ficaram sem ocupação no campo e que não podiam ser aproveitados em zonas urbanas, visto que a industrialização portuguesa era parca e primitiva. Logo, a alternativa para eles era embarcar em navios rumo às terras brasileiras, em busca da sorte.

A maioria dos portugueses que aqui chegou não retornou a Portugal, sendo aproveitada na substituição da mão-de-obra escrava em trabalhos agrícolas. Contudo, diante do exposto, percebe-se que as condições em que viviam eram tão duras quanto a dos escravos africanos.

A outra parcela de portugueses estava estabelecida na cidade do Rio de Janeiro, onde monopolizou o comércio da capital e pôde remeter somas a Portugal que mascaravam a balança comercial daquele país.

[...] Segundo os dados de que dispõe, as exportações do Rio em direção a Portugal cobrem em 1852 somente 73,3% do valor das mercadorias portuguesas importadas por esse mesmo porto. Esse *déficit* comercial do Rio era coberto por letras de câmbio pagáveis em Londres, emitidas pelos brasileiros. “Todavia” acrescenta, “esse ramo de nosso comércio tem muito menos valor do que o grande volume de comércio interno empreendido pelos nossos compatriotas, os quais detêm três quartos do comércio varejista desta capital, onde se enriquecem... transferindo imediatamente seus capitais para Portugal”. Segundo esse estudo, as transferências anuais de fundos – compreendendo as remessas regulares dos residentes (21,7% das transferências) e a poupança em ouro e em letras de câmbio daqueles que regressam todos os anos a Portugal (78,2% das transferências) – representavam uma soma equivalente a 80% do valor das exportações anuais de mercadorias portuguesas para o Rio de Janeiro.

Por conseguinte, desde o início dos anos 50 o governo português e observadores brasileiros se dão conta da importância das remessas dos imigrantes para o equilíbrio do balanço de pagamento português. (ALENCASTRO, 1988, p. 46).

Retornando um pouco no tempo histórico, vale a pena refletir sobre uma questão proposta por Luís Felipe de Alencastro, na *História da Vida Privada no Brasil*, em uma seção destinada a analisar a imigração portuguesa: Como os moradores da América portuguesa tornaram-se brasileiros de um dia para o outro no pós Independência?

A resposta a esta questão é dada por Alencastro da seguinte maneira: a Proclamação da Independência, em setembro de 1822, criou no Brasil uma situação inaudita, pois as pessoas foram forçadas a optar pela nacionalidade que iriam adotar.

Algumas autoridades portuguesas tornaram-se alvo da desconfiança das novas autoridades luso-brasileira e, por isso, não titubearam em retornar à Europa, juntamente com a corte. Porém, nas classes dominantes do país, dois comportamentos distintos se manifestaram: todos os proprietários, fazendeiros e senhores de engenho deveriam

brasilianizar-se³¹. Em contrapartida, todos os proprietários de comércio e distribuidores de produtos importados tomaram a atitude oposta. Na condição de depositários de bens móveis e exercendo o comércio através da consignação, eles continuavam submetidos às casas comerciais do Porto e de Lisboa³².

Portanto, é possível afirmar que, por mais que o Brasil tenha recebido durante todo o Século XIX uma quantidade significativa de imigrantes de diversos países europeus, o indivíduo português exercia uma forte influência cultural no cenário brasileiro, estando presente em grande número e em diferentes níveis da vida social do país, permanecendo nestas terras mesmo após a Independência, imprimindo por aqui muito da sua cultura, a começar pelo idioma.

2.3 Machado de Assis e a Literatura Portuguesa

O estudo da presença portuguesa no Brasil, particularmente na segunda metade do século XIX, diz muito sobre a vida cultural deste país naquele contexto histórico. Estabelecidas em terras brasileiras, sobretudo no Rio de Janeiro, as comunidades portuguesas organizaram uma série de instituições, algumas se propondo à filantropia, como a Beneficência Portuguesa, por exemplo.

Outra preocupação dos imigrantes portugueses radicados no Brasil era alimentar o espírito dos seus homens, mediante o esclarecimento intelectual. Por isso, com a finalidade de facilitar o acesso ao conhecimento, no ano de 1837, um grupo de imigrantes fundou o Real Gabinete Português de Leitura, espaço frequentado por diversos intelectuais, figurando, entre eles Machado de Assis.

Marcelo Sandmann, em sua tese de doutorado – *Aquém-além-mar: presenças portuguesas em Machado de Assis* – analisou a relação de Machado de Assis com o lusitanismo. Segundo Sandmann, o estreitamento do contato com a biografia do escritor brasileiro, possibilitou-lhe perceber que as suas relações com a literatura e a cultura portuguesa poderiam ser compreendidas voltando-se os olhos para o contexto mais

³¹ Donos de escravos e responsáveis pelos homens livres que viviam em suas terras, eles precisavam assumir os direitos políticos garantidos pelo imperador a fim de garantir a sua inserção nas novas instituições nacionais. (ALENCASTRO, 1997, p. 308).

³² Não convinha, nem aos seus patrões metropolitanos, nem a eles próprios, optar pela nacionalidade brasileira. O setor será, aliás, constantemente renovado pela vinda organizada de parentes portugueses que chegam como caixeiros para assumir, mais tarde, a sucessão do comerciante estabelecido na corte e nos principais portos brasileiros. (ALENCASTRO, 1997, p. 309).

imediatamente em que ele viveu: seus vínculos familiares, intelectuais e os de afeição por escritores portugueses radicados no Rio de Janeiro.

A presença portuguesa nos ambientes de Machado foi uma constante: sua mãe era açoriana, sua madrinha era natural de Braga e Carolina, a sua esposa, tinha no Porto a procedência. Além disso, Machado de Assis cultivava entre os seus amigos uma série de escritores lusitanos, como Francisco Gonçalves Braga, Augusto Emílio Zaluar, Carlos Augusto de Sá, Francisco Ramos Paz, Ernesto Cibrão, Reinaldo Carlos Montoro, Manuel de Melo, José Feliciano de Castilho³³, entre outros. Para Sandmann, todos estes autores estão representados de alguma forma na literatura de Machado de Assis, o que atesta uma estreita interlocução literária entre eles.

Alguns episódios notórios da participação de Machado entre os lusos destacados por Sandmann são: a presença machadiana na imprensa portuguesa, no periódico *O Futuro*³⁴, a participação do escritor nas comemorações do centenário de nascimento de Bocage³⁵, a presença na fundação da Arcádia Fluminense³⁶ e os indícios sobre a proximidade de Machado de Assis e J. F. Castilho no conflito que punha em lados opostos a geração nova e os velhos, na célebre Questão Coimbrã.

Entretanto, na visão de Marcelo Sandmann, ao observar o diálogo de Machado com a historiografia romântica, é possível perceber que o escritor, ao mesmo tempo em que corroborava algumas ideias românticas, contrapunha-se a outras: “Parece claro que o

³³ José Feliciano de Castilho de Barreto e Noronha nasceu em 1810, na cidade de Lisboa. Estudou direito em Coimbra e aos 17 anos escreveu uma comédia, sob o título: *O estudante de Coimbra, ou um fidalgo como há muitos*. Mudou-se para a França, devido à perseguição dos Absolutistas e formou-se em Medicina naquele país; voltando à França, exerceu carreira política. Porém, passou os últimos anos da sua vida na cidade do Rio de Janeiro, onde se estabeleceu como advogado, além de fundar o jornal *Íris* e colaborar em vários periódicos. <http://pt.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Feliciano_de_Castilho_de_Barreto_e_Noronha> disponível em 20.01.2011

³⁴ Este periódico era editado por Faustino Xavier de Novais no Rio de Janeiro e reunia a colaboração de escritores portugueses e brasileiros, entre eles, Camilo Castelo Branco. Machado de Assis, em 24 de março de 1862, alguns meses antes do início das atividades de *O Futuro* no Brasil, publicou uma crônica dizendo, entre outras coisas, que o jornal representaria um laço de união entre a nação brasileira e a portuguesa. Além disso, estaria entre os seus principais objetivos a intenção de engrandecer a língua.

³⁵ Segundo Jean-Michel Massa, no ano de 1865 a Questão Coimbrã absorveu completamente a atenção da intelectualidade portuguesa, ofuscando a lembrança do centenário de nascimento do poeta Bocage. Contudo, no Brasil, a colônia portuguesa e as rodas luso-brasileiras comemoraram o centenário de nascimento do poeta português com certa relevância. (In: SANDMANN, 2004, p. 107).

³⁶ A Arcádia Fluminense era uma sociedade artístico-literária em que eram promovidos saraus. Ponto de encontro de diversos poetas e intelectuais foi idealizada no Rio de Janeiro, na ocasião das comemorações do centenário de nascimento de Bocage.

escritor está já bastante distante do nacionalismo romântico brasileiro e de seus teóricos, pondo em causa diversas de suas proposições axiais.” (SANDMANN, 2004, p. 4).

Entre os vários nomes visitados pelo estudioso a fim de compreender a presença lusitana na obra de Machado, os que mereceram maior destaque foram Luís de Camões, Almeida Garrett, Alexandre Herculano, Camilo Castelo Branco e Eça de Queirós, sendo este último o de maior relevância para este estudo.

Porém, antes de abordar a interlocução entre Machado de Assis e Eça de Queirós é oportuno fazer algumas considerações: sobre as relações mais próximas de Machado com artistas portugueses. Vale a pena observar, particularmente, o vínculo de amizade entre o escritor brasileiro e os irmãos Castilho.

De acordo com Sandmann, Antonio Feliciano de Castilho³⁷ é o terceiro principal nome do primeiro Romantismo português, seguindo apenas Almeida Garret e Alexandre Herculano. Tal escritor exerceu uma ascendência literária entre os seus contemporâneos, como também entre escritores brasileiros. Todavia, próximo à sua última década de vida, passou a ser afrontado pelos jovens escritores portugueses que introduziam no cenário a Escola Realista e o novo ideário social e científico em Portugal. Diante deste contexto, restou a Castilho o estigma de reacionário, imagem que ficou ligada à sua pessoa após os confrontos da Questão Coimbrã.

Ainda de acordo com Sandmann, as notícias sobre a sua influência no Brasil chegavam aos ouvidos de A. F. Castilho por intermédio de seu irmão, José Feliciano que, na condição de homem das letras, vivia no Brasil desde 1847.

[...] José Feliciano de Castilho era um dos centros intelectuais da colônia portuguesa no Rio de Janeiro, ao redor do qual orbitavam muito dos escritores portugueses aqui radicados. Machado de Assis, que frequentava muitos deles, conviveu de perto com este Castilho, deixando aqui e ali alguns documentos desta interlocução. (SANDMANN, 2004, p. 104).

Outro momento em que a convivência de Machado e José Feliciano Castilho ficou evidente foi na comemoração do primeiro centenário de nascimento de Bocage. Naquela ocasião, nascia a Arcádia Fluminense, cujo fundador era J. F. Castilho, contando com Machado de Assis entre os membros fundadores.

³⁷ Antônio Feliciano de Castilho nasceu em Lisboa em 28/01/1800 e faleceu na mesma cidade, em 18/06/1875.

O contato entre Machado de Assis e os Castilhos pode esclarecer, inclusive, uma possível resistência de Machado em relação à Escola Realista Portuguesa. Segundo os estudos de Marcelo Sandmann, a Questão Coimbrã teria aproximado o escritor brasileiro dos irmãos portugueses e, de certa forma, anunciado discretamente o posicionamento de Machado de Assis diante da proposta de renovação literária, nos moldes propostos naquela ocasião em Portugal.

Tal argumento está apoiado em duas publicações da coluna “Semana Literária”, cuja responsabilidade era machadiana (no *Diário do Rio de Janeiro*), em 1866. Ambos os textos reproduziam cartas: uma remetida por intelectuais pernambucanos, endereçada a Antônio Feliciano, cujo teor afirmava apoio em relação aos jovens inovadores de Coimbra; a outra carta transcrita era procedente da Bahia, da mesma forma endereçada a Castilho e prestando-lhe solidariedade.

De acordo com Sandmann, não é possível determinar se a publicação de tais cartas foi de Machado de Assis ou partiu de uma ordem superior, mas a presença de tais textos neste periódico evidenciava, no mínimo, em qual lado do conflito os editores se posicionavam. Para Jean-Michel Massa, um estudioso que se dedicou a observar profundamente este período da vida do escritor, não há motivos para não admitir que Machado se afinava com as ideias de Castilho, em oposição aos jovens coimbrãos, conforme suas palavras:

A sua escolha era, no fundo, a dos Castilho, cuja causa abraçou na querela que opôs Antônio Feliciano de Castilho a Antero de Quental e Teófilo Braga. Com celeridade, Machado de Assis tomou o partido do poeta cego e reproduziu, apoiando-a, a carta dos intelectuais do Recife ao mestre das letras portuguesas e a resposta deste último [...]. (MASSA, In: SANDMANN, 2004, p.114).

Logo, não parece absurdo admitir que, quando o livro *O primo Basílio* chegou às mãos de Machado de Assis em 1878, o escritor brasileiro já alimentava uma certa reserva à produção eciana.

José Leonardo do Nascimento defende que no prefácio da edição revisada do *Crime do Padre Amaro* o tom sarcástico de Eça de Queirós a Machado de Assis se devia a uma sucessão de episódios. Entre eles, o fato de Machado nem ao menos ter respondido a uma

carta³⁸ de Ernesto Chardon³⁹ que o constituía o defensor dos direitos autorais de Eça no Brasil⁴⁰. (NASCIMENTO, 2007, p. 21).

Afora os debates instaurados entre Machado e alguns escritores portugueses, a pesquisa de Sandmann concluiu que Machado de Assis, ao longo de toda a sua carreira de homem das letras, acompanhou assiduamente a tradição literária lusitana, incorporando muito desta tradição à sua própria arte e esteve sempre em dia com as discussões que propunham renovações, tanto nas que se faziam neste lado do Atlântico, quanto às acaloradas manifestações portuguesas. O estudioso visualizou inclusive uma certa lusofilia em Machado de Assis, afirmando que “a presença portuguesa na obra de Machado extrapola em muito a polémica suscitada pela crítica a *O primo Basílio*.” (SANDMANN, 2004, p. 476).

Sendo assim, pode-se afirmar que, na condição de observador crítico da Literatura Portuguesa do seu tempo, Machado de Assis era cômico dos conflitos pelos quais passavam os literatos lusitanos na tentativa de implantar uma “nova literatura”. Tanto que, na condição de amigo dos Castilho e, segundo Jean-Michel Massa, já tendo definido em qual dos lados da querela-portuguesa se instalara. Tal posicionamento pode, inclusive, ter sido responsável por uma série de julgamentos machadianos relacionados às publicações de Eça de Queirós.

³⁸ As folhas de rosto da nova edição de *O primo Basílio* e da primeira edição de *A capital* acompanhavam tal carta.

³⁹ Ernesto Chardon era o editor dos livros de Eça de Queirós.

⁴⁰ A independência do Brasil era relativamente recente, mas a grande nação brasileira tinha uma dimensão geográfica e económica desmesuradas para a pequenez do Portugal europeu; por outro lado, eram ainda efectivos os veios de penetração cultural portuguesa no Brasil (e Eça era precisamente um dos seus trunfos mais sólidos), de tal forma que se gerava facilmente um efeito de desequilíbrio entre o vigor dessa penetração e a desmesura geoconómica que ficou referida. Pelo meio, ficavam equívocos, ressentimentos e também um certo fascínio por um Brasil que em Eça é, afinal uma presença constante. (REIS, In: ABDALA Jr. p. 27).

2.4 *O primo Basílio* na imprensa brasileira do Século XIX

“A importância de Eça de Queirós para a cultura letrada brasileira é nitidamente superior à de Machado de Assis para a elite intelectual portuguesa. De mais a mais, a voz de Eça foi ouvida, mesmo no Brasil, com um tono que sobrepujou a de Machado.” (NASCIMENTO, 1997, p. 15). Essa é a afirmação que abre o estudo de José Leonardo do Nascimento, *O primo Basílio na Imprensa brasileira do século XIX*.

Para Nascimento, o início da presença de Eça nas letras brasileiras se deu com a publicação de *O primo Basílio* e todo o debate vinculado a tal obra. Muitos letrados se manifestaram contra e a favor do livro, e o burburinho causado a partir da sua circulação projetou o romance diante do público brasileiro.

Da publicação da crítica de Ramalho Ortigão, em 25 de março de 1878, até o mês de maio desse ano, *O primo Basílio* foi o epicentro da discussão cultural no Rio de Janeiro. Discussão esta que foi retomada com a adaptação do romance para o teatro, em julho de 1878.

Aos olhos de Nascimento, os debates sobre a narrativa de adultério de Eça de Queirós produziram um *corpus* textual revelador das concepções culturais, estéticas e literárias do período. A sociedade letrada nativa assimilou o romance de diferentes maneiras: houve quem se chocou com as cenas do Paraíso mas enalteceu a inovação cultural trazida com a obra; e houve aqueles que, escandalizados com o tom do livro, não se deixaram seduzir pela sua boa qualidade artística.

O barulho causado pelo *O primo Basílio*, na concepção de Nascimento, seria, portanto, um fato histórico. Segundo o pesquisador, a análise comparada dos textos publicados permite que se indague sobre os condicionamentos históricos, o conteúdo ético e as concepções de arte e noções de estética, o que permite que se esboce um afresco da sociedade brasileira escravista e patriarcal do século XIX.

José Leonardo do Nascimento estabeleceu como marco da discussão a crítica de Ramalho Ortigão, em março de 1878, e a carta de Machado de Assis, em 1900, publicada por ocasião da morte de Eça de Queirós. Em seu livro, dedicado a comentar e reproduzir algumas das críticas publicadas ao *Primo Basílio*, Nascimento compilou 24 escritos sobre tal romance, cujos 12 primeiros, publicados entre 25 de março de 1878 (Ramalho Ortigão) e 30 de abril de 1878 (2ª parte da crítica machadiana) serão comentados neste trabalho,

visto que tais escritos contêm as principais interlocuções entre Machado de Assis e outros críticos.

Quando Machado de Assis publicou sua crítica posicionando-se em relação ao livro de Eça de Queirós, alguns letrados já haviam divulgado suas impressões sobre o romance, e certas discussões estavam em andamento. O primeiro a opinar sobre a narrativa foi Ramalho Ortigão, colega de Eça de Queirós. Ramalho Ortigão usou no seu discurso o argumento de autoridade de ser amigo pessoal de Eça. Por isso, julgava-se em pleno direito de externar, em Portugal e no Brasil, suas impressões sobre *O primo Basílio*. Para Ortigão, a paixão, o vício, os tumultos da carne e os ímpetos de temperamentos, além dos cálculos da maldade, as humilhações e os desesperos da narração em *O primo Basílio*, traduziam o real.

A seu ver, o estilo de Eça atingira a perfeição, pois o autor não comentava a trama, apenas dava ao leitor uma imagem gráfica das sensações. As cenas impudicas de alcova, protagonizadas por Basílio e Luísa, continham as exalações pútridas do lupanar, imprimindo máculas na dignidade e no pudor.

Contudo, aos olhos de Ortigão, o tipo Basílio era inconsistente, porque seu perfil era incompatível com o de um homem de sucesso no mundo dos negócios:

O modo como ele seduz a prima, os seus planos estratégicos de *drevé* corrompido até a medula, a sua tática de *dandy* devasso, o seu cinismo calculado e frio, corretamente frisado, perfumado por Lubin, vestido por Poole, ostentando as suas belas jóias inglesas, as suas meias de seda e as suas relações *acme-monde* com sábia dissimulação de um perito, todos os seus meios de conquistas, finalmente são inteiramente incompatíveis com a sua qualidade de homem de negócios, de comerciante.

Um homem que vem de trabalhar sete anos na América do Sul, na Bahia e no Paraguai, que está ainda nos negócios, que vem a Lisboa precisamente para tratar deles, não tem nunca a ideia de ir desencaminhar uma prima com os atrativos de sua *toilette*, da sua perfumaria e da sua crônica elegante, como frequentador do *boulevard*. (ORTIGÃO, In: NASCIMENTO, 2007, p. 161).

Ramalho Ortigão considerava que Eça de Queirós, ao atribuir a um trabalhador valoroso a mórbida corrupção da luxúria, confundiu e obscureceu o enunciado. Contudo, Luísa, a burguesinha lisboeta foi considerada por Ortigão como horrivelmente verdadeira. O culto à sentimentalidade da personagem e a ingenuidade da admiração pelo primo mau caráter eram aspectos verossímeis.

Porém, na ótica de Ortigão, Eça poderia ter demonstrado melhor de qual forma e o que teria influenciado o caráter de Luísa, ou seja: ela deveria ter sido mais explicada pelo meio que a determinara. Ortigão entendia que Luísa era o resultado do que lhe ensinaram, disseram e lhe deram para ler. Estaria aí a justificativa para o pouco discernimento da protagonista.

Quanto à Juliana, no entender de Ramalho Ortigão, estava nesta personagem uma criação completa e viva; uma das criações mais perfeitas da Literatura Portuguesa. Ela sintetizava uma classe em anarquia e em dissolução; uma flor da hostilidade e do ódio produzidos pelo desespero.

Em síntese, para Ramalho Ortigão, *O primo Basílio*, escrito com a amargura da misantropia, deixava no espírito do leitor uma impressão de desalento mediante suas personagens, que resultavam da acumulação de fraqueza e não da força das paixões. O enredo de *O primo Basílio* ilustrava a sociedade portuguesa, corrupta e antipática, a caminho da dissolução.

No *Jornal do Comércio*, na coluna “Sem Malícia”, em 27 de março de 1878 foi publicado um texto que também figurou no debate sobre a novidade literária do momento, *O primo Basílio*. O texto, atribuído a Carlos Laet⁴¹, assinala vários pontos considerados positivos, como o fato de esse livro ser uma prova da inovação da Literatura Portuguesa.

Para Laet, em *O primo Basílio*, os assuntos da cena lisboeta foram tratados como flagrantes, em que Eça desenhou as coisas como realmente eram, não procurando nem rejeitando aquilo que seria repelente ao caráter de um herói. Seus personagens eram figuras de fotografias naturais, escolhidos inconscientemente, em episódios quaisquer da vida doméstica.

As impressões de Laet, no entanto, não eram concordantes com as de Ramalho Ortigão. Laet argumentava que, por ter a vivência de um homem viajado, Ramalho Ortigão não deveria ter direcionado ao livro uma crítica tão limitada. Refutava a opinião de Ortigão sobre a incoerência do perfil de Basílio, em que seria incompatível a um homem de sucesso nos negócios divertir-se a enganar uma prima medíocre na capital portuguesa. O seu

⁴¹ Segundo José Leonardo do Nascimento, há grandes possibilidades de este texto ter sido escrito por Carlos Laet. Para evitar o excesso de exposição e, diante de um acordo com *O cruzeiro*, o intelectual teria evitado assinar a coluna do Sem Malícia. (Cf. NASCIMENTO, 2007, p. 164).

argumento defendia a ideia de que instrução, elegância, libertinagem pertenceriam a todas as camadas sociais e, por isso, poderiam viver na camaradagem com todas as profissões, sobretudo em Portugal:

Em Portugal mesmo, vai já se sumindo na penumbra dos antigos prejuízos essa interdição que se quer lançar a certas determinadas classes da sociedade.

Há comerciantes de uma instrução a confundir muito membro de academia; negociantes modelos de educação e elegância, industriais tão finos e palacianos como diplomatas.

As perfumarias de Lubin andam por aí a granel em todas as casas, com ou sem brasões; os casacos Poole vêm aos centos para serem envergados por gente de toda espécie; as jóias inglesas, tão aceitas em Portugal, acham até aqui dependuradas em muito fidalgo e, mesmo, em alguns mariolas. As peças raras de Lubin, as jóias e os fatos ingleses só não adornam quem não tem dinheiro para comprar.

Pelo que respeita ao tempo, de que em geral dispõe um negociante para as empresas amorosas, diremos apenas que conhecemos não um, mas muitos que, apesar dos seus múltiplos afazeres, são capazes de fazer a corte a duas primas, e mesmo a três, se tanto for preciso. (LAET, In: NASCIMENTO, 2007, p. 167-168).

Para encerrar, Laet classificou o livro como uma obra de condimento picante, mas agradável e apetitiva. Caso fosse composta por cenas menos livres e decotadas, recomendaria a toda a gente.

Uma segunda crítica atribuída a Carlos Laet foi publicada em 10 de abril de 1878, no mesmo jornal e coluna. A questão do dia era o Realismo. No ponto de vista do crítico, o aparecimento do livro de Eça de Queirós ressuscitou os debates sobre a consolidação do movimento realista na “arte moderna”. Ele justificava a retomada do assunto por este ser o conteúdo mais comentado em rodas de botequins.

Na visão de Laet, era realista todo o escritor que situava a realidade na base da sua concepção literária, quer ela se manifestasse pela expressão da beleza, quer fosse o retrato da fealdade, dos vícios e das podridões da sociedade. Ou seja, um romance em que apenas figuravam mulheres formosas e homens elegantes, em que se retratasse a justiça e a virtude era uma elaboração da fantasia; não menos fantástico seria o oposto: o retrato exclusivo das chagas e podridões humanas, em que no enredo se ilustrasse um amontoado de misérias, a seu ver, significava também se perder na fantasia.

Nesse segundo texto, Laet reforçou um de seus pontos de vista sobre Eça. Na sua opinião, Queirós não procurava a hediondez na sociedade, nem a repelia quando se deparava com o assunto; ele colocava as suas impressões no enredo das narrativas

conforme uma fotografia, escrevia com a pena da verdade inflexível. Por isso, para Carlos de Laet, Eça de Queirós era um verdadeiro realista.

O ponto que Laet não elogiou no estilo de Eça não está relacionado diretamente ao romancista, mas a uma característica própria da escola realista: a descrição. Para Laet, as descrições em *O primo Basílio* apareciam em demasia, a ponto de provocar no leitor uma sensação pesadosa, sufocante e fatigá-lo. Contudo, reforçou as qualidades do livro, sem deixar de fazer a seguinte ressalva:

Há algumas páginas de uma tal imoralidade, de um tal desapego dos mais comecinhos princípios das conveniências sociais, que não podemos eximir-nos de lastimar que o mesmo nome que assina tão grandes belezas seja o mesmo que referenda tão repelentes obscenidades.

Já não há aqui que discutir questões de realismo e de naturalismo, a questão agora versa simplesmente sobre os deveres da decência e decoro literário.

Bastam algumas páginas do romance *O primo Basílio* para que lhe sejam fechadas as portas de todas as famílias que se prezam de honestas. (LAET, In: NASCIMENTO, 2007, p. 178).

Na conclusão desta crítica, Laet sugeria que o autor português operasse reparos em *O primo Basílio*, conforme fizera com *O crime do padre Amaro*.

No dia 12 de abril de 1878, a *Gazeta de Notícias* publicou uma crítica assinada por L.⁴², sob o título “O primo Basílio”. Logo na abertura deste texto, há uma referência direta à crítica de Ramalho Ortigão, publicada no mesmo jornal e já comentada neste trabalho.

Para L., os leitores de *O primo Basílio* dividiram-se em dois grupos opostos: o dos que leram e julgaram o romance um escândalo e o daqueles que leram e viram no livro a mais digna e meritória moderna literatura.

No entendimento de L., ambas as visões estavam equivocadas, pois seriam conclusões alcançadas sob o ideal de defender “esta” ou “aquela” escola. Considerando-se dissociado de escolas ou confrarias, julgava-se, portanto, capaz de analisar o livro com lentes imparciais. Segundo este crítico, para alguns a prática do bem se faz a partir de bons

⁴² Segundo Nascimento, “L.” provavelmente seria José Ferreira de Sousa Araújo. A hipótese está assentada em uma afirmação feita por Arnaldo Faoro que, citando José Galante de Sousa (Fontes para o estudo de Machado de Assis, p. 20) admitiu a possibilidade de a letra “L.” referir-se a Ferreira de Araújo. Este, médico por formação foi um dos fundadores da *Gazeta de Notícias* e assinava as suas matérias utilizando os pseudônimos de Lulu Sênior, José Telha e Lélío. Machado de Assis, na carta obituária em homenagem a Eça de Queirós, publicada em 24 de agosto de 1900 na *Gazeta de Notícias*, referiu-se ao falecimento de Ferreira de Araújo comparando-o, de certa forma, ao escritor português. Em 21 de setembro de 1900, no mesmo jornal, Machado voltou a elogiar Ferreira de Araújo, enaltecendo-o como “escritor, cidadão, pai de família e jornalista emérito”. (cf. NASCIMENTO, 2007, p. 24 e 185).

exemplos ao passo que há aqueles que concebem a demonstração do mal como sustentáculo da inocência, acreditando que a formosura e o pudor se destacariam se contrastadas à hediondez.

Aos olhos de L., era nítido que os costumes sociais estavam mudando. As pessoas substituíam a punição pelo ensinamento; penas eram decretadas quando o prejuízo significava uma afronta social. Assim argumentando, baseado em uma analogia, lembrava que as torturas públicas haviam sido extintas porque não era mais necessário exibir este tipo de espetáculo para educar a sociedade, ou seja, não estaria na exaltação do castigo a regeneração dos sujeitos maus, apesar de considerar que este ainda era o ponto de vista do Realismo e de Eça de Queirós em *O primo Basílio*:

E são os que mais proclamam e aplaudem essas doutrinas, os que nos vão buscar as decapitações morais para o espetáculo e os que se comprazem em chegar com ferrete ignominioso da infâmia a alma de seus personagens.

[...]

Também nós desejamos que o homem se eduque, também tivemos uma família que respeitamos e amamos, também veneramos a moralidade e tendemos para o bem; mas por outros meios que não os usados hoje por uma certa *escola*.

Se o talento nos fora dado para fazer uma análise de costumes como a faz o Sr. Eça de Queirós no seu livro, teríamos o cuidado de parar com o nosso bisturi no local em que sabíamos que só iríamos encontrar matéria purulenta, que só podia salpicar-nos sem que daí nos visse bem. O autor de que nos ocupamos parece que foi exatamente nos lugares perigosos, nas situações que devem ser não veladas, mas postas de parte, que se comprovou em demorar a análise. (L., In: NASCIMENTO, 2007, p. 180-181).

Porém, ainda que não concordasse totalmente com a prática expositiva de Eça de Queirós, L. considerava a forma usada pelo autor português fascinante e singela, pois entendia ser nítida a dedicação eciana em pensar e observar a própria narrativa. Aliás, a mesma capacidade de observação que alguns críticos apontavam como uma capacidade singular em Eça de Queirós foi, no ponto de vista de L., a responsável pelo que julgou um “defeito” no romance: a conversão dos indivíduos em tipos.

Comparando Eça a Molière, L. afirmou que o escritor português, em *O primo Basílio* cometeu generalizações baseadas em suas próprias análises: a rua lisboeta em que o romance se passa não seria uma rua em Lisboa, mas a síntese de um bairro. Todos os tipos que lá habitavam seriam tipos copiados da cena real. A criada Juliana deixava de ser um

indivíduo e passava a ser um tipo; a sala de Jorge era a “sala do engenheiro”, a sala que representava toda uma classe, repleta de defeitos e escassa em virtudes.

As observações sobre Luísa questionavam a proposta determinista de atribuir sempre as ações da personagem às questões de educação, conforme abaixo:

A queda de Luísa seduzida, deslumbrada pela fatuidade do primo é atribuída a defeito de educação. Será só este o 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. E nada há mais difícil, tanto nas análises clínicas, fisiológicas, sociais e morais, do que estabelecer idênticos estados e meios iguais. Não modificarão a índole do indivíduo as condições do meio?

[...]

O livro de Eça de Queirós é a revolução.

Pretende-se num dia curar o doente de séculos. Para isso dilacera-lhe os vestidos que lhe encobrem as feridas e pústulas, e quando todos estão horrorizados de velas, quando querem retirar-se enojados, ele aplica-lhe o cautério violento e o pobre doente cai morto, mas não curado, no meio das contorções horrorosas da dor, de gritos dilacerantes, cortados aqui e ali pela gargalhada idiota dos que não compreendem aquele martírio. (L., In: NASCIMENTO, 2007, p. 203).

Na ótica de L., a sociedade estava consciente da necessidade da mudança, mas ele considerava infrutífero educar todas as pessoas mediante um único método, ou seja: a exposição implacável e crua, própria do Realismo, presente no *Primo Basílio*, só atingiria aqueles sujeitos impassíveis a uma regeneração, visto que a obra não entrava em casas de família.

O crítico considerava ainda que as cenas do Paraíso desvalorizaram o romance. Para ele, o ponto alto estava no final da narrativa, quando Luísa sofre, submetida às torturas causadas pela culpa do adultério. Considerava que tais passagens, escritas com mãos de mestre, representavam o salutar remédio a ser aplicado apenas àquelas mulheres prestes a trair o marido.

Em 16 de abril de 1878, a primeira parte da crítica mais ilustre feita ao *Primo Basílio* teve sua publicação no *Cruzeiro*. Escrita por Machado de Assis, sob o pseudônimo de Eleazar, é uma das avaliações do romance que mais repercutiu no debate.

A crítica machadiana é um texto longo e bastante denso, em que os aspectos abordados basicamente se referem ao autor, à escola, ao livro e ao método de composição dos personagens. Entre seus apontamentos, Machado de Assis dedicou alguns parágrafos para discorrer sobre *O crime do padre Amaro* e a dramatização de *O primo Basílio* em

terras brasileiras. Tais aspectos, apesar de relevantes aos estudos, não serão trazidos aqui por não estarem diretamente relacionados com o foco desta dissertação. Tampouco há a pretensão de esgotar a análise das críticas machadianas sobre *O primo Basílio* e o Realismo, ainda que este texto seja retomado outras vezes no decorrer deste trabalho.

Na abertura, o texto de Machado reconhece a qualidade artística de Eça de Queirós. Para ele, o escritor português é um homem de talento, um realista sem rebuço, sem atenuações nem melindres, resolvido a trabalhar em prol da substituição do Romantismo porque entendia esta escola como uma tradição acabada.

Na visão de Machado, Eça de Queirós não soube tirar proveito do próprio talento e, por isso em seu *Primo Basílio* haveria tantos equívocos na composição. As críticas de Machado de Assis direcionadas a Eça de Queirós, de maneira geral, miravam no escritor e acertavam também na escola à qual o português se filiou.

Para Machado, o tom superexpositivo das cenas ecianas destituía o livro de um decoro. Na ânsia de não querer ser um realista mitigado, o luso carregou nas tintas, a ponto do exagero. Segundo o crítico brasileiro, Eça aludia a um erotismo que Proudhon teria chamado de oni-sexual. Somado a estas supostas falhas, o enredo fraco era protagonizado por uma personagem patológica. Na visão machadiana, Luísa, concebida com incongruência, é dona de um caráter inane e fora talhada pelos aspectos e trejeitos da concupiscência.

Também sobre o enredo, Machado criticou a criada (apesar de julgá-la a personagem mais complexa da narrativa) e o episódio das cartas, afirmando que, se o Realismo pretendia agir conforme a suposta vocação social, a única lição que este romance teria a deixar é de que a boa escolha dos fâmulos é condição de paz no adultério.

Luísa, quando comparada por Machado de Assis a Eugênia Grandet, teria apenas confirmada a fraqueza da sua personalidade. Ela figurava um caráter negativo, antes um títere do que uma pessoa moral. Representava uma mulher que resvala no lodo sem repulsa nem vontade, tampouco consciência; as tribulações que lhe afligiam não vinham dela mesma; ao manipulá-la, Basílio apenas estaria aproveitando-se da personalidade inane própria à protagonista, cuja vocação sensual era a medula de composição do romance. Para Machado de Assis, Luísa não passava de um produto da educação frívola e da vida ociosa, e sua morte fora o resultado do medo e não do remorso.

Machado considerou o episódio do adultério protagonizado por Luísa e Basílio um incidente erótico e vulgar, cujo tom era o do espetáculo dos ardores e das perversões morais; o escritor brasileiro supôs que, diante da debilidade do enredo e da fraqueza do conflito, Eça teria inventado o episódio do roubo das cartas como um recurso para dar mais ação à trama. No que se refere diretamente à escola, Machado criticou principalmente as descrições, que julgava excessivas, conforme o ponto de vista de L., crítico citado anteriormente.

Para Machado, o excesso de descrição, comum aos adeptos do Realismo, se devia à preocupação exagerada da escola com o acessório, a ponto de abafar o principal. Para ilustrar, citou o tenso episódio ocorrido próximo ao desfecho do romance, em que Sebastião se encontrava na casa de Luísa a fim de reaver as cartas surrupiadas. Neste ponto, a narrativa tem a ação de resgate das cartas suspensa e o narrador se dedica a descrever uma noite inteira de espetáculos no teatro, detalhando a plateia, os camarotes, a cena e os espectadores, ou seja, exibindo um inventário.

Um dia após a circulação da primeira parte da crítica machadiana, em 17 de abril de 1878, também no *Jornal do Comércio*, outro texto atribuído a Carlos de Laet somou-se aos debates sobre *O primo Basílio* e o Realismo.

Neste terceiro texto de Carlos de Laet, o assunto mais discutido foi novamente o Realismo. Laet, com uma escrita bastante irônica, afirmou que o Realismo era uma estética na qual era possível ser mal educado. Para ele, os livros realistas traziam à tona cenas comuns na sociedade, aquelas que pessoas bem educadas não teriam estofo para acompanhar em páginas de ficção. Considerava que o texto realista só poderia ser apreciado pelos indivíduos que tivessem uma educação fraca e um estômago forte. Apenas diante desse perfil e com teimosia seria possível vencer a rigidez dos indivíduos mais conservadores.

Em 20 de abril de 1878, a *Gazeta de Notícias* publicou um texto, “Ainda *O primo Basílio*”, dedicado a discutir as questões levantadas por Machado de Assis, o Eleazar. S. Saraiva⁴³, o autor, abriu a sua fala comentando a severidade do tom da crítica machadiana direcionada ao romance de adultério português.

⁴³ Arnaldo Faro, (1977, p. 132-5) fez um longo caminho para demonstrar que S. Saraiva era o pseudônimo de Henrique Chaves, um dos fundadores da *Gazeta de Notícias*. Henrique Samuel da Nogueira Chaves, nascido em Lisboa, veio para o Brasil em 1868, onde fundou um jornal de críticas e caricaturas, juntamente

Parecia-lhe curioso que, após um exame minucioso do livro de Eça de Queirós, Machado de Assis não tivesse encontrado nenhuma beleza, nenhum capítulo onde o talento do autor português estivesse revelado, dedicando-se apenas em apontar supostas reminiscências de outras obras, incongruência na concepção a ponto de causar enfado nos leitores.

S. Saraiva enxergava na dureza das palavras de Machado a tendência de rejeitar alguns aspectos do Realismo, *a priori*. Por isso, concebia que a visão de Machado de Assis era tendenciosa; e, na condição de adversário ideológico do escritor português, Machado não poderia ser o melhor juiz.

Aos olhos de S. Saraiva, independentemente das impressões causadas, *O primo Basílio* era a inovação mais acentuada do gênero de literatura em Língua Portuguesa implantada até aquele momento. Se para Machado de Assis Luísa não tinha veracidade, na opinião de S. Saraiva, a heroína eciana representava o caráter ordinário da mulher daquela época – fraca, fútil e leviana, conforme suas palavras:

Parece-me que não se pode negar a verdade do caráter de Luísa. Se o autor tivesse procurado para a sua heroína uma mulher forte e enérgica, menos sensual, menos dócil, e mais austera, havia forçosamente de dar uma outra diretriz à sua ação. (S. SARAIVA, In: NASCIMENTO, 1997, p. 202).

Indo além, S. Saraiva afirmou que aos críticos não é reservado o direito de questionar o artista sobre as suas escolhas, o que lhes cabe é aceitar a obra de arte como um fato, verificar sua veracidade e observar se está em harmonia com o meio em que foi elaborada.

Retomando a defesa da composição de Luísa, S. Saraiva acrescentou:

Por que Luísa é um títere? Porque se deixa fascinar pela calculada perfídia de Basílio, porque depois de cair, não tem a força para se erguer, porque depois de descoberta a sua falta por Juliana, não tem a energia para sair de uma posição humilhante, Luísa é um títere por essas razões.

Mas o que são todas as mulheres, com aquele temperamento, com aquela educação e em casos análogos? São títeres evidentemente. Mas não seria o pensamento de Eça de Queirós, simplesmente com auxílio dos fatos que expõe, demonstrar que todas as mulheres, em tais circunstâncias, ficam reduzidas à inconsciente posição de títeres e que é dessa posição que lhes há de vir o arrependimento ou o castigo?

com outro português, Rafael Bordalo Pinheiro. Colaborou em vários jornais. Em *O álbum*, Machado de Assis fez um retrato de Henrique Chaves enaltecendo as suas qualidades intelectuais de grande jornalista e a sorte de ter nascido em uma cidade como Lisboa. (cf. NASCIMENTO, 2007, p. 205).

E depois, acrescenta Eleazar, Luísa não tem remorsos, não tem arrependimento, não tem consciência – tem apenas medo do marido. Isto, que é apontado como um defeito, nos parece 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. Luísa, porém, que efetivamente fica reduzida a títere, não o é senão pelas circunstância que a rodeiam. (S. SARAIVA, In: NASCIMENTO, 2007, p. 202).

Seguindo o raciocínio pró-romance eciano, S. Saraiva retomou a ideia de Machado de que, se *O primo Basílio* continha alguma lição, era a necessidade de se escolher bem os empregados para ter paz no adultério. Para S. Saraiva, o autor português não teria se dedicado a escrever um romance de 600 páginas para provar uma concepção tão banal.

Em seguida, posicionando-se contrário a Machado, esclareceu que não duvidava da capacidade pedagógica do texto realista, ressaltando: mesmo que os resultados almejados com *O primo Basílio* não tivessem sido alcançados, os esforços de Eça de Queirós eram dignos de louvor.

Em 23 de abril de 1878 a *Gazeta de Notícias* levou a público o texto “Folhetim Palestra”, assinado por Luiz de Andrade⁴⁴. Este texto era assumidamente favorável ao Realismo e, por extensão, ao *Primo Basílio*. Usando uma linguagem bastante metafórica, Luiz de Andrade comemorava os novos tempos da Literatura Portuguesa, em que estaria acontecendo uma democratização na escrita e que os autores podiam finalmente representar sua arte, livres do despotismo literário.

Para Andrade, essa liberdade de expressão não era bem vinda aos folhetinistas conservadores, que punham os trabalhos inovadores no andar térreo das folhas diárias. No seu entender, *O primo Basílio* era um excelente livro, um romance de sensação, de um interesse despótico, repleto de belezas superiores, escrito com febre e com encarniçamento.

Andrade considerou *O primo* uma obra para várias horas de leitura ininterrupta, devido ao caráter envolvente do seu enredo, conforme suas palavras:

Vê-lo e devorá-lo é obra, não de um momento, mas de algumas horas de leitura ininterrupta. O assunto entrelaça-se, varia em cambiantes multicores, enrosca-se o leitor e só se poussa o livro na fase final, sentindo-se a cabeça pesada de um grande desalento do coração. Fica-se realmente extenuado, como depois de uma luta arquejante, mas de uma luta em que ficamos vencidos. Assiste-se àquelas

⁴⁴ Luiz de Andrade (1849-1912), jornalista e bibliotecário do Senado Federal, foi redator da *Revista Ilustrada*, de *O Besouro* e do *Diário Popular*. Utilizava como pseudônimo Júlio Verim.

peripécias que têm o encanto dos dramas bem representados, com desgosto, porém com uma curiosidade crescente. O seu valor literário é inestimável; tem comparações e imagens novas, admiráveis, imprevistas; o estilo, ainda que um pouco acidentado e alpestre, é cheio de pitoresco e de colorido. (ANDRADE, In: NASCIMENTO, 2007, p. 210).

O fato de atribuir ao livro um valor inestimável não significou para Andrade afirmar que no romance não havia pontos falhos. Para o crítico, o romance não era perfeito porque lhe faltava um ideal superior. Os tipos descritos por Eça, de acordo com Andrade, eram desconsoladores, sem exceção.

Quanto ao desfecho, a opinião deste crítico concordava com Machado de Assis, sobre a impressão de um tom repetitivo de cinismo em Basílio, semelhante ao que encerrou *O crime do padre Amaro*.

Em concordância com Ramalho Ortigão, para Andrade, o tipo Basílio também parecia inverossímil, pois o seu perfil pelintra não faria daquele homem um sujeito capaz de enriquecer com o comércio. Basílio teria, portanto, sido concebido com caracteres antagônicos, com traços de personalidades excludentes entre si.

Interessante apontar que, ao se referir à Luísa, o crítico Luiz de Andrade chamou atenção para o contato entre a protagonista portuguesa e a Sra. Bovary⁴⁵. Para Nascimento, tal observação, de grande relevância, escapou aos olhos dos melhores críticos brasileiros daquela época e atualmente é um ponto de vista corrente nas análises de *O Primo Basílio*.

Em 24 de abril de 1878, também na *Gazeta de Notícias*, outra crítica apontada para a fala machadiana teve sua publicação. O folhetim, assinado por Amenófis Efendi, pseudônimo de Atalipa Lopes de Gomensoro⁴⁶, trouxe o seguinte título: “Eleazar e Eça de Queirós: um crítico do *Primo Basílio*”.

Escrito em tom bastante humorístico, simulando um egípcio que buscava entender a cultura brasileira, este artigo dedicou-se a analisar a crítica de Machado de Assis. Efendi enunciava uma série de pontos nos quais julgou incoerências na abordagem de Machado de Assis.

⁴⁵ Ema Bovary, protagonista de *Madame Bovary* (1857) de Gustave Flaubert.

⁴⁶ Doutorou-se pela Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro e especializou-se em oftalmologia na Europa. Clinicou no Rio de Janeiro. Segundo Arnaldo Faro (1977, p. 133), apesar de adversário no debate sobre *O primo Basílio*, Machado de Assis teria sido um de seus pacientes de consultório. (Cf. NASCIMENTO, 2007, p. 222).

O primeiro ponto atacado por Amenófis Efendi foi a afirmação machadiana de que Luísa é um títere. Efendi relacionou esta afirmação com uma reclamação de Machado sobre a protagonista ser movida apenas por emoções. Para Efendi, se a heroína era inanimada como um títere, lhe seria impossível ser movida por sentimentos.

Outro aspecto considerado por Efendi contraditório na exposição de Machado, por não ir ao encontro da imagem de uma Luísa-marionete, foi o episódio em que ela se recusa a aceitar o dinheiro oferecido por Basílio para calar Juliana:

[...] Daí em diante o cordel que move a alma inerte de Luísa passa das mãos de Basílio para a da criada. Luísa é decididamente um títere, nem lhe falta o cordel, porém o crítico diz pouco antes que a moça recusara o dinheiro que lhe oferecera o primo para que houvesse de Juliana as cartas. Perguntamos se quem assim procede tem ou não alma? Esse títere tem ou não algum pudor? Morrem a criada e dias depois a ama; assim termina o romance.

O crítico, que é tão perspicaz, *ou ainda mais que o leitor*, agüi de incongruente a concepção do Sr. Eça de Queirós e de inânime o caráter de Luísa. (EFENDI, In: NASCIMENTO, 2007, p. 218).

Na sequência, Efendi referenciou as afirmações machadianas sobre a inconsistência do episódio das cartas. Relembra-se que Machado sugeriu que o episódio das cartas teria sido plantado no enredo de *O primo Basílio*, pois, segundo a concepção machadiana, caso os papéis não tivessem sido roubados por Juliana, a trama do romance estaria acabada, visto que o relacionamento dos primos já estava desgastado.

Beirando a ridicularização de tal argumento, Efendi defendeu seu ponto de vista ironizando a fala machadiana com um dos conflitos de *Eurico, o presbítero*, romance de Alexandre Herculano:

Para que o imortal escritor português fez de Eurico um presbítero e não o matou logo que o pai de Hermengarda recusou-o para noivo de sua filha? Assim teria terminado o seu romance antes de começá-lo, escrevendo então um outro livro, acompanhando a entrada dos mouros em Espanha. [...] O crítico condena a invenção das cartas e da criada, como estamos convencidos, censura A. Herculano por não ter acabado com Eurico antes de ser presbítero.

Inanidade de caráter na heroína! É por ventura inverossímil esse tipo? Incontestavelmente, Eleazar sonha amazonas em todas as mulheres, quer de hoje, quer de outrora, e só nesse gênero é que compreende a existência do que ele chama *vínculo moral*. (EFENDI, In: NASCIMENTO, 2007, p. 219).

Em franca defesa a Eça de Queirós, Efendi afirmou que Machado de Assis equivocava-se ao exigir do romance eciano um ensinamento ou comprovação de tese, pois

a pretensão do luso era tão-somente retratar cenas sociais da sua época e não ensinar alguma moral.

A revista *Ilustrada* de 27 de abril publicou o 10º artigo sobre *O primo Basílio* comentado neste trabalho. Sob o título “As três questões” e assinado por D. Fortes⁴⁷, este texto também não dispensou a ironia. As três questões de grande relevância aos debates, segundo ele eram: a dissolução da câmara; a emissão do papel moeda e *O primo Basílio*.

Para Fortes, não havia consenso sobre *O primo Basílio* e as opiniões externadas eram muito divergentes, o que deixava o debate cada vez mais complicado.

As opiniões divergem sobre os pontos capitais com relação à obra e a seu autor: é um livro indecente; é um livro de fundo moral; é imoral; não pode entrar em casa de família; pode – rasgada a página 320; é realista; é naturalista; não é nada. O Sr. Eça escreve bem – mas é sujo; não escreve mal – mas é franco demais. E etc. (FONTES, In: NASCIMENTO, 2007, p. 225).

O texto de D. Fortes figura no debate com um tom sintetizador da querela instalada em torno de *O primo Basílio*. Fortes atentou para o fato de que a poeira levantada com os debates estava servindo de propaganda para o romance. Segundo ele, enquanto os literatos e intelectuais discutiam o acesso do livro às famílias, estas, com a curiosidade bastante aguçada devoravam a obra; alguns leitores iam direto à página 320 procurar *a coisa* que não devia ser vista pelas senhoras distintas.

Em 28 de abril de 1878, a *Gazeta de Notícias* publicou o texto – “Folhetim A Semana” – sob a autoria de F. de M⁴⁸. Conforme a crítica mencionada, este texto também referenciava a dificuldade que os críticos encontravam para chegar a uma ideia consensual sobre *O primo Basílio*.

F. de M., concordando com Fortes, também defendia a que as críticas publicadas – seja defendendo ou atacando o romance eciano – funcionavam como um incentivador à leitura da narrativa:

[...] Ora, a tanta sabedoria, a tamanha jurisprudência literária ficam os povos de boca aberta, e hoje não há ninguém que ignore qual seja o maior defeito do Primo Basílio, e mais ainda a “que a individualidade no quadro, na partitura e no livro é tudo”. (F de M., In: NASCIMENTO, 2007, p. 229).

⁴⁷ Esta assinatura não foi identificada. (NASCIMENTO, 2007, p. 226)

⁴⁸ F. de M. seria, segundo Arnaldo Faro, a forma abreviada do nome de Ferreira de Menezes. Jornalista, teatrólogo, poeta e romancista, diplomou-se em direito em São Paulo. (cf. NASCIMENTO, 2007, p. 233).

Em 30 de abril de 1878, Machado de Assis, o Eleazar, retornou ao inflamado debate e publicou a segunda parte da sua crítica, também nas páginas do *Cruzeiro*. O segundo texto foi publicado com a intenção de ratificar as opiniões do primeiro, além de funcionar como veículo para responder críticas direcionadas a Eleazar, conforme informações explicitadas desde a sua abertura:

Há quinze dias, escrevi nestas colunas uma apreciação crítica do segundo romance do Sr. Eça de Queirós, *O primo Basílio*, e daí para cá apareceram dois artigos em resposta ao meu, e porventura algum mais em defesa do romance. Parece que a certa porção de leitores desagradou a severidade da crítica. Não admira; nem a severidade está muito nos hábitos da terra, nem a doutrina realista é tão nova que não conte já, entre nós, mais de um fêvido correligionário. Criticar o livro era muito; refutar a doutrina era demais. Urgia, portanto, destruir as objeções e aquietar os ânimos assustados; foi o que se pretendeu fazer e foi o que não se fez. Pela minha parte, podia dispensar-me de voltar ao assunto. Volto (e pela última vez) porque assim o merece a cortesia dos meus contendores; e, outrossim, porque não fui entendido nas minhas objeções. (ELEAZAR, In: NASCIMENTO, 2007, p. 234).

Machado reafirmou perceber em Eça de Queirós um grande talento, além de um dom de observação particular e a capacidade de produzir personagem à beira da perfeição – Juliana. Contudo, sustentou o ponto de vista de que *O primo Basílio* fora composto com defeitos graves, alguns de concepção e outros próprios da Escola.

Respondendo aos questionamentos feitos por Efendi, que combateu as críticas machadianas (usando um conflito de *Eurico, o presbítero*), Machado de Assis afirmou-se incompreendido:

Que não me entendessem, vá; não era um desastre irreparável. Mas, uma vez que não entendiam, podiam lançar mão de um destes dois meios: riler-me ou calar. Preferiram atribuir-me um argumento de simplório involuntariamente, creio; mas, em suma, não me atribuíram outra coisa. (ELEAZAR, In: NASCIMENTO, 2007, p. 235).

Além do mais, na segunda intervenção, Machado manteve a sua opinião de que os heróis de *O primo Basílio* não tinham sustentação, não davam nada de si. Para ele, a ordem lógica do romance seria: após o retorno de Jorge do Alentejo, a vida do casal tornar-se-ia a mesma de sempre, pois o primo voltaria para a França sem que nenhum sentimento o prendesse à Luísa, visto que o relacionamento adúltero não teria passado de um simples

parêntese na vida matrimonial. Por isso, o andamento da trama sugeria um enredo fraco, apimentado pela descoberta das cartas e a extorsão promovida por Juliana.

[...] Que acontecimento, logicamente deduzido da situação moral dos personagens, podia vir continuar uma ação extinta? Evidentemente nenhum. Remorsos? Não há probabilidade deles; porque, ao anunciar-se a volta do marido, Luísa, não obstante o extravio das cartas, esquece todas as inquietações, “sob uma sensação de desejo, que a inunda”. Tirai o extravio das cartas, a casa de Jorge passa a ser uma nesga do Paraíso; sem essa circunstância, inteiramente casual, acabaria o romance. Ora, a substituição do principal pelo acessório, a ação transplantada dos sentimentos para o incidente, para o fortuito, eis o que me pareceu incongruente e contrário às leis da arte. (ELEAZAR, In: NASCIMENTO, 2007, p. 236).

Referindo-se a Shakespeare, Machado retirou de *Otelo* mais um argumento para sustentar seu olhar que julgou equívoco de concepção em Eça. Segundo ele, o lenço de Desdêmona, apesar de aparentar ser apenas um detalhe, tinha larga participação no episódio da sua morte. A alma ciosa e ardente de Otelo, a perfídia de Iago e a inocência de Desdêmona eram os elementos principais da ação. O lenço de Desdêmona seria, portanto, o detalhe que fez extrapolar uma situação tensa determinada pela combinação dos caracteres dos personagens. Ou seja: o acessório não dominara o absoluto.

Retornando à análise do caráter de Luísa, Machado de Assis comentou a tendência da personagem portuguesa em entregar seu destino à sorte. Citou duas passagens: a que Luísa recorreu às cartelas de loteria, como forma de levantar a quantia exigida por Juliana e também o episódio em que, em dúvida se deveria ir ou não se encontrar com Basílio no Paraíso, a protagonista atirou ao ar uma moeda de cinco tostões e, sendo cunho, foi ao encontro do primo. Segundo Machado de Assis, baseado em cenas como estas é que lhe ocorreu que Luísa portava-se como um títere: ela não decidia por si, preferia que a sorte determinasse suas ações, ou seja, a motivação que movia a personagem não partia do seu íntimo, mas de uma força externa.

Na visão machadiana, não havia nenhuma forma de atribuir a Luísa um escrúpulo de dignidade conjugal. Se no romance havia a menção a remorsos, culpas ou arrependimentos da heroína, lá estavam porque o autor havia embutido tais informações, pois, na verdade, o que Luísa sentia era medo. Para Machado de Assis, Luísa fora composta com um caráter antinômico, como antinômicos eram os sentimentos dela.

Quanto ao Realismo, Machado de Assis afirmou perceber que havia nesta escola algo que podia ser colhido em prol da imaginação e da arte, mas o que ele observava é que

os adeptos da doutrina, na busca de descartar um Romantismo decadente, saíam de um extremo para cair em outro; na perspectiva de Machado, ao agir desta maneira, o ideal de regeneração visado pelos realistas tornava-se nulo, pois os adeptos da nova escola estariam apenas trocando o agente da corrupção.

Aos contendores que vislumbravam em *O primo Basílio* um efeito moral, Machado de Assis afirmou que esta concepção, a seu ver, era ilusória, pois não se tem a impressão moral de um romance mediante silogismos. Caso realmente Eça de Queirós tivesse intentado influenciar moralmente os leitores com o seu romance, o êxito não fora alcançado porque os ensinamentos foram ofuscados pela viva pintura dos fatos viciosos, segundo suas palavras: “[...] essa pintura, esse aroma de alcova, essa descrição minuciosa, quase técnica, das relações adúlteras eis o mal. A castidade inadvertida que ler o livro chegará à última página, se fechá-lo, e tornará atrás para reler outras.” (ELEAZAR, In: NASCIMENTO, 2007, p. 241).

No fechamento da segunda parte da análise crítica do romance eciano, Machado de Assis dedicou-se a clamar aos novos escritores das terras de língua portuguesa que não se deixassem levar por uma doutrina, para ele, caduca. Para Machado, era importante uma renovação na arte literária, era válido que se buscasse a realidade; contudo, era imperioso excluir o Realismo em nome da verdade estética.

Retornando à abertura da segunda parte da crítica machadiana, é naquele ponto que o escritor brasileiro justifica o motivo pelo qual resolveu voltar publicamente ao assunto. Segundo ele, pela última vez: “Pela minha parte podia dispensar-me de volta ao assunto. Volto (e pela última vez) porque assim o merece a cortesia dos meus contendores; e outrossim, porque não fui entendido em uma das minhas objeções.” (MACHADO DE ASSIS, 1959, p. 168).

Porém, dizer que não voltaria ao assunto não é o mesmo que afirmar que seu ponto de vista desfavorável a uma série de posturas da nova poética havia mudado. No ano de 1879, um outro artigo de crítica literária foi assinado por Machado de Assis. Desta vez, na *Revista Brasileira*.

Sob o título “A nova geração”, o texto machadiano referia-se à nova poesia que se praticava. Mais uma vez, o conteúdo textual explicitava o descontentamento de Machado com os rumos que a literatura seguia. Ou seja: a literatura realista voltava a ser alvo das

observações machadianas (desta vez, mediante a observação da prática dos poetas). Logo, “A nova geração” é um texto em que Machado volta ao assunto Realismo, reafirmando uma série de posicionamentos do escritor em relação a esta escola⁴⁹.

Neste texto crítico, Machado mostrou um estudo minucioso da obra de alguns poetas jovens, aspirantes a figurar entre os artistas de uma geração nova, cuja representação da realidade ocupava a maior parte dos seus versos.

Na análise machadiana foi apontada uma série de incoerências daqueles artistas. Algumas na ordem da forma e outras nos argumentos que sustentavam as suas representações. Para Machado de Assis, estes artistas jovens eram vítimas involuntárias de um período de instabilidade estética, pois faziam parte de um processo ao qual chamou de movimento de transição desigualmente expresso.

O resultado da análise machadiana apontava para uma tendência dos poetas em carregarem a mão para efeitos puramente literários, o que evidenciava uma falta de sinceridade em sua arte. A seu ver, os poetas abdicavam da sua identidade artística e mudavam o estilo em prol da defesa de uma nova ordem estética. Desta forma, descartavam algumas das suas qualidades natas e se expressavam com certo artificialismo.

Outra queixa de Machado voltava às questões de representação da sensualidade, da mesma forma que reclamou em *O primo Basílio*. Na concepção machadiana, alguns poetas trocavam a sensualidade pela pornografia, deliberadamente, deixando expostas apenas as carnes.

Tal ponto de vista foi ilustrado com o exemplo do Sr. Artur Barreiros:

[...] Entre os vinte sonetos que deixou, raro é o que não comemore um lance, um quadro, uma recordação de alcova; e eu compreendo a fidelidade do Sr. A. Barreiros, que, tratando de coligir os escritos esparsos do amigo, não quis excluir nada, nenhum elemento que pudesse servir de estudo do espírito literário do nosso tempo. [...] Trinta anos bastaram à evolução que excluiu o sentimento para só deixar as carnes. (MACHADO DE ASSIS, 1959, p. 197).

Além do mais, na perspectiva de Machado, um dos grandes problemas do Realismo, o inventário, estava calcado na falta de lucidez dos realistas em diferenciar o termo acessório do necessário. Machado de Assis também criticou o que lhe pareceu ser um equívoco de auto-análise de alguns poetas em relação à sua obra. O exemplo usado foi o de

⁴⁹ Para José Leonardo do Nascimento, a publicação de “A nova geração” Assis teria revelado uma persistente obsessão antinaturalista de Machado de Assis. (cf. NASCIMENTO, 2007, p. 20)

Carvalho Júnior, que afirmava ter nos seus versos a inspiração de Baudelaire. A demonstração machadiana apontou para uma concordância em relação à inspiração, porém, evidenciava um *gap* entre as representações, a partir desta frase:

[...] É positivo que o nosso poeta inspirou-se do outro. “Belezas de missal” diz aquele; “Beautés de vignettes”, escreve este; e se Baudelaire não fala de “virgens cloróticas” é porque se exprime de outra maneira: deixa-as a Gavarni, “poète de chloroses”. Agora, onde o temperamento dos dois se manifesta, não é só em que o nosso poeta odeia aquelas virgens, ao passo que o outro se contenta em dizer que elas lhe não podem satisfazer o coração. (MACHADO DE ASSIS, 1959, p. 198).

Em outras palavras, Machado demonstrava que o Sr. Carvalho Júnior, ao tentar representar como Baudelaire estava apenas “carregando sua mão” de forma descautelosa e exibindo em primeiro plano uma poesia carnal.

Uma síntese machadiana – em relação aos poetas da Nova Geração – demonstrava que, em muitos casos, os artistas forçados a seguir a nova onda estética descaracterizavam-se. Analogamente ao Albatroz das *Flores do Mal* de Baudelaire, quando os poetas pendiam para o lado do Realismo, era como se tivessem suas asas cortadas, tornando-se vítimas passíveis ao escárnio.

Outro ponto para o qual Machado direcionava as suas preocupações diz respeito ao engajamento político ao qual se propunham alguns poetas realistas. Para ele, esta atitude poderia ser uma forma de se dar nova vida a metáforas caducas, procedentes do Velho Mundo. A consequência desta opção era um abafamento das qualidades artísticas em detrimento da imaginação e da dedicação aos belos versos. Para Machado, tal prática deveria ser deixada àqueles artistas que não encontravam outra maneira de chamar a atenção.

Enfim, Machado de Assis fez uma séria análise dos poetas aos quais julgava mais notórios e reconheceu, no fechamento desta crítica, haver entre os novos talentos artistas muito bons. Aos seus olhos, o que faltava era unidade ao movimento. Segundo as palavras machadianas, os representantes da nova poética esbanjavam confiança e brilho, mesmo que se perdessem a representar cenas com certa vulgaridade. Porém, para ele, era visível o esforço dos rapazes em descontinuar o passado.

Entretanto, assim como havia anunciado na crítica a *O primo Basílio*, Machado alertava que, na ânsia de alguns artistas em causar uma ruptura com o movimento anterior, podiam estar praticando o mesmo equívoco observado nos adeptos do Romantismo:

Aborrecer o passado ou idolatrá-lo vem dar no mesmo vício; o vício de uns que não descobrem a filiação dos tempos, e datam de si mesmos a aurora humana, e de outros que imaginam que o espírito do homem deixou as asas no caminho e entra a pé num charco. (MACHADO DE ASSIS, 1951, p. 241).

Com esta fala, Machado de Assis reforçava a ideia lançada na crítica ao romance *O primo Basílio*, de que os realistas, ao rumarem sua arte em direção exatamente oposta aos românticos, estariam apenas trocando o agente corruptor.

PARTE III

3 O diálogo entre *O primo Basílio* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*

3.1 A polêmica velada entre *O primo Basílio* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*

Postula-se neste trabalho que em *Memórias póstumas de Brás Cubas* está presente uma polêmica velada em relação ao *Primo Basílio*. O raciocínio que embasa tal afirmação considera a interrelação entre vários fatores: a amizade e afinidade intelectual entre Machado de Assis e os irmãos Castilho pode ter influenciado a opinião de Machado de Assis sobre a Questão Coimbrã e a revolução que os jovens da Geração de 70 tentavam operar nas letras portuguesas. Pouco tempo depois, deu-se a publicação de *O primo Basílio* no Brasil, atraindo atenções e gerando uma série de polêmicas. O romance de adultério português mereceu duas críticas diretas escritas por Machado de Assis, além de uma série de páginas veiculadas na imprensa carioca em 1878 – conforme dito, a insatisfação de Machado de Assis com *O primo Basílio* não se limitava ao romance (lembrando que Machado não respondeu ao convite do editor dos livros de Eça para que fosse o defensor dos seus direitos autorais no Brasil), dirigia-se à narrativa atingindo também os pressupostos de escola e representação da realidade propostos por Emile Zola.

Em 1879, outra crítica de autoria machadiana questionava o Realismo e, de maneira subliminar, reforçava uma série de opiniões externadas na crítica ao *Primo Basílio*. Um ano depois, em 1880, *Memórias póstumas de Brás Cubas* veio a público, anunciando uma reformulação significativa no estilo de Machado de Assis.

Nas seções seguintes, buscar-se-á demonstrar que em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* Machado de Assis operou uma série de reparos em características que julgou inconsistentes em *O primo Basílio* e também questionou alguns dos pressupostos da concepção realista do seu tempo.

3.2 A exaço do inventário

Conforme mencionado, uma das características comuns na literatura realista é a presença do inventário: a descrição minuciosa das cenas em que a narração se passa. Para Zola, o autor faz o inventário da cena mediante um estudo acurado do que deseja representar, ou seja: estuda documentos, visita lugares, convive com pessoas que fazem parte do cenário que ele futuramente retratará em sua ficção. De acordo com informações já citadas, o primeiro cuidado autoral seria reunir em notas tudo aquilo que pudesse saber a respeito do mundo que pretendia retratar.

O inventário seria, portanto, uma fórmula do escritor realista para representar a natureza tal como ela é, descrevendo os lugares e situando os personagens no meio em que se manifestam – eis aqui o senso do real.

Emile Zola atribuía ao texto descritivo um caráter funcional. Segundo ele, quando há necessidade de passagens descritivas, estas se fazem presentes apenas para completar e determinar os personagens, considerando que o meio determina o personagem:

Isso significa dizer que já não descrevemos por descrever, por um capricho e um prazer de retóricos. Achamos que o homem não pode ser separado de seu meio, que ele é completado por sua roupa, por sua casa, por sua cidade, por sua província; e, dessa forma, não notaremos um único fenômeno de seu cérebro ou de seu coração sem procurar as causas e conseqüências no meio. Daí o que se chamam nossas eternas descrições. (ZOLA, 1995, p. 43).

Portanto, na visão determinista de Emile Zola, os personagens não seriam mais abstrações psicológicas, mas um produto do meio. Assim ele definiu a descrição: um estado do meio que determina e completa o homem. Zola censurava qualquer texto descritivo que não refletisse esta função.

A desenvoltura de Emile Zola em estabelecer o que seriam as bases do Realismo parece não ter sido suficiente para fazer dos seus pressupostos um modelo competente de literatura. Para Georg Lukács, em *Narrar ou Descrever?*, Emile Zola, na aplicação do seu ideal de escrita realista, não cumpriu o que suas pretensões prometeram. (Lukács, 1965, p. 48)

Para embasar tal afirmação, Lukács centralizou sua análise na comparação de um trecho que descreve uma corrida de cavalos, situação comum aos dois romances: *Nana* de Zola e *Ana Karenina* de Tolstoi.

Mesmo considerando virtude em exprimir uma série de pontos de vista, para Lukács, a descrição de Zola não passou de uma digressão no romance. E isso ocorreu porque, diferentemente da cena da corrida de cavalos de Tolstoi, o evento em Zola não alterou significativamente o conjunto do entrecho.

No entanto, esta descrição, com todo o seu virtuosismo, não passa de uma digressão dentro do conjunto do romance. Os acontecimentos da corrida são apenas debilmente ligados ao entrecho e poderiam facilmente ser suprimidos, de vez que o ponto de conexão consiste apenas no fato de que um dos muitos passageiros de Nana se arruinou em conseqüência do desfecho da trama.

[...]

A corrida de cavalos de Ana Karenina é o ponto crucial de um grande drama. A queda de Wronski representa uma reviravolta na vida de Ana. Pouco antes da corrida, Ana fica sabendo que está grávida e, depois de uma dolorosa hesitação, decide comunicar a sua gravidez a Wronski. A emoção suscitada pela queda de Wronski provoca a conversa decisiva de Ana e Karenin, seu marido. Todas as relações entre os principais personagens do romance entram numa fase decididamente nova, após a corrida. Esta, por conseguinte, não é um “quadro” e sim uma série de cenas altamente dramáticas, que assinala uma profunda mudança no conjunto do entrecho. (LUKÁCS, 1965, p. 48).

Dito com outras palavras, a descrição da corrida em Zola, sob o ponto de vista do espectador, seria o que Franco Moretti, em “O século sério”, denominou enchimento. “A bifurcação é um (possível) desdobramento da trama; não assim o enchimento, que é aquilo que acontece entre uma mudança e outra”. (MORETTI, 2003, p. 6). Atribuindo os conceitos de Moretti às palavras de Lukács, seria como dizer que o encadeamento da narrativa zoliana continha enchimentos que não induziam a trama à bifurcação, e aqui estaria a falha. Diferentemente da passagem narrada em Tolstoi, onde a descrição teria sido funcional na construção da cena.

Para Lukács, este tratamento dado ao texto fez toda a diferença, pois Tolstoi foi mais assertivo e não apenas descreveu uma cena: ele narrou acontecimentos humanos. Pode-se dizer que, para Lukács, o excesso de descrições visando representar uma realidade integral em *Nana* se instaurou como uma gordura no romance. Quando Zola decidiu privilegiar a descrição visando reproduzir os ambientes de maneira completa, ele renunciou ao princípio de seleção, atribuindo ao acessório o mesmo espaço dado ao essencial.

Machado de Assis, da mesma forma que Lukács em relação a Zola, também enxergou exageros nas passagens descritivas de *O primo Basílio*. Na linha zoliana, o texto de Eça de Queirós entremeou várias passagens da narrativa de adultério com descrições minuciosas de ambientes.

De acordo com a já citada crítica ao romance, Machado de Assis exprimiu várias vezes a sua antipatia em relação ao inventário. Dito aqui de maneira condensada, para Machado, Eça de Queirós “atirou-se ao inventário, tratou o escuso e o torpe com um carinho minucioso; o Realismo só se satisfaria quando descrevesse o exato número de fios que compõe um lenço de cambraia ou um esfregão de cozinha”. (MACHADO DE ASSIS, 1959, p. 157).

Na ótica machadiana, se *O primo Basílio* era capaz de exercer qualquer influência moral, esta capacidade estava anulada devido ao aroma de alcova do romance e das descrições minuciosas das relações adúlteras expressas nele.

Considera-se neste trabalho que, na posição de romancista, o escritor brasileiro, mediante o seu narrador Brás Cubas, criticou o inventário de duas formas, subliminar e explicitamente. Em relação à crítica subliminar feita por Machado mediante Brás Cubas, no ensaio “Realismo e Naturalismo no Brasil à luz de ‘Narrar ou descrever’ de Georgy Lukács”, Rodrigo Alves do Nascimento afirmou que, se comparada à descrição da pedreira e das casas do *Cortiço*, de Aluísio de Azevedo (a obra brasileira mais fiel aos pressupostos naturalistas), as descrições em *Memórias de Brás Cubas* não se sobrepõem às ações dos personagens. E isso se deve a uma habilidade de composição que Machado de Assis transfere ao seu narrador, conforme segue:

Machado, nesse sentido, opera em sentido diverso. Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, o personagem principal, o próprio ‘defunto autor’ das Memórias, fará questão de selecionar e organizar os fatos e acontecimentos que julga determinantes para mostrar o seu ‘legado de miséria’. Suas descrições, portanto, não são carregadas de nenhuma ‘virtuosa da completude’, pelo contrário, caracterizarão o necessário ou o desnecessário (a este, muitas vezes, como maneira própria de acentuar um certo sarcasmo ou futilidade). Esse distanciamento dos fatos, já que o narrador os apresenta agora ‘do outro lado’, permite-lhe, inclusive, narrá-los com maior ironia, emitindo, quando melhor, suas próprias impressões. Aqui temos a clara evidência de ‘um recorte de experiências’, algo ainda mais reforçado por essa espécie de ‘teleologia’ que dá ao autor um distanciamento anterior, não o de imersão. (ALVES DO NASCIMENTO, 2007, p. 301).

Analisando as descrições de *Memórias póstumas de Brás Cubas* em paralelo às descrições de *O primo Basílio*, percebe-se uma diferença significativa. No texto brasileiro, as descrições são mais concisas e não há detalhamento minucioso de ambientes. Esta característica faz de *Memórias póstumas de Brás Cubas* um romance bastante dinâmico, composto por 160 capítulos curtos, porém complexos.

A preocupação em não se ater a descrições demoradas é explicitada com o tom irônico de Brás Cubas no capítulo 45: “Notas”. Neste capítulo, Brás Cubas descreve os momentos que seguiram a morte de seu pai. Por ser um capítulo curto, está reproduzido integralmente a seguir:

Soluços, lágrimas, casa armada, veludo preto nos portais, um homem que veio vestir o cadáver, outro que tomou a medida do caixão, caixão, essa, tocheiros,

convites, convidados que entraram, lentamente, a passo surdo, e apertavam a mão à família, alguns tristes, todos sérios e calados, padre e sacristão, rezas, aspersões d'água benta, o fechar do caixão a prego e martelo, seis pessoas que o tomam da essa, e o levantam, e o descem a custo pela escada, não obstante os gritos, soluços e novas lágrimas da família, e vão até o coche fúnebre, e o colocam em cima e transpassam e apertam as correias, o rodar do coche, o rodar dos carros, um a um... **Isso que parece um simples inventário eram notas que eu havia tomado para um capítulo triste e vulgar que não escrevo.** (MACHADO DE ASSIS, 2003, p. 69, grifo meu).

Note-se a pena da galhofa no ponto de vista de Machado por trás da fala de Brás Cubas: “Isso que parece um simples inventário eram notas que eu havia tomado para um capítulo triste e vulgar que não escrevo”. Esta frase dialoga com o pressuposto de Zola trazido aqui, que considera ser imprescindível a um autor com o senso do real imergir no cenário que busca representar, tomando notas e registrando os detalhes que farão parte da composição artística.

3.3 Através do reposteiro conjugal

À primeira vista, a crítica de Machado de Assis ao romance de adultério de Eça de Queirós pode causar a impressão de ser um texto escrito com as tintas da moralidade, por um homem que tripudiava a inserção da traição feminina nos enredos literários. O tempo decorrido e a produção literária machadiana demonstraram que esta impressão não procede. Ou melhor, se há nas palavras de Machado um aroma de moralismo, isso não se refere à ilustração de um ato infiel, mas à forma como Eça o representou.

Tanto é deste modo que o autor brasileiro explorou o adultério feminino em algumas obras posteriores às objeções feitas ao *Primo Basílio*. Se nas *Memórias póstumas de Brás Cubas* Virgília inaugurou a representação machadiana da adúltera, em *Dom Casmurro*, a suposta infidelidade de Capitu é o tema que mais chama a atenção no romance. Reiterando: o que incomodaria Machado de Assis em *O primo Basílio* não seria a traição, mas a vulgaridade retratada nas cenas.

Este incômodo não foi sentimento exclusivo de Machado; Ramalho Ortigão, conforme crítica analisada, assim observou:

As cenas de alcova são reproduzidas na sua nudez mais impudica e mais asquerosa. As páginas que as retratam tem as exalações pútridas do lupanar, fazem na dignidade e no pudor largas manchas nauseabundas e torpes, como as que põem nos muros brancos os canos rotos. (ORTIGÃO, In: NASCIMENTO, 2007, p. 160).

Igualmente em *O primo Basílio* e em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, o recurso encontrado pelos autores para facilitar o amor proibido dos casais foi incluir na trama um local secreto, exclusivo para encontros amorosos e clandestinos. Luísa frequentava o Paraíso, enquanto Virgília, a Casa da Gamboa. Apesar de as duas casas terem sido preparadas para o mesmo fim, chama a atenção o contraste entre os dois ambientes, conforme trechos analisados a seguir.

3.3.1 O Paraíso de Luísa

Pressionado pelo burburinho da opinião pública lisboeta que já maliciava as visitas recorrentes à casa da prima, Basílio providenciou um esconderijo, local onde possuiria Luísa com mais liberdade. A moça, por sua vez, apaixonada, seduzida e tendo em Basílio o vetor para realizar suas fantasias romanescas, recebeu do primo uma carta com este teor:

“Meu amor”, dizia Basílio, “por um feliz acaso descobri o que precisávamos: um *ninho* discreto para nos vermos...”. E indicava a rua, o número, os sinais, o caminho mais perto. “... Quando vens, meu amor? Vem amanhã. Batizei a casa com o nome de *Paraíso*; para mim, minha adorada, é com efeito o paraíso. Eu espero-te desde o meio dia; logo que te aviste, desço.” (EÇA DE QUEIRÓS, 1995, p. 133).

Segundo o narrador, a atitude de Basílio em buscar um lugar para viverem seu amor proibido, provocou em Luísa uma dilatação doce do orgulho; aquele paraíso secreto, como num romance, lhe dava a esperança de felicidades excepcionais. Neste ponto da narrativa, o sumiço das cartas que arruinariam a protagonista já havia acontecido. Episódio que, diante da vaidade exacerbada de Luísa com a possibilidade de desfrutar um Paraíso, caiu no esquecimento.

A descrição dos momentos que antecederam o primeiro encontro do casal no *ninho* focaliza nas expectativas da moça em relação ao local. Ansiosa, sentia prazer em finalmente ter ela própria aquela aventura que lera tantas vezes nos romances amorosos.

Luísa lembrava-se de que, para os lados de Arroios, onde ficava o esconderijo, havia muitas casas velhas (o que sugere tratar de uma localização pobre e periférica). Mesmo assim, confirmando a sua tendência em não encarar a realidade, preferia confiar no bom gosto de seu primo e fantasiar que o lugar reproduziria um ambiente à Paul Féval:

externamente um casebre arruinado, com o interior decorado a flores em vasos de Sévres e seus pés nus a pisar em Gobelins.

Acontece que, o cessar da carruagem impôs-lhe a realidade. Diante do quadro, Luísa frustrou-se, sentindo o esvaziamento de algumas das suas ilusões:

A carruagem parou ao pé de uma casa amarelada, com uma portinha pequena. Logo à entrada um cheiro mole e salobro enojou-a. A escada, de degraus gastos, subia ingrememente, apertada entre paredes onde a cal caía e a umidade fizera nódoas. No patamar da sobreloja, uma janela com um gradeadozinho de arame, parda do pó acumulado, coberta de teias de aranha, coava a luz suja do saguão. E por trás de uma portinha, ao lado, sentia-se o ranger de um berço, o chorar doloroso de uma criança. (EÇA DE QUEIRÓS, 1995, p. 137).

A continuação da cena, exposta pelo narrador confirmava a insalubridade daquele quarto, paradoxalmente batizado de Paraíso. A mobília era composta de uma cama de ferro coberta por uma colcha de retalhos de chita amarelada. A vista da janela contemplada pela moça confirmava a pobreza da vizinhança:

[...] defronte eram casas pobres; um sapateiro grisalho batia a sola a uma porta; à entrada de uma lojita balouçava-se um ramo de carqueja ao pé de um maço de cigarros pendentes de um barbante; e, a uma janela, uma rapariga esguelhada embalava tristemente no colo uma criança doente que tinha crostas grossas de chagas na sua cabecinha cor de melão. (EÇA DE QUEIRÓS, 1995, p. 138).

A distância entre o idealizado por Luísa e o executado por Basílio causou-lhe repugnância, o que não a impediu de se entregar ao primo. Há um contraste, um tanto óbvio, entre a concepção de paraíso e o cenário arranjado pelo primo para viverem seus momentos de intimidade.

A traição conjugal, a degradação do cenário dos encontros amorosos e mais a narração que fez de Luísa uma vítima da superexposição – sobretudo se considerar a circulação do romance no século XIX – foram também responsáveis pelo debate que *O primo Basílio* provocou. Além do mais, as cenas do Paraíso eram compostas com uma dose de erotismo incomum àquela época.

Às três horas lancharam. Foi delicioso; tinham estendido um guardanapo sobre a cama; a louça tinha a marca do Hotel Central; aquilo parecia a Luísa muito estróina, adorável – e ria de sensualidade, fazendo tilintar os pedacinhos de gelo contra o vidro do copo, cheio de *champagne*. Sentia uma felicidade exuberante que transbordava em gritinhos, em beijos, em toda a sorte de gestos buliçosos. Comia com gula; e eram adoráveis os seus braços nus movendo-se por cima dos pratos.

Nunca achara Basílio tão bonito; o quarto mesmo parecia-lhe muito conchegado para aquelas intimidades da paixão; quase julgava-se possível viver ali, naquele cacifo, anos, feliz com ele, num amor permanente, e lanches às três horas... Tinham as pieguices clássicas; metiam-se bocadinhos na boca; ela ria com os seus dentinhos brancos; bebiam pelo mesmo copo; devoravam-se de beijos – e ele quis-lhe ensinar então a verdadeira maneira de beber *champagne*. Talvez ela não soubesse!

- Como é? – perguntou Luísa erguendo o copo.

- Não é com o copo! Horror! Ninguém que se preza bebe *champagne* por um copo. O copo é bom para o Colares...

Tomou um gole de *champagne*, e em um beijo passou-o para a boca dela. Luísa riu muito, achou “divino”; quis beber mais assim. Ia-se fazendo vermelha, o olhar luzia-lhe.

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 chic, tanta queda? 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 uma sensação nova; tinha-a na mão! (EÇA DE QUEIRÓS, 1995, p. 159).

Note-se que a impressão repugnante que Luísa sentira na primeira ida ao Paraíso desapareceu em um curto espaço de tempo, levando a moça a julgar o local aconchegado para as intimidades, e a lhe parecer factível viver naquele cubículo sujo, desfrutando dos prazeres que a companhia de Basílio lhe proporcionava, supondo-os inesgotáveis.

3.3.2 Um quarto de hotel em Ruão

Neste ponto é oportuno trazer a esta discussão uma cena de adultério de outra obra: *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, publicada em 1857. Uma leitura do romance flaubertiano, com os olhos atentos, aponta ter sido este livro uma provável fonte de inspiração para Eça de Queirós, ao produzir o seu romance de adultério.

Reitera-se que o objeto central deste trabalho é a demonstração do diálogo entre *O primo Basílio* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Portanto, por não ser o alvo principal desta pesquisa, uma comparação global entre *Madame Bovary* e *O primo Basílio* não será apresentada aqui. A presente análise reduzir-se-á à exposição de uma descrição do

ambiente em que Ema e Léon traíam Carlos Bovary e uma breve exposição do perfil da protagonista, segundo o narrador da trama francesa.

Em *Madame Bovary*, a traição praticada por Ema e Léon não acontece na casa de Ema. Vivendo em cidades diferentes, o casal encontra em um quarto de hotel em Ruão o lugar tranquilo para viver o seu romance, que tem uma passagem descrita pelo narrador, desta forma:

A cama era um grande leito de acaju, em forma de barca. As cortinas de cassa vermelha, que descia do teto, eram apanhadas muito embaixo, do lado da cabeceira côncava; e não havia nada mais belo neste mundo do que a sua cabeça morena e a sua pele branca, destacando-se daquele fundo de púrpura quando, por um gesto de pudor, ela cruzava os braços nus escondendo o rosto com as mãos.

O tépido aposento, com seu tapete discreto, os seus ornatos alegres e a sua luz tranquila, parecia mesmo próprio para as intimidades da paixão. As molduras terminavam em flechas, as salvas de cobre e as grandes bolas do fogão reluziam repentinamente se entrava o sol. Em cima do fogão, entre os castiçais, havia duas grandes conchas rosadas, em que se ouvia o ruído do mar se encostavam ao ouvido. Como eles gostavam daquele belo quarto cheio de alegria, apesar do seu esplendor um tanto gasto! Achavam sempre os móveis no lugar e às vezes os grampos dos cabelos, de que se esquecera na outra quinta-feira, debaixo do pedestal do relógio. Almoçavam ao pé do fogão, em um banquinho de jacarandá. Ema trinchava, servia-o, fazendo toda a espécie de pieguices, e ria-se com um riso sonoro e libertino quando a espuma do champanha lhe transbordava do copo para os anéis que lhe enfeitavam os dedos. Estavam tão completamente perdidos na posse de si mesmos, que se julgavam já na sua própria casa, onde deveriam viver até a morte, como dois eternos noivos. Diziam “o nosso quarto, o nosso tapete, as nossas poltronas” e Ema chegava mesmo a dizer “os meus chinelos”, uma prenda de Léon, uma fantasia que ela tivera. Eram uns chinelos de cetim cor-de-rosa, bordados. Quando ela sentava nos joelhos dele, a perna ficava-lhe pendendo e o chinelinho se sustinha apenas nos dedos do pezinho nu. (FLAUBERT, 2003, p. 304-305).

Observe-se que nas cenas expostas, tanto em Flaubert quanto em Eça, existem as seguintes coincidências: o namoro é acompanhado de um lanche regado a *champagne*; as adúlteras demonstram pudor tapando o rosto com as mãos (ou com os braços nus); é dada uma atenção ao gesto pueril de balançar os pés em ambas narrações (Ema balança seus pés sentada nos joelhos de Léon e Luísa à beira do leito); ainda sobre os pés das personagens, observa-se que Flaubert ornamentou os de Ema com chinelos de cetim cor-de-rosa, enquanto Eça vestiu Luísa com meias de seda, também cor-de-rosa; os dois narradores comentam a pieguice dos amantes e, em ambas as cenas, é manifestado o desejo de eternizar aqueles momentos: Em Flaubert, os amantes estavam tão completamente perdidos na posse de si mesmos, que se julgavam já na sua própria casa, onde deveriam viver até a

morte, como se fossem dois eternos noivos; Em Eça, para Luísa o quarto parecia-lhe muito aconchegante para aquelas intimidades da paixão; quase julgava-se possível viver ali, naquele cacifo, anos, feliz com ele, num amor permanente, e lanches às três horas.

Aliada à similitude na descrição das cenas de intimidade, trazida aqui para ilustrar, buscando não estender o paralelo Ema-Luísa, observemos algumas das suas definições do perfil, do ponto de vista do narrador.

No trecho destacado, a narração, contextualizada na mocidade de Ema Bovary, descreve a possível gênese do temperamento imaginativo da moça que, por intermédio de uma funcionária do convento em que vivia, tinha acesso a alguns romances impróprios à sua faixa etária.

Percebe-se que, desde aquela época, Ema demonstrava a tendência a abandonar o *locus* de leitora para posicionar-se intra enredo literário.

No convento havia uma senhora idosa que ia oito dias em cada mês trabalhar na rouparia. Protegida pelo arcebispo, pertencente a uma família de fidalgos empobrecidos na Revolução, comia no refeitório à mesa com as freiras, e depois da refeição conversava um bocadinho com elas, antes de voltar para o trabalho. Muitas vezes as educandas escapavam da aula para encontrá-la. Sabia de cor canções galantes do século passado, que cantava a meia voz, mesmo quando costurava. Contava histórias, trazia novidades, levava recadinhos para fora e, em segredo, emprestava às mais crescidas algum romance que levava sempre no bolso do avental e, do qual ela própria devorava capítulos inteiros nas horas vagas. Era só amores, amantes, damas perseguidas que desmaiavam em pavilhões solitários, postilhões assassinados nas estações de muda, cavalos rebentados em todas as páginas, florestas sombrias, perturbações do coração, juramentos, soluços, lágrimas e beijos, barquinhos ao luar, rouxinóis no arvoredo, cavaleiros bravos como leões e mansos como cordeiros, virtuosos como já não há, sempre bem postos e chorando como chafarizes. Durante seis meses, aos quinze anos, Ema sujou as mãos no pó dos velhos gabinetes de leitura. Mais tarde, com Walter Scott, apaixonou-se por coisas históricas, sonhou com armários, salas de guardas e menestréis. Quisera viver em algum velho solar, como aquelas castelãs de corpetes compridos que, sob os ornatos das ogivas, passavam os dias com o cotovelo apoiado no peitoril e o queixo na mão, à espera de ver surgir do extremo horizonte algum cavaleiro de pluma branca, galopando em um cavalo preto. (FLAUBERT, 2003, p. 51).

A cena abaixo se refere à maturidade de Ema, quando já vivia o segundo caso de adultério. Contextualizada na sequência da cena íntima entre Ema e Léon, citada neste trabalho:

Pela diversidade do seu caráter, alternativamente mística ou alegre, faladora, taciturna, arrebatada, indolente, despertava-lhe mil desejos, evocando instintos ou

reminiscências. Ema era a apaixonada de todos os romances, a heroína de todos os dramas, a vaga “ela” de todos os volumes de versos. Achava-lhe nos ombros a cor de âmbar da “odalisca no banho”; tinha o colete pontiagudo das castelãs feudais; assemelhava-se também à “mulher pálida de Barcelona”, mas era sobretudo anjo! (FLAUBERT, 2003, p. 305).

Nota-se que, com o passar do tempo no romance aquilo que era imaginário na sua juventude, passou a ser uma verdade quando ela se tornou adulta. Se antes Bovary sonhava em ser uma castelã, àquelas alturas, no seu íntimo, ela já o era.

Outro ponto a ser destacado é que, entre as fantasias de Ema Bovary, preponderava a estima e admiração pelas mártires, que sofreram ao decidir levar a cabo a satisfação das suas paixões e tiveram um fim martirizador semelhante ao dela, bem como o de Luísa.

3.3.3 A Casa da Gamboa

Vítimas da opinião pública, da mesma forma que Basílio e Luísa, o casal Brás Cubas e Virgília também encontrou em um ambiente retirado uma saída para desfrutar do seu amor: a Casa da Gamboa. O ponto de encontro dos amantes machadianos demonstra características antitéticas ao cenário eciano. O cuidado de Brás Cubas em escolher um local agradável para seus encontros com Virgília é visível e a postura é oposta a de Basílio, conforme o exceto a seguir:

Com efeito, achei-a, dias depois, expressamente feita em um recanto da Gamboa. Um brinco! Nova, caiada de fresco, com quatro janelas na frente e duas de cada lado, todas com venezianas cor de tijolo, trepadeira nos cantos, jardim na frente; mistério e solidão. Um brinco! (MACHADO DE ASSIS, 2003, p. 90).

A sequência da narração de Brás revela o cuidado de Virgília com o esconderijo da Gamboa, tornando-o um brinco, e imprimindo-lhe o bom gosto da mulher elegante. Aquele lugar era, sim, uma espécie de paraíso, na correta acepção da palavra: além de confortável, era cuidado por uma fiel empregada, a dona Plácida, funcionária leal que encobria a aventura amorosa ilícita do casal. Para Cubas, além de ser aprazível, a Casa da Gamboa resguardava os amantes, conforme suas palavras:

A casa resgatava-me de tudo; o mundo vulgar terminaria à porta – dali para dentro era o infinito, um mundo eterno, superior, excepcional, nosso, somente nosso, sem leis, sem instituições, sem baronesas, sem olheiros, sem escutas, um só mundo, um só casal, uma só vida, uma só vontade, uma só afeição, a unidade moral de todas as

coisas pela exclusão das que eram contrárias. (MACHADO DE ASSIS, 2003, p. 91).

A postura do narrador em defender a intimidade de sua amada, não a submetendo aos olhos da opinião pública, protegeu Virgília, inclusive, dos olhos do leitor. As cenas íntimas denotam um erotismo recatado, o que demonstra compostura em Brás:

O despropósito fez-me perder outro capítulo. Que melhor não era dizer as coisas lisamente, sem todos esses solavancos! Já comparei o meu estilo ao andar dos ébrios. Se a ideia vos parece indecorosa, direi que ele é o que eram as minhas refeições com Virgília, na casinha da Gamboa, onde às vezes fazíamos nossa patuscada, o nosso *luncheon*. Vinho, fruta, compotas. Comíamos, é verdade, mas era um comer virgulado de palavrinhas doces, de olhares ternos, de criancices, uma infinidade desses apartes do coração, aliás, o verdadeiro, o ininterrupto discurso do amor. (MACHADO DE ASSIS, 2003, p. 94).

A localização do refúgio machadiano indica também uma preocupação do narrador de *Memórias póstumas de Brás Cubas* em proporcionar à Virgília um local aprazível, infinitamente superior à condição a que Luísa foi submetida. Enquanto o Paraíso estava situado em uma comunidade pobre, o bairro da Gamboa acolhia os cariocas aristocratas abastados, que lá estabeleciam chácaras e palacetes⁵⁰.

Ao colocar em paralelo a prática de adultério nos três romances: *Madame Bovary*, *O primo Basílio* e *Memórias póstumas de Brás Cubas* uma semelhança salta aos olhos: nos três casos a ocorrência do *topus* adultério se materializa em ambiente fora da casa; externo ao âmbito doméstico. Nos dois primeiros casos a aventura é frustrada. Contudo, no terceiro, há a criação de um espaço doméstico para a vivência da traição. A diferença significativa está na organização do espaço: quem mantém a ordem em *Madame Bovary* e em *O primo Basílio* é o homem, enquanto que o gerenciamento da Casa da Gamboa (experiência não frustrada) é feito por Virgília, a imponente personagem.

3.4 A boa escolha dos fâmulos

No *Primo Basílio* e nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*, a figura da empregada esteve presente de formas distintas, porém importantes no desenrolar das tramas. Em ambas as narrativas tanto Juliana quando dona Plácida receberam um papel de destaque e

⁵⁰ <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Gamboa_\(bairro_do_Rio_de_Janeiro\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Gamboa_(bairro_do_Rio_de_Janeiro))> disponível em 06.01.2011>

mereceram passagens em que o narrador contextualizou os leitores a origem das empregadas, conduta não usual a Eça de Queirós e Machado de Assis.

De acordo com Machado, ao ironizar a composição da empregada eciana e a relevância da personagem no enredo, a boa escolha dos empregados era fundamental àquele que buscava paz no adultério; ideia com a qual ele possivelmente brincou na composição de dona Plácida.

3.4.1 Juliana

O papel da empregada eciana foi um dos pontos abordado pela crítica machadiana. Para Machado de Assis, a serviçal representava o caráter mais completo e verdadeiro do romance. Segundo ele, a criada, cansada de servir, buscava uma forma de enriquecer depressa e teve na subtração das cartas que denunciavam o adultério de Luísa e Basílio a arma que lhe possibilitou humilhar a patroa, extorquindo-lhe todos os confortos que desejava possuir. Diante deste cenário, Machado de Assis considerou que Juliana era uma coadjuvante tão forte que também pôde manipular o cordel que movia a alma inerte de Luísa, a protagonista da trama.

Visto de uma outra perspectiva, o enredo de *O primo Basílio* pode ser contado desta forma: Juliana Couceiro Tavira era uma empregada, filha de uma engomadeira e um desterrado, que estava enfadada de servir. Trabalhando em casas burguesas há mais de vinte anos, nunca se acostumou às tarefas que o serviço lhe impunha cumprir.

Quando jovem, sua ambição era a de ser patroa. No entanto, a pouca remuneração ganha com o seu trabalho e suas poucas economias foram gastas nos tratamentos de saúde, desde sempre debilitada. Gradativamente, o sentimento de frustração por sua própria condição aumentava. Juliana era diferente da maioria das empregadas. Por não se conformar em servir, ela não sabia tirar partido das casas, pelo contrário: despertava a hostilidade dos seus patrões e das outras criadas.

Com o tempo, a dificuldade de convivência de Juliana com os moradores dos locais em que trabalhava aumentava, chegando a ser dispensada de três moradias em apenas um ano. Por isso, passou a odiar patroas, todas, sem diferença e de forma gratuita. Sua inveja aumentava proporcionalmente ao desprezo que sentia pelas donas das casas onde trabalhava.

Na esperança de se livrar do servilismo, Juliana habituou-se a vasculhar as intimidades das patroas quando se ausentavam de suas casas. Revirava cartas, remexia gavetas, vasculhava os papéis, espreitava atrás das portas, enfim, buscava uma falha na conduta das senhoras que a possibilitasse, mediante chantagens, obter a vida tranquila que sempre desejou.

Contratada para cuidar de uma viúva de posses, a Sra Virgínia Lemos, tia de Jorge, Juliana teve renovada a sua fé em terminar sua vida livre da condição servil. Aconselhada por Vitória, a inculcadeira, dedicou-se, com muito zelo, a cuidar da Sra Virgínia, suportando o mau humor comum aos desenganados, sob a expectativa de ser herdeira das posses daquela senhora. Sonhava com as botinas novas que compraria quando o testamento de Virgínia fosse aberto, imaginando-se herdeira da velha mulher.

A morte da velha pôs diante de Juliana a triste realidade: nenhuma menção a si no testamento. Como herança restara-lhe apenas o sentimento de gratidão do sobrinho da defunta, Jorge. O rapaz, como forma de sanar sua dívida com a empregada, levou-a até sua casa e fez dela a sua criada de dentro. Juliana, frustrada, queixava-se mais de doenças e sentia vontade de morrer. Luísa, a dona da casa, achava-a fúnebre e manifestava a vontade de despedi-la. Entretanto, Jorge não consentia, pois se considerava em dívida com aquela pobre empregada. Desse modo, a antipatia entre Juliana e Luísa era mútua.

Jorge, em missão profissional no interior de Portugal, ausentou-se de casa por quase dois meses. Nesse período, Luísa passou a receber a visita de um primo, o Basílio. O rapaz voltava às terras lusitanas após acumular fortuna no Brasil e trazia na bagagem as afetações típicas de homens franceses.

As visitas de Basílio reacenderam em Juliana a esperança de um dia encontrar algo que comprometesse sua patroa, e sua intuição estava correta. Pouco tempo depois de retomado o contato entre os primos, Luísa e Basílio passaram a ter encontros amorosos, no Paraíso, um local providenciado pelo rapaz para possuir seu *affair* da adolescência longe dos olhos curiosos e da maledicência da vizinhança. Os encontros eram muitas vezes combinados por cartas, dentre as quais Juliana conseguiu apoderar-se de duas.

Os papéis que comprometiam Luísa funcionaram como bilhetes de loteria que tiraram Juliana da condição subumana em que vivia. De posse das provas de adultério, a

empregada passou a exigir de Luísa uma série de confortos, a ponto de transferir à patroa as tarefas domésticas que deveria executar.

Amparada por um amigo da família – Sebastião – Luísa conseguiu reaver os papéis. A doença de Juliana agravou-se, levando-a à morte em pouquíssimo tempo. O resgate das cartas das mãos de Juliana não amenizou o sofrimento sentido por Luísa diante das humilhações a que esteve submetida pela empregada. Poucos dias depois do desaparecimento de Juliana, Luísa também morreu.

Vale a pena ressaltar que é incomum nos romances ecianos um personagem empregado receber tamanha atenção nos enredos compostos pelo autor. Conforme demonstrada acima, a complexidade do caráter de Juliana possibilita colocá-la em primeiro plano na mesma história e recontar o romance com sua trajetória centralizando a trama, sem que para isso seja imperativo distorcer os fatos.

Esta peculiaridade, talvez, tenha saltado aos olhos de Machado de Assis e, por isso, o crítico brasileiro assertivamente a tenha considerado o caráter mais completo de *O primo Basílio*.

Erich Auerbach, em seu ensaio “*Germinie Lacerteux*”, avalia o prefácio do romance escrito pelos irmãos Edmond e Jules de Goncourt, uma trama que conta com a descrição dos enredos eróticos e a perdição de uma criada. Segundo Auerbach, a peculiaridade desta história está na inserção das classes mais baixas da população no primeiro plano de um romance. Denotando uma certa agressividade ao público, os irmãos afirmaram no prefácio do livro que as pessoas se agradavam apenas de romances falsos, que fingiam pertencer à alta sociedade, advertindo aos seus leitores que seu livro – *Germinie Lacerteux* – procedia da rua.

Para os Goncourt, em tempo de liberalismo e democracia, era justo que se concedesse às classes mais baixas o direito de serem representadas pela literatura, o que justificava a escolha do enredo daquele romance. Na visão de Auerbach, no prefácio de *Germinie Lacerteux*, os irmãos Goncourt fundamentaram o direito de tratar qualquer objeto, mesmo o mais baixo, de forma séria, o que denotou um pioneirismo desses escritores:

[...] Nos primeiros grandes realistas do século, em Stendhal, Balzac e ainda em Flaubert, as camadas mais baixas do povo, o povo propriamente dito, não aparece;

e quando aparece, não é visto a partir dos seus próprios pressupostos, na sua própria vida, mas é visto de cima.[...] Mas a irrupção da mistura realista de estilos, que Stendhal e Balzac tinham imposto, não podia deter-se diante do quarto estado; devia seguir a evolução política e social; o realismo deveria abranger toda a realidade da cultura contemporânea na qual, embora predominasse a burguesia, as massas já começavam a pressionar ameaçadoramente, na medida em que se tornavam cada vez mais conscientes de sua própria função e do seu poder. O povo baixo, em todas as suas partes, devia ser incluído no realismo sério como tema: os Goncourt tinham razão, e também conservaram a razão; assim demonstra a evolução da arte realista. (AUERBACH, 1971, p. 434).

Trazendo essa reflexão para o enredo de *O primo Basílio*, é possível pensar que o tratamento dado por Eça de Queirós a Juliana foi, de certa forma, sério. Suspendendo um julgamento moral às ações de Juliana e sem a intenção de justificar os seus atos a partir da condição de vida que levava, na narrativa eciana há uma descrição minuciosa da condição subumana em que a criada vivia:

O quarto era baixo, muito estreito, com o teto de madeira inclinado; o sol, aquecendo todo o dia as telhas por cima, fazia-o abafado como um forno; havia sempre à noite um cheiro requeitado de tijolo escandescido. Dormia num leito de ferro, sobre um colchão de palha mole coberto de uma colcha de chita; da barra da cabeceira pendiam os seus *bentinhos* e a rede enxovalhada que punha na cabeça; ao pé tinha preciosamente a sua arca de pau, pintada de azul, com uma grossa fechadura. Sobre a mesa de pinho estava o espelho de gaveta, a escova de cabelo enegrecida e despelada, um pente de osso, as garrafas de remédio, uma velha pregadeira de cetim amarelo e, embrulhada num jornal, a cuiá de retrós dos domingos. E o único adorno das paredes sujas, riscadas da cabeça de fósforos, era uma litografia de Nossa Senhora das Dores por cima da cama, e um daguerreótipo onde se percebiam vagamente no reflexo espelhado da lâmina, os bigodes encerrados e as divisas de um sargento. (EÇA DE QUEIRÓS, 1995, p. 55-56).

Conforme o narrador, as condições em que Juliana estava alojada eram muito precárias. O quarto era insalubre em relação aos demais aposentos da casa (mesmo que bastante semelhante com as descrições do Paraíso, ninho amoroso de Luísa e Basílio).

Outro aspecto sobre o qual vale a pena refletir diz respeito à própria gênese do Realismo, que procura ser uma literatura que reflete a realidade. No 5º capítulo de *O primo Basílio*, Juliana atende Justina, a criada de Leopoldina. Justina vai à casa de Luísa a fim de entregar um bilhete de sua patroa àquela moça. As empregadas, amigas, após cumprimentos calorosos, gastaram alguns minutos a fuxicar sobre as intimidades de Luísa e Leopoldina, suas patroas.

Juliana comentou sobre a frequência das visitas de Basílio à prima e, em troca, escutou de Justina que Leopoldina também andava a receber um rapazote. Aborrecida, Justina sugeriu a Juliana que, por ser um reles estudante, o *affair* de Leopoldina não lhe dava os mimos que recebia outrora de um outro amante, o Gama, por quem sentia saudade:

- Ai, como o Gama não há! Quando era tempo do Gama, isso sim! Nunca ia que não me desse os seus dez tostões, às vezes, meia libra. Ai, devo dizê-lo, foi ele que me ajudou para o meu vestido de seda! Este agora!... É um fedelho. Eu nem sei como a senhora suporta aquilo! E amarelado, enfezado! Aquilo pode prestar para nada!

Juliana disse então:

- Pois olhe, senhora Justina, eu agora é que começo a considerar: é onde se está bem é em casas em que há podres! Encontrei a Agostinha, a que está em casa do comendador, ao Rato... Pois, senhor, não se imagina. É tudo o que se pode! Tudo! Anel, vestido de seda, sombrinha, chapéu! E de roupa branca diz que é um enxoval. E tudo o Couceiro, o que está com a ama. E pelas festas sua moeda. Diz que é um homem rasgado. Ela também, verdade seja, tem um trabalho: fá-lo entrar pelo jardim, e para o fazer sair tem de esperar... (EÇA DE QUEIRÓS, 1995, p. 109).

Esta passagem dá margem para, pelo menos, duas observações: o adultério feminino era conduta comum às mulheres burguesas oitocentistas; a cumplicidade das criadas, as quais muitas vezes acobertavam a transgressão das suas patroas, era recompensada com mimos e quantias em dinheiro. Portanto, pode-se pensar que não seria incomum àquele contexto, ou inverossímil, o fato de Juliana apostar em uma oportunidade de levar vantagem sobre os atos adúlteros de Luísa.

3.4.2 Dona Plácida

Na visão de Machado de Assis, explicitada em sua crítica sob um tom irônico, o enredo de *O primo Basílio* ensinava que a boa escolha dos fâmulos era condição de paz no adultério. Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, a empregada que colabora no envolvimento adúltero entre Virgília e Brás Cubas é dona Plácida.

Da mesma forma que, em *O primo Basílio*, Eça de Queirós descreveu Juliana de maneira significativa, dona Plácida teve participação relevante no enredo das *Memórias*. Esta particularidade chama a atenção porque também não é comum nos romances machadianos uma empregada ganhar notoriedade.

No entanto, em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, há cinco capítulos inteiros dedicados à dona Plácida: o capítulo 70: “Dona Plácida”, o capítulo 74: “História de Dona

Plácida”, o capítulo 75: “Comigo”, o capítulo 144: “Utilidade relativa” e o capítulo 145: “Simples repetição”.

Na primeira descrição da criada, o narrador atribui àquela senhora um certo pudor em ocupar a Casa da Gamboa, por perceber a finalidade real daquele lugar: encontros adúlteros:

Custou-lhe muito a aceitar a casa; farejara a intenção, e doía-lhe o ofício; mas afinal cedeu. Creio que chorava, a princípio: tinha nojo de si mesma. Ao menos é certo que não levantou os olhos para mim durante os primeiros dois meses; falava-me com eles baixos, séria, carrancuda, às vezes triste. Eu queria angariá-la, e não me dava por ofendido, tratava-a com carinho e respeito; forcejava por obter-lhe a benevolência, depois a confiança. Quando obtive a confiança, imaginei uma história patética dos meus amores com Virgília, um caso anterior ao casamento, a resistência do pai, a dureza do marido, e não sei que outros toques de novela. Dona Plácida não rejeitou uma só página de novela; aceitou-as todas. Era uma necessidade da consciência. Ao cabo de seis meses quem nos visse a todos três juntos diria que Dona Plácida era minha sogra. (MACHADO DE ASSIS, 2003, p. 93).

A forma encontrada por Brás Cubas para amenizar o sofrimento de dona Plácida em acumplciar uma traição conjugal foi justamente fazer-lhe um mimo, dando àquela senhora cinco contos de réis. Segundo Brás, a gratidão da empregada foi demonstrada por lágrimas em seus olhos e rezas todas as noites. Foi assim que lhe acabou o nojo. Logo, no capítulo 74, Brás Cubas dedica-se a contextualizar o leitor sobre a história de vida de dona Plácida. Segundo o narrador, ele só teve acesso às intimidades da empregada após ter-lhe dado a pratinha.

Dona Plácida era filha de um sacristão da Sé e uma doceira. Casou-se com um alfaiate, teve uma filha e logo ficou viúva. Por isso ficou responsável pelo sustento de três pessoas (pelo da mãe, pelo da filha e pelo seu próprio), tarefa que cumpria fazendo doces e costurando para fora, além de dar aulas a algumas crianças, trabalho que lhe rendia alguns tostões. Após enviuvar, resistiu a alguns pretendentes. Porém, sonhava em um dia se casar.

Perdera a mãe e lutou muito para sustentar a filha, que fugiu com um rapaz. A atitude da filha deixou-a muito triste e desejando morrer. Foi nessa época que dona Plácida conheceu a família de Virgília, que lhe devolveu a vontade de viver:

[...] 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 de agulhas. – Não se cria isso à toa, meu senhor; Deus sabe como é que isso se cria... Felizmente Iaiá me protegeu, e o senhor doutor também... eu tinha medo de acabar na rua pedindo esmola... (MACHADO DE ASSIS, 2003, p. 96).

Brás Cubas, no capítulo 75, esclarece o que pensou consigo após dona Plácida tê-lo deixado sozinho na sala. Segundo Brás, como quem volta de um transe, ao se dar conta de estar confidenciando-se com o amante de uma mulher casada, a empregada deixou-o só na sala, numa atitude que subentendia certo pudor. A seguir, Brás Cubas passou a elucubrar um enredo para a história daquela mulher.

Sendo a empregada a filha de uma união ilegítima de um sacristão, parecia fadada a padecer na Terra, conforme a imaginação de Brás:

- Assim, pois, o sacristão da Sé, um dia, ajudando à missa viu entrar a dama, que devia ser sua colaboradora na vida de dona Plácida. Viu-a outros dias, durante semanas inteiras, gostou, disse-lhe alguma graça, pisou-lhe o pé, ao acender os altares, nos dias de festa. Ela gostou dele, acercaram-se, amaram-se. Dessa conjunção de luxúrias vadias brotou dona Plácida. É de crer que dona Plácida não falasse ainda quando nasceu, mas se falasse podia dizer aos autores dos seus dias: “Aqui estou. Para que me chamastes?” E o sacristão e a sacristã naturalmente lhe responderiam: “Chamamos-te para queimar os dedos nos tachos, os olhos na costura, comer mal, ou não comer, andar de um lado para outro, na faina, adoecendo e sarando, com o fim de tornar a adoecer e sarar outra vez, triste agora, logo desesperada, amanhã resignada, mas sempre com as mãos no tacho e os olhos na costura, até acabar um dia na lama ou no hospital; foi para isso que te chamamos, num momento de simpatia”. (MACHADO DE ASSIS, 2003, p. 96).

A participação de dona Plácida na história é curta, se comparada à interferência de Juliana em *O primo Basílio*. A empregada da Casa da Gamboa despista Lobo Neves em um episódio em que o homem quase se descobre traído. Após o rompimento do casal, no capítulo 114 sabe-se algo sobre dona Plácida somente a partir do capítulo 142, mediante uma correspondência de Virgília, cujo teor é o seguinte: “Dona Plácida está muito mal. Peça-lhe o favor de fazer alguma coisa por ela; mora no Beco das Escadinhas; veja se alcança metê-la na Misericórdia.” (MACHADO DE ASSIS, 2003, p. 142)

Ainda que contrariado com a ideia de atender ao pedido de Virgília, Brás foi ao encontro de dona Plácida, mesmo sem entender o fim que a empregada dera aos cinco contos de réis que lhe doara. Assim, no capítulo 144: “Utilidade relativa”, a narração de Brás noticia as condições da empregada:

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 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 75, se era para isso 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 de absoluto nesse mundo? (MACHADO DE ASSIS, 2003, p. 144).

No capítulo seguinte, 145: “Simples repetição”, o narrador defunto esclarece que um carteiro da vizinhança de dona Plácida simulou estar enamorado por ela. Após casados, inventou um negócio, vendeu as apólices e fugiu com o dinheiro. Ou seja, o sonho de Plácida de se casar foi co-responsável pela morte à míngua daquela mulher.

Observando-se em paralelo a descrição de dona Plácida feita por Machado de Assis e a descrição de Juliana feita por Eça de Queirós, percebe-se que a empregada brasileira tem um perfil antitético ao da lusitana, mesmo ambas tendo passado por uma série de dificuldades na vida.

Quanto à visibilidade dada à empregada de Brás Cubas, o que se percebe que dona Plácida, apesar de ter sido crucial ao romance adúltero entre Virgília e Brás, conforme as palavras do narrador, não rouba a cena. Ou seja, a importância desta coadjuvante não toma o espaço dos protagonistas. Em outras palavras, não é possível contar o enredo de *Memórias póstumas de Brás Cubas* colocando a empregada da Casa da Gamboa em primeiro plano, como já ensaiado na análise de Juliana feita nesta dissertação – levando-se em conta que *Memórias* é narrado em 1ª pessoa.

Não se afirma que o tratamento dado à dona Plácida por Machado de Assis não tenha sido sério. Nesta análise, a pretensão foi demonstrar, entre outras coisas, que a composição machadiana foi coerente com as críticas feitas ao *Primo Basílio*, ou seja: a complexidade de uma personagem secundária não ofuscou o perfil dos protagonistas.

3.5 O títere e a imponente ruína

Neste trabalho admite-se que o caráter fraco de Luísa era parte da proposta eciana. Tal argumento se apoia na sua tendência bovarista,⁵¹ anunciada desde os primeiros parágrafos do livro. Dito de outra forma: Luísa é a representação de uma mulher alheia à realidade, que devaneia levar uma vida que não é sua: “Luísa, leitora de obras românticas idealizava de tal forma a vida que terminou por enxergar em Basílio um vetor para a realização de suas fantasias romanescas.” (NASCIMENTO, 2007, p. 126).

Esta afirmação é verificável quando nos atentamos às informações fornecidas pelo narrador, no momento que descreve a cena em que a moça preparava-se para ler uma narrativa romanesca de 1848:

Era *A Dama das Camélias*. Lia muitos romances; tinha uma assinatura, na Baixa, ao mês. Em solteira, aos dezoito anos, entusiasmara-se por Walter Scott e pela Escócia; desejara então viver num daqueles castelos escoceses, que têm sobre as ogivas os brasões do clã, mobiliados com arcas góticas e troféus de armas, forrados de largas tapeçarias, onde estão bordadas legendas heróicas, que o vento do lago agita e faz viver; e amara Evandalo, Morton e Ivanhoé, ternos e graves, tendo sobre o gorro a pena da águia, presa ao lado pelo cardo de Escócia de esmeraldas e diamantes. Mas agora era o moderno que a cativava: Paris, as suas mobílias, as suas sentimentalidades. Ria-se dos trovadores, exaltara-se por Mr. De Camors; e os homens ideais apareciam-lhe de gravata branca, nas ombreiras das salas de baile, com um magnetismo no olhar, devorados de paixão, tendo palavras sublimes. Havia uma semana que se interessava por Margarida Gautier; o seu amor infeliz dava-lhe uma melancolia enevoada; via-a alta e magra, com o seu longo xale de caxemira, os olhos negros cheios de avidez e paixão e dos ardores da tísica; nos nomes mesmo do livro – Julia Duprat, Armando, Prudência – achava o sabor poético de uma vida intensamente amorosa; e todo aquele destino se agitava, como numa música triste, com ceias, noites delirantes, aflições do dinheiro, e dias de melancolia no fundo de um *coupé* quando nas avenidas de Bois, sob um céu pardo e elegante, silenciosamente caem as primeiras neves. (EÇA DE QUEIRÓS, 1995, p. 21-22).

A tendência em Luísa de se imaginar vivendo experiências e aventuras de outras mulheres é perceptível também em passagens nas quais o narrador expõe seu relacionamento com Leopoldina, a melhor amiga, contato estabelecido e mantido desde a infância:

⁵¹ O termo bovarismo foi criado a partir do romance flaubertiano: *Madame Bovary*. Designa a tendência de certos indivíduos em apresentar movimento evasivo, fugir da realidade e imaginar para si uma personalidade e condições de vida que não possuem, passando a agir como se as possuíssem. É uma faculdade mental que o ser humano possui – e o bovarista pratica – em se conceber diferente do que é.

Leopoldina deu logo detalhes. Era muito indiscreta; falava muito de si, das suas sensações, da sua alcova, das suas contas. Nunca tivera segredos para Luísa; e na sua necessidade de fazer confidências; de gozar a admiração dela, descrevia-lhe os seus amantes, as opiniões deles, as maneiras de amar, os tiques, a roupa, com grandes exagerações! Aquilo era sempre muito picante, cochichado ao canto de um sofá, entre risinhos; Luísa costumava escutar, toda interessada, as maçãs do rosto um pouco envergonhadas, pasmada, saboreando, com um arzinho beato. Achava tão curioso! (EÇA DE QUEIRÓS, 1995, p. 26).

Segundo a narração, apesar de às vezes considerar Leopoldina indecente, Luísa admirava-a tanto a ponto de a amiga quase lhe inspirar uma atração física. Além disso, os inúmeros episódios de adultério contados por Leopoldina não pareciam transgressão aos olhos de Luísa, mas um ato heróico de quem buscava a paixão não encontrada na vida conjugal. Diante das descrições do narrador, é admissível pensar que a moça escutava as histórias da amiga fantasiando-as, infiltrando-se imaginariamente no enredo, da mesma forma que agia com as heroínas romanescas.

Nos romances de Machado de Assis, conforme menção anterior, Virgília foi a primeira personagem romanesca que consumou um ato de adultério. E a primeira adúltera já não deixava dúvida de que a forma com a qual o escritor brasileiro compôs sua personagem também foi coerente em relação às críticas direcionadas a Eça de Queirós em *O primo Basílio*; a heroína brasileira, apesar de trair regras matrimoniais, não mimetizou o caráter débil da protagonista portuguesa.

Virgília é apresentada ao leitor por Brás Cubas, o narrador de suas memórias, logo na abertura do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*. A personalidade forte desta mulher está sugerida desde a primeira descrição, na cena em que a morte de Brás foi confirmada. Nesta passagem, Brás Cubas ilustrou o comportamento de Virgília como um padecimento controlado.

Conforme Regina Zilberman, em “Minha teoria das edições humanas”, esta cena foi redesenhada por Machado de Assis na passagem da primeira para a edição definitiva. O sofrimento profundo pela perda do ex-amante foi detalhado, acrescentando-se certa teatralidade ao luto. Diante da impossibilidade de permitir transparecer seu sofrimento – dada a situação de adultério clandestino – a mulher parecia sofrer mais que as parentas, ainda que a dor não a tivesse submetido a uma situação patética ou exagerada. Este conflito, entre a força e a discrição da personagem e o sofrimento sentido com a perda do

ex-amante denota fidedignidade com a tendência ambígua de Virgília, informada pelo narrador.

Para Brás Cubas, desde quando Virgília tinha pouco mais de quinze anos já demonstrava atrevimento. Ignorante e pueril, era cheia de ímpetos misteriosos. Nem mesmo a ação do tempo, tão corrosiva à beleza feminina, parece ter tirado de Virgília a sua magnificência, pois, ainda que as formas do seu corpo denunciassem um declínio, ela guardava certa imponência. Aos olhos de Brás, Virgília era uma imponente ruína.

A autodiegese em *Memórias póstumas de Brás Cubas* obriga o leitor a conhecer os personagens apenas pelo prisma da sua observação, e isso inclui as características de Virgília. Para quem lê, não é concedida a oportunidade de conhecer diretamente a intimidade desta figura; apenas a conhecemos mediante suas ações, todas narradas por Cubas.

Conforme Zilberman, trata-se de uma mulher preocupada com aparências. Diferentemente de Luísa, manteve o controle da sua vida, inclusive nos atos de adultério, galgando os seus objetivos de forma calculista.

Virgília mostrar-se-á, no decurso da ação, a mulher das aparências, que gosta de ser admirada e galanteada não apenas pelo marido e pelo amante, mas por todos que a cercam. Em nome da fama e do prestígio, prefere desposar o futuro político que lhe prometa sucesso social; pela mesma razão, larga o amante, quando o marido é chamado para importante posto administrativo em província longe da Corte, escolha que determina o final do *affaire* entre o narrador e a moça. (ZILBERMAN, 2004, p. 47).

De fato, entre as mulheres com quem Brás se envolveu, foi Virgília quem o dominou. Marcela foi uma paixão adolescente de um menino que se firmava varão; Eugênia, a flor da moita, uma brincadeira, um passatempo; Eulália, uma imposição da idade avançada e da família de Brás, uma promessa frustrada de ocupar o vazio deixado por Virgília.

Antonio Candido, no seu “Esquema de Machado de Assis”, destaca que uma das características da prosa machadiana é a labilidade entre o real e o imaginário. Entretanto, para Candido, independentemente de aquilo que é narrado ser real ou imaginário, a consequência do fato em Machado de Assis é exatamente a mesma.

O estudioso ilustra esta afirmação com o personagem Dom Casmurro, Bentinho, que, mesmo não tendo certeza da traição de Capitu, sentia-se tão convicto da ocorrência do

fato que sua imaginação elaborou um enredo no qual ele tinha sido traído. E esta trama imaginária de Bentinho fê-lo assistir ao ruir da sua casa e da sua vida. Refletindo sobre isso, Candido conclui:

E concluímos que neste romance, como noutras situações da sua obra, o real pode ser o que parece real. E como a amizade e o amor parecem mas podem não ser amizade nem amor, a ambiguidade gnosiológica se junta à ambiguidade psicológica para dissolver os conceitos morais e suscitar um mundo escorregadio, onde os contrários se tocam e se dissolvem. (CANDIDO, 1995, p. 25-26).

Ao relembrar o caráter ambíguo de Virgília, descrito por Brás Cubas, e refletir sobre a teatralidade inserida na reescritura de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, conforme Zilberman, pensando também na reflexão de Candido citada acima, torna-se possível questionar até mesmo a motivação ao acesso de choro da personagem diante da morte de Brás: sendo ela uma mulher preocupada com as aparências e, principalmente, com a condição social, dona de uma conduta bifronte (ambígua), dividiu-se articulando um cotidiano normal (o casamento com Lobo Neves, que lhe garantia um alto status) e a transgressão da norma familiar (relacionamento adúltero com Brás por um longo tempo).

Lobo Neves, conforme sugerido por Brás, era um sujeito inescrupuloso, sobretudo se levamos em conta a sugestão do narrador sobre ele ter sido lúcido quanto à traição de sua esposa e, por uma questão de conveniência, ter agido como se de nada soubesse. Entretanto, ainda que Cubas sentisse por Virgília um amor idólatra, era capaz de visualizar a dissimulação daquela mulher, que ia além das artimanhas do próprio marido. Ele era côncio das ações que Virgília era capaz de empreender em troca de vantagens.

No episódio em que ela se dispôs a cuidar de um tio enfermo, o Viegas, seu ardil ficou mais evidente, conforme as palavras de Brás:

O caso de Virgília tinha alguma gravidade mais. Ela era menos escrupulosa que o marido: manifestava claramente as esperanças que trazia no legado, cumulava o parente de todas as cortesias, atenções e afagos que podiam render, pelo menos, um codicilo. (MACHADO DE ASSIS, 2003, p. 107).

O desfecho deste episódio é dado com a morte de Viegas e nenhuma menção a Virgília no testamento. Ocorrência que a moça tragou raivosa. Dito de outra forma, ao refletir de maneira conjunta, unindo as características de Virgília – teatralidade, ambiguidade, ganância, dissimulação e uma certa obscuridade –, não parece absurdo

pensar que o choro copioso da abertura de *Memórias póstumas de Brás Cubas* estaria ligado ao fato de que Brás, da mesma forma que Viegas, não fez dela sua herdeira. Deste modo, entre aquilo que Brás imaginava e o que realmente motivava a comoção de Virgília (realidade) haveria um descompasso.

3.6 Ema, Eugênia, Luísa: tipos da prosa oitocentista

A literatura do século XIX é marcada pela presença dos tipos. Segundo Carlos Reis, no *Dicionário de Narratologia*, o tipo pode ser entendido como um personagem-síntese (entre o individual e o coletivo, entre o concreto e o abstrato) que visa ilustrar, de maneira representativa, certas dominantes do universo diegético em que se passa a ação. O tipo é estreitamente conectado com o mundo real, com que estabelece uma relação mimética.

Complementando este conceito, ao citar Lukács, Reis expõe:

O tipo, segundo o carácter e a situação, é uma síntese original que reúne organicamente o universal e o particular. O tipo não o é graças ao seu carácter médio, mas o simples carácter individual – qualquer que seja a profundidade – não basta também; pelo contrário, ele torna-se tipo porque nele convergem e reencontram-se todos os elementos no seu grau mais alto de desenvolvimento, na revelação extrema dos extremos que concretiza ao mesmo tempo o cume e os limites da totalidade do homem e do período. (LUKÁCS, In: REIS, 2002, p. 411).

Para Reis, a concepção lukácsiana realça os componentes histórico-sociais do *tipo*, mas não se limita a eles. Denomina de tipo social a representação artística de um estrato social (o burguês, o capitalista, o jornalista, o camponês, entre outros) de uma determinada época artística.

No período oitocentista, sobretudo na época de transição entre o Romantismo e o Realismo, o adultério feminino foi tema recorrente e ocupou espaço de destaque em romances de grande circulação, como em *O Vermelho e o Negro*, de Stendhal, *Madame Bovary*, de Flaubert.

Suely do Espírito Santo, em estudo buscando compreender a situação da mulher no século XIX, motivada por uma comparação entre a protagonista de *O primo Basílio* e o livro de Camilo Castelo Branco, *O que fazem mulheres*, concluiu que o tema adultério, apesar de discriminado, era comum naquele contexto. Observação que fica mais óbvia quando levamos em conta que o Realismo tinha como matéria prima a observação da cena

social e da vida privada, ou seja, a presença da traição em tramas ficcionais refletiria sua ocorrência na sociedade.

A partir da comparação dos romances, Suely do Espírito Santo afirma que, apesar de os enredos conterem a mesma temática, o tratamento dado às adúlteras pelos narradores é distinto: o narrador de *O que fazem mulheres* é benevolente e o do *Primo Basílio* faz crítica rigorosa.

A posição do narrador de Camilo mostrava-se compreensiva e solidária, porque ele entendia que a sociedade privava a mulher de liberdade e do desenvolvimento da razão, permitindo-lhe apenas o uso da emoção. Por isso, a sociedade não deveria julgá-la pela razão, e sim pelo sentimento, compreendendo-lhe e perdoadando-lhe a(s) infidelidade(s) como contingência natural de sua condição feminina. [...]

A postura de Eça com relação ao adultério era semelhante à de Camilo só em alguns pontos; na maioria dos outros era oposta. Camilo e Eça concordavam que na sociedade não possibilitavam à mulher o desenvolvimento da razão. Só nesse ponto havia concordância. Ao contrário de Camilo, Eça não aceitava a infidelidade feminina. Criticava-as, criticando mais ainda a sociedade que fizera a mulher assim. Na visão de Camilo, uma atitude semelhante à de Eça seria considerada incongruente, porque a sociedade exigia da mulher aquilo que essa mesma sociedade lhe negava. (ESPÍRITO SANTO, 2001).

Ao comparar Ema Bovary e Luísa percebe-se em ambas o retrato da mulher burguesa, comum, leitora de romances, que sonha em escapar do contexto prosaico por meio da fantasia de protagonizar cenas de uma vida semelhante às lidas por elas em tramas romanescas. Isso leva a supor que a limitação ao universo racional imposta às mulheres oitocentistas não era exclusividade de Portugal, e sim uma marca daquele tempo.

Portanto, talvez seja possível dizer que existe aí um tipo de personagem: o da alienada mulher burguesa oitocentista. Entediada com as tarefas rotineiras que lhe cabia cumprir, de acordo com o seu *status* de mulher casada, dividia-se entre a gestão domiciliar e os compromissos sociais (normalmente limitadas a recepções domésticas e idas ao teatro), tendo na leitura de romances o ponto de fuga da sua realidade, a qual não lhe agradava. A história em que ela estava inserida (a aventura que lhe cabia na vida) era o adultério. Esta era a transgressão que a colocava para fora da instituição do casamento e lhe abria campo para o desconhecido.

No conto machadiano “Confissões de uma viúva moça”, publicado por volta de 1870, este tipo social está bem representado. Eugênia, a viúva moça, após viver dois anos culpada por ter traído a confiança do marido, resolve desvelar este segredo a uma amiga, Carlota.

O formato escolhido por Machado de Assis para esta apresentação é uma narrativa em 1ª pessoa, em modelo epistolar. Este conto apresenta uma singularidade na obra do escritor: a narração em 1ª pessoa com voz feminina. Eis neste conto o tipo mulher burguesa bem caracterizado: Eugênia, uma representante da burguesia, leitora, sonhadora e frustrada com o casamento, usa a capacidade imaginativa como cortina de fumaça para lhe tapar os olhos diante da própria realidade. Uma vez virtuosa, resiste ao flerte de Emílio (o sedutor) por respeito ao marido, que morre. Viúva, consola-se na ilusão de poder desfrutar, enfim, do amor de Emílio, uma promessa de protagonizar cenas semelhantes as dos romances que lera. Ele, por sua vez, foge e lhe confessa, em uma carta, ter hábitos opostos ao casamento. Ainda que não tenha consumado o adultério, ao contrário de Ema Bovary e Luísa, Eugênia também tinha como promessa de felicidade a aventura em um mundo desconhecido, apenas vislumbrado nos enredos romanescos.

Enfim, esse é um esboço rápido do que passou a se desenhar como tipo de romance e um tipo de personagem, com a qual Eça dialogou em *O primo Basílio* (considerando a interlocução com *Madame Bovary*), e Machado repercutiu, nas *Memórias*. Em outros termos, ao responder a Eça, Machado de Assis estava respondendo, com *Memórias póstumas de Brás Cubas*, essa forma de composição.

PARTE IV

4 Os limites da crítica, uma nova ordem burguesa e o revisionismo machadiano

4.1 Os limites da crítica machadiana

Machado de Assis criticou *O primo Basílio* sem o distanciamento histórico que permite hoje maior ângulo de análise. Diante disso, não há como deixar de reconhecer uma assertividade no ponto de vista de Machado, sobretudo se considerarmos que ele não repetiu, nos romances da sua segunda fase, alguns dos tropeços que julgou ter cometido o seu colega português.

Entretanto, nas críticas dirigidas ao *Primo* publicadas em seguida ao lançamento do livro e analisadas nesta dissertação, não foram percebidas nas palavras de outros nomes uma acusação sutil que Machado fez a Eça de Queirós: a de que o autor de *O primo Basílio* compunha as cenas da narrativa com uma certa aleatoriedade na escolha dos elementos.

Ao se referir ao episódio das cartas, Machado de Assis sugeria que o sumiço dos papéis teria sido uma espécie de enxerto no enredo cuja concepção era incongruente:

[...] 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 ou outra da mesma índole. Estava acabado o romance, porque o primo enfasiado seguiria para a França, e Jorge regressaria do Alentejo; os dois esposos voltavam à vida exterior. 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. (MACHADO DE ASSIS, 1959, p. 162).

Outro ponto ao qual Machado de Assis se dedicou a combater foi a presença (para ele, exagerada) dos trechos descritivos, por vezes, suspendendo a trama. Tudo indica que, aos olhos de Machado, o caráter funcional da descrição segundo as concepções realistas não era tão nítido.

Ainda que esse tema já tenha sido discutido neste trabalho, vale a pena retornar para analisar a sala de Jorge, local para onde Luísa e Jorge voltariam à rotina marital assim que o erro de Luísa, um simples parêntese na vida conjugal, fosse esquecido. Isso se as cartas não tivessem sido inventadas por Eça de Queirós ou a criada não apresentasse o caráter malicioso que demonstrou, conforme suposições expostas na crítica de Machado de Assis.

Walter Benjamin, em “Experiência e Pobreza”, referiu-se à concepção de Scheerbart sobre a importância dada à tarefa de hospedar sua gente modelada à sua imagem, em locais adequados à sua condição social. Em seguida, discorreu sobre

ambientes oitocentistas, uma sala e um quarto, situados nos anos de 1880, contemporâneo ao tempo de *O primo Basílio*:

[...] Se entrarmos num quarto burguês dos anos 1880, apesar de todo o “aconchego” que irradia, talvez a impressão mais forte que ele produz se exprima na frase: “Não tens nada a fazer aqui”. Não temos nada a fazer ali porque não há nesse espaço um único ponto em que seu habitante não tivesse deixado os seus vestígios. Esses vestígios são os bibelôs sobre as prateleiras, as franjas ao pé das poltronas, as cortinas transparentes atrás das janelas, o guarda-fogo diante da lareira. Uma bela frase de Brecht pode ajudar-nos a compreender o que está em jogo: “Apaguem os rastros!”, diz o estribilho do primeiro poema da Cartilha para os cidadãos. Essa atitude é a oposta da que é determinada pelo hábito num salão burguês. Nele, o “interior” obriga o habitante a adquirir o máximo possível de hábitos, que se ajustam melhor a esse interior que a ele próprio. (BENJAMIN, 2010, p. 118).

A argumentação de Benjamin sobre a sala burguesa defende a ideia de que os símbolos⁵² com os quais os proprietários ornamentavam seus espaços eram uma forma de imprimir os seus vestígios sobre a terra. Quando um burguês presenciava um dos seus objetos se quebrarem, encolerizava-se porque, simbolicamente, os seus vestígios estariam sendo extintos.

Emile Zola, por sua vez, percebia no meio um agente determinante do caráter das pessoas. Esse era o seu argumento para justificar o uso das descrições entremeadas nas ações narrativas. Para ele, o objetivo da descrição não era vão; um escritor, ao aplicar um trecho descritivo, completava e determinava um caráter.

[...] já não descrevemos por descrever, por um capricho e um prazer de retóricos. Achamos que o homem não pode ser separado de seu meio, que ele é completado por sua roupa, por sua casa, por sua cidade, por sua província; e, dessa forma, não notaremos um único fenômeno de seu cérebro ou de seu coração sem procurar as causas ou consequência no meio. Daí o que se chama nossas eternas descrições. (ZOLA, 1995, p. 43).

Unindo-se a ideia de a sala oitocentista estar ornamentada com uma série de signos da burguesia à importância na representação dos ambientes mediante as descrições, conforme a proposta de Zola, é possível dizer que Eça de Queirós, partidário das concepções zolianas, tentava reconstruir verbalmente o meio que determinava seus personagens, neste caso, a sala burguesa, ou forma de caracteres, de acordo com Benjamin.

⁵² Alguns objetos quotidianos (e triviais na aparência) ganharam o status de símbolo de uma nova ordem social, marcando uma certa distinção social.

Franco Moretti, no “Século sério”, também comenta a sala burguesa. Para Moretti, o século XIX teve como invenção verdadeira a presença de enchementos nas tramas. Segundo o estudioso, a ocorrência dos enchementos em narrativas teve uma ascensão muito rápida. Se por volta de 1800 ainda era uma raridade, no decorrer da época oitocentista tornou-se uma constante. Moretti aponta que neste período os enchementos se multiplicavam por uma combinação de duas circunstâncias: aos leitores europeus era aprazível lê-los e aos escritores era aprazível operá-los.

Para explicar o porquê desta mudança, Moretti citou as obras de Vermeer, onde se retratavam as novas formas que o mundo privado assumia, ou seja: a partir da observação da nova disposição ambiental nas residências burguesas era possível perceber o surgimento de um cotidiano interessante:

[...] Sabemos como é feito o enchimento; muito bem, agora trata-se de compreender o seu porquê: que necessidade simbólica se põe a satisfazer. E na passagem do “como” ao “porquê” o horizonte se altera: o “como” nós encontramos na teoria narrativa, nos romances, na literatura; já o “porquê” se encontra do lado de fora da literatura: na história social, e mais exatamente na história da moderna vida privada. A começar justamente na Holanda de Vermeer, onde começa a tomar forma o mundo privado que ainda está conosco: casas mais cômodas e iluminadas, em que as portas se multiplicam, os aposentos se diferenciam e um deles se torna precisamente o lugar da vida cotidiana: a sala de estar – o “soggiorno”, “locale adibito al ricevimento degli ospiti, alla conversazione” (dicionário Battaglia); a “drawing room”, que na verdade é a “with-drawing room”, o aposento onde a classe média se aparta da criadagem e usufrui aquele bem novo que é o “tempo livre”. A sala de Vermeer e do romance: de Goethe, Austen, Balzac, Eliot, Mann... Um espaço sempre disponível, sempre pronto para dar início a uma história. (MORETTI, 2003, p. 15).

Conforme o observado, as mudanças sociais levaram a sociedade oitocentista a uma mudança de padrão de comportamento, transformando a sala da família burguesa num palco para uma série de acontecimentos sociais.

4.1.1 Considerações sobre a sala do engenheiro

Receber em casa e oferecer jantares aos amigos mais íntimos era um costume recorrente nas classes mais endinheiradas⁵³. Nestas reuniões domésticas era comum que os

⁵³ O surgimento da burguesia levou algumas práticas de sociabilidade ao desuso; as festas coletivas foram desaparecendo diante da secularização dos costumes. As autoridades difundiam a ideia de que festas para muita gente, ao modo de festas religiosas, eram vulgares e perigosas. Ao invés dos encontros coletivos, traços

anfitriões musicassem o ambiente com o toque do piano. Na visão de José Hermano Saraiva, alguns símbolos marcaram, inclusive, uma distinção entre a velha e a nova sociedade lusitana oitocentista. O piano (instrumento musical tocado por Luísa) figurou entre eles:

O piano, e também o pechisbeque, são pontos de passagem da sociedade velha para a sociedade nova; o primeiro foi, além disso, um importante instrumento de cultura por meio do qual se difundiu nas famílias burguesas o gosto aristocrático da música, que, no século anterior, se cultivava só nas capelas e nos palácios. Em 1848, um jovem pianista, que tinha aprendido música numa capela, associou-se a um capitalista e fundou em Lisboa a casa Sasseti, cujo negócio era a música. O piano era um instrumento caríssimo que não se fabricava em Portugal. Entre 1848 e 1899, o ano em que morreu, Sasseti importou muitos milhares de pianos; a sua empresa foi uma das poucas que sobreviveram a tudo e chegaram até hoje. Ao princípio o piano só entrou nas casas dos barões, mas não tardou muito a transformar-se numa espécie de sinal distintivo da classe média e sua difusão é um bom indício da rapidez com que essa classe se desenvolveu a partir do meado do século. (SARAIVA, 1978, p. 323).

Luís Felipe de Alencastro também chamou a atenção para a presença de tal instrumento na cena brasileira pós 1850. Segundo Alencastro, a presença do piano (a mercadoria-fetice da época) foi responsável por uma virada na música e nas danças imperiais. Os avanços tecnológicos na produção do piano o tornaram mais robusto e menos dependente de afinações, o que facilitava o seu transporte da Europa aos trópicos⁵⁴. (cf. Alencastro, 1997, p. 47).

Deixando de lado este instrumento que figurou em passagens romanescas das salas oitocentistas, convém trazer uma das descrições da sala do Jorge. Conforme o trecho transcrito a seguir, é possível perceber que tal ambiente fora muito bem ornamentado e está repleto de símbolos:

[...] Os estofos das cadeiras e os bambinelos eram de repes⁵⁵ verde-escuro; o papel e o tapete com desenhos de ramagem tinham o mesmo tom, e naquela decoração sombria destacavam muito as molduras douradas e pesadas das gravuras (a *Medéia de Delacroix* e a *Mártir de Delaroche*), as encadernações escarlates dos dois vastos

de união entre ricos e pobres, a sociabilidade moderna preconizava reuniões privadas, exclusivas e discriminadoras. (COSTA, 2004, p. 134).

⁵⁴ De acordo com Alencastro, a moda do piano nas casas burguesas ia além do status: anunciava o fim da africanização do país e da pirataria brasileira, pois, diante da complexidade de produção do instrumento, bem como da tecnologia para a produção, dificultava que o órgão fosse reproduzido com qualidade no Brasil. (ALENCASTRO, 1997, p. 47)

⁵⁵ fr. *repes* (1812) 'tecido muito resistente de seda, de lã ou de algodão, com relevos transversais.

volumes do *Dante de G. Doré*, e entre as janelas o oval de um espelho onde se refletia um napolitano de *biscuit* que, na consola, dançava a tarantela.

Por cima do sofá pendia o retrato da mãe de Jorge, a óleo. Estava sentada, vestida ricamente de preto, direita no seu corpete espartilhado e seco; uma das mãos, de um lívido morto, pousava nos joelhos sobrecarregada de anéis; a outra perdia-se entre as rendas muito trabalhadas de um mantelete de cetim; e aquela figura longa, macilenta, com grandes olhos carregados de negro, destacava-se sobre uma cortina escarlate, corrida em pregas copiosamente quebradas, deixando ver, para além, céus azulados e redondezas dos arredores. (EÇA DE QUEIRÓS, 1995, p. 26).

Um dos símbolos da aparência de riqueza está nas molduras douradas e pesadas das gravuras⁵⁶. Conforme José Hermano Saraiva, o *pechisbeque* é outra dimensão típica da cultura material burguesa. Denominado desta forma em homenagem ao criador de sua fórmula, o inglês Pinchbeck, esse material, uma liga composta de cobre e zinco, gera uma combinação metálica semelhante ao ouro, e assim, permitia à mediania imitar a opulência, tornando-se matéria-prima comum de uma série de objetos. O material se espalhou desde os botões das *librés* e das lanternas das caleches passou ao interior da casa, enchendo-a de ferragens brilhantes, molduras, apliques, e acabou em pulseiras cravejadas de pedras falsas. (Cf. SARAIVA, 1987, p. 323).

Para Saraiva, além desse metal, outras imitações contribuía para a montagem do cenário nobre nas casas burguesas, entre eles: as paredes de mármore fingido, a escultura de gesso, a seda de papel que forrava as salas e os tapetes persas fingidos, ou seja: a representação da sala de Jorge é a ilustração de uma típica sala burguesa daquela época.

Há ainda outros elementos que chamam a atenção neste trecho, sobretudo do ponto de vista intercultural. Sobre o móvel há um bibelô: um napolitano de *biscuit* a dançar a tarantela. Este objeto chama a atenção porque sinaliza, pelo menos, dois pontos importantes que marcam aquele tempo histórico português: o primeiro é o fato de o boneco representar um símbolo de outro país europeu e, provavelmente ser originário de lá (Itália); o segundo se refere à questão lexical: a palavra *biscuit*.

Conforme Saraiva, nesse período, a segunda metade do século XIX, o ritmo de importação era muito forte em Portugal. Por ter uma indústria débil e, de acordo com o já mencionado, a produção portuguesa não interessava à população daquele país, que preferia

⁵⁶ [...] Os interiores, sobretudo no que respeita a imagens e a quadros, merecem porventura maior atenção do que o desprezo do nosso século XX lhes tem votado. Mais importante, todavia, foram as inúmeras residências burguesas, tanto nas cidades como no campo, exibindo a opulência crescente dos seus proprietários. (MARQUES, 1995, p. 517).

objetos trazidos de fora. Esta situação gerava, como consequência, uma ampliação lexical no vocabulário português, pois muito do que entrava no país trazia consigo uma realidade antes inexistente em Portugal:

[...] Com a nova classe triunfam novos hábitos. O algodão estrangeiro substitui o bragal de linho, o candeeiro de petróleo toma o lugar da cera indígena. Um bom documento dos novos gostos e dos novos consumos entra então na língua, porque a cidade, a família, a viagem, a alimentação, a roupa, precisam de novos termos para se exprimir: avenida, hotel, clube, restaurante, toilette, mamã, papá, bebé, gare, rail, vagão, paquete, doca; creme, purê, omeleta, bife, pudim; chique, blusa, crochê, carpete, eram palavras que não existiam dantes, e que só muito tempo depois penetrariam nas aldeias. (SARAIVA, 1987, p. 314).

Os elementos usados por Eça de Queirós para compor os ambientes em que se passam as cenas, muito mais do que marcas temporais, antecipavam uma série de acontecimentos contidos na própria trama. Ainda sobre a ornamentação da sala do Jorge, percebe-se que entre as fotos de familiares figuravam as litografias⁵⁷: *Medeia* de Delacroix, a *Mártir* de Delaroche, além dos vastos volumes de Dante de G. Doré.

Sobre a simbologia dos objetos que compõem a sala de Jorge, Annabela Rita, em seu estudo, “Persistência da memória”, dedicou-se a analisar algumas citações em *O primo Basílio*. Annabela Rita aponta as tais citações como estratégias utilizadas por Eça de Queirós para compendiar sinais que ampliariam a leitura do texto:

Tudo começa com a cena de Luísa a ler, denunciando a pregnância da interioridade da leitura feminina emergindo no séc. XIX, motivo de tantos quadros como o contemporâneo *Mulher a ler* (Lydia Cassat) (1878-79), de Mary Cassat, que mantém a figura feminina oscilante entre o protagonismo (pelo exercício de uma actividade culturalmente prestigiada) e objectalidade (pela observação que sobre ela incide).

Depois, *A Dama das Camélias* povoa-lhe as sombras iniciais ritmadas pela Traviata: Luísa convive com ambas as protagonistas, a literária e a operática, e estiliza-se entre elas.

Mas é com a abertura das janelas (emoldurando um suposto real, parecendo citá-lo) que a luz evidencia outras citações: do Dante de G. Doré, da *Medeia* de Delacroix (1798-1863) e da *Mártir* de Delaroche (1797-1856). Dante evoca os temas do amor

⁵⁷ A litografia foi usada extensivamente nos primórdios da imprensa moderna no século XIX para impressão de toda sorte de documentos, rótulos, cartazes, mapas, jornais, dentre outros, além de possibilitar uma nova técnica expressiva para os artistas. Permite a impressão sobre plástico, madeira, tecido e papel. Este expediente artístico atingiu seu apogeu nas últimas décadas do século XIX. Diversos artistas franceses, como Jules Cheret, Toulouse-Lautrec, Bonnard, entre outros, promoveram uma renovação da litografia a cores, criando excelentes cartazes. <<http://tipografos.net/tecnologias/litografia.html>, disponível em 09.04.2011>

e da morte recortados sobre o da viagem para o além, e as pinturas apresentam dois possíveis femininos entre os quais vai definir Luísa. O napolitano de biscuit, reflectido, evoca o amor mais terreno e banal, vivido na dança e na vida, na dança da vida, antecipa Basílio, também anunciado no título, no jornal, no comentário e nas recordações de Luísa, sinais que nos intensificam a curiosidade e nos insinuam um desenvolvimento leviano como o do *bibelot*.

As molduras douradas, que os impressionistas rejeitaram pela ostensiva delimitação dos quadros, dirigem o nosso olhar para os quadros A Medeia, de Delacroix, e Mártir, de Delaroche, de meados do séc. XIX, e insinuam cromaticamente o simbólico e o onírico. A Medeia e a Mártir dicotomizam, simbolicamente, as possibilidades do universo feminino: a mulher perversa, assassina dos seus filhos por despeito e ódio ao ex-amante, e a mulher-vítima, abnegada por fé ou amor. Entre elas, cria-se todo um espaço de possibilidades ficcionais, numa sugestão algo vertiginosa para o leitor que deseja defini-las e encontrar a do romance: o universo romanesco consegue, assim, integrar fantasmaticamente uma multiplicidade de outros, paralelos e alternativos, que só vai neutralizando à medida que se concretiza. (RITA, 2004).

Dito de outra forma, as telas na sala de Jorge prenunciariam o destino de Luísa: a combinação entre uma mulher perversa tal qual a Medeia e vítima como a Mártir, que sacrificaria a própria vida em virtude de um sentimento.

Sintetizando as concepções de Benjamin e Moretti sobre a sala burguesa e pensando também na funcionalidade da descrição (conforme Zola) é possível destacar passagens em que figura um personagem inadequado ao meio, quando inserido na sala da casa do Jorge. A não atenção do personagem às imposições que a ornamentação ambiental lhe fazia – demonstrada com a falta de cuidado com a própria aparência – gerou uma situação desagradável para si e para os demais participantes da cena, Luísa e Basílio.

Trata-se de Julião Zuzarte, um parente distante de Jorge, descrito pelo narrador como um sujeito azarado, mal sucedido profissionalmente e desleixado. De acordo com o narrador, Luísa não se afeiçoava a ele: além do seu ar nordeste e um tom de pedagogo, o que incomodava a moça era observar suas calças curtas, que deixavam em evidência os elásticos rotos das calças. (cf. EÇA DE QUEIRÓS, 1995, p. 32).

Na passagem em que Luísa se vê forçada a apresentar Julião a Basílio, diante de uma visita inesperada, fica ilustrado o desconforto de Luísa ao receber um sujeito que não se vestia de acordo com as exigências impostas pelo espaço criado para a prática das relações sociais burguesas (sala):

Luísa apresentou os dois homens.
Basílio ergueu-se do sofá languidamente, e, num relance, percorreu Julião desde a cabeleira desleixada até as botas mal-engraxadas, com um olhar quase horrorizado.
“Que pulha!”, pensou.
Luísa, muito fina, percebeu, e corou, envergonhada de Julião.
Aquele homem de colarinho enxovalhado e com um velho casaco de pano preto malfeito – que ideia daria a Basílio das relações, dos amigos da casa! Sentia já o seu *chic* diminuído. E, instintivamente, a sua fisionomia tornou-se muito reservada, como se semelhante visita a surpreendesse! Semelhante *toilette* a indignasse. (EÇA DE QUEIRÓS, 1995, p. 75).

Por outro lado, o contraste entre as vestes de Julião e Basílio gerou uma irritação no primeiro. De acordo com a narração, a atitude afetada e afrancesada de Basílio, unida aos acessórios (meia de seda bordada e anéis de ouro com pedras preciosas) provocou um incômodo em Julião, a ponto de abreviar sua visita à Luísa. Já a atitude de Basílio variou entre o desprezo em relação ao homem à indignação com o fato de a prima recebê-lo, chamando a atenção para a inadequação do indivíduo com a sala da casa:

Mas, apenas ele tinha fechado a cancela, Basílio pôs-se de pé, e cruzando os braços:
- Quem é este pulha?
Luísa corou muito; balbuciou:
- É um rapaz médico...
- É uma criatura impossível; é uma espécie de estudante!
- Coitado, não tem muitos meios...
Mas não era necessário ter meios para escovar o casaco e limpar a caspa! Não devia receber semelhante homem! Envergonha uma casa. Se seu marido gostava dele, **que o recebesse no escritório**⁵⁸!...
Passeava pela sala, excitado, com as mãos nos bolsos, fazendo tilintar o dinheiro e as chaves. (EÇA DE QUEIRÓS, 1995, p. 76).

Basílio considerava que as relações que Luísa adquirira em virtude do casamento teriam lhe causado uma tendência ao “plebeísmo nas convivências”. Porém, ainda que na visão de Basílio a prima vivesse em um patamar elevado em relação aos frequentadores da própria casa – Julião Zuzarte, por exemplo – a moça não passava de um trambolho:

[...] mas a verdade é que não era uma amante *chic*; andava em tipoiás de praça; usava meias de tear; casara com um reles indivíduo de secretária, vivia numa casinhola; não possuía relações decentes; jogava naturalmente o quino; e andava por casa de sapatos de ourelo; não tinha

⁵⁸ Grifo meu.

espírito, não tinha *toilette*... que diabo! Era um trambolho! (EÇA DE QUEIRÓS, 1995, p. 301).

Estas passagens ilustram uma provável intervenção crítica feita por Eça de Queirós pelo intermédio do narrador em relação à sociedade lisboeta: por maior que fosse o esforço dos indivíduos burgueses em caracterizarem-se como representantes de uma elite – conforme observado na escolha dos elementos decorativos da sala do Jorge, sujeito que ostentava uma opulência forjada –, tais indivíduos não extrapolavam a trivialidade, segundo o parâmetro francês: da mesma forma que Luísa envergonhava-se por relacionar-se socialmente com gente sem apuro como Julião Zuzarte, o *chic* que a moça presumia-se era demasiado reles para Basílio.

Um pouco da hipocrisia da burguesia lisboeta estaria representada na sala do engenheiro: um *souvenir* italiano que provavelmente não chegou àquela casa após uma viagem à Itália, parecendo uma tentativa de atribuir ao local um quê de cosmopolitismo; réplicas de quadros em molduras de ouro forjado; o uso do veludo em revestimentos de móveis, aumentando a impressão de calor a que o narrador se refere e denotando uma incompatibilidade entre o tipo de pano escolhido para a residência e o clima da região; e, na estante, bem visível, um volume de Dante de G. Doré quando o livro que se lia naquela casa era “um volume um pouco enxovalhado, escondido no aparador, por detrás de uma compota” (cf. EÇA DE QUEIRÓS, 1995, p.21).

4.1.2 O episódio das cartas

Retornemos ao episódio das cartas. Conforme afirmado no início dessa seção, segundo Machado de Assis, Eça de Queirós teria lançado mão do recurso das cartas para manter a tensão da trama, pois, a seu ver, o enredo era incongruente; se a criada não fosse maliciosa, tampouco os papéis existissem, acabaria a história. Esta visão é refutável e a demonstração de não proceder consta no próprio enredo, ou seja, Eça de Queirós, mediante elementos citados (músicas, quadros, objetos), sinaliza situações porvir da trama.

No terceiro capítulo de *O primo Basílio*, em que boa parte é dedicada a contextualizar o leitor sobre a vida da criada, o narrador menciona o ódio visceral que a serviçal sentia pelas patroas, comentando o seu hábito de cantarolar a “Carta Adorada”:

[...] É patroa e basta! Pela mais simples palavra, pelo ato mais trivial! Se as via sentadas: “Anda, refastela-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!

[...]

E muito curiosa; era fácil encontrá-la, de repente, cosida por detrás de uma porta com a vassoura a prumo, o olhar aguçado. Qualquer **carta** que vinha era revirada, cheirada... Remexia sutilmente em todas as gavetas abertas; vasculhava em todos os papéis atirados. Tinha um modo de andar ligeiro e surpreendedor. Examinava as visitas. Andava à busca de um segredo, de um bom segredo! Se lhe caía um nas mãos! (EÇA DE QUEIRÓS, 1995, p. 60, grifo meu).

Importa lembrar que estas passagens fazem parte da narração do passado de Juliana, na parte inicial do romance, em um momento pretérito no qual a personagem ainda não tinha condições de prever que trabalharia na casa de Luísa e Jorge. Fato que aponta para uma grande possibilidade de o sumiço dos papéis estar na gênese do enredo, não sendo um recurso embutido na trama para aumentar a tensão, segundo a sugestão machadiana⁵⁹.

Pensando na dimensão da intimidade, é possível dizer que no século XIX foram operadas transformações na conduta social dos indivíduos, inclusive na função de determinados aposentos da residência burguesa, anunciando uma história da vida privada que, de acordo com Moretti, perdura até os tempos atuais:

[...] A começar justamente da Holanda de Vermeer, onde começa a tomar forma o mundo privado que ainda está conosco: casas mais cômodas e iluminadas, em que as portas se multiplicam, os aposentos se diferenciam e um deles se torna precisamente o lugar da vida cotidiana: a sala de estar [...], o aposento onde a classe média se aparta da criadagem e usufrui aquele bem novo que é o “tempo livre”. (MORETTI, 2003, p. 15).

A sala de estar, portanto, é um local intermediário adotado pela classe média para manter sua intimidade – não tão exposta quanto em ambiente público (rua), nem tão protegida quando dentro do quarto. Conforme Moretti, na sala que ele referencia não figura a criadagem. Aos empregados não é reservado o direito de permanecer na sala de estar em prol da manutenção da intimidade dos patrões. Intimidade esta que se preserva no envio de

⁵⁹ A personagem Juliana volta a cantarolar ‘Carta adorada’ no capítulo 6. A esta altura da narrativa, Juliana recebe das mãos de um mensageiro um bilhete de Basílio endereçado à Luísa. No texto Basílio dissimula o medo de perder o amor da prima, poucas horas depois de ter acontecido o primeiro episódio sexual do casal. (Cf. EÇA DE QUEIRÓS, 1995, p. 123).

cartas, por meio de envelopes lacrados, por exemplo. Postos estes argumentos, admite-se a ideia de que o ato da criada surrupiar as cartas de Luísa teve potencializado o ser caráter infame porque além de chantagear sua patroa, Juliana simbolizaria uma invasão de privacidade da família burguesa.

4.1.3 A mulher de fogo

Deixando de lado a análise do episódio das cartas, importa chamar a atenção para uma outra chave de leitura que traz consigo informações subliminares importantes que também anunciariam os rumos seguidos pela trama de *O primo Basílio*: o romance de Adolphe Belot, publicado em 1872, *A mulher de fogo*. Tal narrativa é centralizada em dois personagens: Luciano d'Aubier e Diana Berard. Dada a dificuldade de acesso a este romance, na sequência apresenta-se uma síntese.

A história inicia em uma praia francesa, Pouliguen. Lugarejo onde Luciano foi tirar férias com sua mãe em busca de tranquilidade. Pressionado por Mme d'Aubier para casar-se, a intenção inicial de Luciano era apenas descansar, e não pensar em compromissos sérios durante a estada naquele local.

Naquela mesma praia estava Diana Berard, filha de um homem arruinado financeiramente. A moça parisiense estava naquele litoral na companhia do pai devido às poucas posses e ao fato de o custo de vida ser mais barato do que na capital francesa.

Em pouco tempo, os destinos de Diana e Luciano se cruzaram. Luciano soube da existência de Diana a partir de uma conversa com um morador daquele local, Mr. Devignes, o mesmo que apelidou a moça de mulher de fogo. O motivo desta alcunha não tinha conotação sexual, mas sensual: nascera no momento em que Devignes observou-a a tomar banho noturno no mar, nua, descrito desta forma:

Melle Berard nadava sorrindo, serena, voluptuosa e casta. Não era uma mulher; era Anfitrite, a deusa do mar, filha de Nereu e Dóris. Parecia que o Oceano era domínio seu; tanto se sentia em liberdade; não era ela quem obedecia às ondas, eram as ondas que lhe obedeciam e a embalavam à medida dos seus desejos. Às vezes voltava-se de costas, estendia-se ao comprimento sobre a água, cruzava as mãos sobre a nuca e deixava-se balouçar pelas vagas. Outras vezes divertia-se a água; então aumentava a fosforescência em volta dela e em cada movimento da nadadora saíam do mar jatos e luz, ora débeis, ora resplandcentes. Em algumas ocasiões escurecia toda a superfície líquida e só o corpo de Diana parecia abraçado. Saíam-lhe dos cabelos, do rosto, das espáduas e dos rins, faíscas elétricas e inundavam-na de luz deslumbrante. Foi nesse momento que o Closel e eu, sem nos consultarmos,

por uma espécie de acordo tácito, lhe pusemos a alcunha de mulher de fogo⁶⁰. (BELOT, s/a, p. 25).

Rapidamente, Luciano e Diana foram estabelecendo um contato cada vez mais próximo. O rapaz via a sua racionalidade se esvaír em meio aos pensamentos incontrolláveis que ele tinha, todos relacionados à sensualidade daquela mulher, que era cônica do fascínio que lhe causava. Diana, por sua vez, também sentia uma forte paixão pelo rapaz. Logo admitiram os seus sentimentos um ao outro.

Contudo, a mãe de Luciano era contra a união do casal, principalmente pelo caráter extravagante da moça, além da sua falta de dote⁶¹. Chateada, Diana confessou-lhe que seu pai também não era favorável ao relacionamento, pois havia uma condição social que lhes impunha viver em mundos diferentes.

- Eu há muito tempo que leio nos olhos de sua mãe que ela não me quer para nora. Ah! Tinha muito interesse em agradar-lhe, acrescentou ela tristemente e vi logo que o não conseguiria nunca.

E como visse que Luciano queria desculpar-se e desculpar sua mãe, atalhou logo:

- É inútil. Nem o meu amor próprio se acha ofendido, nem o seu deve ofender-se com o que vou dizer. A mesma oposição que Mme d'Aubier faz a este casamento, faz meu pai também. Julguei uma vez poder conversar com ele, não dos projetos do sr. Luciano d'Aubier, porque não m'os tinha confiado, senão dos meus secretos desejos e repreendeu-me por isso. Acha-o muito novo para mim e diz que a sua posição expõe continuamente a ser vítima de uma catástrofe política, coisa frequentíssima no nosso país; em resumo, acha-lhe o defeito que me acham em mim: ser pobre. (BELOT, s/a, p. 94).

Diana sentia um amor verdadeiro por Luciano, ao mesmo tempo era uma mulher bastante ambiciosa, que sonhava com o luxo e com ascensão social. Foi então que ela engendrou um plano que consistia em se casar com um velho já desenganado pela debilidade da saúde, Mr. Séry. A intenção da moça era viver com este homem até que a morte o levasse, e ela, enfim, herdeira da sua fortuna, pudesse casar-se com Luciano.

Ardilosa, uniu-se ao velho e convenceu Luciano a esperá-la durante três anos – tempo prognosticado pelos médicos para a morte de Séry. Como parte do seu plano, Diana

⁶⁰ Os trechos citados de *A mulher de fogo* foram transcritos de acordo com as normas gramaticais da Língua Portuguesa vigentes nesta data.

⁶¹ O contrato conjugal era um mero rele no intercâmbio de riquezas. Certas práticas sociais a ele ligada, como o dote, confirmam esta interpretação. Pelo dote, a mulher transferia ao marido parte dos bens de sua família de origem. A natureza eminentemente econômica da transação matrimonial tornou esta cláusula requisito indispensável à sua efetivação. (COSTA, 2004, p. 216).

mudou-se com o marido para um lugarejo afastado, passando a viver em um castelo que pertencia aos Sérys há mais de século.

A partir deste momento, Diana passou a esbanjar da fortuna do marido, reformando o castelo e decorando-o com os artigos mais luxuosos que tinha ao seu alcance. Tal atitude, apesar de encher de orgulho o velho Séry, desagradou a Lami, o empregado daquele lugar que, antes da chegada da Diana, gozava do local como se fosse propriedade sua.

Lami era um rapaz ambicioso. Vivia em condição subalterna por ser filho de um simples lavrador. Nunca tendo se acostumado às condições de pobreza em que nascera, teve parte do seu histórico descrito desta forma:

[...] Era o intendente, o factótum, o principal caseiro, o guarda de Mr. De Séry, numa palavra Lami, o lindo, como lhe chamavam as raparigas do sítio, o M. Lami, como ele queria que lhe chamassem. O pai tinha sido lavrador e como ficasse pobre por querer enriquecer muito depressa, o filho, apesar de ter estado a estudar em Paimboeuf algum tempo, viu-se aos vinte anos na necessidade de pegar na enxada ou de adotar outro qualquer modo de vida para não morrer de fome. Teve por fortuna a ideia de ir procurar Mr. Séry, que tinha fama na terra de ser muito boa pessoa e depois de lhe expor a triste situação em que se encontrava, pediu-lhe um lugar qualquer em que pudesse utilizar o seu fraco saber. O castelão de Sauvinière, que já a esse tempo se sentia doente, sem forças nem gosto para fazer nada, aceitou a proposta de Lami e tomou-o para o seu serviço a contento. [...] Ao cabo de dois anos achava-se livre de quase todo o peso da administração da casa. Chegava mesmo a esquecer-se da distância que o separava do intendente e tratava-o como igual. Para tê-lo mais próximo de si e também porque a companhia dele o animava, Mr. de Séry vivia sempre só no castelo que era enorme, tinha-lhe dado um quarto rês do chão, na ala esquerda do edifício. [...]

Numa palavra, Lami usufruía a propriedade de Mr. De Séry como se ela fosse sua; tinha um quarto excelente, caçava, sustentava-se da casa e dos legumes de Sauvunière, bebia o seu vinho, era servido pelos criados da casa, montava nos cavalos para o transportarem, havia de ver-se em dificuldades para encontrar em que empregar o dinheiro. (BELOT, s/a, p. 104-105).

A presença de Diana no castelo punha um ponto final nas pretensões de Lami, que se julgava dono do local (talvez herdeiro) e via o seu poder ser usurpado por aquela mulher. Frio e calculista passou a observar os passos daquela bela dama, que, em um curto espaço de tempo caiu nas graças da vizinhança.

A vivacidade de Diana revitalizava Séry, aumentando a sua sobrevida e arriscando a realização perfeita dos planos daquela moça: enviuar em três anos e cair nos braços de Luciano. Diante disso, ela resolveu abreviar a vida do velho com suas próprias mãos,

envenenando-o aos poucos com arsênico, veneno roubado do amante⁶² em um encontro clandestino do casal. A mudança de estado de saúde do Mr. de Séry não passou despercebida por Lami:

O intendente, que tinha visto o seu amo melhorar com o casamento, depois começar a definhar outra vez d'uma maneira sensível, adivinhava em parte quais eram as causas daquela recaída e conquanto ignorasse os cálculos que fazia Diana, uma coisa evidentíssima para ele era que Mr. De Séry, apesar de doente e quinquagenário, fazia o mesmo que se tivesse vinte anos. No caso de Lami, um irmão, parente ou amigo de Mr. De Séry, faria algumas observações, daria alguns conselhos. Porque não sai Lami das suas atribuições de intendente e não diz palavra, sendo ele um homem de tão poucos escrúpulos e tão indiscreto? Porque o não é agora tendo o direito de sê-lo, talvez pela primeira vez? Porque atraiçoa ele indiretamente, com o seu silêncio, o homem que o encheu de favores e ao qual ele tem dado frequentes provas de amizade? (BELOT, s/a, p. 111).

Na verdade, o poder de sedução de Diana era tão grande que o empregado inicialmente hostil à moça, agora estava apaixonado por ela e fantasiava tê-la, assim que Mr. de Séry morresse, o que não tardou. Passado o luto, Diana foi a Nantes para concretizar seu plano de se unir a Luciano. A estas alturas o rapaz tinha a sua carreira consolidada, e ela possuía um dote, o que finalmente lhes possibilitava casar.

Se o problema que impedia o casal de se unir – a falta de um dote – já não existia mais, as circunstâncias haviam criado um novo obstáculo: a paixão de Lami por Diana. Informado pela mulher de fogo sobre os planos de casamento com Luciano, o empregado, revoltado, confessou sua paixão por ela. Em seguida, sentindo-se traído por Diana, acusou-a de tê-lo feito cúmplice da morte do marido:

- Cúmplice, repito. Então não foi fazer de mim seu cúmplice obrigar-me a assistir à lenta agonia de seu marido? Eu percebia tudo. A senhora abusou indignamente do amor que ele lhe tinha, dos desejos que lhe inspirava com a sua formosura e matou-o pouco e pouco. (BELOT, s/a, p. 127).

Articulada, Diana propôs a Lami que mantivessem um caso. Explicou-lhe que sonhava com posição social, o que ele não poderia lhe dar. Que agora, de posse de uma fortuna, seria uma mulher realizada: rica e respeitada. Porém, poderia fazer visitas frequentes ao castelo, onde Lami continuaria vivendo como se fosse dele e a esperaria para tê-la como seu amante. Ele aceitou.

⁶² Luciano comprou uma dose de arsênico a fim de usá-lo como base da argumentação em uma defesa que faria no tribunal. Quando comentava sobre o assunto com Diana, distraiu-se e ela roubou-lhe parte do veneno.

O amor de Diana por Luciano parecia veemente. Porém, as obrigações profissionais do rapaz não permitiam que a mulher de fogo fosse sempre o centro das suas atenções. O apetite sexual dele tornava-se mais sereno, enquanto o de Diana parecia crescer desmesuradamente:

Em amor, Luciano nunca tinha bebido senão água; Diana despejava copos sobre copos de vinho. Ele já não tinha sede, ao passo que ela tinha cada vez mais. [...] Diana pertence àquela casta de mulheres tão peritas por natureza em matéria de amor que não parece senão que foram ensinadas pelas grandes cortesãs da antiguidade, pelas Lais, Phrynéas, pelas hetairas de todo o jaez. Ninguém lhes disse nada, foram elas que instintivamente adivinharam tudo. Parece-lhes naturalíssimo o que assustaria o pudor das outras mulheres e são libertinas sem ter a consciência disso. Quando encontram um amante moço, forte, ardente, que se inflama com um simples olhar, metem-se no caminho direto, gostam de segui-lo e não se arredam dele. (BELOT, s/a, p. 132).

A convivência do casal, passados dois anos de casamento, tornava-se cada vez mais difícil. Luciano questionava a própria escolha. Sentia-se frustrado ao ver que a mulher com quem se casara era a figura da amante, e não de uma respeitosa mulher casada. Esta situação começou a gerar nele uma repulsa pela esposa que, em contrapartida, sentia cada vez mais aceso o seu ardor, e nunca estava sexualmente satisfeita. Ela invadia o seu escritório, arrancava-lhe a beca e ambos se entregavam à paixão desordenada daquela mulher.

A situação de Diana se complicava: o esfriamento dos sentimentos de Luciano em relação a ela fazia com que a mulher de fogo diminuísse a frequência de visitas a Lami, no castelo de Sauvinière. Por isso, o empregado passou a pressioná-la. Sendo assim, ela ia encontrá-lo, mesmo contrariada.

Nesta mesma época, Luciano encontrou Melle Maria de Rioux, uma moça que conhecera na mesma época e na mesma praia onde fora apresentado a Diana, com quem sua mãe fazia muito gosto que se casasse. Essa moça já andava povoando as lembranças de Luciano, que questionava se o seu destino teria sido melhor caso tivesse escolhido desposar Melle de Rioux, ao invés de Diana. Ela, a essas alturas, era viúva e mãe de um menino, apresentava todas as características da mulher respeitável que Luciano buscava. Não tardou para que se tornassem amantes.

Contudo a situação não agradava Luciano, que se encorajou e pediu o divórcio a Diana; ela, tomada de uma fúria, não aceitou a proposta, confessando-lhe que havia matado

o seu marido para se casar com ele. Além disso, ameaçou incriminá-lo como cúmplice no assassinato do marido, pois o veneno usado por ela havia sido comprado por ele, e este fato era público.

Encurralado, Luciano cessou os encontros com Melle de Rioux e adoeceu. Caiu em um estado depressivo que aos poucos lhe definiu. O adoecimento de Luciano impedia Diana de ir ao castelo encontrar-se com Lami, que, por sua vez, a ameaçava de incriminá-la pela morte do primeiro marido.

Para resolver tal impasse, Diana resolveu (sob o pretexto de proporcionar ao marido melhores ares) levar Luciano para o castelo, local onde podia estar perto dele e ainda satisfazer os desejos de Lami.

Luciano, ao receber a visita da sua mãe naquele local, quebrou o silêncio, contando a ela todo o drama que estava vivendo, anunciando a sua decisão de acabar com sua própria vida, retirando-se do aposento em que se encontravam. Na sequência da narração, a mãe de Luciano, Madame d'Aubier, escuta o estampido de um tiro seguido de outro: Lami assassinara Diana, suicidando-se em seguida, num ato de fúria causado pelo ciúme.

Posto isto sobre o romance *A mulher de fogo*, cabem as seguintes considerações: se, conforme mencionado, as citações podem funcionar como chaves para ler as narrativas, é possível considerar este romance de Belot uma senha concedida por Eça de Queirós para anunciar o que viria na trama de *O primo Basílio*: cenas de adultério, chantagens de subalternos e muita sensualidade.

Conforme se tentou demonstrar, a personagem principal da trama, Diana Berard, continha em si uma vocação sensual e ímpetos de concubina. O enredo é repleto de adultérios: primeiro entre Diana e Luciano, depois com Diana e Lami e também entre Luciano e Maria de Rioux. Ou seja, uma narrativa em que o adultério e as paixões figuram em primeiro plano.

Outro ponto que este romance toca é justamente na escolha dos fâmulos: Lami, da mesma forma que Juliana, jamais se conformou com a condição servil. E encontrou na dedicação a um velho desenganado, as esperanças de adquirir posses mediante herança. Vendo o seu plano frustrado, passou a chantagear a patroa (Diana), tendo o conflito se resolvido apenas com a morte de ambos: da mesma forma que em *O primo Basílio*, a má

escolha dos fâmulos fez toda a diferença – o empregado extorsor ocasionou a própria morte e a da sua patroa adúltera.

No romance de adultério de Eça de Queirós, a narrativa *Mulher de Fogo* é citada duas vezes, no quarto capítulo, quando Basílio pergunta a Luísa sobre o que fizera a tarde, e ela lhe responde que passou o dia lendo:

- Eu tu, que fizeste hoje? – perguntou-lhe Basílio.
Tinha se aborrecido muito. Estivera todo o santo dia a ler.
Também ele passara a manhã deitado no sofá a ler a *Mulher de Fogo*, de Belot.
Tinha lido ela?
- Não; que é?
- É um romance, uma novidade.
E acrescentou sorrindo:
- Talvez um pouco picante; não to aconselho! (EÇA DE QUEIRÓS, 1995, p. 69-70).

A segunda passagem em que se menciona tal romance ocorre no final deste mesmo capítulo, quando Basílio, após ter beijado a prima, já não mais dissimulava as suas intenções, convidando a moça para irem a sós ao campo. Diante da resistência dela, após chamá-la de beata, mudou de estratégia: se antes não aconselhava à prima a ler o romance pelo seu caráter picante, agora lhe sugeria a leitura da trama.

Uma hipótese para interpretar a intenção de Basílio, ao entregar este livro à prima, estaria na intenção do rapaz de dessensibilizá-la em relação ao adultério. Outra possibilidade seria a de incentivar a moça a inspirar-se na conduta de Diana Berard e ceder às vontades que seu corpo sentia, despindo-se do pudor. Talvez as duas opções. De qualquer forma, o fato de não ser possível determinar com precisão a motivação de Eça de Queirós não vai de encontro ao argumento que se está buscando defender nesta seção: o da não aleatoriedade das citações contidas em *O primo Basílio*, principalmente se considerarmos a ocorrência mais marcante do romance é justamente a traição conjugal.

Neste sentido, Basílio traduz uma posição comum no século XIX: a de que o romance poderia suscitar e motivar desejos.

4.2 Sexualidade e as novas normas da família burguesa

Diante de toda esta análise, o que parece o “nó górdio” dos debates suscitados com a publicação de *O primo Basílio* se refere às questões ligadas à sexualidade. Essa questão, muito presente no enredo do *Primo*, em várias passagens roubou a cena das discussões publicadas sobre o livro.

O que é facilmente verificável voltando-se as atenções às palavras de Machado de Assis. Para o romancista brasileiro, Luísa era uma mulher com ímpetos de concubina, protagonista de uma trama cuja medula da composição estava na sua vocação sensual, uma mulher que o narrador teria submetido à exposição de uma sexualidade a que Proudhon denominaria oni-sexual.

Voltando os olhos a fim de observar os relacionamentos afetivos estabelecidos pelos principais personagens de *O primo Basílio*, é possível afirmar que eles não seguem o padrão idealizado, considerado saudável e normal para a burguesia daquela época.

Jurandir Freire Costa, em *Ordem médica e norma familiar*, apresenta um estudo sobre a reorganização da família burguesa brasileira oitocentista⁶³. Segundo ele, os burgueses atrelaram a vida privada dos indivíduos ao seu destino político. Para isso, lançaram mão de uma tática, até então inédita:

[...] Por um lado, o corpo, o sexo e os sentimentos conjugais, parentais e filiais passaram a ser programadamente usados como instrumentos de dominação política e sinais de diferenciação social daquela classe. Por outro lado, a ética que ordena o convívio social burguês modelou o convívio familiar, reproduzindo, no interior das casas, os conflitos e antagonismos das classes existentes na sociedade. [...] (COSTA, 2004, p. 13).

Sob o argumento de criar uma sociedade higiênica, os higienistas provocaram muitas mudanças na vida íntima das famílias, direta ou indiretamente relacionada a questões sexuais. Algumas destas mudanças geraram preconceitos arraigados até os dias de hoje. De acordo com Costa, naquela época criou-se a ideia de corpo saudável. O modelo de corpo robusto e harmonioso representava uma classe e uma raça, tendo servido para incentivar o racismo e uma série de outros preconceitos sociais a ele atrelado. A

⁶³ Levando-se em conta que, entre os representantes dessa classe no Rio de Janeiro havia uma presença maciça do imigrante português e, considerando a ascendência cultural lusitana na sociedade brasileira daquela época, considera-se que as afirmações de Jurandir Freire Costa também se aplicam à sociedade lisboeta representada no *Primo Basílio*. Ademais, o estudo de Jurandir Costa leva em conta os hábitos sociais desde o período colonial.

consciência de classe burguesa continha em si uma noção de superioridade biológico-social do corpo: o indivíduo burguês, desde muito cedo, aprendia a julgar-se superior àqueles que estariam abaixo de si na escala ideológica de valores sócio-raciais, passando a escolher como parceiro conjugal aqueles que possuíssem a tal superioridade biológico-social. (COSTA, 2004, p. 13-14).

A norma higiênica defendia que a educação sexual deveria transformar homens e mulheres em guardiões de suas proles. A consequência desta concepção foi uma família de elite com mais sanidade física. As funções femininas e masculinas foram reduzidas às funções sócio-sentimentais de pai e mãe. Como efeito rebote desta nova concepção, surgia uma epidemia de repressão sexual:

[...] Em contrapartida, esta mesma educação desencadeou uma epidemia de repressão sexual intrafamiliar que, até bem pouco tempo, transformou a casa burguesa numa verdadeira filial da “polícia médica”. Instigados pela higiene, homens passaram a oprimir mulheres com o machismo; mulheres a tyrannizar homens com o “nervosismo”; adultos, a brutalizar crianças que se masturbavam; casados a humilhar solteiros que não casavam; heterossexuais, a reprimir homossexuais etc. o sexo tornou-se um emblema de respeito e poder sociais. Os indivíduos passaram a usá-lo como arma de prestígio, vingança e punição. (COSTA, 2004, p. 15).

Retomando as atenções para *O primo Basílio* e levando em conta as palavras de Jurandir Freire Costa é possível perceber que, entre os personagens cuja notoriedade foi maior no romance português, predominam os comportamentos fora do padrão considerado normal à burguesia.

Logo na abertura do romance, quando o narrador apresenta o personagem Jorge, comenta sobre o seu passado, na época de estudante na Politécnica. Conforme o narrador, Jorge não frequentava botequins nem fazia noitadas, contudo duas vezes por semana visitava Eufrásia. Esta moça, apesar de ter o seu homem (o Brasileiro), recebia as visitas íntimas do futuro engenheiro.

Quanto a Basílio, o seu passado de pândego conta com uma série de experiências com prostitutas, além de outras mulheres cujo padrão não obedecia ao modelo de esposa burguesa oitocentista. De acordo com informações atribuídas pelo narrador a Sebastião, as únicas mulheres que apareciam na história do rapaz eram as Lolas e Carmens, além de dançarinas e uma condessinha separada após ter chicoteado o marido.

Em relação à Luísa, além do romance adúltero com Basílio, há um episódio de contato homossexual. O narrador, ao expor uma conversa entre a moça e sua amiga Leopoldina, descreve uma passagem em que ambas conversam sobre um período no qual estiveram de mal. De acordo com as lembranças de Leopoldina, o motivo do desentendimento foi o ciúme provocado por Luísa ao beijar Teresa, o seu sentimento.

Leopoldina teve quatro sentimentos, sendo Joaninha o mais marcante. Conforme a narração, nunca depois de mulher, Leopoldina sentiu por um homem o que sentira por Joaninha. Além destes episódios de relacionamentos homossexuais, a composição de Leopoldina ilustra uma mulher promíscua: casada e colecionadora de amantes.

Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, o panorama é um pouco diferente. Entre os personagens mais notórios do romance, figuram dois casais que atendem aos padrões convencionados pela burguesia, conforme guardiões da prole: Sabina e Cotrim; Virgília e Lobo Neves. A ironia machadiana fez, no entanto, com que o poderio burguês estivesse calcado no tráfico de escravos, no caso de Cotrim: burguês na esfera doméstica e senhor de escravos na rua.

Entre os relacionamentos de Brás, percebe-se o preconceito descrito por Jurandir Costa em relação à Eugênia: a moça, além de coxa era filha de mãe solteira, alcunhada por Brás como a flor da moita em ironia ao local onde fora concebida. Marcela, o primeiro *affair* de Brás Cubas, tampouco se enquadrava no modelo feminino de esposa idealizado pela elite: a espanhola era uma cortesã.

Conforme Jurandir Costa, os casamentos eram arranjados. O que pesava na escolha era a vantagem que a família teria com a união, ou seja, o matrimônio era arquitetado principalmente para atender interesses familiares.

[...] Pais, tutores ou outros responsáveis decidiam que alianças seriam contraídas pelos filhos ou tutelados, considerando apenas os benefícios econômicos e sociais do grupo familiar. Os motivos de ordem afetiva raramente pesavam na determinação de uma união conjugal. O casamento aparecia como uma decisão tomada unilateralmente pelo responsável, que impunha ao dependente a obrigação de casar sem levar em conta a sua opinião. (COSTA, 2004, p. 215).

Este costume é verificável na aproximação de Brás Cubas e Virgília. O casal teve o contato promovido pelos seus pais. Ambos tinham interesse em unir seus filhos a pares que lhes pudessem garantir uma boa colocação social. No capítulo 37 de *Memórias póstumas*, a

relação entre o casamento de Brás e a possibilidade de uma ocupação política atrelada a esta união é bastante evidente.

[...] Antes de ir à casa do Conselheiro Dutra, perguntei ao meu pai se havia algum ajuste prévio do casamento.

- Nenhum ajuste. Há tempos conversando com ele a teu respeito, confessei-lhe o desejo que tinha de te ver deputado; e de tal modo falei que ele prometeu fazer alguma coisa, e creio que o fará. Quanto à noiva, é o nome que dou a uma criaturinha, que é uma jóia, uma flor, uma estrela, uma coisa rara... É a filha dele; imaginei que, se casasses com ela, mais depressa serias deputado. (MACHADO DE ASSIS, 2003, p. 63).

Em oposição às intenções dos Cubas, a moça se uniu a Lobo Neves, o homem que colheu os cargos políticos almejados por Brás.

A partir destas observações, é possível afirmar que tanto Eça de Queirós quanto Machado de Assis retrataram nos romances aqui comparados os percalços da família burguesa em sociedades tradicionais resistentes à modernização profunda dos hábitos e aderentes às modas e aos modismos. Entretanto, o modo de representação utilizado pelos artistas foi distinto.

Eça, em *O primo Basílio*, não compôs nenhum casal seguidor do modelo almejado pela ordem burguesa. A maneira que o escritor encontrou para ilustrar o desejado foi ridicularizar o indesejado, deixando transparecer entremeado à trama o julgamento moral do romancista, sob o discurso do narrador.

Machado, em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, ilustrou várias situações de relacionamentos afetivos, inclusive o preconceito burguês aos indivíduos não semelhantes, considerados inferiores, seja por condições financeiras, prestígio social ou má formação física. No entanto, é notável uma maior isenção do autor, visto que o julgamento moral é atribuído ao narrador em 1ª pessoa.

4.3 Machado leitor

Conforme o exposto, as críticas machadianas foram marcadas por um ponto de vista delimitado, a partir do qual analisou e avaliou o *Primo Basílio*. Seu olhar foi seletivo, limitado à análise da integridade do enredo e avesso ao modo representativo de Eça. Em sua leitura, não lhe ficou clara a funcionalidade interna do adultério, tampouco da fraqueza de Luísa.

Em uma carta endereçada a Teófilo Braga, em 12 de março de 1878, Queirós manifestava-se aliviado com as impressões de Braga sobre *O primo Basílio*. Contudo, respondendo ao comentário (provavelmente) repreensivo do amigo, referindo-se ao ataque feito à família no romance, Eça de Queirós mencionou a sua visão sobre Luísa e justificou-se desta forma:

[...] e você, vendo-me tomar a família como assunto, pensa que eu não devia atacar esta instituição eterna, e devia voltar o meu instrumento de experimentação social contra os produtos transitórios, que se perpetuam além do momento que os justificou, e que de forças sociais passaram a ser *empecilhos* públicos. Perfeitamente: mas eu não ataco a família – ataco a família lisboeta – a família lisboeta produto do namoro, reunião desagradável de egoísmos que se contradizem, e mais tarde ou mais cedo centro de bambochata. No *Primo Basílio* que apresenta, sobretudo, um pequeno quadro doméstico, extremamente familiar a quem conhece bem a burguesia de Lisboa, a senhora sentimental, **maleducada**⁶⁴, nem espiritual (porque cristianismo já o não tem; sanção moral da justiça, não sabe o que isso é) arrasada de romance, lírica, sobreexcitada no temperamento pela **ociosidade**⁶⁵ 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*. (EÇA DE QUEIRÓS, 1995, p. 302, grifos meus).

Ao analisar este trecho da carta, percebe-se que, conforme bem observou Machado de Assis na primeira parte da crítica ao *Primo Basílio*, o Sr. Eça de Queirós realmente quis nos dar uma heroína resultante da educação frívola e da vida ociosa. Talvez, se o teor da carta endereçada ao amigo Teófilo Braga estivesse explícito no romance, mediante um prefácio ou posfácio, por exemplo, o crítico brasileiro teria confirmado a sua impressão, visualizando a intenção calculada de Eça por trás da sua composição.

É válido retomar uma certa restrição machadiana no que diz respeito a visualizar funcionalidade nas descrições de *O primo Basílio*. Conforme demonstrado em seção anterior, além das descrições, consideradas excessivas por Machado de Assis, o conteúdo subliminar adicionado ao enredo mediante as citações também não foi levado em conta. Do ponto de vista literário, de acordo com o que se tentou demonstrar, caso Machado conhecesse o enredo da *Mulher de Fogo*, o aroma sensual percebido em *O primo Basílio* estaria justificado.

Neste ponto, é oportuno trazer outro trecho da carta de Eça a Teófilo Braga, em que o autor do *Primo* refere-se aos trechos descritivos compostos para a trama:

⁶⁴ Grifo meu.

⁶⁵ Grifo meu.

[...] Eu acho no *Primo Basílio* uma superabundância de detalhes, eu 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. Mas isto é querer muito. Pobre de mim, nunca poderei dar a sublime nota da realidade eterna, como o divino Balzac, ou a nota justa da realidade transitória, como o grande Flaubert! Estes deuses e estes semideuses da arte estão nas alturas – e eu, desgraçadinho, rabeio nas ervas ínfimas. (EÇA DE QUEIRÓS, 1995, p. 303).

De acordo com as palavras de Eça, há plena consciência do escritor sobre o abafamento da ação causado pelas descrições, bem como o reconhecimento autocrítico da necessidade de enxugar seu texto. Esta passagem da carta traz ainda uma outra informação que pode auxiliar a compreender outro ponto da limitação da crítica machadiana: a admiração confessa de Eça de Queirós por Balzac e Flaubert. No caso de Flaubert, especificamente, já foi trazida a este trabalho uma cena de *Madame Bovary* e alguns aspectos da composição da protagonista do romance que se assemelham, funcionando como fonte de inspiração a algumas passagens do *Primo Basílio* e ao temperamento de Luísa. Tudo indica, entretanto, que Machado de Assis não tinha conhecimentos sobre *Madame Bovary*; ou, se conhecia o livro flaubertiano, não o inter-relacionou com o romance de adultério de Eça, conforme bem havia observado o seu contemporâneo, Luís de Andrade, em crítica discutida nesta dissertação.

O desconhecimento – ou a desatenção – de Machado em relação às semelhanças entre *O primo* e *Madame Bovary* também prejudicou sua análise, considerando-se que, conforme os indícios, a heroína lisboeta é a tentativa eciana de representar uma Sra Bovary.

4.4 Um narrador machadiano

Entre as tantas inovações que *Memórias póstumas de Brás Cubas* inaugurou na prosa machadiana, o método de narração talvez tenha sido a mais significativa: um narrador em 1ª pessoa que conta a sua vida a partir da própria morte, um defunto-autor. Neste modelo de narração, o personagem principal, Brás, apresenta-se aos leitores livre da amarra que é o viver temendo a opinião pública. Desta forma, Cubas descartou a necessidade de recalcar ou dissimular seus desejos oprimidos. Sendo assim, veio à tona a revelação direta do seu ponto de vista patriarcal: Brás negava o trabalho, negava o ponto de vista do outro e revelava a sua visão sobre as mulheres.

Com a morte (que supostamente possibilitaria uma visualização panorâmica do seu passado) não se abriram os horizontes de análise de Brás, que manteve um ângulo de observação bastante obtuso em relação a si e às pessoas próxima, conforme bem observou Antonio Sanseverino: “O defunto autor vê apenas o seu próprio universo, não sendo capaz de compreender os outros com quem se relaciona. Marcela, Virgília, Eugênia, Nhá Loló, Dona Plácida são vistas apenas pelo seu desejo, como nos mostra a ‘filosofia da ponta do nariz’”. (SANSEVERINO, p. 5-6).

Desse modo, ainda que Brás Cubas enxergasse apenas a ponta do seu nariz, o nível autocrítico era baixo: Brás era um sujeito iludido sobre o próprio poder, característica manifestada durante toda a sua trajetória, em episódios familiares, afetivos e até mesmo na sua relação com seus empregados. O narrador das próprias memórias forjava posições de poder de forma delirante, denunciando nas suas palavras a ilusão que alimentava a respeito das próprias capacidades e possibilidades. (Cf. BERGAMINI Jr., 2009, p. 81).

De acordo com Roberto Schwarz, em *Um mestre na periferia do capitalismo*, entremeada à composição do caráter de Brás Cubas, está subentendida a crítica que Machado de Assis apontava ao Naturalismo. O meio que determinou Brás – sua infância, o meio doméstico, o temperamento herdado dos pais (amoralidade paterna e a falta de inteligência materna), a indecência do tio João e a dissimulação do tio Ildelfonso – foi o responsável pela formação do seu caráter.

[...] “Dessa terra e deste estrume é que nasceu uma flor”.

O capítulo inspira-se no Naturalismo, embora para rivalizar com ele e superá-lo. Aí estão a pesquisa das causas, a observação metódica, o ânimo científico, e mesmo a tese da hereditariedade: as disposições melancólicas da mãe e fátuas do pai *transmitem-se* ao filho: Note-se aliás que o legado é relativamente fluido, coisa menos drástica do eu as taras e a fatalidade racial da escola ortodoxa. Não obstante, a prudência no trato das causas “naturais” não significa desejo de atenuar ou idealizar. Muito pelo contrário, Machado quer bater o Naturalismo no terreno mesmo da descrição exata, do rigor explicativo, da percepção do escabroso, ainda que sem quebra do decoro. (SCHWARZ, 1990, p. 123).

Porém, Brás, ao retornar do mundo dos mortos para repassar a sua trajetória, além de desvelar seus pensamentos, revelou com o seu discurso a observação do mundo a partir do ponto de vista patriarcal. Este retorno, porém, foi motivado por uma volubilidade interna, nenhuma força externa o pressionou. Brás Cubas precisou da morte para se ver livre das contingências sociais: para ter identidade foi preciso morrer.

A forma de representação narrativa de Brás Cubas, além de simbolizar o momento da viravolta machadiana, traz consigo outras informações: quando Machado de Assis pôs em movimento o narrador Cubas, um morto a contar sua história, afrontou uma série de pressupostos do Realismo que se tentava implantar, a começar pela exigência da verossimilhança. Conforme observado por Schwarz, desde o início das *Memórias póstumas de Brás Cubas* foi evidenciada uma vontade em chamar a atenção. “O tom é de abuso deliberado, a começar pelo contra-senso do título, já que os mortos não escrevem.” (SCHWARZ, 1990, p. 17).

Voltando as atenções às teorias bakhtinianas, cabe aqui trazer a ideia de carnavalização. Ao tratar das peculiaridades do gênero, do enredo e da composição em Dostoiewski, sobre o gênero sério-cômico, Bakhtin fez a seguinte formulação: quando surgiu, o gênero sério-cômico deu à realidade um novo tratamento, baseando-se na experiência e na fantasia livre. Outra característica deste gênero foi não tratar a lenda como base ou meio de consagração, mas dispensar-lhe um trato crítico, chegando ao cínico-desmascarador. Uma reviravolta na história da imagem literária. (Cf. BAKHTIN, 2010, p. 123)

Um dos pontos em que a teoria de Mikhail Bakhtin parece ilustrar o modelo de composição do narrador de *Memórias póstumas de Brás Cubas* faz referência à pluralidade de estilos e a variedade de vozes presentes nos textos de gênero sério-cômicos:

[...] Eles renunciam à unidade estilística (em termos rigorosos, à unicidade estilística) da epopeia, da tragédia, da retórica elevada e da lírica. Caracterizam-se pela politonalidade da narração, pela fusão do sublime e do vulgar, do sério e do cômico, empregam amplamente os gêneros intercalados: cartas, manuscritos encontrados, diálogos relatados, paródias dos gêneros elevados, citações recriadas em paródia, etc. Em alguns deles, observa-se a fusão do discurso da prosa e do verso, inserem-se dialetos e jargões vivos, surgem diferentes disfarces de autor. Concomitantemente com o discurso de representação, surge o discurso representado. Em alguns gêneros os discursos bivocais desempenham papel principal. Surge nesse caso, conseqüentemente, um tratamento radicalmente novo do discurso como matéria literária. (BAKHTIN, 2010, p. 123).

De acordo com Bakhtin, o carnaval é um espetáculo sem ribalta e sem divisão entre atores e espectadores. No carnaval, vive-se uma vida desviada da ordem habitual, uma “vida às avessas”, um “mundo invertido”. As leis e proibições que determinam o sistema e a ordem da vida comum são revogadas durante o carnaval. As hierarquias e tudo o que é

determinado pela ordem social hierárquica é suspenso, a ponto de eliminar as distâncias entre os indivíduos. (cf, BAKHTIN, 2010, p. 140).

Ao observar o narrador das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, é possível afirmar que o romance inaugural da fase madura machadiana pratica a carnavalização, a começar pelo seu modelo de narrador: o formato com o qual Cubas conta a sua história e a maneira como são compostos os capítulos não obedecem às normas postuladas pelos realistas, desviando a ordem habitual. Esta desobediência é anunciada desde a situação em que se encontra o narrador: morto. Como afirmou Schwarz, “um cadáver não conta a sua história.” (SCHWARZ, 1990, p. 17).

A sequência da narração tampouco obedece às leis da linearidade: o defunto-autor começa a contar sua trajetória de vida a partir da morte. Do ponto de vista da representação gráfica, há uma série de inovações, a exemplo do título do capítulo 53, da configuração do capítulo 55, do conteúdo do capítulo 119. Além de representações gráficas incomuns a textos em prosa, há várias passagens do enredo em que a linguagem usada parece fundir prosa e poesia.

A dedicatória é outro ponto que merece atenção. Ao dedicar suas memórias ao primeiro verme que lhe roeu as frias carnes, Brás Cubas achincalha a sociedade e adianta o pessimismo que sente em relação a ela, escrevendo com a pena da galhofa e as tintas da melancolia.

Do ponto de vista da crítica social, o narrador das *Memórias póstumas de Brás Cubas* retira da cena o narrador onisciente. Desta forma, Machado de Assis compôs um narrador em cujo discurso não está contido um teor tão moralizante quanto o do narrador em 3ª pessoa de *O primo Basílio*. Brás Cubas narrou ocorrências de assuntos que geravam polêmicas, como o tema do adultério e do aborto sem o peso do julgamento moral subentendido no narrador eciano.

4.5 O movimento revisionário machadiano

Ao expor sua concepção de revisionismo, Harold Bloom comparou-o à heresia. Segundo Bloom, a heresia, uma ancestral do revisionismo, tendia a mudar a doutrina herdada mais por uma alteração de equilíbrios do que por uma coerção criativa, a característica mais particular do mundo moderno: “[...] a heresia resultava, em geral, de uma mudança de ênfase, enquanto o revisionismo segue a doutrina herdada até um certo ponto, e depois se desvia, insistindo em que se tomou uma direção errada naquele exato ponto, e não em outro.” (BLOOM, 2002, p. 78-79).

De maneira global, *O primo Basílio* e *Memórias póstumas de Brás Cubas* têm semelhantes pontos fundamentais em seus enredos: um caso de adultério feminino praticado em um refúgio preparado especialmente para tal, situação em que há a interferência de uma empregada; em uma primeira impressão, parecem tratar de histórias cujos desfechos seguem os mesmos rumos.

Por outro lado, o sentimento de desagrado de Machado de Assis com o livro de Eça de Queirós foi publicamente externado em um artigo de jornal, figurando entre outros textos nos quais estava configurada uma polêmica em relação ao enredo do romance de adultério de Eça. O método de composição queirosiano teria causado em Machado uma angústia. Lamentando o (suposto) sub-aproveitamento das qualidades artísticas de Eça de Queirós, o crítico brasileiro detalhou os caracteres que, aos seus olhos, pareciam equívocos em *O primo Basílio*.

Em *Iaiá Garcia*, um romance também publicado em 1878, Machado de Assis deu vida à Iaiá Garcia: uma personagem que teve sua atuação mais para Luísa (fraca) do que para Virgília (imponente). Neste romance, Machado de Assis enredou a história de um amor frustrado entre Jorge e Estela.

Estela, diante da impossibilidade de se relacionar com o Jorge, enviado à Guerra do Paraguai pela própria mãe que visava inviabilizar a união do casal, casou-se com Luís Garcia, pai de Iaiá. Jorge, ao retornar da Guerra, uniu-se a Iaiá, e, com este ato, reatou a convivência com Estela, pois passavam a pertencer à mesma família.

A maneira como Machado de Assis conduziu o romance causa no leitor uma expectativa para saber se o amor de Estela e Jorge em algum momento será possível. A trama conta com a viuvez desta mulher e uma cena em que a narração induz o leitor a

cogitar que o casal cometerá o adultério, tendo sido os personagens colocados no mesmo ambiente (uma casa desabitada) no qual beijaram-se ternamente em um passado remoto.

Contudo, a madrasta de Iaiá não se corrompeu; preferiu viver como uma professora jovem-viúva no interior do Brasil a ser pivô de uma traição conjugal. A solução machadiana nesse romance foi colocar uma personagem que se põe acima das contingências sociais, que se eleva por seus valores⁶⁶.

É inquestionável a mudança de rumo que o romance machadiano tomou a partir de *Memórias póstumas de Brás Cubas*: se Estela abdicou de viver um amor em função dos seus princípios, o que movia Virgília era a ascensão social, o poderio financeiro e a admiração pública. Além do mais, o adultério não era para si um ato impraticável, era até encarado com certa normalidade.

Entre a publicação de *Iaiá Garcia* e *Memórias póstumas de Brás Cubas* ocorreram os debates acalorados dos literatos que discutiam a necessidade de dar uma nova roupagem à Literatura. Neste período, também se deu a querela em relação ao *Primo Basílio* e a publicação dos textos críticos sobre tal romance e sobre o Realismo.

Partidário da ideia de renovação, Machado se punha a favor de mudança, mas não concordava com a tábula rasa que os escritores da “nova escola” pretendiam praticar – descartando tudo o que lhes cheirava Romantismo e imprimindo as patologias humanas em primeiro plano na sua literatura.

Em “O primo Basílio” e “A nova geração”, o crítico brasileiro especificou pontualmente a sua divergência ao Realismo. Contudo, em *Memórias póstumas de Brás Cubas* ele materializou as suas críticas; provou com a sua arte que era possível escrever um livro que tratasse da realidade e de temas polêmicos, cumprindo uma série de postulados do Realismo, sem que para isso fosse necessário o uso da técnica do inventário, a superexposição das personagens, tampouco uma narração impudica.

Antonio Candido, refletindo sobre a fase madura de Machado, afirma que, por volta dos seus 40 anos, nele se refinou o estilo. Machado ilustrou cenas da realidade, sem abdicar do decoro:

⁶⁶ De acordo com Bosi, *Iaiá Garcia* é um romance em que figura a interseção de dois lugares-comuns: o do velho romantismo idealista e o do novo realismo utilitário, para o qual pendem as personagens femininas, capazes de sufocar os sentimentos do sangue em nome da “fria eleição do espírito”. (BOSI, 1999, p. 81).

Logo que ele chegou à maturidade, pela altura dos quarenta anos, talvez o que primeiro tenha chamado a atenção foram a sua ironia e o seu estilo, concebido como boa linguagem. Um dependia do outro, está claro, e a palavra que melhor os reúne para a crítica do tempo talvez seja finura. Ironia fina, estilo refinado, evocando as noções de ponta aguda e penetrante, de delicadeza e força juntamente. A isto se associava uma ideia geral de urbanidade amena, de discrição e reserva. Num momento em que os naturalistas atiravam ao público assustado a descrição minuciosa da vida fisiológica, ele lembrava nos subentendidos, nas alusões, nos eufemismos, escrevendo contos e romances que não chocavam as exigências da norma familiar. (CANDIDO, 1995, p. 18).

Se há em *Memórias póstumas de Brás Cubas* um adultério em um retiro, da mesma forma que há em *O primo Basílio*, a narração machadiana poupou a protagonista de ter uma pocilga como seu ninho de amor. Se há uma criada interferindo na história, Brás Cubas provou que a boa escolha dos fâmulos é uma condição de paz no adultério. Ao eleger dona Plácida para cuidar da Casa da Gamboa não se pôs em condição de vulnerabilidade, resguardando-se mediante o sentimento de gratidão que a serviçal nutria por Virgília (em oposição ao rancor sentido por Juliana em relação à família de Jorge).

Esta série de características contrárias figuraria o que Harold Bloom denominou *tessera*.

“Na *tessera*, o poeta que vem depois proporciona o que a sua imaginação lhe diz que completaria os de outro modo ‘truncados’ poema e poetas precursores, uma ‘completude’ que é tanto apropriação quanto um desvio revisionário.” (BLOOM, 2002, p. 114).

Machado de Assis completou antiteticamente passagens do enredo eciano, por considerar que Eça de Queirós não foi longe o bastante. Muito da motivação que teria levado Eça a não atingir a completude em *O primo Basílio*, segundo Machado de Assis, está ligada ao fato de o escritor português ter se colocado muito submisso às concepções de composição ficcional propostas por Zola (com as quais o escritor brasileiro não simpatizava), usando o tom super-expositivo e a técnica do inventário, por exemplo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao comparar dois romances em Língua Portuguesa – *O primo Basílio* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*, não há como reconhecer que os seus dois autores, Eça de Queirós e Machado de Assis representaram a realidade. É bem verdade que cada um o fez a seu modo.

No enredo de *O primo Basílio*, a série de transformações pelas quais Portugal passou na segunda metade do século XIX figuram no enredo: a viagem de Jorge ao Alentejo fala do desenvolvimento que se buscava levar ao interior do país; o enriquecimento de Basílio em terras brasileiras comunica o movimento de alguns portugueses em estabelecerem-se na colônia sul americana, tendo em vista as boas chances de acumular capital no Brasil; o perfil de Luísa denunciava a rotina ociosa da mulher burguesa lusitana, que tinha na literatura evasiva e no adultério as alternativas para viver aventuras.

O enredo de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, por sua vez, contou com o pano de fundo histórico. Uma das questões mais marcantes no cenário brasileiro oitocentista, a escravidão, foi representada na trama. Atílio Bergamini Jr., referindo-se à abordagem dada por Brás Cubas à escravidão, afirma que a composição de Brás respeitou o protocolo de silêncio típico dos anos 1840. Segundo Bergamini Jr., o narrador e o personagem agem de forma semelhante, inicialmente afirmando um poder despudorado sobre os seus escravos e depois, ao final da trama, permitindo ao leitor entender um sentimento de contrariedade em relação à conduta cruel de Cotrim com os escravos. (cf. BERGAMINI Jr., 2009, p. 104-

105). Para Schwarz “a presença do escravismo em *Memórias póstumas* é determinante, ainda que as figuras de escravo sejam raras na trama.” (SCHWARZ, 1990, p. 106).

Os dois autores, Eça e Machado, escreveram romances em que o chão histórico esteve representado. Porém, o modelo de composição que encontraram para representar a realidade foi bastante distinto. Fato que pode ser explicado ao se observar o quanto as convicções pessoais de Eça e Machado se refletiram na sua arte.

Eça de Queirós foi um ativista. Esteve envolvido com os jovens de Coimbra que pretendiam revolucionar a cultura e as letras portuguesas, abrindo o país luso às novas ideias. Ademais, era adepto às doutrinas zolianas, por isso esforçava-se para representar a realidade nua e crua, buscando não ocultar nada perante o seu leitor. Nesta ânsia de não ocultar nada, lançou mão da descritiva técnica do inventário em várias passagens do enredo de *O primo Basílio*. Seu intuito era, com a sua literatura, criticar a sociedade lisboeta, sem deixar de mencionar os pormenores, imprimindo em seu texto um forte teor de moralismo.

Machado de Assis, em meio às transformações sociais oitocentistas, concordava que o Romantismo era tradição praticamente acabada e, por isso, não se posicionava contra uma renovação na poética do seu tempo. Porém, não era a favor de que os acertos dos românticos fossem descartados em prol de uma tirania da realidade que o Realismo buscava implantar. Do ponto de vista da forma, o escritor brasileiro considerava que a superexposição dos personagens e as suspensões do encadeamento narrativo com trechos descritivos, visando representar a realidade de maneira completa, eram fórmulas inconsistentes de representação.

Machado de Assis, conforme o discurso de encerramento dos trabalhos da Academia Brasileira de Letras, em 1897, considerava que os escritores deveriam manter seu olhar em posição privilegiada em relação à realidade, posicionando-se como se estivessem em uma torre de marfim: local de onde poderiam observar os acontecimentos sociais mediante a um panorama amplo, que lhes propiciasse enxergar “claro e quietos”. Para Machado, os literatos poderiam escrever páginas de história, porém, não deveriam tentar, por intermédio da sua arte, fazê-la, sintetizando: “Homens daqui podem escrever páginas de história, mas a história faz-se lá fora.”⁶⁷

⁶⁷ < <http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=8332&sid=240> > disponível em 05.06.2011

Conforme posto, as concepções pessoais dos escritores aqui comparados foram refletidas nos enredos dos seus romances. Ao comparar o método de composição de *O primo Basílio* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*, entre as várias conclusões, talvez a mais relevante seja que tanto uma quanto a outra foram maneiras encontradas por Eça de Queirós e Machado de Assis para comprovar seus posicionamentos artísticos: Eça partiu para o ataque à burguesia lisboeta. Por isso, mediante o exagero, denunciou a hipocrisia que lhe desagradava na família burguesa de Lisboa. A ambição deste Eça dos 70 era a de fazer história por intermédio da literatura. Machado de Assis, por sua vez, desconfiava desta posição. Para ele, o autor deveria manter um distanciamento da história, permanecendo no alto de uma torre de marfim e, desta forma, estaria apto a representar a história ao invés de pretender fazê-la.

Eça situava-se contrário ao adultério feminino e atribuiu à sua personagem Luísa um caráter pusilânime, uma forma de exprimir moralidade em seu texto. Assumidamente adepto ao Realismo, não se ocupou em dourar a pílula e descreveu cenas íntimas cruas, sem ater-se a pudores. Luísa é, portanto, a materialização da concepção realista de que o meio determina o indivíduo, e de que a fantasia o aniquila: “a senhora sentimental, maleducada, nem espiritual [...], arrasada de romance e lírica [...] a burguesinha da Baixa.” (EÇA DE QUEIRÓS, 1995. p. 302). Sendo assim, o enredo de *O primo Basílio* mostra a inconsistência da personagem, submissa às circunstâncias, que se deixa levar pela emoção fantasiosa, um títere, conforme sintetizado por Machado de Assis; ela é a figuração de um tipo feminino burguês desprezível para o narrador deste romance queirosiano, que encontrou na exibição da patologia uma forma de intervir.

Deste modo, o narrador do *Primo Basílio* demonstraria a hipótese determinista em que o caráter da personagem se faz pela sua condição social. Ao figurar o tipo mulher burguesa, Luísa ilustraria uma personagem que sucumbe ao peso da estrutura social, da culpa, da vergonha, do julgamento da opinião pública.

Se Eça de Queirós criticou a sociedade Lisboeta através de Luísa, Machado de Assis criticou Luísa e a sua forma de composição, própria da escola a que o luso se filiou. Portanto, da mesma forma que a heroína lusitana ilustrou a hipótese determinista de Eça de Queirós, Virgília demonstrou a visão machadiana de que, para representar a realidade não era fundamental o uso de tanto Realismo, tampouco o descarte do decoro.

Do ponto de vista do adultério, Virgília ilustrou que, apesar de a traição feminina ser uma ocorrência social presente e debatida na literatura do século XIX, o desfecho deste ato transgressivo varia de acordo com o caráter de quem o pratica: Virgília (ambiciosa) cuidava para não prejudicar seu casamento, zelava para preservar os interesses sociais e não se deixava levar por elucubrações mentais de base emocional.

Para se afastar do risco do moralismo, o recurso usado por Machado de Assis foi passar a palavra a Brás Cubas, um narrador póstumo, portanto, imune ao julgamento da opinião pública que, na certeza desta imunidade, revelou sem culpa toda a sua desfaçatez. Além disso, ao passar a palavra para Brás, Machado escreveu páginas da história social do Brasil do seu tempo mantendo o distanciamento idealizado e posteriormente ilustrado com a figura da torre de marfim.

Finalmente, com *Memórias póstumas de Brás Cubas*, a obra prima da virada machadiana, o autor evidenciou a evolução de um escritor que, pouco tempo depois de ter escrito um conto canhestro e moralista – *Confissões de uma viúva moça* – sentiu-se seguro em dizer e demonstrar de que forma deveria ser construída uma personagem e de que forma o escritor deveria representar a realidade. Ou seja, Machado de Assis, por intermédio do seu Brás, demonstrou que a realidade pode ser representada livre das amarras da verossimilhança, as mesmas que obrigaram Emile Zola a justificar a morte aparente de seu Olivier Becaille com o argumento da catalepsia.

REFERÊNCIAS

ABDALA Jr, Benjamin (org.). *Ecos do Brasil: Eça de Queirós, leituras brasileiras e portuguesas*. São Paulo: Senac, 2000.

ALENCASTRO, Luís Felipe de (org.). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Proletários e Escravos: imigrantes portugueses e cativos africanos no Rio de Janeiro, 1850-1872*. In: *Novos estudos.*, n.21, CEBRAP, junho de 1988, p. 30-56.

ALVES DO NASCIMENTO, Rodrigo Alves do. Realismo e naturalismo no Brasil à Luz de “Narrar ou descrever” de Georgy Lukács. In: *Língua, literatura e ensino*. Vol II Maio de 2007. Disponível em: <http://www.iel.unicamp.br/revista/index.php/lle/index>, acesso em 19/03/2011.

ANDRADE, Luiz de. Folhetim palestra. In: *O primo Basílio na imprensa brasileira do século XIX*. São Paulo: Unesp, 2007.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BELLOT, Adolphe. *A mulher de Fogo*. Lisboa: José Bastos, s/a.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 2010.

BERGAMINI Jr, Atílio. *O narrador iludido*. Porto Alegre: UFRGS, 2009. Disponível em <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/16917>, acesso em 20/01/2011.

BERRINI, Beatriz. *O Mandarim: Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992.

BLOOM, Harold. *A Angústia da Influência*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

BOSI, Alfredo. A máscara e a fenda. In: *Machado de Assis, o enigma do olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

- COSTA, Jurandir Freire. *Ordem médica e norma familiar*. Rio de Janeiro: Graal, 2004.
- EÇA DE QUEIRÓS, Eça de. *O primo Basílio*. São Paulo: Moderna, 1995.
- _____. *O mandarim*. São Paulo: Martin Claret, 2003.
- EFENDI. Eleazar e Eça de Queirós: um crítico do *Primo Basílio*. In: *O primo Basílio na imprensa brasileira do século XIX*. São Paulo: Unesp, 2007.
- ELEAZAR. *O primo Basílio* por Eça de Queirós. In: *O primo Basílio na imprensa brasileira do século XIX*. São Paulo: Unesp, 2007.
- ESPIRIRO SANTO, Suely. *As personagens femininas e a ironia em Eça de Queirós*, In: Revista Soletas, nº 1, Disponível em: <http://www.filologia.org.br/soletas/1/indice.htm>. Acesso em 10/01/2011.
- D. FORTES. As três questões. In: *O primo Basílio na imprensa brasileira do século XIX*. São Paulo: Unesp, 2007.
- FAUSTO, Boris. *História Concisa do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2002.
- F. de M. Folhetim a semana. In: *O primo Basílio na imprensa brasileira do século XIX*. São Paulo: Unesp, 2007.
- FEITOSA, Rosane Gazolla Alves. *Eça de Queiroz: Realismo português e realidade Portuguesa*. São Paulo: HVF Arte & Cultura, 1995.
- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: O romance machadiano e o público de Literatura no século 19*. São Paulo: Edusp, 2004.
- L.. *O primo Basílio*. In: *O primo Basílio na imprensa brasileira do século XIX*. São Paulo: Unesp, 2007.
- LAET, Carlos. Folhetim sem malícia. In: *O primo Basílio na imprensa brasileira do século XIX*. São Paulo: Unesp, 2007.
- LUKÁCS, Georgy. *Ensaio sobre estética*: Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Crítica Literária*. São Paulo: Mérito, 1959.
- _____. *Quincas Borba*. São Paulo: Martin Claret, 2008.
- _____. *Iaiá Garcia*. Rio de Janeiro: Garnier: 2005.
- _____. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Porto Alegre: LP&M, 1997.

_____. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Moderna, 2004.

_____. *Várias Histórias*. Rio de Janeiro. Garnier, 2002.

MACHADO, Ubiratan. *A vida literária no Brasil durante o Romantismo*. Rio de Janeiro: UERJ, 2001.

_____. *Bibliografia Machadiana*. São Paulo: Edusp, 2005.

MARQUES, A. H. de Oliveira. *Breve História de Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 1996.

MASSA, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis (1839-1870)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

MATOS, A. Campos (org e coordenação). *Dicionário de Eça de Queirós*. Lisboa: Caminho, 1988.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

MORETTI, Franco. O século sério. In: *Novos estudos Cebrap*. São Paulo: CEBRAP. n° 65, p. 3-33, mar. 2003.

NASCIMENTO, José Leonardo do. *O Primo Basílio na Imprensa Brasileira do Século XIX*. São Paulo: Unesp, 2007.

ORTIGÃO, Ramalho. Cartas portuguesas. In: *O primo Basílio na imprensa brasileira do século XIX*. São Paulo: Unesp, 2007.

REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina, 2002.

REIS, Carlos. Leitores brasileiros de Eça de Queirós: algumas reflexões. In: ABDALA Jr, Benjamin (org.). *Ecoss do Brasil: Eça de Queirós, leituras brasileiras e portuguesas*. São Paulo: Senac, 2000.

ROSA, Alberto Machado da Rosa. *Eça, discípulo de Machado?* Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1963.

SANDMANN, Marcelo. *Aquém-além-mar: presenças portuguesas em Machado de Assis*. Campinas: Unicamp, 2004. Disponível em <http://cutter.unicamp.br/document/?code=vtls000321444>, acesso em 20/01/2011.

SANSEVERINO, Antonio Marcos Vieira. *O estranho realismo em Machado de Assis*. Disponível em: <http://www.surdina.com/critica.php>, acesso em 10/03/2011.

- SARAIVA, José Hermano. *História Concisa de Portugal*. Lisboa: Europa-América, 1987.
- SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas cidades, 1990.
- S. SARAIVA. Ainda *O primo Basílio*. In: *O primo Basílio na imprensa brasileira do século XIX*. São Paulo: Unesp, 2007.
- SKIDMORE, Thomas E. *Uma história do Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 1998.
- TOLOMEI, Cristiane Navarrete. *Eça de Queirós e a recepção da crítica literária brasileira*. www.fflch.usp.br/dlcv/revistas/crioula/edicao/01/Artigos/03.pdf. Acesso em: 22/09/2009.
- ZILBERMAN, Regina *et al.* *As pedras e o arco: fontes primárias, teoria e história da Literatura*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.
- ZOLA, Emile. *A morte de Olivier Bécaille*. Porto Alegre: L&PM, 2001.
- _____. *Do Romance*. São Paulo: Edusp, 1995.