



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

PATRICIA RODRIGUES DE SOUZA

**CENAS DE FAUSTO N' O PRIMO BASÍLIO, DE EÇA DE QUEIROZ, ATRAVÉS DA
ÓPERA: ECOS INTERDISCURSIVOS DE UMA CRÍTICA À BURGUESIA**

FORTALEZA-CE

2020

PATRICIA RODRIGUES DE SOUZA

CENAS DE FAUSTO N' *O PRIMO BASÍLIO*, DE EÇA DE QUEIROZ, ATRAVÉS DA
ÓPERA: ECOS INTERDISCURSIVOS DE UMA CRÍTICA À BURGUESIA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Literatura Comparada

Orientador: Prof. Dr. Atilio Bergamini Junior

FORTALEZA-CE

2020

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- S234c Souza, Patricia Rodrigues de.
Cenas de Fausto n' O Primo Basílio, de Eça de Queiroz, através da ópera: : ecos interdiscursivos de uma crítica à burguesia / Patricia Rodrigues de Souza. – 2020.
114 f.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2020.
Orientação: Prof. Dr. Atilio Bergamini Junior.
1. Fausto. 2. O Primo Basílio. 3. Ópera. 4. Crítica à burguesia. 5. Interdiscursividade. I. Título.
CDD 400
-

PATRICIA RODRIGUES DE SOUZA

CENAS DE FAUSTO N' *O PRIMO BASÍLIO*, DE EÇA DE QUEIROZ, ATRAVÉS DA
ÓPERA: ECOS INTERDISCURSIVOS DE UMA CRÍTICA À BURGUESIA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Letras da Universidade Federal
do Ceará como requisito parcial para obtenção
do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Literatura Comparada

Orientador: Atilio Bergamini Junior

Aprovada em: 13/07/2020.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Atilio Bergamini Junior (UFC) - Orientador

Prof^a. Dra. Lucianne Michelle de Menezes (IFAL)

Prof^a. Dra. Sayuri Grigório Matsuoka (UECE)

Aos meus pais pela base da vida, ao professor Stélio Torquato pelo subsídio no projeto desta pesquisa, ao professor José Carlos pela semente desta investigação, ao meu orientador Atilio e ao estimado professor Paulo Mosânio Teixeira Duarte (*in memoriam*). A eles, dedico o nascimento desta dissertação pelos seus papéis indispensáveis antes e durante sua feitura.

AGRADECIMENTOS

Um trabalho, quando apresentado à frente da cena, geralmente não revela seus bastidores. Portanto, na certeza de que uma conquista pode até ser adquirida individualmente, mas que a caminhada para chegar à ela nunca o é, menciono nomes relevantes para o encerramento deste trabalho:

A Deus, meu farol ao longo de todo o andamento desta pesquisa, pela injeção diária de ânimo, perseverança, inspiração e resiliência.

Aos meus pais, minha eterna gratidão por ser(em) os mais importantes colaboradores, apoiadores e incentivadores da jornada dos estudos, uma dádiva para a minha vida.

Ao professor José Carlos Siqueira, pelo fomento a esta pesquisa e a solicitude prestada no momento em que mais precisei: a fase incipiente deste estudo. Destaco, sobretudo, meu agradecimento às suas contribuições no exame de Qualificação, pois, a partir delas pude avançar com mais discernimento.

Ao professor Atilio Bergamini pela orientação dedicada, pelos diálogos pacientes, carregados de ricos aprendizados, e, especialmente, pelo seu olhar arguto, que fez emergir falhas na escrita, as quais eram imperceptíveis para mim.

Ao professor José Américo Bezerra Saraiva, por me abrir os campos da Semiótica com aulas excelentes no ano de 2012; seguramente, peça-chave no meu enveredamento na área.

Ao professor Cid Ottoni Bylaardt, pela contribuição muito importante para o desdobramento desta pesquisa.

Ao professor Stélio Torquato Lima, quem primeiro apanhou este trabalho em sua fase incipiente, com tanto afã, e me apontou as diretrizes de uma pesquisa e de um pesquisador.

Ao professor José William Craveiro, pela experiência discente que tive na Graduação em 2011 e 2012 através de um ensino de grande excelência nas disciplinas de Literatura Portuguesa e Cultura Portuguesa.

Ao saudoso professor Paulo Mosânio Teixeira Duarte, pelo valor imensurável e indelével que continuará sendo para mim. Sua grandiosa referência acadêmica e pessoal permanecerá sempre incólume, não somente pelo modelo de exímio profissional que era, uma verdadeira mente brilhante, mas também pelo altruísmo notável de sua personalidade. Ainda

que indiretamente, este trabalho teve a contribuição desse grande mestre das Letras, marcante pela sua simplicidade, erudição, solicitude, rica didática e paixão pela Linguística e Literatura.

Aos professores da VI Turma de Especialização em Semiótica da UECE pelos aprendizados, especialmente à Sayuri Grigório Matsuoka, que foi minha orientadora e fundamental em mais um capítulo de minha história, e ao Luiz Eleildo Alves, por serem paradigmas de grandes profissionais para mim.

À Maria José Magalhães Carneiro, pela referência na minha vida com sua dedicação aos estudos.

À Raquel Figueiredo Barretto, por ter sido minha professora no início da Graduação e por tantos ensinamentos nobres acerca da arte da docência, especialmente, a de que a didática é o caminho harmônico dela.

À professora Lucianne Michelle de Menezes, por suas colocações pertinentes, valiosas críticas, as quais me permitiram clarear escuridões textuais e aparar as arestas através de sua rigorosa leitura atenta e, claro, por ter aceito gentilmente o convite para participar da minha banca.

À professora Sayuri Grigório Matsuoka, pela rica contribuição na defesa. Agradeço pelas críticas construtivas e sugestões generosas que somaram e contribuíram para aprimorar o desfecho desta dissertação.

Ao professor Marcelo Magalhães Leitão, pelo seu importante papel docente para o desenvolvimento de minha escrita acadêmica por meio de avaliações e de suas aulas de Literatura em 2011 e 2012.

Aos participantes do curso “Eça de Queirós: um orquestrador de óperas na Literatura”, por me proporcionarem experiências fabulosas de aprendizagem durante o processo de Estágio em Docência I.

À memória de Antônio Martins Filho, por legar às gerações vindouras, como a minha, a Universidade Federal do Ceará, minha *alma mater*, espaço tão amado por mim, não só como ambiente de estudo, mas como um local de bem-estar e, indubitavelmente, auspicioso.

Ao docente José Leite, pela orientação num primeiro momento.

À Érica Nailde Nunes Barroso, pela contribuição na etapa da Qualificação.

Aos professores de toda uma vida, pelos seus papéis terem sido oportunos, cada um a seu tempo e à sua maneira, na construção de meu conhecimento hoje. A convicção é de que carrego um pouquinho de cada um deles dentro de mim.

Ao rádio, meu dileto companheiro cotidiano, pela minha concepção de que é uma rica ferramenta pedagógica. Sem dúvida, esse instrumento me apresentou um mundo que me permitiu o desenvolvimento de uma escuta reflexiva.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras pelo curso, referência no estado do Ceará no âmbito Literatura Comparada.

Aos funcionários administrativos do Programa pela solicitude e presteza dedicada nos momentos mais esperados.

E por último, e não menos importante, a esta pesquisa, cujo papel é muito relevante para meu amadurecimento pessoal e profissional.

“A literatura e a música estudam a alma sem a sociedade, com toda a liberdade das paixões, toda a fermentação e explosão cerebral, toda a tirania do sangue, toda a fatalidade do carácter”

(QUEIROZ, 2000, p. 165).

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo verificar, pela base relacional da crítica à burguesia, as relações interdiscursivas com *Fausto*, notadamente o de Johann Wolfgang von Goethe, estabelecidas no romance *O Primo Basílio* (1878), de Eça de Queiroz. A análise baseia-se na referência à ópera “Fausto”, de Charles Gounod, adaptação da obra-prima do poeta alemão. Os aspectos operísticos estão muito presentes ao longo da narrativa queirosiana. Nesse sentido, nossa investigação é voltada para o discurso queirosiano na busca por compreender a referência ao Fausto operístico como não arbitrária, mas sintomática e capaz de engendrar um efeito de sentido simbólico, resultante de um trânsito ideológico da crítica à sociedade burguesa oitocentista. Esta crítica ligaria o poeta alemão e o autor português. À vista disso, nosso enfoque se dá, primeiramente, com uma revisão do cenário jornalístico literário queirosiano para assim estabelecer convergências entre a obra estudada e o Fausto, conforme a crítica social proposta pelo autor. Em seguida, são apresentadas, por meio de cotejo, as características coexistentes em *O Primo Basílio* e *Fausto*, compondo assim um cenário de interdiscurso. Por último, a análise viabilizará enxergar como se opera a interdiscursividade em *O Primo Basílio*, por meio do influxo isotópico da ópera “Fausto”, enquanto crítica à burguesia. Como aporte teórico desta pesquisa de natureza comparatista, adotamos a perspectiva semiótica de BERTRAND (2003), FIORIN (1998, 2000, 2006 e 2012), PIETROFORTE (2008) e BARROS (2001). Concernente à fortuna crítica de Eça de Queiroz, apoiada na ópera e em Fausto, as referências estão em ARAÚJO (2008), LIMA (1995), CARVALHO (1986, 2000), VALENTIM (2010, 2014), BERRINI (1984), COELHO (1996), MORNA (1991), PINTO (1990), DELLILE (1984) e MOURA (2004). A pesquisa documenta a interdiscursividade manifesta entre Fausto, poema trágico alemão, e a produção romanesca de Eça de Queiroz, *O Primo Basílio*, expresso operisticamente, por meio da isotopias temático-figurativas no âmbito da crítica à burguesia.

Palavras-Chave: Fausto. *O Primo Basílio*. Ópera. Burguesia. Interdiscursividade.

ABSTRACT

This dissertation aims to verify, by the relational basis of criticism of the bourgeoisie, the interdiscursive relations with *Faust*, notably that of Johann Wolfgang von Goethe, established in the novel *Cousin Bazilio* (1878), by Eça de Queiroz's. The analysis is based on the reference to the opera "Fausto", by Charles Gounod's, adaptation of the masterpiece of the German poet. The operatic aspects are very present throughout the Queirosian narrative. In this sense, our research is focused on the Queirosian discourse in the quest to understand the reference to operatic Faust as not arbitrary, but symptomatic and capable of engendering an effect of symbolic meaning, resulting from an ideological transit of the criticism of 19th-century bourgeois society. This criticism would bind the German poet and the author Portuguese. In view of this, our focus is primarily, with a review of the Queirosian literary journalistic scene in order to establish convergences between the studied work and Faust, according to the social criticism proposed by the author. Then, are presented, by comparison, the characteristics that coexist in the *Cousin Bazilio* and *Faust*, thus composing a scenario of interdiscourse. Ultimately, the analysis will make us see how the interdiscursivity operates in the *Cousin Bazilio*, through the isotopic influence of the opera "Faust", while critical of the bourgeoisie. As a theoretical contribution of this research of a comparative nature, we adopted the semiotic perspective of BERTRAND (2003), FIORIN (1998, 2000, 2006 and 2012), PIETROFORTE (2008) and BARROS (2001). Concerning the critical fortune of Eça de Queiroz's, related to the opera and Faust, the references are in ARAÚJO (2008), LIMA (1995), CARVALHO (1986, 2000), VALENTIM (2010, 2014), BERRINI (1982), COELHO (1996), MORNA (1991), PINTO (1990), DELLILE (1984) and MOURA (2004). The research proves the presence of interdiscursivity between *Faust*, German tragic poem, and the novel of Eça de Queiroz's, *Cousin Bazilio*, expressed operistically, through thematic-figurative isotopies in the context of criticism of the bourgeoisie.

Keywords: Faust. *Cousin Basilio*. Opera. Bourgeoisie. Interdiscursivity.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	13
2	EÇA DE QUEIROZ: A CENA LITERÁRIA DO AUTOR.....	18
2.1	O discurso farpado queirosiano e a relação com Fausto.....	26
2.2	Fausto por trás da cena: considerações.....	41
2.3	O descortinar da cena operística portuguesa por Eça.....	50
2.4	Acepção ideológica: arte e revolução.....	56
3	<i>O PRIMO BASÍLIO</i> E FAUSTO: INTERDISCURSIVIDADE.....	63
3.1	Interdiscursividade e intertextualidade em torno da configuração discursiva de fáustica.....	66
3.2	O horizonte fáustico na obra <i>O Primo Basílio</i>	71
3.3	Categorias analíticas semiótico-discursivas.....	77
4	ECOS DA ÓPERA “FAUSTO”: CRÍTICA À BURGUESIA	85
4.1	O percurso figurativo de um “episódio doméstico”	88
4.2	Isotopia interdiscursiva: a simbiose de cenas.....	92
4.3	O pano de fundo crítico.....	98
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	103
	REFERÊNCIAS.....	106

1 INTRODUÇÃO

“A sua beleza está em não ser quase um «livro», uma coisa impressa, mas uma grande realidade viva, em que nada é de papel e tudo de substancia viva”.

(QUEIROZ, 1945a, p. 245)¹

Eça de Queiroz (1845-1900) obteve destaque no cenário literário de sua época como o único romancista português que teve projeção internacional no último quartel do século XIX². Sua marca na cena literária é notadamente a crítica social, num período em que estava em voga a ópera, referência esta presente em algumas de suas obras. A respeito disso, esta dissertação, de natureza comparatista, enfoca o diálogo interdiscursivo da referência operística de “Fausto” (1859), de Charles Gounod, baseado no poema trágico homônimo de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), na obra *O Primo Basílio* (1878). Buscamos analisar, sob a perspectiva semiótica greimasiana, com ênfase na relação interdiscursiva, essa alusão operística na obra queirosiana como crítica à burguesia.

Um estudo de análise semiótica no âmbito interdiscursivo das alusões à Fausto na obra queirosiana *O Primo Basílio* permite-nos examiná-la como recurso operístico de força expressiva significativa na arte revolucionária de crítica social de Eça de Queiroz, provavelmente o ponto fulcral de quase toda a sua escritura por meio de um projeto idealizado por ele mesmo e chamado de “Cenas Portuguesas”³. Identificar, por meio da reconstituição dos sentidos subjacentes à sua manifestação textual, o elo discursivo de ambos nos auxiliaria a demonstrar e compreender a correspondência ideológica de crítica à burguesia.

O interesse por essa pesquisa nasce de uma circunstância específica: a supervisão de aulas sobre Eça de Queiroz ministradas pelo professor José Carlos Siqueira, então orientador de monitoria da disciplina na graduação em 2015. Foi neste cenário que foi possível perceber o

¹ Excerto tirado de *Correspondência*, de Eça de Queiroz (1945a, p. 245).

² Esta informação se encontra fundamentada em duas fontes bibliográficas. A primeira delas encontra-se no texto de um dos seus biógrafos, João Gaspar Simões, intitulado *História do movimento “Presença”* em que se afirma que Eça dentre “os homens da sua geração foram poetas ou críticos; ele é o único romancista — não falando, é claro, nos muitos que o quiseram ser” (SIMÕES, 1958, p. 151). Em outra fonte, Guillermo Giucci (2007) em *Gilberto Freyre*, uma biografia cultural: a formação de um intelectual brasileiro, assevera que Eça “tratava-se do único romancista português de prestígio internacional no final do século XIX” (GIUCCI, 2007, p. 41).

³ “Cenas Portuguesas”, “Cenas da vida Portuguesa”, “Crônicas da vida sentimental” ou ainda “Cenas da Vida Real” são as denominações para o projeto literário queirosiano voltado à retratação dos costumes da vida portuguesa. Segundo Bello, este plano é “uma pequena Comédia humana portuguesa” por possuir um estilo literário parecido ao da *La Comédie Humaine*, de Honoré de Balzac, o qual consistia em um retrato da vida e do comportamento social da sociedade francesa do século XIX. Eça de Queiroz parte deste modelo balzaquiano e projeta um planejamento literário próprio, adequado as terras portuguesas, cujas obras serviriam como “uma forma de inquérito, através do “romance experimentar, das causas da decadência da sua pátria” (BELLO, 1945, p. 77).

“Fausto”⁴ em sua alusão operística na obra *O Primo Basílio*, sob a ótica de uma espécie de *leitmotiv*⁵ na obra. Por compreendermos a força expressiva de uma crítica à burguesia através da referência fáustica pela ópera, adotamos como premissa de nossa pesquisa o que o estudioso Jorge Vicente Valentim já previra: “a música é um *leitmotiv* pertinente para o estudo da ficção e pensamento crítico de Eça de Queirós” (2010, p. 141). A primeira aplicação desta experiência proveio do trabalho monográfico desenvolvido para obtenção do título de Especialista em Semiótica Aplicada à Literatura e Áreas Afins, na Universidade Estadual do Ceará.

Entende-se por referência alusiva, pelo viés interdiscursivo, como processo pelo qual uma atividade discursiva recorre à temas e figuras de uma outra para que haja uma ampliação da compreensão, conforme Fiorin: “a alusão que ocorre quando se incorporam temas e/ou figuras de um discurso que vai servir de contexto (unidade maior) para a compreensão do que foi incorporado” (FIORIN, 1994, p. 35).

Embora algumas pesquisas já tenham investigado a referência à ópera “Fausto” na obra *O Primo Basílio*, nossa pesquisa não encontrou trabalhos sob a perspectiva semiótica, especialmente com foco na interdiscursividade. A partir dessa lacuna, busca-se com este estudo levar a cabo uma contribuição ao campo de investigação queirosiano. A respeito de pesquisas relativas ao assunto, temos, para ilustrar, a de Valentim, que defende uma visão que, para nós, funcionará como referência norteadora nesta pesquisa:

arriscamos uma via de leitura do romance eciano que passa necessariamente pelo viés da ironia, tomando como ponto de partida as referências musicais e operísticas, que, ao lado das leituras românticas, efetuadas por Luíza, compõem o repertório ilusório da personagem com uma imaginação fadada a uma impossível concretização e a um fracasso irremediável (2010, p.140-141).

No que se refere à metodologia adotada para este estudo, reforçamos que será conduzido pelos estudos da semiótica greimasiana⁶, a qual permite uma análise através de uma reconstrução dos sentidos do discurso subjacentes à manifestação textual, e, por conseguinte, perceber a relação entre os discursos, a interdiscursividade. Assim entendido, este enfoque

⁴ Nesta dissertação, quando escrevemos “Fausto” entre aspas estaremos aludindo à ópera, já quando for apresentado em itálico (*Fausto*), nossa referência é à obra de Goethe. Tal escolha se justifica para que não sejam confundidos os respectivos referenciais. Estabelecemos, também que quando não for utilizado nenhuma das opções suprareferidas, o Fausto em referência é ao seu ser histórico, ficcional ou mítico.

⁵ O termo *Leitmotiv* ou *Leitmotif* consiste na adoção reiterativa de um elemento musical a uma narrativa literária, cuja aparição passa a suscitar uma carga simbólica na dinâmica dos personagens e/ou durante boa parte dos eventos narrativos. Ao longo desta pesquisa, veremos que este recurso é utilizado por Eça de Queiroz por meio de intertextos musicais os quais, quando dialogam com a produção queirosiana, acabam por levar a uma conotação crítica, conforme o pensamento de Jorge Valentim.

⁶ Vale ressaltar que a ênfase neste trabalho atentou, notadamente para a interdiscursividade da teoria da semiótica greimasiana. Assim, nesta Dissertação se explorou a semiótica de forma pulverizada, de modo que nosso trabalho contemplou, especialmente, a teoria do comparatismo literário. Dessa forma, justificamos que quando no capítulo 3 se apresentam as categorias semióticas queremos, de algum modo, contemplá-las para que no capítulo de análise literária se possa dirigir melhor o cotejo comparativo com base nas relações interdiscursivas.

metodológico compreende a relação interdiscursiva como condição *sine qua non* para sua existência, conforme pensa José Luiz Fiorin quando assevera “como não existe objeto que não seja cercado, envolto, embebido em discurso, todo discurso dialoga com outros discursos, toda palavra é cercada de outras palavras” (2006, p. 127).

Nesse estudo, cuja proposta é, principalmente, analisar o efeito de sentido crítico à burguesia no romance *O Primo Basílio*, entendemos por interdiscursividade a relação dialógica que os elementos intertextuais dos aspectos operísticos de “Fausto”, de Charles Gounod, presente nesse romance queiroziano permitiram acesso ao elementos discursivos. Através dessa perspectiva do interdiscurso, que, de alguma forma se aproxima da ideia de intertextualidade, identificamos que, o aspecto intertextual operístico deixa marcas ideológico-discursivas em *O Primo Basílio*, isto porque, segundo esclarece o semioticista Fiorin, ambos são fenômenos discursivo-textuais relacionados ao processo de significação:

A interdiscursividade não implica a intertextualidade, embora o contrário seja verdadeiro, pois, ao se referir a um texto, o enunciador se refere, também, ao discurso que ele manifesta. A intertextualidade não é um fenômeno necessário para a constituição de um texto. A interdiscursividade, ao contrário, é inerente à constituição do discurso (FIORIN, 1994, p. 35).

Como caminho metodológico para desdobramento da análise da interdiscursividade de Fausto em *O Primo Basílio*, buscando compreender de que forma a adaptação operística do poema de Goethe por Gounod assinala uma crítica à burguesia, utilizamos para compor nosso *corpus* o libreto de Achilles de Lauzières, uma adaptação da ópera gounodiana para o italiano, a tradução de Jenny Klabin Segall de *Fausto* e o romance *O Primo Basílio*, de Eça de Queiroz.

A identificação de uma crítica à burguesia por meio de uma fundamentação dos textos estudados, com base na categoria interdiscursiva como um recurso suscitado pela referência operística, caracteriza esta pesquisa como qualitativa pela abordagem interpretativa, pois foi com base em um cotejo entre Fausto e o romance queiroziano em que identificamos, relacionamos e examinamos os dados presentes nos *corpus* estudado.

Acerca de uma relação entre Eça de Queiroz e a música em seu discurso literário, é possível observar em algumas de suas produções a pintura do quadro social do tempo queiroziano composta por indivíduos aficionados por música e artes em geral, os diletantes, figuras centrais do espectador operístico daquele período, sobretudo em romances como *A Capital* (1925), *O Primo Basílio* (1878) e *Os Maias* (1888), três emblemáticas produções de “Cenas Portuguesas”. A observação de que não somente nas obras queirozianas, mas outras do período oitocentista, apresentavam estreita relação entre ópera e literatura, é assegurada por Valentim:

No que diz respeito a Portugal, a sua literatura oitocentista, sobretudo a da segunda metade do século XIX, possui exemplos significativos desta benéfica junção intertextual entre ficção e música. Basta lembrar, nesse sentido, as inúmeras citações de Gounod, Verdi, Bellini, Donizetti e Mozart n' *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós, ou as referências nada gratuitas de óperas-bufas e personagens gocosos (sic) na efabulação d' A Corja, de Camilo Castelo Branco (VALENTIM, 2014, p. 232).

Em sua obra *O gênio da floresta*, Geraldo Mártires Coelho aponta que foi de um camarote imaginário que Eça de Queiroz:

observou a cena social de seu tempo, desenvolveu ele, como será visto mais à frente, não apenas uma expressiva reflexão sobre o teatro da ópera e os símbolos de sua identidade, mas também a respeito da função que a música exerceu no ideário da educação aristocrático-burguesa da Lisboa por ele observada” (1996, p. 119).

Em vista disso, convém destacar: neste estudo nosso enfoque não será o musical propriamente dito, mas sim a assiduidade com que o “Fausto” operístico é referenciado na obra *O Primo Basílio*.

Esta dissertação⁷ está dividida em três capítulos, numa abordagem do macro ao específico. O primeiro, nomeado “Eça de Queiroz: a cena literária do autor”, buscará explanar a respeito do cenário literário jornalístico de Eça de Queiroz associado à crítica da sociedade burguesa, ao mundo operístico oitocentista e à relação com Fausto. Além disso, apresentamos um tópico contemplativo relativo a considerações a Fausto.

O segundo capítulo, intitulado “*O Primo Basílio* e Fausto: Interdiscursividade”, fica encarregado de apresentar os elementos teóricos subsidiários de nossa análise, aplicada aos estudos de Semiótica Literária de base greimasiana, cuja ênfase é a perspectiva das relações interdiscursivas. Neste capítulo ficará destacada, à luz da semiótica, a construção discursiva de Eça na constituição temático-figurativa de sua cena literária, bem como a escolha discursiva por Fausto pelo vínculo ideológico revolucionário. Neste momento, o subsídio teórico estará vinculado aos estudos de José Luiz Fiorin, Diana Luz Pessoa de Barros, Denis Bertrand e Antonio Vicente Pietroforte. Ainda neste capítulo, apresentar-se-á a obra *O Primo Basílio*, *corpus* de nossa pesquisa, relacionando-a com estudos prévios de sua relação com a ópera “Fausto”, de Charles Gounod. Com efeito, este capítulo permitirá identificar a relação interdiscursiva entre Fausto e *O Primo Basílio* para assim o campo analítico se encontrar aberto para a análise propriamente dita.

⁷ Ressaltamos, pois, que nesta dissertação nossa abordagem semiótica, com ênfase na interdiscursividade, se voltará, notadamente aos recursos discursivos. O discurso manifesta e estabelece o engendramento do sentido e, além disso, faz perceber arranjos temático-figurativos, fato este que viabilizaria verificar as relações interdiscursivas e, por conseguinte, entender como se materializam os efeitos de sentido por meio de seu enunciador. Nesse sentido, buscamos evidenciar em nossa pesquisa que seria através da evocação de figuras e temas do universo fáustico goethiano, expressa por meio da ópera “Fausto” no discurso presente em *O Primo Basílio*, que ocorreria a aproximação entre os discursos. Discorremos a respeito de sua categoria analítica no tópico 3.3 voltado a contemplar a teoria da semiótica greimasiana.

O terceiro e último capítulo, “Ecos de ‘Fausto’: crítica à burguesia”, analisa Fausto em sua manifestação operística em *O Primo Basílio*, de Eça de Queiroz. A análise demonstra que suas alusões constituem o tecido da narrativa e carregam uma expressão dialógica à obra. A interdiscursividade fica acentuada por meio da réplica do percurso figurativo fáustico nesta obra queirosiana, o que acaba por suscitar numa crítica à burguesia. Desse modo, esta seção objetiva entender como a (inter) referência discursiva da ópera questiona a realidade da vida burguesa.

Em síntese, este estudo propõe examinar, por meio de um cotejo, o diálogo interdiscursivo entre Fausto e *O Primo Basílio*, manifestado nesta obra queirosiana através de ópera homônima, destacando, notadamente, uma relação à crítica da sociedade burguesa. Para tanto, serão utilizados o aporte teórico da semiótica de Bertrand (2003), Fiorin (1998, 2000, 2006, 1994), Pietroforte (2008) e Barros (2001), estudos que permitem apreender o viés ideológico sob o jogo de enunciação suscitado pela reconstrução de sentidos subjacentes à manifestação textual.

2 EÇA DE QUEIROZ: A CENA LITERÁRIA DO AUTOR

“Descobrimos que nunca se devia adorar nada em extasis, que nunca se devia amaldiçoar nada em cóleras que se devia sempre *explicar* tudo, tranquilamente: —e a Arte, passando a ser frio acto de observação, necessitou logo, como condição essencial para ser bem realizada, do calmo e pacífico equilíbrio do Artista”
(*Correspondências* -Eça de Queiroz)⁸

O presente capítulo faz uma revisão da fortuna crítica queirosiana, considerando estudos definidores de suas fases de escrita e seu compromisso social, sobretudo no que se refere ao seu projeto “Cenas Portuguesas” e seu engajamento na estética realista constitutiva de *O Primo Basílio*. Mas, antes de abordamos as questões associadas ao *corpus* de nossa pesquisa, o preâmbulo deste capítulo abordará, sucintamente, o enquadramento do escritor português Eça de Queiroz em seu cenário literário e jornalístico associado à crítica da sociedade burguesa para depois associá-lo ao mundo operístico oitocentista, bem como à relação com Fausto.

Eça de Queiroz é notável na cena literária portuguesa do período oitocentista pelo destaque internacional enquanto prosador realista português. A dedicação de sua escrita se estendeu ao ramo jornalístico e literário concomitantemente, mas foi como romancista que ganhou destaque no cenário da segunda metade do século XIX, momento em que viveu de 1845 a 1900. Quanto a isto, Francisco Lyon de Castro resume, em algumas palavras, a expressividade de Eça no quadro literário português:

O romancista, jornalista, advogado e diplomata Eça de Queirós iniciou com grande zelo e alto mérito o chamado Realismo na Literatura, combatendo os restos de Romantismo do seu tempo nas Conferências do Casino, nas *Farpas*, em colaboração com Ramalho Ortigão, e em muitos artigos e crônicas que escreveu para jornais e revistas de Portugal e do Brasil (2003, p. 461).

A atividade escritural de Eça de Queiroz é, conforme pontua Castelo Branco Chaves a respeito de sua produção “dentro do quadro geral da nossa literatura onde a sua obra aparece como qualquer coisa de inesperado e insólito, contrastando pelo espírito crítico, pela ironia, pela perfeição técnica e pelo estilo” (1938, p. 195). O ingresso de Eça na carreira de romancista possui como propulsor produtivo um projeto literário de compromisso significativo, intitulado como “Cenas Portuguesas” ou “Cenas da vida portuguesa”⁹. Este plano de publicações embora

⁸ Fragmento de “Correspondências” (1945a, p. 113). Carta de Eça a Conde de Ficalho, datada de 20 de Outubro de 1885.

⁹ A participação de Eça no cenário literário era paralela à produção epistolar para familiares e amigos. Destaque-se que boa parte de sua produção deu-se em território estrangeiro devido à atividade diplomática. Dessa maneira, o autor de *Os Maias* utilizava-se do recurso das cartas para compartilhar algumas de suas projeções literárias e também para obter alguns *feedbacks* críticos. No caso do projeto “Cenas Portuguesas”, há dois exemplos. Em carta remetida a Teófilo Braga, datada de ano de 1878 de Newcastle, expressa sua ambição pela exploração de Lisboa como laboratório de sua criação literária. E noutra carta, de 1877, ao editor Chardron, explica que tem a ideia de um projeto literário de, no máximo, 12 volumes sobre as questões portuguesas, análogo *A Comédia Humana*, de

não tenha sido efetivado da maneira esperada, foi levando em frente em sua essência como uma feitura de retratos, construídos pela arte da palavra, com apresentação de aspectos decadentes da sociedade burguesa, cujo traço cênico é explanado por Izabel Margato:

o sentido de *cena* como uma sequência de atos de representação, cuja unidade se constrói no desdobramento e superposição dos vários quadros articulados. Buscamos recuperar também o sentido de *cena* como panorama de acontecimentos mais ou menos censuráveis ou escandalosos (2008, p. 19).

Assim, pode-se pensar que o ambiente romanesco de Eça constitui, por assim dizer, uma cenografia, em que “entra em cena o artista vingador” em que haveria a:

exposição de ações, sentimentos e atributos desse pequeno grupo, o romance permite que Eça desnude, sob o manto de uma *narrativa exemplar*, as falsas bases em que assentavam “o mundo oficial, o mundo sentimental, o mundo literário, o mundo agrícola, e o mundo supersticioso” de sua doméstica Lisboa (MARGATO, 2008, p. 19).

O discurso queirosiano objetivava mudar o quadro social português por meio da força da literatura, conforme argumenta João Roberto Maia da Cruz na referência ao engajamento de Eça ao social como uma proposta regente de seus ideais:

Ora, a sociedade portuguesa de sua época – atrasada, apática, sob o domínio de uma oligarquia fundiária, vítima da instabilidade política, presa a esquemas educativos deformadores, dominada por uma mentalidade religiosa conservadora e pela hipocrisia do moralismo pequeno-burguês e provinciano – estava nas antípodas do ideal civilizatório de Eça. Por isso, era imperativo para o escritor assumir uma atitude de combate à situação presente, observar metódica e cientificamente a realidade social com vistas à consecução de um grande inquérito de caráter reformista da sociedade portuguesa e a remoção dos “formidáveis empecilhos” à sua transformação. Em suma, cabia ao escritor fazer uma literatura que, com base nos postulados cientificistas do realismo oitocentista, contribuísse para colocar o país em sintonia com as nações mais avançadas (CRUZ, 2000, p. 132).

Conhecido por suas críticas à ordem moral portuguesa, sobretudo ao clero e à estrutura familiar, Eça de Queiroz, em correspondência epistolar a Teófilo Braga, revela: “pintar a sociedade portuguesa tal qual fez o Constitucionalismo desde 1830 — e mostrar-lhe como espelho, que triste país eles formam — eles e elas” (QUEIROZ, 1945a, p. 44). É nesse sentido que a produção literária queirosiana tomará por base a herança do Realismo francês com Flaubert e Zola para criar uma cenografia, palco de ação de suas personagens portuguesas¹⁰. Os realistas buscavam contrapor-se à arte romântica, notadamente por meio da aliança com a arte científica com suas técnicas experimentais no gênero romanesco. Com isso, a tarefa de representar o real passar a ser efetuada por artistas revolucionários e engajados

Balzac. Segundo Cesár, “Eça, por volta de 1877, prometia ao editor Chardron as *Cenas da Vida Real*, uma série de novelas curtas, com o objetivo de formar um painel gigante da “vida contemporânea em Portugal”” (CESÁR, 1994, p. 188).

¹⁰ Sobre isso, Campos Matos em *Sobre Eça de Queiroz*, acentua o seguinte: “É na esteira de Balzac, Flaubert e Zola que Eça vai tratar o mundo geográfico real que servirá de palco ao desempenho das suas personagens” (2002, p. 57).

criadores de uma literatura combativa e aliada à reforma social, conforme afirma Massaud Moisés:

A obra literária passou a ser considerada utensílio, arma de combate, de reforma e ação social. Repudiando o reinado da “Arte pela Arte” ou da arte desinteressada e egocêntrica, os realistas pregavam a arte compromissada, ou *engagée*. Endeusando a Ciência como caminho perfeito para a solução dos problemas humanos, acreditavam que a poesia devesse estar à serviço das causas redentoras do homem e não da confissão estéril de vagos estados de alma: pregava-se a *poesia científica* e a revolucionária, a poesia panfletária e polêmica. Por sua vez, os romancistas faziam obra de tese: como o cientista, em seu laboratório, empreende seguidas experimentações. Objetivando provar uma teoria, o ficcionista deveria valer-se do romance para demonstrar a pertinência duma tese defendida e revelada pela Ciência (2008, p. 230-231).

A formação literária de Eça na tendência estética realista tem uma trajetória, isto porque houve sua introdução no grupo *Cenáculo*¹¹ até chegar às *Conferências do Cassino Lisbonense de 1871* para que, de fato, ocorresse a adoção efetiva destes princípios na arte e na literatura. Relativo a isso, convém assinalar que Eça formou-se em Direito pela Universidade de Coimbra e, nesse contexto, conheceu seus futuros parceiros da Geração de 70¹²: Antero de Quental, mentor do evento¹³, e Oliveira Martins. Foi com a Sociedade do Raio¹⁴ e, posteriormente, com o Grupo *Cenáculo* e *As Conferências do Democráticas Cassino Lisbonense*, de 1871, que o vínculo à estética realista aconteceria. A fala queirosiana, intitulada “A Literatura Nova: O Realismo como nova expressão de arte”, pode ser reconstituída a partir do trabalho de António Salgado Júnior com a *História das Conferências do Cassino Lisbonense*:

¹¹ “Cenáculo” é uma designação antiga dada ao recinto, localizado no monte de Sião, onde Jesus reuniu-se com seus discípulos nos emblemáticos episódios do lava-pés e da “Última Ceia”. Na ocasião, Jesus lavou os pés de seus discípulos e transformou a refeição de despedida em um rito da Eucaristia, respectivamente. Esta concepção bíblica, com o passar dos tempos, passou a designar sinônimo de tertúlia, em que se reúnem artistas, intelectuais e homens de letras de mesmas acepções artísticas e ideológicas, a exemplo da “Geração de 70” surgida através de encontros em uma casa alugada por Jaime Batalha Reis, pela mentoria intelectual de Antero de Quental. Conforme Moisés (2008), reunia, além do autor de *Odes Modernas* e Eça de Queiroz, nomes como: Oliveira Martins, Ramalho Ortigão, Salomão Sáragga, Santos Valente e Mariano Machado de Faria e Maia. No texto «Um gênio que era um santo», presente em *Notas Contemporâneas*, Queiroz expressa, em palavras, a cena análoga deste local: “sentados, nos degraus da Igreja, outros homens, embaçados, sombras imóveis sobre as cantarias claras, escutavam, em silêncio e enlevo, como discípulos” (1945, p.325).

¹² Como denomina João Gaspar Simões, “é conhecida por geração de 70 uma das pléiades de intelectuais portuguesas de maior vulto na história da inteligência nacional. Dela fazem parte poetas, romancistas, críticos, historiadores, sociólogos, políticos, filósofos, homens de mais diversa origem e procedência, todos eles associados num mesmo ideal, um ideal revolucionário” (SIMÕES, 1984, p. 55).

¹³ Antero de Quental é responsável pela liderança de boa parte dos movimentos revolucionários de Portugal daquele período. Antonio José Saraiva afirma-o como: “o principal mentor e orientador da chamada «geração de 70», na sua fase combativa, foi Antero de Quental, que é por outro lado a personalidade que mais tragicamente experimentou e exprimiu as contradições insolúveis em que todo o grupo, com poucas exceções, veio a encontrar-se” (1966, p. 217).

¹⁴ Segundo Massaud Moisés, “em 1861 Antero de Quental funda a *Sociedade do Raio*, associação secreta que congrega cerca de duzentos estudantes da Universidade de Coimbra, com o objetivo de instaurar a aventura, a anarquia, a insubordinação, no âmbito do convencionalismo acadêmico [...] A *Sociedade do Raio* ainda vai agir no ano seguinte, raptando o Reitor Basílio Alberto e obrigando-o a renunciar às suas funções” (MOISÉS, 2008, p. 219).

É a negação da arte pela arte; é a proscrição do convencional, do enfático e do piegas. É a abolição da retórica considerada arte de promover a emoção, usando da inchação do período, da epilepsia da palavra, da congestão dos tropos. É a análise com o fito na verdade absoluta. Por outro lado, o realismo é uma reação contra o romantismo: o romantismo era a apoteose do sentimento; o realismo é a anatomia do caráter, é a crítica do homem. É a arte que nos pinta a nossos próprios olhos – para condenar o que houver de mau na nossa sociedade (SALGADO JÚNIOR, 1930, p. 55-56).

Esta ideia de Salgado Junior remete ao texto “Idealismo e Realismo”, de Eça de Queirós, quando expressa as diferenças entre o idealista e o realista do Romantismo e Realismo pela perspectiva que cada um tem da realidade: “O primeiro, que te inventou a história ou o segundo, que t’ a pintou? (...) O idealista deu-te uma falsificação, o naturalista, uma verificação. Toda a diferença entre o Idealismo e o Naturalismo está n’isto. O primeiro falsifica, o segundo verifica” (QUEIRÓS, 1945b, p. 197).

Nesse sentido, Eça, ao buscar criticar o tecido social de sua época em suas falhas e vícios, notadamente a classe social de maior destaque naquele período, a burguesia, entende a atividade literária como instrumento social. Isto porque pensamos a expressão artística da literatura queirosiana aproximada do contexto da sociedade ao qual se relaciona pelo fato de ir ao encontro da concepção estética do espelhamento ou retrato da sociedade oitocentista. Note-se isto no estudo de Djacir Menezes (1970) quando este diz que a expressão literária caracteriza as relações existentes entre história e sociedade:

A literatura, que é experiência social no grau mais alto, denuncia o estado de desenvolvimento da consciência coletiva e dos grupos, das suas lutas por objetivos socialmente configurados em condições de existência definidas; e a linguagem, que é o fundo comum sobre que trabalha o escritor, com seu repositório de imagens, de ideias, de concepções, de emoções, é um processo de cunho histórico, que se desenvolve no concurso das gerações que organizam e a convivência na atmosfera cultural herdada e dentro de suas condições definidas (MENEZES, 1970, p. 31).

Sylvio Lago, acerca da produção queirosiana, acentua que o autor português soube, de forma expressiva, sustentar a responsabilidade de sua trajetória literária, ainda quando esteve afastado de seu país, ao demonstrar o mundo oriental pela visão ocidentalista a partir de sua observação arguta e perspicaz. Exemplos disso são as produções de *O Mandarim* (1880) e *A Relíquia* (1887), em que não deixaria de encenar sua obra no espaço português, uma vez que, nesta circunstância, ainda permanecia potente seu olhar atento e crítico sob a dialética do real e da imaginação fantasista. Esta observação entende que Eça de Queiroz se utilizaria de estratégias para, mesmo distante de Portugal, dar prosseguimento ao seu projeto literário das “Cenas Portuguesas”. Como afirma o crítico:

É necessário ter em conta que nenhum escritor de língua portuguesa possuiu espírito mais observador e crítico do que Eça. Mesmo com a perda de contato imediato com o ambiente português pelas suas atividades de diplomata, o escritor compensou essa insuficiência com a criação livremente fantasista e também real, baseando-se nos jornais e nas cartas de amigos. (LAGO, 2010, p. 254).

No que diz respeito ao enredo de *O Primo Basílio*, vislumbramos, tal como sugere o subtítulo, um episódio doméstico, cujo cenário apresenta cenas de um típico lar de um casal burguês, Luísa e Jorge, espaço de grande presença na obra. É nesse lugar que se centrarão as ações da narrativa, até a chegada desequilibrante do personagem-título, Basílio. Dominada por enredos românticos de romances e óperas, Luísa passava boa parte de seu cotidiano dentro de um cenário, sua sala de estar, envolta de tédio com leituras e idas ao piano para tocar alguma ária. Os cenários idílicos da arte que a consumia a impulsionavam a devanear. Outro espaço da casa, a cozinha e seus arredores, era dominado por uma figura oprimida pelo sistema, a empregada Juliana, que, enquanto desejava uma oportunidade para a garantia de seu “pão da velhice”, cantava, por vezes, suas operetas. É neste cenário, cujo contexto espacial é reforçado pela ópera, que estaria a arma combativa de Eça de Queiroz, conforme veremos mais adiante.

O romance¹⁵ e a ópera no século XIX, momento do apogeu de ambos os gêneros, segundo Valentim (2010), eram gêneros consumidos pela classe burguesa. Inclusive, ambos, neste período oitocentista, estão em constante diálogo, uma vez que boa parte da produção operística desta época costumava ser uma adaptação de grandes obras-primas romanescas. Ambos possuem também como ponto em comum a abordagem do tema do amor por uma perspectiva romântica, ou seja, o idealismo amoroso, e é neste sentido que a crítica de Eça de Queiroz se encaminha.

Segundo Valentim (2010), as relações musicais e literárias, ao longo do século XIX, ocorrerão, majoritariamente, através da ópera, posto que libretistas costumavam ter como fonte de suas grandes produções operísticas obras-primas da literatura. Exemplo disso, são obras como: “Lucia di Lammermoor” (de Donizetti, baseado no romance inglês *A noiva de Lammermoor*, de Walter Scott) “Fausto” e “Romeu e Julieta” (de Gounod, baseado nas obras homônimas de Goethe e Shakespeare, respectivamente), “Otelo” (de Verdi, inspirada na obra homônima de Shakespeare) e “La Traviata” (de Verdi, baseado em *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho). Esta ideia também coaduna-se com a de Ligia Chiappini Moraes Leite quando argumenta que:

é preciso entender que a tradução para o gênero ópera implicou uma adaptação e, conseqüentemente, o respeito às normas da época para obras desse gênero. Era frequente a escolha de grandes obras da literatura para criar uma ópera, sintetizando

¹⁵ O termo romance, em seu sentido moderno, é, conforme Ian Watt (1990), relativo à produção ficcional narrativa em prosa substituída da epopeia. Este gênero desenvolveu-se associado à ascensão da burguesia, ideia esta atrelada à concepção romanescas hegeliana de epopeia burguesa. O século XVIII será responsável pelo advento deste gênero no solo britânico, conforme acentua Watt, o que estaria atrelado ao avanço da burguesia em termos econômicos e ao baixo custo na produção e na venda de livros. Este cenário propiciava o consumo de leitura, uma vez que a ociosidade burguesa é uma constante neste período. Este gênero literário se destacou, notadamente pela figura representativa do personagem Robinson Crusoe, de Daniel Defoe, uma representação do homem moderno burguês, reflexo de um novo paradigma sócio-cultural e econômico.

a ação ao máximo, mal costurando episódios meio soltos e realçando alguns momentos privilegiados que se transformariam nos cantábiles, tão apreciados pelos espectadores do tempo (LEITE, 2006, p. 145).

Atrelado a essa postura de crítica, Eça, que tencionava criar quadros da sociedade portuguesa em suas obras, na maior parte das vezes utilizou o elemento da ópera talvez para demarcar esta identidade dominante no período. Obras como *A Capital* (1925) e *Tragédia da Rua das Flores* (1980) acentuam esta característica. Na primeira, a referência à ópera “A Africana”, de Meyerbeer, reveste a narrativa de um maior simbolismo para a trajetória de Vasco da Gama, o que, segundo o estudo de João António Salvado (2016)¹⁶, demonstra o olhar observador de Eça sobre a expansão europeia na África. “Artur, em *A Capital*, considerava tão inspiradoras as «harmoniosas divinas da Africana» que, ao seu som, «queria versificar os vagos entusiasmos do tempo das Viagens e das Descobertas, inspirados pela música da Africana»”.

A menção à ópera “Barba Azul”, no início de *Tragédia da Rua das Flores*, é, segundo o estudo de Luciana Ferreira Leal (2014) em *Elementos do trágico em Eça de Queirós*, sintomática. Para a pesquisadora, a adaptação operística homônima do conto perraultiano constitui um prenúncio de tragicidade na obra queirosiana por remontar à morte e ao infortúnio da história do rei, personagem homônimo da peça, decepador das cabeças de suas ex-esposas em um quarto insólito.

O romance *O Primo Basílio*, de Eça de Queiroz, bem como outras produções queirosianas, apontam, conforme afirma Fátima Freitas Morna (1991), para a música como um “elemento de tão forte representatividade na caracterização do ambiente sócio-cultural lisboeta”. Sendo assim, a tessitura da narrativa queirosiana, encoberta pela música, poderia ser uma estratégia discursiva para produzir crítica social.

Numa visão holística, boa parte da produção queirosiana possui um traço escritural, a crítica aos portugueses. Uma postura característica, notadamente, de sua fase mais combativa, a da produção de *O Crime do Padre Amaro*, *O Primo Basílio* e *Os Maias*, na denúncia e defesa de um ideal: a correção da pequena burguesia lisboeta oitocentista de seu tempo. O teor crítico e combativo de seu discurso, vindo de uma visão sobre os costumes em geral, particularmente da deficiência dos sistemas morais dos portugueses, ensejava que Eça demonstrasse, com criticidade, os maus costumes. Com isso, a denúncia dos costumes dos portugueses, seus contemporâneos, contribuía para o restabelecimento da ordem moral e social.

¹⁶ O estudo de João António Salvado (2016), *O olhar colonial em Eça de Queirós: o continente africano na escrita queirosiana, estuda o legado de Eça no âmbito da expansão africana e, de acordo com essa referência, a ópera “A Africana, de Giacomo Meyerbeer, merece atenção”* (SALVADO, 2016, p. 83). Esta obra operística remete às viagens de Vasco da Gama entre o continente ibérico e a África. E segundo o estudo de Salvado, “o teatro operático, símbolo da vivência cultural da burguesia da época, é referido amiúde na obra de Eça” (idem).

Na prática, isso significava analisar e criticar a sociedade portuguesa do século XIX, ou, pelo menos, uma parcela dela, a burguesia. Isto porque a arte realista não era apenas uma fruição artística; também visava um fim moralista. Uma obra literária deste período, logo, primava pelos princípios morais e éticos. Em outras palavras, o romance realista seria a arte de expor, como numa pintura, a sociedade decadente para regenerar a conscientização do social. Portanto, quer-se dizer que Eça se volta criticamente à burguesia portuguesa. E, na prática, haveria na sua literatura a revelação de vícios e correção dos costumes da pequena e alta burguesia portuguesa.

A trajetória de escrita de Eça se constitui, para muitos críticos, em fases. Inclusive, para um entendimento desta abordagem neste trabalho, deixaremos definido em cada período as diferentes características de sua produção, para que haja um melhor entendimento de em qual enquadramento se encontra *O Primo Basílio*, em termos de crítica à burguesia portuguesa, e como esta informação é auxiliada pela percepção do método de escrita realista.

Segundo Carlos Reis, Eça de Queiroz possui quatro fases de produção¹⁷, a saber:

- “Aprendizagem da escrita (1866-1871)”;
- “Escrita do Real (1871-1880)”;
- “Outros Mundos Possíveis” (1880-1888);
- “Eterno Retorno” (1888-1900).

A primeira seria relativa à fase dos primeiros escritos jornalísticos de Eça no *Distrito de Évora* (1867) e na *Gazeta de Portugal* (1866/1867), e que serão postumamente publicados com o título *Prosas Bárbaras*¹⁸, fase esta ainda ligada ao Romantismo. Entre estes textos, está a crônica “Mefistófeles”, uma crítica à ópera “Fausto”, e o “Senhor Diabo”, que demonstram a atenção de Eça à cultura alemã.

A próxima fase, “Escrita do Real”, voltar-se-ia para um Eça que nasce no seio ideológico das Conferências de Cassino, oriundo do grupo Cenáculo e da escrita d’*As Farpas*. Nesse momento, segundo Juliana Ferreira (2009), se efetivaria a observação e análise crítica dos costumes e dos problemas sociais do seu tempo como um cronista de seu tempo. As

¹⁷ Há ainda críticos, como Miguel de Melo (1911) em *Eça de Queirós: a obra e o homem*, que defendem a figura literária eçiana dividida em duas fases. A primeira na qual está mais arraigado à sua escrita um espírito de “dúvida, ironia, espírito iconoclastico”. Deste momento fariam parte as obras *O Crime do Padre Amaro* (1875), *O Primo Basílio* (1878) e *Os Maias* (1888). Enquanto a segunda, as obras *A Relíquia* (1887), *O Mandarin* (1879), *A Correspondência de Fradique Mendes* (1900) *A Ilustre Casa de Ramires* (1900), *A Cidade e as Serras* (1901) em que, diferentemente da fase anterior, Eça apresentaria uma imagem de Portugal sem o viés da crítica realista. A respeito da divisão da obra queirosiana em quatro em fases, ressalte-se Carlos Reis (2001) que entende-as como uma “lenta mutação de formas e temas” engendradas por Eça de Queiroz.

¹⁸ Cabe ressaltar aqui que, embora tratemos a terminologia póstuma *Prosas Bárbaras* (1903), uma designação cunhada por Luis de Magalhães e Jaime Batalha Reis ao textos de imprensa de Eça de Queiroz escritos entre 1866 e 1867, saibamos que não foi um título dado pelo autor português.

influências ideológicas desse período estariam vinculadas, por um lado, ao cientificismo de Comte, Claude Bernard e Taine, e, por outro, à literatura de Flaubert e Zola. Deste compêndio se engendraria a figura do Eça realista. As produções representativas desta fase são *O Crime do Padre Amaro* (1875) e *O Primo Basílio* (1878). Não obstante, para outros críticos, esta fase, tida como a mais importante na cena literária queirosiana, enquadraria outras produções, como defende Amílcar de Melo (2016, s.p), que difere da de Carlos Reis:

Na segunda fase, já de cariz realista, que vai de 1875 a 1887, Eça de Queirós produziu as suas melhores obras, e, muito provavelmente, as melhores obras literárias da língua portuguesa, pois algumas delas foram do melhor que a literatura portuguesa produziu, tais como *O Crime do Padre Amaro*, *O Primo Basílio*, *O Mandarim*, *Os Maias*, *A Relíquia*, e outras.

A terceira fase eciana seria formada por produções como *O Mandarim* (1880), *A Relíquia* (1887) e *Os Maias* (1888) e, embora estas obras já não denotassem familiaridade com os romances de teses anteriores, não deixavam de imprimir às avessas uma sátira das cenas portuguesas: utilizando uma imagem do Oriente para suscitar críticas ao Ocidente. Outra obra que não pode ser esquecida na apresentação deste momento da trajetória de Eça é a obra *Tragédia da Rua das Flores* (1980), publicada postumamente. Além de ser ligada ao conjunto de obras que criticam a sociedade portuguesa, liga-se, tematicamente, com a obra *Os Maias*, uma vez que constitui uma réplica da temática do incesto.

A quarta e última fase, nomeada por Reis (2000) de “eterno retorno”, diria respeito ao surgimento de novas cartas de Fradique Mendes e a algumas novas edições: *O Crime do Padre Amaro* e *O Mandarim*. Ao mesmo tempo, a África aparece como tema, a partir da tradução que Eça faz de *As Minas de Salomão*, refletora de seu olhar atento ao continente africano. Nesta fase, encontram-se as produções hagiográficas em torno de “São Frei Gil”, *São Cristóvão* e *Santo Onofre*¹⁹. O destaque principal deste período é para as obras *A Ilustre Casa de Ramires* (1900) e *A Cidade e As Serras* (1901). Nestas obras, o último Eça resgataria o passado histórico e relacionaria com a crítica à Portugal com um maior refinamento estilístico.

Assim, a partir destas necessárias considerações preambulares, partiremos para a discussão da cena literária-jornalística de Eça de Queiroz na busca por associá-la à crítica social, ao Fausto, bem como à ópera homônima. Nesse sentido, neste capítulo se perceberá que Eça já desde seus primeiros escritos na *Gazeta de Portugal*, ainda indefinido como escritor²⁰, e nas

¹⁹ A respeito da produção hagiográfica de Eça de Queiroz, uma observação: ressalte-se que neste momento não deixa de se registrar a marca escritural de crítico da sociedade portuguesa, o que se altera é a forma de abordagem. Conforme o estudo de Ana Márcia Alves Siqueira: “diferentemente das obras extremamente críticas e demolidoras nas quais as mazelas da sociedade eram dissecadas com o intuito de modificar o mau comportamento por meio do raciocínio realista e positivista, esta busca mover a sociedade portuguesa pelo discurso exemplar” (SIQUEIRA, 2013, p.187).

²⁰ A designação «Bárbaras» proveria de bárbaro, isto é, *a grosso modo*, seria um momento em que Eça encontrava-se como um estrangeiro no território literário. Assim, estas primeiras produções de Eça de Queiroz constituíam

crônicas mensais de *As Farpas*, traz o retrato da sociedade portuguesa ora para criticar, ora para refletir sobre costumes culturais e morais²¹. De acordo com Édima de Souza Mattos (2010), a Eça cabia ser “inquiridor” de seu tempo e de seu país, pois naquele período o quadro social se apresentava em desacertos, cenário este propício a uma crítica:

Portugal, na época de Eça, apresentava uma sociedade de traços inconsistentes, tanto na religião, como na moral e na política. A literatura e a arte estavam sofrendo males da estagnação político econômica pela qual passava o país. Havia, ainda, uma dissolução dos costumes e decadência da família lisboeta. Esse quadro social fornecia fartos elementos para uma crítica-reflexiva que Eça aproveitou muito bem em suas crônicas, principalmente em “As Farpas”. Desenvolveu, assim, o projeto formulado pelas Conferências do Cassino (MATTOS, 2010, p. 5).

Percebe-se com isso o engajamento da arte literária de Eça de Queiroz no encalço de trazer para a cena literária uma sociedade decadente.

2.1 O discurso farpado queirosiano e a relação com Fausto

Num primeiro momento deste tópico, trataremos da dicção farpada de Eça²² iniciada no âmbito jornalístico com as produções *As Farpas* e *Prosas Bárbaras*, para, em seguida sustentarmos que ambas produções, vinculadas ao cunho crítico social burguês queirosiano, coadunam-se a uma definição do Eça pré-realista. Cabe, pois, neste estudo, correlacionar as produções jornalístico-literárias para entender uma espécie de caráter experimental do autor antes da futura transfiguração na obra ficcional de *O Primo Basílio*. Assim, ao enxergar a conjuntura destas duas produções queirosianas no âmbito da imprensa, enveredamos, por último, num enfoque preciso na relação que Eça de Queiroz estabelece com Fausto.

um não enquadramento direto da escrita de Eça a nenhum imperativo estético, uma vez que seu paradigma de escritura, ainda indefinido, estaria se desenhado naquele momento. Quanto à esta indefinição de estilo, Branco em *Prosas Bárbaras: a germinação da escrita queirosiana* revela esta fase de primeiros escritos queirosianos como sendo dotada de barbarismo com a seguinte explicação: “Porque eram bárbaras, estas Prosas estavam, portanto, fora das normas estéticas institucionalizadas, infringindo os parâmetros da linguagem literária portuguesa” (BRANCO, 2006, p. 42).

²¹ Entenda-se que a produção queirosiana ser filiada à arte realista significa obras literárias tidas como um instrumento de exploração do tecido social de costumes de Portugal. Fato este dado principalmente pela defesa dos ideias das Conferências de 1871, o que significa dizer que sua arte serviria de arma combativa revolucionária para a consciência social. Segundo Moog, “deve-se tentar a regeneração dos costumes pela arte” (1966, p.158). Em outras palavras, o realismo é uma teoria artística e filosófica que emprega ao artista a tarefa de intervir na moral e o senso de justiça social, sustentadas pelas ideias do filósofo Pierre-Joseph Proudhon.

²² O conjunto de textos publicados por Eça e Ramalho Ortigão no início da década de 70 oitocentista, antes das *Conferências de Cassino Lisbonense* de 1871, intitulado de *As Farpas*, constituem o legado inicial de Eça de Queiroz no ramo jornalístico e possuem este nome pelo tom de crítica à sociedade portuguesa. Estes textos eram mostras de um Portugal pelo olhar da crítica como modo de relevar, acusar e condenar determinados comportamento da sociedade, conforme Eça esclarece no “Primitivo Prólogo das Farpas-Estudo social de Portugal em 1871” quando frisa que eram “cem páginas irônicas, alegres e justas, nasceu no dia em que pudemos descobrir, através da ilusão das aparências, algumas realidades do nosso tempo” (QUEIROZ, 1945, p. 1).

De acordo com Édima de Souza Mattos (2010), o processo de escrita queirosiano se estabelece por meio de uma relação simbiótica entre o jornalista e literato. Isto é, não se poderia desvencilhar a imagem do Eça do ramo da literatura e da imprensa, pois ambas se coadunariam em termos de escritura e discurso queirosiano:

É difícil separar as duas entidades: o Eça literário e o Eça jornalista. Elas formam uma simbiose perfeita. [...]. A relação intrínseca entre Eça de Queirós e o jornalismo se dá por duas vias: utilização do jornal para divulgação de sua produção literária e pela via do profissional eminente. Foi redator, diretor, cronista e correspondente de jornais para o Brasil. Eça, o jornalista, ratifica-se pelas crônicas e pelas Correspondências de Fradique Mendes, que além de serem textos para jornal, resvalam entre a literariedade da crônica e a factualidade da notícia. São relatos de recortes da realidade que revelam um Eça polifônico, cujos recursos da alteridade e desdobramento são exercidos como estratégias de representação. Esses recursos aparecem em jornais do fim dos anos 60, como se Eça quisesse distanciar-se dos fatos para ratificar a imparcialidade que se deve ter em textos jornalísticos (MATTOS, 2010, p. 4).

Em *Páginas Flutuantes*, Elza Miné, ao referir a atividade da imprensa de Eça, nos ratifica este argumento ao afirmar que:

informar, interpretar, atuar e também intervir são apresentados como deveres fundamentais para que se assegure plenamente a realização das principais funções da imprensa: esclarecer e guiar os espíritos e os governos, ser grande construtora do futuro, desempenhando, assim, um papel de capital importância na vida política, moral, religiosa, literária, e industrial do país (MINÉ, 2000, p. 24).

O início da escrita de Eça de Queiroz se dará não primeiramente na literatura, mas sim em jornais, como a *Gazeta de Portugal e Distrito de Évora*, este fundado por ele em 1866. Para alguns críticos, como Maria do Carmo Castelo Branco (2006)²³, os primeiros passos da escrita queirosiana constituem uma fase de formação de sua escritura. Ali, “nas *Prosas Bárbaras* assiste-se à formação do estilo de Eça e à combinação dos ingredientes de que ele mais tarde se comporá. Surpreendemos como que a fase genésica dos estilos do grande escritor” (REIS; PEIXINHO, 2004, p. 19).

Conforme já ressaltado a partir do pensamento de Mattos (2010), Eça sabia conciliar as atividades de literatura e jornalismo de forma a estabelecer uma inter-relação de ambas. No mesmo ano em que se deu a eclosão do movimento de introdução do Realismo em terras portuguesas, as *Conferências do Cassino Lisbonense* de 1871, houve uma das maiores contribuições de Eça para com a crítica social na imprensa jornalística, a publicação de textos folhetinescos n’ *As Farpas*. Este trabalho feito a quatro mãos com Ramalho Ortigão constituía, conforme assevera João Medina, algo novo naquele contexto:

²³ Cf. *Prosas Bárbaras*: a germinação da escrita queirosiana. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 2006. Neste estudo, Maria do Carmo Castelo Branco entende os primeiros escritos de Eça na *Gazeta de Portugal* como constituidores de um panorama do cenário português com a apresentação de temas que exploram a música operística, o misticismo, expressões líricas, religiosas e históricas.

O jornalismo –tanto na forma como no conteúdo que Eça– pratica nas F. aparece como uma inteira novidade em Portugal oitocentista. A esta verdadeira ruptura está ligado, obviamente, o nome de Ramalho Ortigão: em 1871-72, as F. funcionam como um bloco coeso de duas inteligências e duas penas, tão estreitamente unidas (e confundidas) que só no título da revista os nomes se separam, não havendo depois autoria particular de cada um dos “farpistas” (MEDINA, 1994, p. 45).

Com efeito, percebe-se, a partir desta consideração de João Medina, que Eça de Queiroz era um exímio jornalista e, segundo o pesquisador, rapidamente ganhou destaque e uma singularidade:

solitário jornalista do género «one man’s show» em Évora e, desde Maio de 1871, verdadeiro criador em Portugal dum tipo de jornalismo, -a da crónica regular, independente e viva da vida política, das letras e dos costumes, ou seja, com tripla intenção: criticar o funcionamento de todas as *instituições da Cidade* (poder, instituições administrativas, partidárias e parlamentares, fiscalidade, diplomacia, burocracia, eleições, etc.), a *vida cultural* (letras, ideias, modas culturais, e ideológicas, atitudes do público leitor ou espectador do teatro, ópera, etc.), e todo o perfil de uma *sociedade* de (costumes) (MEDINA, 1994, p. 13).

Alguns dos textos publicados na obra eciana n’ *As Farpas* são uma espécie de germe fecundo para a origem da personagem Luísa, uma vez que quando ele descreve a mulher lisboeta criticando-a, sobretudo na sua ociosidade, suposta herança da sua educação materna, ele já estaria esboçando inconscientemente a figura futura de Luísa²⁴. Segundo este texto eciano, as mulheres seriam formadas para o casamento e, para tanto, as instruções maternas eram que elas tivessem a *toilette* como um dogma em suas vidas, isto é, dominar a feitura de bons penteados, o bordado e vestir-se seriam suas funções máximas. Segundo Izabel Margato, esse textos constituíam crônicas e, conforme o título já sugeria, carregavam um tom de acutilância: “a marca, ou melhor, o tom particular da ação projetada por Eça de Queirós para modernizar a sociedade portuguesa: o riso, a troça, a farsa, a farpa certa” (MARGATO, 2008, p. 11).

O estudo de Andreia Nogueira (2017) reforça esta ideia quando se refere à educação feminina oitocentista e aponta que os romances queirosianos seriam mais bem compreendidos a partir de um cotejo com *As Farpas*. Exemplo disso seria a construção da personagem Luísa de *O Primo Basílio*. Ela possuiria certa correlação com a visão que Eça expôs, n’ *As Farpas*, sobre mulher oitocentista. Conforme Nogueira,

para entendermos mais a fundo a nossa personagem, recorreremos aos textos d’ *As Farpas*. Segundo esses textos, Eça expõe as mulheres lisboetas como fruto de uma educação superficial, sem valores, pautada na excessiva fadiga, na moda, nos

²⁴ O estudo de Andrea Vecchia Nogueira (2017) “Luísa d’ *O Primo Basílio*, à luz das *Farpas*” aponta que antes de delinear a personagem Luísa na prosa romanesca, ela foi um traço sociológico n’ *As Farpas*: “Ao verificarmos a delineação dos caracteres da mulher apontados por Eça, podemos afirmar que n’ *As Farpas* encontramos revelados os traços das personagens femininas do romance *O Primo Basílio*, principalmente no que diz respeito à construção da personagem Luísa” (NOGUEIRA, 2017, p. 87).

desinteresses sociais e nas conversas fúteis que tratam dos namoros, da *toilette*, dos escândalos e das histórias de paixões (NOGUEIRA, 2017, p. 93).

Mas esse não é o único aspecto a ser percebido na apreciação dos elos que mostram a compatibilidade entre os textos queirosianos. A dissertação de Roberta Rosa de Araújo (2008) observa Fausto em referências queirosianas no âmbito do aspecto intertextual. A pesquisadora aponta que há um legado de Fausto ao longo das produções do autor português, notadamente na produção hagiográfica de “S. Frei Gil” (1912), na novela *O Mandarin* (1880), na crônica “Mefistófeles” (1867) e no conto “O Senhor Diabo”. No que se refere à essa relação estabelecida²⁵ entre Fausto²⁶ e Eça, são essas produções mencionadas que se destacam²⁷. Assim, a partir de agora vamos abordar o diálogo entre a figura Fausto e Eça de Queiroz, identificando, dessa maneira, uma linha de convergência discursiva além de *O Primo Basílio*, pois levaremos em conta as obras *O Mandarin* e a narrativa hagiográfica “São Frei Gil”²⁸.

O primeiro exemplo consiste em um santo que se presume ter pactuado com o diabo, conforme acentua manuscrito da narrativa hagiográfica: “Em Toledo Gil é levado à Universidade das Artes Negras. Ahi encontra os professores, que lhe dão um festim e que lhe dizem que a arte melhor é assignar um pacto com o Demonio. Gil assigna”. Nisso, passa a ser considerado “Fausto português”. A obra *O Mandarin* é uma obra fantástica e gira em torno do fulcro temático de Fausto, o pacto com o Diabo²⁹. Em *A sombra da Estante*, Augusto Meyer, destaca essa relação e sugere ser esta novela queirosiana “o Fausto de Eça”, de forma a acentuar a abordagem fáustica por um ponto de vista pitoresco e sarcástico:

²⁵ A dissertação de Roberta Rosa Araújo, a qual defende que há um diálogo entre a figura fáustica ao longo da obra queirosiana, já observara esse fenômeno: Lopes *apud* Araújo (2008, p. 51) ressalta que “há uma marca indelével do romantismo alemão e entre os autores apreciados destacam-se Goethe e Hoffmann”.

²⁶ No verbete apresentado em *Orientações para a leitura d’ Os Maias de Eça de Queirós*, de FERREIRA (2005, p.226) “Fausto: Drama alemão de Goethe em duas partes (1790-1832), constitui uma obra notável em que o autor quis representar o destino do homem, cujo primeiro dever é a Acção. O Fausto de Goethe inspirou várias versões operísticas, entre as quais a ópera em cinco actos, com música de Gounod (1859), uma das obras-primas da música francesa” (FERREIRA, 2005, p. 226).

²⁷ Há outros textos de Eça em que a figura do Diabo também está presente. O conto “Ladainha da dor”, em *Prosas Bárbaras*, conta com a presença diabólica como inspiração para o pintor Lyser. Uma partitura operística póstuma, de Eça, em parceria com Augusto Machado e Jaime Batalha Reis, chama-se “A morte do Diabo”. Em *Os Maias*, João da Eça na sua ida ao baile de máscaras de Cohen, porta uma máscara mefistofélica. Em *O Primo Basílio*, destaca-se, a presença de Mefistófeles (figura operística) é implícita e nivelada ao canto barítono de sedução de Basílio com “Dio dei Oro”. Esta mesma ária também é referenciada em *A Capital* quando ambientada num quarto de hotel onde estão Artur Corvelo e Melchior e essa música vem para acentuar o pano de fundo burguês e econômico daquela cidade de Lisboa, conforme pensa Coelho: “A cidade era o dinheiro e nada mais, e o seu hino ouve-se no hotel” (1996, p. 139).

²⁸ Este nosso estudo investigativo, embora não tencione uma abordagem meticulosa e desenvolvida no que diz respeito às produções queirosianas de *O Mandarin* e “São Frei Gil”, irá discutir brevemente nessas obras a crítica social de Eça de Queiroz com relação ao Fausto e ao Diabo.

²⁹ O pacto com o Diabo constitui uma especulação lendária para justificar o grande avanço intelectual de Fausto e de tantos outros contemporâneos a ele no período da Renascença. Pactuar com a figura diabólica durante a Idade Média constituía mérito maior da arte da bruxaria, e, logo, um ato herético, uma vez que o período de que aludimos é o período da Santa Inquisição. Na Literatura Brasileira, esta temática goethiana também se apresenta em *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, com Riobaldo que (pretensamente) pactua com Diabo.

Um Fausto exclusivamente destinado a elucidar o problema moral...O amanuense do Ministério revela-se um Faustozinho barato, sonha apenas com a boa mesa, as boas mulheres, a maciota, algum prêmio na loteria, mas, apesar da aparência, é mais trágico o seu pacto, pois foi selado com o sangue de um crime: Teodoro, ao tlin-tlin da campainha, mata o funcionário chinês e inventa uma lógica visceral para justificar-se. A consciência, porém, que é um lugar comum muito sério, entra a discutir com ele (MEYER, 1947, p. 231).

Em “S. Frei Gil”, Eça apresenta um traço interdiscursivo com Fausto, uma vez que aquele santo português constituirá a atualização da lenda fáustica no contexto lusitano.

Fausto obteve tanta receptividade por parte de literatos que foi necessária a criação simbólica de um “Fausto Português”, o qual seria representado na produção hagiográfica de Eça de Queiroz na figura legendária de São Frei Gil de Santarém, bem como na criação da personagem mítica cunhada por Almeida Garrett em *Viagens na Minha Terra*, conforme assevera Delille:

É também nas *Viagens na Minha Terra* que Garrett lança a ideia de escrever um *Fausto* português, isto é, um poema cujo protagonista fosse não o Doutor Fausto da obra goethiana, mas S. Frei Gil de Santarém, curiosa figura, meio histórica, meio lendária, de bruxo e santo medieval, que viveu no século XIII nos reinados de D. Sancho II e D. Afonso III. A lenda atribui-lhe um misterioso pacto com o demônio nas covas de Toledo, numerosas e licenciosas aventuras em Paris, para onde vai estudar medicina e, mais tarde, após súbita e profunda conversão, uma vida de penitência e santidade no convento dominicano de Santarém, onde realiza curas maravilhosas (1984, p. 156).

A produção hagiográfica queirosiana de São Frei Gil de Santarém narra a trajetória deste santo português que pactuara com o diabo em busca de saber e poder e que, no final, tem sua alma salva pela Virgem. Como é sabido, o discurso de Eça de Queiroz possui uma perspectiva anticlerical. Com base nisso, percebe-se que na fase de maturidade intelectual Eça elege a figura de um santo para criticar a sociedade portuguesa, por meio de um espelhamento exemplar, conforme aponta Ana Márcia Siqueira:

por meio da imagem do santo, o autor propõe um modelo de altruísmo como contraponto ao comportamento egoísta da sociedade portuguesa oitocentista e os problemas dele advindos. Descrevendo as ações caridosas dos santos, que buscam mitigar o sofrimento do pobre, o autor ataca, principalmente, a instituição católica distante, hierarquizada e opressora. Outrossim, critica a dimensão humana da Igreja, porém, enaltece sua dimensão divina, retomando a hagiografia medieval para propor um novo simbolismo, que transfere o poder do milagre para a ação solidária do homem. Destarte, a maestria queirosiana, em *Vidas de Santos*, consegue reunir sob novos moldes o discurso educativo exemplar da hagiografia aos apelos revolucionários de transformação da sociedade da Geração de 70 (2013, p. 196).

Já em *O Mandarim*, percebe-se um maior destaque da incursão queirosiana no pacto entre diabo (Mefistófeles) e Fausto, pois a personagem principal, Teodoro, pactua com o diabo para ir ao encontro de seu intento: a fortuna. Para nossa percepção, estes dois textos, *O Mandarim* e “São Frei Gil”, figurativizam a busca pelo poder a partir do destinador, o Diabo.

E percebe-se que, apesar de Eça estar neste momento distanciado do programa realista das Conferências, não deixará de ser crítico, conforme sinalizam Anderson Vitorino Pinheiro e Josye Gonçalves Ferreira: “Porém, é na novela *O Mandarim* (1880) que Eça de Queirós vai harmonizar fantasia e crítica social, recriando o pacto do homem com o demônio à moda portuguesa” (PINHEIRO E FERREIRA, 2018, p. 89).

A novela *O Mandarim*, de Eça de Queiroz, publicada depois de *O Primo Basílio*, em 1880, constitui uma narrativa fantástica em torno da história de Teodoro, um funcionário público português, uma espécie de figura caricata de Fausto. Ele, narrador-personagem, embora tivesse uma situação econômica desfavorável como amanuense do Ministério do Reino, era ambicioso e almejava ter uma vida de peripécias. Até que certo dia, numa leitura, toma conhecimento de uma lenda pitoresca que lhe propõe herdar a fortuna de Ti-Chin-Fu, um velho Mandarim que vive na China e, aparentemente, não tem herdeiros. Para isso, com um toque de campanha presente sobre uma página do livro, Teodoro deve matar Ti-Chin-Fu. Ele, embora hesite por algum momento, segue o conselho sedutor do Diabo e assassina-o. Enriquecido, Teodoro passa a ser perseguido pelo fantasma do Mandarim morto, dentre tantos outros problemas que surgem devido à aquisição daquela fortuna. Por fim, o desfecho da obra traz uma reflexão acerca das tentações humanas impulsionadas pelo dinheiro “Só sabe bem o pão que dia a dia ganham as nossas mãos: nunca mates o Mandarim!” (QUEIROZ, 1945, p. 156).

Este enredo, conforme notado, apresenta uma crítica. O engajamento artístico do discurso queirosiano acontece em *O Mandarim*, publicado quase meio século depois da produção do poeta alemão Goethe, utilizando-se do elemento fantástico, como instrumento de crítica à sociedade portuguesa. Ana Paula Foloni Gamba salienta que esta novela fantástica aborda o pacto com o diabo e problematiza a ambição pelo poder, entretanto, por ser tida como produção “menor”, foi menos considerada do que outras obras queirosianas:

acusado de “conduta irregular” por ter se afastado dos padrões estéticos vigentes na época, o escritor português em nenhum momento abandonou aquilo que consideramos ser a meta da estética realista: a saber, a crítica e a denúncia dos problemas sócio-políticos de sua época. De acordo com nossos estudos, o escritor português, ao utilizar a sátira menipéia, procurou, conscientemente, escapar por um momento da determinista e áspera visão de mundo do realismo, sem, contudo, perder de vista um só instante o seu objetivo final, que é, conforme já mencionamos, a análise e a crítica dos problemas sócio-políticos contemporâneos. (GAMBA, 2005, p. 11)

Esta pesquisadora capacita-nos a enxergar o narrador queirosiano e goethiano coadunados pela força do poder verbal de suas ideias, capazes de pôr em cena um indivíduo que almeja ultrapassar os limites materiais e, para tanto, alia-se ao Diabo. Com efeito, pode-se entender que o narrador queirosiano busca figurativizar o materialismo em sua produção fantástica a partir do tema fáustico: o pacto com o Diabo. Entenda-se a figura do “diabo”

lançada aqui não como maquiavélica, uma construção cristã, mas, sim, uma personagem que, ao lado de Teodoro, figurativizam o quadro burguês:

tanto Teodoro como o próprio diabo são típicos representantes da pequena burguesia lisboeta. E, para completar o quadro do mundo burguês pintado por Eça, basta que nos lembremos da atitude de Teodoro frente aos seus desejos burgueses: para ascender socialmente e obter os prazeres materiais que tanto desejava, não hesitou em assassinar o Mandarin. Está aí descrita a mentalidade do “diabo de sobrecasaca”, ou seja, a mentalidade burguesa: conquistar a ascensão social e a riqueza a qualquer preço (GAMBA, 2005, p. 66).

Se por um lado o pacto fáustico demarca uma busca de Fausto pelo saber e poder tendo Mefistófeles como adjuvante desta empreitada, em comparação ao personagem Teodoro há certas diferenças:

Teodoro é um homem simples e tem uma visão restrita do mundo. Suas ambições giram em torno de desejos materiais e eróticos. Flagra-se então uma aproximação paródica, ou seja, pela diferença, entre as criações de Goethe e a de Eça. O escritor português rebaixa o personagem sábio e com ânsia de conhecimento a um funcionário público que fazia cópias e que entra em acordo fúnebre com o diabo em troca de dinheiro e mulheres. (PINHEIRO E FERREIRA, 2018, p. 90)

Destaque-se, a partir disso, a familiaridade com a temática do Diabo e que, tomada várias vezes como referência em suas obras, não se apresenta da mesma forma. Esta figura historicamente mítica, notadamente presente em muitas lendas alemãs³⁰, apresenta discrepâncias relevantes entre “O Senhor Diabo”, a crônica “Mefistófeles”, e *O Mandarin*, uma vez que a figura do diabo nas duas primeiras é legendária enquanto a do terceiro:

O Diabo, figura mítica que assombra as centenárias lendas populares, aparece aqui sob um retrato realista diferente das narrativas fantásticas da fase romântica do autor e da obra goethiana, fonte de inspiração. Em *O Mandarin*, porém, o diabo assemelha-se a um homem comum de sua época, de classe média, quase um funcionário público – como o próprio protagonista, narrador do conto. (PINHEIRO E FERREIRA, 2018, p. 90)

Perceba-se logo que o Diabo configura-se por uma nova roupagem, diferenciada da retratação medieval. O Mefistófeles de Eça de Queiroz e o de Goethe se entrecruzam, de modo a acentuar as relações entre o Diabo e o humano³¹:

³⁰A noção de demoníaco é uma constante lendária e histórica no imaginário ocidental e, ao longo da história, adquiriu novas representações a partir da ideologia circundante, exclusivamente atrelando-o, a partir da visão cristã, à episódios como o de Jesus no deserto e de centenas de santos reclusos, momentos estes demarcadores de sua maior característica: a tentação. No Romantismo, notadamente, houve um maior protagonismo de sua figura de forma a atenuar a sua imagem negativa bíblica. A partir daí, pactuar com o Diabo passaria a ser uma constante justamente porque o diabo está mais próximo ao humano. É nesse contexto histórico que tem a presença do diabo, uma figura provinda do seio das lendas alemãs, e foi daí que emergiu essa temática em Goethe. Segundo Magalhães e Silva, “ao longo de um processo histórico no qual a ambiguidade humana é determinante e em meio a diversidade cultural, a figura do Diabo, conseqüentemente, mesmo dentro de um contexto [como se dissesse: Meu nome é legião, porque somos muitos] apresenta ambiguidades, numa riqueza polissêmica que transita entre o sério e o cômico, o espanto e a admiração, o belo e o grotesco, o oficial e o popular, o sacro e o profano, o bem e o mal, exemplarmente” (2012, p. 283).

³¹Segundo a personagem de *Os Irmãos Karamázov*, de Dostoiévski, Ivan Karamázov “Eu penso se o Diabo não existe, foi simplesmente criado pelo homem, este fez à sua imagem e semelhança.”

Este Mefistófeles em nada se assemelha aos demónios da lenda ou das tradições medievais, embora, de vez em quando, ainda exiba, como em paródia de seus antepassados, o pé coxo e as garras. Céptico e espirituoso, snob, desdenhoso, por vezes melancólico e covarde, ele é uma criação contraditória, complexa, tão moderna e civilizada quanto o doutor Fausto (SILVA, 1984, p. 72).

Há outras duas produções em que Fausto é aludido, ainda que indiretamente, pela figura de Mefistófeles, estas são *A Relíquia* e *Os Maias*. Enquanto na primeira, em um determinado ponto, Teodorico Raposo sonha com Mefisto, na segunda, o personagem João da Ega vai ao baile mascarado na figura mefistofélica e é expulso. Estes exemplos, não são aleatoriamente aludidos, mas há uma sugestão neles. No episódio de *Os Maias*, há um simbólico desmascaramento de Ega, pois nesta noite é descoberta a relação de adultério entre ele e Raquel. Enquanto na cena onírica de *A Relíquia*, em que Mefistófeles aparece no sonho de Teodorico, poderíamos entender como um jogo em que o dinheiro é o interesse maior desta personagem. Como sabemos, Raposo age por meio das aparências relativas à doutrina cristã, mas, na verdade, sua obstinação é pelo dinheiro, como ressalta Cláudia Carioca:

Eça de Queirós nos mostra que Teodorico Raposo – personagem principal – já estava corrompido espiritualmente pela constante confirmação ao longo de toda a obra da sua obstinação pelo ouro e o dinheiro de sua Titi- como todas as outras personagens também estavam – o que explicam a sua total comodidade por estar ao lado do ser maligno, conforme observamos no sonho onde acontece a materialização de Fausto, deixando-nos bem claro a relação singular de intimidade da personagem com o próprio Mal encarnado (CARIOCA, 2004, p. 93).

É sabido que a figura de Fausto são anteriores a eles mesmos, conforme assevera o estudo de Rita Iriarte “a lenda do pacto e o motivo do pacto com o diabo são, porém anteriores à época de Fausto e condensam-se nas lendas cristãs em torno de três grandes figuras cristãs: Simão Mago, Cipriano de Antioquia e Teófilo de Adana” (1984, p. 12). Dessa forma, e como maneira de panoramizar a representação do Diabo ao longo da Idade Média, abordaremos o percurso pela representação do Diabo, que surge a partir deste período e que se consolida, sobretudo na Reforma Protestante, a partir da narrativa contística queirosiana *O Senhor Diabo*.

Percebem-se, a partir daqui, os vínculos estabelecidos entre Fausto e Mefistófeles nas obras queirosianas. Estas duas figuras provindas do contexto da Reforma Protestante se transformaram em lenda e mito a partir de especulações³². Fausto consistia na figura de um

³² A figura de Fausto consiste na combinação das interfaces de história, lenda e mito. A figura histórica de Doutor Fausto, nascido no período quinhentista na Alemanha, sinaliza sua suposta historicidade, isto é, a sua suposta existência. Enquanto lenda, Fausto é reconfigurado a partir da especulação folclórica, ou seja, acreditava-se que seu avantajado conhecimento intelectual devia-se ao pacto com o Diabo, fato que o tornava pouco quisto à ótica cristã-luterana e, a partir disso, era tomado como protótipo exemplar para os dogmas da moral do Cristianismo. Como mito, Fausto emerge no seio literário com Marlowe e Goethe, conforme destaca Barrento: “Fausto emana duma figura *histórica* que progressivamente, e ainda em vida, ganha uma auréola lendária: ele é, no século XVI alemão, uma «invenção», um produto, em suma, um «mito» da teologia luterana. Mas só a literatura o transforma realmente na matéria mítico-simbólica que depois passou a ser, pelo menos em termos literários e filosóficos: a partir de Marlowe dá-se a transformação das histórias de cordel do Doutor Fausto na história trágica do Homem

homem conhecedor de muitas áreas, dentre elas a alquimia e a astrologia, e, naquele período acreditava-se que o motivo intelectual era provindo de um pacto com o diabo e, conforme nos acentua Tzvetan Todorov, consistiu no segundo pacto da história, ocorrido depois da tentativa pactual entre Jesus e o Diabo no deserto:

O segundo pacto foi proposto, no século XV, por um enviado do diabo, Mefistófeles, a um homem ambicioso e orgulhoso, mágico, necromântico e presdigitador, que se chamava Johann (ou talvez Georg) Fausto e que tentava penetrar nos segredos da vida e da morte. Já que és curioso, disse-lhe o enviado do diabo, eu te proponho um negócio: terás acesso a todo o saber do mundo, nenhum enigma resistirá a ti; não ignoras com certeza que o saber conduz ao poder. Em troca, não te peço para fazer uma grande declaração de submissão, exijo uma só coisa, é verdade que um pouco especial: ao cabo de vinte e quatro anos (mas vinte e quatro anos custa a passar! Correrias até o risco de não viver tanto assim), tu me pertencerás inteiramente de corpo e alma. (TODOROV, 2005, p. 11)

Ressalte-se que a relação entre Fausto e Eça de Queiroz expressa em “São Cristóvão” que “todos os gigantes tinham pactos com Satanás” (QUEIROZ, 1944, p. 75). Assim, pode-se elucidar que o suposto pacto com o ser diabólico significava um empoderamento para quem o aceitava.

O conto “O Senhor Diabo”³³, presente nas *Prosas Bárbaras*, de 1903, apresenta a figura do Diabo por um outro prisma, a ambiguidade. O próprio título já remete a um índice representativo diferenciado, pois o substantivo “senhor” suscita a caracterização de um ente que expressa respeito, autoridade, relevância e poder, notadamente por se encontrar na fase de senectude. Dessa forma, e como pretexto hipotético, o correr da pena eciana não arbitrariamente projetaria alusões à “figura mais dramática da História da Alma”, “representante inmenso do direito humano, “tristeza imensa e doce”, “namorado gentil”, “pai de gerações sinistras”. Com efeito, a narrativa expõe o lado melancólico do Diabo no desdobramento de sua história de amor infeliz.

A figura do Diabo figurativizada na maioria das vezes como sedutor e tentador, é uma figura sancionadora de trajetórias como a de Santo Antão e de Jesus no deserto. Na narrativa queirosiana, apresenta-se como uma crítica irônica e desmistificada do universo sacro. Ao longo do conto, uma espécie de biografia do diabo é apresentada ao leitor a partir do início com a seguinte pergunta retórica “Conhecem o Diabo?”. “O Senhor Diabo” é descrito como um velho, desgastado, que ao pressentir sua morte, resolve escrever as suas memórias “num dia

[...] Com Goethe, dois séculos mais tarde, é a grande *obra de síntese* que surge: a história tradicional sofre uma elaboração que a transforma na tragédia do gênero humano [...]” (1984, p. 111).

³³ Neste texto, o Diabo apresentado por Eça carrega uma significância cultural, uma vez que “Em Portugal o ‘anjo decaído’, na maioria das vezes, não detinha o carácter maléfico e onipotente daquele diabo conhecido em outros países europeus. Era uma personagem do cotidiano: podia ser enganado, era uma figura risível, jocosa, muito próximo de um bufão, amigo dos homens” (NERY, 2012, p.91).

enevado, depois de ter dito adeus aos seus velhos camaradas”. A linguagem simples leva a reconsiderar a caracterização ideológica do Diabo afugentada da construção representativa cristã, geralmente estereotipada e dotada somente do mal, para descortinar outra faceta de “tristeza imensa e doce”. Acrescente-se a isso, que o núcleo do assunto é centrado sobretudo num flagrante: uma história de amor infeliz vivida pelo Diabo na Alemanha quando jovem.

Como se vê, este conto projeta a visão representativa do Diabo, uma construção discursiva representada ao longo da história, sobretudo arraigada aos preceitos cristãos, em que Diabo passou a ser uma visão dicotômica de Deus, em que seria um arquétipo de personagem muito próximo ao humano a partir do século XVI, em que passaria a permear o imaginário ocidental por meio do famigerado pacto entre o Diabo e o humano, simbolizado na figura de Fausto. Todavia, conforme assevera Almeida, a figura do Diabo sofreu algumas nuances, diferentes da apresentada por Eça em seu conto:

Se em dados momentos o Diabo é figura terrível e temida nos afrescos das igrejas e nas telas dos pintores renascentistas, em outros momentos ele é submetido a ironias e aproximado à mentalidade dos burgueses na era romântica, tornando-se reflexo de uma sociedade contrária às ideologias da Idade Média e do Antigo Regime e, por último, no século XX o Diabo é encontrado nas telas dos cinemas, nos jogos de videogame, na publicidade, nas letras das músicas de Heavy Metal, na Internet e nas histórias em quadrinhos, evidenciando o desapego ideológico de sua figura e sua banalização enquanto mercadoria para as sociedades de consumo (ALMEIDA, 2004, p. 1)

As *Prosas Bárbaras* (1903) são o espaço em que se descortina pela primeira vez o interesse de Eça de Queiroz por Fausto como uma figura emblemática, uma vez que o escritor o entende como uma figura que atrai para si características humanas universais. A ópera “Fausto” aparece, alusivamente, em algumas cenas de *O Primo Basílio*, de Eça de Queiroz, pois, desde cedo, conforme aponta Dellile, se verifica a relação entre Eça de Queiroz e a ópera “Fausto”:

em 1866-67, o jovem Eça de Queirós, nos folhetins da Gazeta de Portugal, identifica Fausto com o tipo soberano do romantismo “em que se resumem todos os sofrimentos, todas as desesperanças, as melancolias, as incertezas, as penumbras, as aspirações, os lirismos desta época pálida e doentia” (DELLILE, 1984, p. 152).

Conforme já foi dito, a relação entre Eça e Fausto se dá primeiramente pela produção de uma crônica expressiva chamada de “Mefistófeles”. Neste momento, o autor português se apresenta como um crítico de ópera, isto é, a pena queirosiana irá manifestar seu posicionamento relativo à adaptação da obra-prima de Goethe, a saber:

Ao criticar a ópera Fausto, de Gounod, que tanto entusiasmava o público lisboeta da época, Eça dirá que, naquela obra, o Fausto é simplesmente um ambicioso grotesco, ao passo que o Fausto de Goethe é «o sábio que penetrou a medicina, a física, a lógica, a dialética, a dogmática, a teologia, a metafísica, para quem os seis mil anos do passado são apenas o prefácio do saber humano, que procura o X terrível da equação dos astros, e que ao ruído que faz a sua alma buscando através da Natureza o Deus

fugitivo, o Mistério, só consegue despertar os dormentes do seu coração, os desejos, os beijos luminosos, e as languidezas silenciosas. (DELLILE, 1984, p. 152-153).

Conforme é apontado por Dellile (1984), a crítica operística destaca-se por levar em conta as nuances no momento de adaptação de uma obra-prima como Fausto para o libreto. Para o pensamento queirosiano, o Fausto da ópera perde determinadas características basilares, pois quando comparada com as de Goethe, tais como a aposta entre Deus e o Mefistófeles pela disputa da alma de Fausto, assim como o pacto fáustico travado com o Diabo mediante desfrute pleno do saber e dos gozos mundanos. A crônica “Mefistófeles”, publicada na *Gazeta de Portugal* em meados dos anos 60 do período oitocentista, já demonstra a familiaridade de Eça com a figura de Fausto. A ópera, que servia notadamente para o público “passar a noite”, é uma das feições do enredo do romance eciano:

Aliás, enquanto representava típicos da burguesia portuguesa da época, Basílio, Pedro e Carlos da Maia, Jacinto, entre outros protagonistas queirosianos, eram, independentemente de uma “profissão” aprendida como complemento da sua educação, ociosos que se enchiam de tédio. A ópera fazia parte dessa vida ociosa (CARVALHO, 1986, p. 29)

Fausto é uma figura que ultrapassou as fronteiras de lenda folclórica do solo germânico para exportar-se a outros contextos nacionais, assim como o solo português que teve durante algum tempo Fausto reverberado na cultura em forma de ópera. Mais do que isso, Fausto teria passado a ser uma espécie de “mania portuguesa”, conforme acentua Erwin Theodor³⁴. Em forma de ópera, ou em qualquer outra forma de arte, a verdade é que, conforme Marshall Berman, Fausto é um tema motriz para o surgimento de outros com novas facetas e figuras:

Nos quatro séculos que nos separam do Faustbuch de Johann Spiess, de 1587, e da História Trágica do Doutor Fausto, de Christopher Marlowe, de 1588, a história tem sido contada e recontada, interminavelmente, em todas as línguas modernas, em todos os meios conhecidos, da ópera ao espetáculo de marionetes e aos livros cômicos; em todas as formas literárias, da poesia lírica à tragédia teológico-filosófica e à farsa vulgar; a história de Fausto provou ser irresistível a todos os tipos de artista em todo o mundo (BERMAN, 1986, p. 39).

Desde a existência histórica em fins da Idade Média, Fausto constitui uma figura mítico-lendária de especulação e de apreciação com fama vinda à tona pela fecundação em outras culturas por meio das artes em geral. A exemplo da dramaturgia com *A história trágica do Doutor Fausto*, de Christopher Marlowe, da litografia com Eugène Delacroix, bem como da ópera “La damnation de Faust”, de Hector Berlioz, “Faust”, de Charles Gounod e “Mefistofele”, de Arrigo Boito. Contexto em que, como assevera o estudo de Rebello (1984), foi aberto a partir

³⁴ Erwin Theodor (1986) em “400 anos do “Fausto” e sua recepção no Brasil”, afirma que em um diário de notícias da época, o jornalista Júlio César Machado aponta que Fausto “se tornara verdadeira mania portuguesa”.

da tradução do alemão para francês de Fausto por Gérard de Nerval por propiciar uma familiaridade maior ao texto, inclusive para abertura do interesse queirosiano.

Retomando a questão da herança fáustica referente à crônica “Mefistófeles”, Eça já sinalizava um espaço de interesse pela figura de Fausto através da crítica à adaptação operística do Fausto. Ressalte-se que estamos tratando de apenas uma adaptação operística de Fausto, a de Charles Gounod. Além dele, Fausto, em formato de ópera, foi adaptado por nomes como Arrigo Boito, Berlioz, Schubert, Richard Wagner, Listz e Robert Schumann³⁵. A ópera “Fausto” na versão composta por Charles Gounod (1818-1893) é considerada por Luiz Paulo Sampaio (2002) como a de maior destaque na historiografia da cena de adaptação operística de Fausto.

Charles Gounod, compositor romântico francês do século XIX, compôs a ópera “Fausto” a partir do que tomou por base do libreto francês de Jules Barbier e Michel Carré. Sua primeira apresentação, originalmente em francês, ocorreu no Teatro Lírico de Paris (Le Théâtre-Lyrique) no ano de 1859, enquanto que no palco português sua estreia se dá sete anos depois, ou seja, em 1866, a partir de uma adaptação para o italiano de Achilles de Lauzières.

Dividida em cinco atos, a narrativa operística vai se centrar, primeiramente, no momento propulsor de toda a história: Fausto (interpretado pelo tenor) vive a velhice, não mais convencido de seus conhecimentos, e se vê fracassado na busca pelo sentido da vida. Nesse primeiro ato, encenado dentro de seu gabinete, marcado por seu ceticismo acompanhado pela ideia de suicídio, plano fracassado pela aparição musical do tempo Pascal, invoca Mefistófeles (baixo) para tentar reverter esta situação.

Com o surgimento de Mefistófeles, ainda no primeiro ato, ambos compactuam: Fausto vende sua alma e Mefisto em troca compromete-se a torná-lo jovem e adepto ao prazeres mundanos. Neste momento, Margarida (interpretada pela soprano) é apresentada a Fausto numa roca de fiar, por meio de uma aparição sobrenatural, e este impetuosamente se apaixona. Em seguida, encontra-se disposto a arriscar tudo para ficar com ela e ambos saem pelas ruas. Esse primeiro ato é encerrado com a ária “A Moi Les Plaisirs” (“A mim, os prazeres”) na qual sela-se o pacto entre Fausto e Mefistófeles.

No segundo ato, o jovem Fausto e Mefisto encontram-se num ambiente festivo da cidade, encenado em uma espécie de quermesse num mercado germânico provinciano. Neste momento, há uma preocupação por parte de Valentin (interpretado por um barítono), irmão de

³⁵ As composições de Boito, Berlioz, Schubert, Richard Wagner, Listz e Robert Schumann são, respectivamente *Mefistofele* (1868), *Danação de Fausto* (1893), *Margarida na roca* (1814), *Sete Composições para o Fausto de Goethe* (1832), *Sinfonia Fausto* (1857) e *Szenen zu Goethes Fausto* (1848-1849). Como é observável, todas foram escritas no século XIX, período em que a obra de Goethe veio a público (1832). Apesar de cada uma delas possuir sua singularidade no cenário operístico de adaptação da exegetica obra de Goethe, a maior parte delas centra-se na parte substancial da obra, força propulsora da história: o pacto entre Fausto e o Diabo, Mefistófeles.

Margarida, devido à sua partida para a guerra. Ao cantar a ária martirizante “Avant de quitter ces lieux” (“Antes de deixar esses lugares”), Valentin roga aos seus dois amigos, Siebel (interpretado por um soprano) e Wagner (por um baixo) para que assistam Margarida em sua ausência. Paralela a esta ária, introduz-se “Le Veau D’ Or” (“O bezerro de ouro”) que constitui uma sátira anticristã e uma exaltação ao ouro. Nesta ambientação, o mentor de Fausto propõe um brinde com vinho à Margarida e será neste momento em que haverá a primeira aproximação de Margarida e Fausto. Ele deseja dançar com ela, porém a timidez da jovem a impede, embora o aspecto da estirpe de Fausto tenha chamado a atenção dela. O segundo ato é encerrado com a declaração da paixão de Fausto à Margarida através da ária “O Belle Le Enfant! Je t’aime” (“Ó linda criança! Eu te amo”).

O jardim da casa de Margarida ambientará o terceiro ato, o ponto mais alto da ópera, onde está Siebel a deixar flores para sua amada acompanhado pela ária “Faites lui mes aveux” (“Faça minha confissão a ela”) na qual o papel do buquê é avisar de seu amor por ela. Esta cena logo é ofuscada com a chegada de Fausto cantando a cavatina “Salut! Demeure chaste et pure” (“Salve! Habitação casta e pura”) e de seu mentor Mefistófeles que deixa joias para a jovem. Esta parte da música da ópera busca saudações e chama atenção para a figura casta de Margarida que surge logo em seguida em cena em sua roca de fiar lembrando um encontro de outrora com Fausto através do canto melancólico da Balada do Rei de Tule. Neste momento, observa que foram deixados os dois presentes e há uma euforia maior para as joias quando frente ao espelho entoia a apoteótica ária de exaltação aos adornos: “Je ris de me voir si belle” (“Eu rio por me ver tão linda”). A vizinha de Margarida, Marta, acha elogio o presente e, seguidamente, surgem Mefistófeles e Fausto. Daí em diante, instalarão os momentos de sedução promovidos por Fausto e o primeiro beijo em Margarida acontece, acompanhados pelo mentor Mefistófeles.

No quarto ato, Margarida já havia se entregado a Fausto e agora está arrependida e busca na igreja, cenário desse primeiro momento, o consolo e a remissão de seu pecado. Mefistófeles nesta cena canta que não haverá misericórdia e que ela será condenada. Há um duelo coral entre o Bem e o Mal e Margarida cai desfalecida, preterida por Fausto. Valentin chega da guerra e toma conhecimento da desonra da irmã para sua família. Em um duelo com Mefistófeles, acaba sendo morto no momento em que é tocada a sarcástica serenata “Vous que faites l’ endormite” (“Você que está adormecida”). Antes de morrer, amaldiçoa a irmã e o fim deste penúltimo ato é fúnebre e marcado pelo intenso choro de Margarida pelo fim de Valentin provindo de seu erro.

O quinto ato apresenta a clássica noite das bruxas de Walpurgis, outro ponto culminante da peça, em que Fausto neste bailado pagão orgiástico terá contato com figuras femininas como Helena de Tróia e Cleópatra. Por outro lado, Margarida condenada à morte

está presa por ter matado seu filho. Fausto e Mefistófeles surgem em seu cárcere e este tem interesse em conduzi-la para seu reino. Em meio à cena de desespero e rogos a Deus, ela, por fim, é conduzida para a esfera divina enquanto Fausto não terá este mesmo destino³⁶.

Alargando nossa visão referente ao discurso literário de Eça em *O Primo Basílio*, percebe-se que há uma referência bem reiterada à ópera “Fausto” que provavelmente está ali orbitando o universo diegético e não arbitrariamente e, daí, buscaremos propor uma interpretação. Neste momento, cabe acentuar dois grandes exemplos da relação entre Eça e a ópera já manifesta nos prelúdios de sua escrita nas *Prosas Bárbaras*. Esta relação aparece, como dito na crônica “Mefistófeles” (1867), alusivamente referente à ópera “Fausto”, de Charles Gounod, e na crônica “Macbeth”, sobre a versão operística que Giuseppe Verdi fez em 1867 da peça de Shakespeare. Nestas circunstâncias, Eça de Queiroz exercitou sua faceta crítica no que diz respeito à transposição de uma obra literária para uma peça operística, fato que salienta seu interesse pelo fenômeno crítico e pelas nuances entre as expressões artísticas.

Em suas visões críticas, Eça parece entender que se perde muito quando se transpõe uma obra para outra, pois determinados matizes da obra literária são apagados, notadamente para dar destaque a um ponto muito significativo, o lirismo. Conforme ele salienta na crônica “Macbeth”, a adaptação de Verdi fez perder a tragicidade shakespeariana, porque de um modo geral:

parece que as imaginações terríveis e ferozes dos poetas não podem ser nobremente transportadas para a música: e quando os maestros querem subir aqueles escarpamentos divinos, caém, sem fôlego, junto da montanha sagrada: e só recobram a paixão, a alma, o lyrismo, o sopro divino diante das criações femininas, lúcidas figuras feitas de cheiros suaves onde habita a alma dos deuses, e de pétalas macias, e de vapores de luz (QUEIRÓS, 2004, p. 79-80).

Ainda a respeito dessa crônica, Eça de Queiroz expressa que a transposição literária da obra shakespeariana *Romeu e Julieta*, quando transposta ao formato operístico de Verdi, adquire uma atmosfera romântica mais acentuada comparada à obra literária de Shakespeare. Nesta peça shakespeariana, enfoca o amor e a conseqüente tragédia dele em suas personagens:

Quando Julieta suspira ao seu balcão, desejando que o corpo do seu Romeu, depois de morto, seja dividido em pequenas estrellinhas, para que todas as mulheres se namorem da noite, em roda d’ ella, as flôres, as vegetações, aquellas molles divindades núas, que se chamam as nuvens, o arfar brando do seio da noite que cria aragens, a floresta divina de que nós apenas vemos as pontas das raízes, que são as estrellas — tudo se balança n’ aquella evaporação de amor que exhala a alma da languda mulher luminosa na escuridade de seu jardim[...] Diante dos pudores, das indefinidas meiguices, das sentimentalidades da alma de Ophelia, diante dos pensamentos de Hamlet, incertos e revoltos como as ondas, como os ventos, como as nuvens que no ar se fórmam e se desmancham, o lyrismo do celeste William

³⁶ Resumo da ópera tendo como base a referência *Óperas, guia para iniciantes*, de Fábio Renato Villela.

empallidece como um heroe derrubado: e então a música vem, na sua ideal serenidade, dolorosa e branca, revelar todas aquellas vibrações celestes. (QUEIROZ, 1945, p.20-21).

Com vista nisso, quando este estudo toma por hipótese a relação interdiscursiva entre Fausto e *O Primo Basílio* através da ópera, destaquem-se as relações entre música operística e literatura estabelecidas por Eça de Queiroz³⁷. Verifique-se que não são relações arbitrárias, mas sim uma forma de o enunciador suscitar uma crítica ao consumo das óperas italianas romantizadas pela classe burguesa. Dessa forma, o discurso queirosiano através destas referências musicais talvez expresse a magnitude reveladora da força musical nas óperas, como bem advoga na crônica “Macbeth”³⁸:

A música deve ser a voz de tudo aquilo que allí está silencioso, sem ter a faculdade de se exprimir, e nós termos a possibilidade de o compreender, —a voz das estrelas, das pedras, das nuvens, das flôres, de tudo o que, desde as hervas molhadas até às vias-lacteas, falla muito indefinidamente e com vibrações muito sobrenaturaes, para que o nosso extase as possa escutar (QUEIRÓS, 2004, p. 78).

Nesse sentido, Carlos Reis (2007) vai acentuar que, ao utilizar a técnica de *mise en abyme* para incorporar o teatro à sua narrativa, Eça teria um:

claro propósito crítico e mesmo difusamente com um certo efeito de contaminação genológica: como quem diz, as personagens dos romances, os seus gestos e atitudes de vida alguma coisa retinham dos dramas e das óperas contemplados como espetáculos (REIS, 2007, p. 55).

Os elementos levantados e os estudos referidos evidenciam que a personalidade literária Eça de Queiroz amalgamava ao seu tecido literário alusões musicais como forma de enriquecer seu mundo ficcional e para suscitar diálogos. Valentim (2010) aponta que em Eça o drama literário é estruturado e constituído quase numa simbiose, pois as referências musicais operísticas dialogam, muitas das vezes como forma de ser um artifício de metaforizar as óperas com trajetórias similares às de Luísa³⁹, a exemplo de Margarida, de “Fausto”, a Violleta Valéry

³⁷ Conforme nossa premissa neste estudo, segundo Jorge Valentim (2014) em *Raul Brandão, um intelectual entre séculos*, a literatura portuguesa na sua fase oitocentista, notadamente em sua segunda metade, possui “exemplos significativos desta benéfica junção intertextual entre ficção e música. Basta lembrar, nesse sentido, as inúmeras citações de Gounod, Verdi, Bellini, Donizetti e Mozart n’ *O Primo Basílio*, ou as referências nada gratuitas de óperas-bufas e personagens gioscosos na efabulação d’ *A Corja*, de Camilo Castelo Branco” (VALENTIM, 2014, p. 232).

³⁸ Este assunto será melhor desdobrado no próximo tópico 2.3 “O descortinar da cena operística portuguesa por Eça”.

³⁹ Numa observação atenta, as heroínas das óperas “*Lucia di Lammermoor*”, “*Fausto*”, “*A Traviata*” e “*Romeu e Julieta*” possuem diálogo com Luísa. Elas apresentam o destino feminino fadado à morte. A crítica por Eça à educação moral das meninas portuguesas estaria então em representar personagens operísticas paralelamente às personagens na literatura como uma forma evidenciar não só como meras referências, mas “uma revisitação da tradição musical romântica”, como aponta Valentim (2010). Dessa maneira, Eça criticaria a educação moral feminina portuguesa do século XIX que, como veremos mais adiante, é majoritariamente voltada ao casamento. Segundo o texto “*O Problema do Adultério*”, “a mulher é educada exclusivamente para o casamento, como a realização do amor” (QUEIROZ, 1945, p. 272) e, o canto da ópera era um dos afazeres de uma mulher portuguesa.

de “A Traviata”, a Julieta de “Romeu e Julieta” e Lucia, de “Lucia di Lammermoor”, a fim de suscitar crítica.

Diante disso, entendemos que ao longo da produção queirosiana figurativizar, isto é, representar simulacros de seu mundo, visava a crítica. Isso se deu com recursos expressivos diferentes, pois se por um lado a novela fantástica figura um pacto, de estilo fáustico, e expressa o quadro de ambição do poder burguês e humano, por outro, a narrativa hagiográfica segue nesta mesma esteira, de modo a acentuar o enunciador queirosiano continuamente apresentando-se como um crítico social. Assim, a respeito da crítica à burguesia e da relação de Eça com Fausto, notadamente pela ópera, destaque-se a pertinência em incursionar no território de conhecimento do cenário operístico do século XIX para assim, por um lado verificar que o discurso literário eiciano resvala no plano sociológico de sua época, e por outro entender o teatro operístico como um “símbolo da vivência cultural da burguesia da época, é referido amiúde na obra de Eça” (SALVADO, 2016, p. 83).

2.2 Fausto por trás das cenas: considerações

Como é possível de notar até aqui, há, de fato, um vínculo da figura de Fausto com Eça de Queiroz: relação que, a nosso ver, extrapola a simples referência operística de Charles Gounod n’*O Primo Basílio*, pois a menção indireta à produção do poeta alemão Johann Wolfgang Goethe, evidentemente, suscita o conhecimento das fontes dos dados histórico-lendários e míticos de Fausto. Por conta disso, surge a necessidade de um tópico para traçarmos, ainda que brevemente, considerações elementares a respeito desta figura tão simbólica para a história da Literatura Universal referenciada ao longo da obra de Eça.

Assim, neste tópico buscaremos evidenciar algumas questões: a insatisfação e busca do sentido da vida, traços estes que coadunam num arquétipo do individualismo. Veremos, também, por que a obra Fausto em Goethe, alcança uma maior expressividade, se comparada à figura fáustica nos autores Spies, Marlowe, Goethe e Thomas Mann, de modo a enxergar em cada um deles uma leitura diferenciada de Fausto. Além destes autores elencados, há também outras releituras expressivas de Fausto em Paul Valéry e Fernando Pessoa, contudo, daremos maior atenção aos quatros supracitados.

Veremos, ao longo dessas considerações, que é quase certa a existência histórica de um Doutor Fausto, isto é, fontes históricas sinalizam a existência desta figura no século XVI; contudo, consideramos nesse estudo a pouca importância para esta informação, uma vez que se existiu ou não, de fato, um mago, alquimista, astrólogo, tido como charlatão na época Luterana, chamado Doutor Georg Faust, é um ponto secundário. Isto porque levamos em consideração

que a suposta existência do Fausto histórico só é importante para nossa pesquisa porque mobilizou tantos escritores, especialmente Eça, ao longo dos séculos.

Dito isso, destacaremos, por um lado, a interface da figura fáustica em lenda e história⁴⁰ e, por outro, em sua constituição como mito literário. Ian Watt, em *Mitos do Individualismo Moderno*, ao elencar as figuras de Dom Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe e Fausto no patamar de arquétipos representantes do individualismo moderno, destaca, dentre eles, o traço discrepante de um: “Dos nossos quatro mitos, o do Fausto é único sob certo aspecto: começa, indubitavelmente, com uma pessoa real e histórica” (WATT, 1997, p. 19).

Contextualmente, Fausto está inserido num contexto histórico definidor de sua trajetória: os últimos anos da Idade Média, denominados Baixa Idade Média, e o início da Idade Moderna. Este período, marcado pela instabilidade na transição de fase para o humanismo renascentista, representa uma nova cosmovisão da mentalidade europeia, pois se caracteriza pelas contradições da ruptura do teocentrismo medieval pelo antropocentrismo. Naquele momento, o pensamento do homem renascentista conjugava, concomitantemente, o passado medieval, visceralmente arraigado aos dogmas e preceitos cristãos, e o presente antropocentrista, no qual valorizava o homem, a razão.

O fortalecimento da visão antropocêntrica, em detrimento da teocêntrica, constituía uma mudança do ponto de vista do homem, sem, todavia, romper com o ideário cristão. Este período, tido como de grande redimensionamento do pensamento científico, ideológico, cultural e artístico, imprimirá em parte da Europa uma nova configuração sociocultural, isto porque se deu então o nascimento de uma nova classe social, a burguesia.

Como vemos, Fausto encontra-se historicamente situado no século XVI, período caracterizado por duas grandes reformas no Catolicismo: Protestante e Contrarreforma, num momento em que Martinho Lutero (1483-1546), um monge agostiniano alemão, desempenhava, além de um papel reformista do Cristianismo Ocidental, um outro, de suma importância, a reverberação da vida de Fausto enquanto lenda. Isto porque acredita-se na sua provável existência na Alemanha, mais precisamente nas cidades de Knittling e Staufen, em 1480 e 1540, anos de nascimento e morte, respectivamente. Doutor Georg Faust, Dr. Jörg Faustus von Heidelberg em alemão, chamou atenção por ser afeito às artes da feitiçaria, astrologia, ocultismo e necromancia.

⁴⁰ Iriarte no ensaio “Fausto: a história, a lenda e o mito”, destaca esta tenuidade que apontamos: “Sobre Fausto existem variados documentos, de diferentes proveniências, na maior parte dos quais, a par dos dados históricos, intervêm já os aspectos lendários” (1984, p. 19).

Estas ideias, provindas da tradição oral folclórica alemã, passaram a ser conhecidas, em 1587, a partir da obra anônima de *Faustbuch* ou *Volksbuch*, considerado o primeiro relato popular da figura de Fausto. Embora de autoria desconhecida, é assinado apenas em suas páginas introdutórias por Johann Spies, e é considerado o germe mítico de Fausto por ser a principal fonte bibliográfica das obras posteriores ligadas a ele. Esta obra póstuma tencionava biografar a vida deste suposto sujeito histórico, conforme assegura Maria Helena Gonçalves da Silva:

Menos de meio século após a sua morte, que se presume ter ocorrido em 1540, diluíam-se os contornos históricos desta figura na trama de anedotas populares, episódios picarescos, lendas edificantes que a credence e o espírito da época teciam à sua volta, a dar relevo cada vez maior à presença do demônio e a multiplicar os milagres e prodígios de doutor, de tal forma que em 1587, quando um luterano, de nome Spies, imprimia em Frankfurt o primeiro livro sobre a vida de Fausto, de autor anónimo, a personagem já atingira já a dimensão de mito (1984, p. 35).

O *Faustbuch* é tido como uma pretensão de biografia “real” de Fausto, mas apesar do conhecimento de fontes histórico-documentais de Fausto que constata sua suposta existência, não se sabe, ao certo, o percurso de vida dele. Por consequência, esta obra se caracteriza pela reunião do que se sabia sobre Fausto, a partir de relatos, bem como condutas atribuídas a ele. Portanto, entende-se a vida de Fausto muito mais cercada de especulações e conjecturas do que de autenticidade de fatos, e, pelo fato de sua figura já ser estabelecida no imaginário, questionamentos nesta questão são supérfluos, conforme já acentuado.

Provavelmente, um sujeito inserido nesta conjuntura, seria marcado pela dúvida. No primeiro livro de alusão a Fausto, isto ficará constatado, pois trará à lume um Fausto marcado pelo sentimento hesitante e de insatisfação, pincelado pelo moralismo luterano, o qual leva-o a pactuar com o Diabo e ser condenado: “O contributo luterano só virá a assumir a sua plena forma no *Volksbuch* de 1578, onde Fausto se converte em exemplo terrível da entrega às forças diabólicas e recebe por isso a punição” (IRIARTE, 1984, p. 27).

Acredita-se que a matéria lendária venha não só da cultura folclórica alemã, mas também pela herança luterana, isto é, julga-se importante o papel de Lutero em ter legado à posteridade a história de Fausto com toque lendários. Segundo Watt (1997), isto se deu após a morte “real” de Fausto se destacar no cenário do protestantismo para fins moralistas. O desfecho de *Faustbuch* passou a ser um recurso ilustrativo para a base cristã protestante, em que a figura fáustica demonstrava as consequências daqueles que se aliavam ao demônio, ou, em outras palavras, Fausto era tomado como um anti-sujeito, ou seja, aquele que não deveria ser seguido. Watt ratifica esta ideia quando afirma que Fausto e o diabo só passaram a ser relacionados porque: “Foram Lutero, Melanchthon e seus seguidores protestantes da época os responsáveis

pela história da relação entre Fausto e o Diabo, e pela crença de que Satã o matou” (WATT, 1997, p. 31).

O Fausto lenda, reverberado por Lutero, pelo catolicismo na Contrarreforma e pelas narrativas populares que o construíram a partir da figura histórica de Georg Faust, afirmou-se como um artifício de propaganda contrarreformista por ter sido um indivíduo que supostamente pactuou com o diabo, conforme revela Watt:

o período em questão foi aquele que os historiadores denominaram de Contra-Reforma, no decorrer do qual as forças da tradição e da autoridade uniram-se contra as novas aspirações do individualismo renascentista na religião, no cotidiano, e na literatura e na arte (1997, p. 17).

Seu aspecto lendário⁴¹, vale destacar, surge num momento histórico de recém inauguração da imprensa por Gutenberg no século XV. Inclusive, essa produção será matéria-prima para a obra do dramaturgo Marlowe, o qual, segundo Iriarte “é fortemente influenciado pelo pensamento protestante” (1984, p. 22).

Um homem como Fausto versado nas mais diversas áreas do conhecimentos, dentre elas, a astrologia, alquimia, medicina e magia, era considerado no período de sua existência de má reputação. Isto porque o imaginário da época associava a intelectualidade de alguém ao pacto com o diabo. Como seus contemporâneos, acreditava-se que Fausto, juntamente a Galileu Galilei (1564-1642), Francis Bacon (1564-1626) e Michel de Nostradamus (1503-1566), bem como legendárias figuras de santos, elencadas por João Barrento (1984), como Simão Mago, Cipriano de Antióquia e Teófilo de Adana, possuíam domínio intelectual por pactuarem com o Diabo.

De acordo com Silva (1984), em “A fixação literária do mito de Fausto” (1984), Fausto se constitui num ser multifacetado com muita rapidez, e nisso depreendemos que sua morte quase que concomitantemente faz nascer a lenda e o mito⁴². Barrento, em “Fausto: um homem do Renascimento ou o mito da Reforma?” (1984), salienta o mesmo ponto:

⁴¹Convém enaltecer que neste nosso estudo, tomamos a imagem de Fausto numa acepção de lenda, cuja aproximação está como sinônimo de sua figura medievista histórica, isto é, este trabalho acredita nos confusos limites entre lenda e a documentada existência de Fausto, partindo da definição de Moisés: “os eventos históricos registravam-se e desdobravam-se de tal modo que se torna impossível saber onde se interrompe a verdade documental para começar a lenda. E vice-versa. Tudo se passa, efetivamente, como se a Lenda engendrasse a História e esta, por sua vez, gerasse e alimentasse aquela” (2004, p. 64-65).

⁴²A respeito desta questão, esta pesquisa toma como base a concepção de mito de André Siganos (1993). Para ele, o sentido de Fausto enquanto «mito literário» constitui sinônimo de objeto ficcional e tem por base de constituição parâmetros da tradição literária. Referente a isso, advogamos o que André Siganos estabelece: “o mito literário constitui-se a partir de texto fundador não-fragmentário, criação literária que determina retomadas posteriores” (SIGANOS *apud* MELLO, 2002, p.41). Queremos assim deixar estabelecido que o *Faustbuch* constitui matéria-prima da tradição literária de Fausto, uma vez que é lá que Marlowe, Goethe e Thomas Mann encontrarão suas raízes.

O percurso que vai da *História ao mito* manifesta-se como um processo de socialização do imaginário e de diluição progressiva dos testemunhos biográficos concretos e localizados, no sentido da criação duma bruma e duma auréola mítico-lendária, que o chamado *Volksbuch* fixaria pela primeira vez (BARRENTO, 1984, p. 48)

Ainda segundo Barrento, o mito de Fausto se desenharia ainda no século de sua existência “moldado por uma ideologia especificamente alemã (a do protestantismo luterano)” (1984, p. 48), no solo inglês, dentro dos moldes do teatro elisabetano, numa obra de Christopher Marlowe, um dramaturgo contemporâneo de William Shakespeare, “uma primeira versão literária já marcada por um espírito renascentista moderno, e perpassada por uma latência emancipatória e revolucionária” (idem), conforme veremos logo a seguir.

A partir da produção marloweniana, Fausto ficará marcado como mito na Literatura Ocidental. O drama chamado *The Tragical History of Doctor Faustus*, de 1604, retrata Fausto atravessado pelo espírito da Renascença, mas, paradoxalmente, sentindo ainda a transição do Medieval para um novo tempo. Conduz esta que traduz sua insatisfação com o saber e com o poder. De acordo Watt, Marlowe e Goethe possuem papéis responsáveis por não legar a figura de Fausto ao ostracismo, para ser esquecido e abandonado:

Graças a uma série de coincidências felizes, a astúcia da história permitiu que o relato da vida do Fausto, ao contrário de muitos outros contos populares, não fosse relegado ao limbo do esquecimento daquilo que é efêmero. Mais do que todos os outros, foi Marlowe quem estabeleceu o mito; sua trágica versão da história do Fausto permaneceu viva na tradição da literatura e do teatro, até que, dois séculos mais tarde, Goethe lhe desse uma dimensão mais ampla (1997, p. 41).

É sabido que a peça deste dramaturgo inglês acerca de Fausto teve a base do livro lendário de *Faustbuch*, publicação de Spies, para a construção do Fausto mito. Marlowe revestiu sua obra de tragicidade e precisou a partir disso traçar algumas mudanças visando a atender seu propósito, como reforça Watt:

Embora uma parte da miscelânea bufa do *Faust Book* haja permanecido, Marlowe fez um grande esforço para elevar à dignidade trágica o personagem central e o desenrolar de sua existência. Omitiu muitas das passagens mais degradantes, tal como haviam chegado ao seu conhecimento: por exemplo, Marlowe reduziu ao mínimo o lado insignificante dos poderes mágicos do Fausto – na peça são pouquíssimas as passagens moralizantes, raramente se fala dos truques de alquimia do Fausto, e nunca de suas atividades de gatuno, redator de almanaques e adivinho, que a fim de satisfazer a curiosidade dos pequenos burgueses usa os seus talentos astrológicos para fins práticos (1997, p. 42).

Mas se, por um lado, Marlowe construiu um Fausto no estilo da Renascença salvo das danações do Diabo, na contracorrente de *Volksbuch* de Spies, o mesmo não aconteceu com o francês Paul Valéry, que o explorou pela comicidade. Dada a complexidade de Fausto, perspectivada de pontos de vista diferenciados, Barrento o analisa como uma espécie de elemento grandiosamente atemporal e simbólico para a literatura que:

como consciência crítica que é, fica-se também quase sempre por registros mais cépticos. Neste século, ela parece dizer-nos sobretudo que Fausto morreu, que o «homem fáustico» é um resíduo anacrónico de tempos heroicos sem angústia e sem consciência crítica de si (BARRENTO, 1984, p. 216).

Além de Marlowe e Goethe, Fausto constituirá uma robusta referência para produções vindouras, dando destaque a obras como o *Primeiro Fausto*, de Fernando Pessoa, *Meu Fausto (Mon Faust)*, de Paul Valéry e *Doutor Fausto*, de Thomas Mann. Conforme acentua Barrento, para cada um dos cenários a que Fausto se apresenta, é propício para novos figurinos, uma vez que:

Subido à cena literária e teatral europeia com as mais diversas roupagens, ao longo dos últimos quatro séculos. No fundo desta figura que, sobretudo, depois de Goethe, passou a fazer parte do imaginário da literatura universal, existe um núcleo de sentido que, por ser estável para além de todas as *metamorfoses*, permite que se fale, a propósito de Fausto, de um *mito* (1984, p. 107).

Feitas as devidas considerações à interfásica figura do Fausto lenda e história e à estreia do mito de Fausto na Literatura por Marlowe, frisamos que sua constituição, enquanto sedimentação de seu mito, encontrará seu expoente máximo no poeta alemão Johann Wolfgang Goethe, a respeito do qual discutiremos a seguir. Segundo Fernando Pessoa, em sua obra *Mensagem*: “O mito é o nada que é tudo”. Este expressivo oxímoro pessoano não trata da aceção de mito enquanto necessidade criada pelo imaginário humano para se justificar algo, na verdade, a tarefa do mito é ser crível, apesar de não apresentar nenhum fundamento aparente. Logo, queremos destacar o mito literário de Fausto como simbólico e arquétipo do homem moderno. Coube à literatura resvalar seu mito e tratar sua insatisfação e a busca pelo sentido da vida.

Goethe será o responsável por mudar os rumos das cenas fáusticas. No século XIX, a figura de Fausto se sedimentará enquanto mito e cânone, a partir do poeta alemão Goethe, para a literatura alemã e universal. Assim, tratar da obra-prima de Goethe é, antes de mais nada, acentuar que é uma obra de uma vida, isto porque o escritor alemão levou mais de sessenta anos para constituí-la, composta de duas partes e ainda de um fragmento, chamado de *Fausto zero*. Deve-se saber, também, de seu vínculo estabelecido com a figura fáustica a partir de remanescência existente na tradição folclórica alemã:

quando Goethe escreveu Fausto, no século 18, a lenda já existia há séculos na Europa. Ele aproveitou-se de inúmeras narrativas que circulavam a respeito do velho sábio que fazia pacto com o demônio, oferecendo sua alma em troca de juventude e sabedoria (MARTINO, 2017, s.p.).

Dividido em duas partes, o Fausto de Goethe terá uma abordagem bem mais complexa e simbólica, se comparada ao anterior, de Marlowe. Com um detalhe: o Fausto do

dramaturgo inglês é divergente no que diz respeito à salvação da alma de Fausto, conforme expressa Silva:

Fausto pode, pois, renunciar a uma vida de virtude e de ascese por uma vivência livre, ousada e desinibida. As razões que no século XVI o tornavam condenável para toda a eternidade, merecem-lhe, no Século das Luzes, não só a salvação como também a glorificação (1984, p. 70).

A primeira parte tem seu início no plano celestial, onde se trava um duelo de aposta entre Deus e Mefistófeles acerca da alma de Fausto. Este começo, chamado de “Prólogo no céu” é condizente com todo o andamento da narrativa, pois ambos analisam Fausto. De um lado, Mefisto acredita que o espírito atormentado de Fausto o levará à danação eterna e, em contrapartida, o Altíssimo acredita na sua redenção e pede a Mefisto que vá em busca de Fausto e o ponha a prova:

Pois bem, por tua conta o deixo!
Subtraí essa alma à sua inata fonte,
E leva-a, se a atraíres pra teu eixo,
Contigo abaixo a tua ponte.
Mas, vem, depois, confuso confessar
Que o homem de bem, na aspiração que, obscura, o anima,
Da trilha certa se acha sempre a par⁴³ (GOETHE, 2010, p. 18).

Esta cena no céu parece gerar indagações à ordem do universo. Na próxima cena, Fausto surgirá em seu quarto em profundos questionamentos e constatações de que tanto havia estudado, porém não sabia responder a uma questão que lhe impacientava: qual o sentido da vida? É neste momento que entra em cena Mefistófeles e o pacto é estabelecido entre ambos e o diabo teria a tarefa de tentar reverter esta situação de insatisfação fáustica.

Além da presença da figura lendária de Fausto e Mefistófeles, Goethe incrementa outra figura de destaque, Margarida (também chamada de Gretchen), vítima de todo o julgamento burguês diante de seu relacionamento com Fausto. Esta personagem apresenta-se de duas formas: uma, como elemento verídico da experiência pessoal de Johann Wolfgang Goethe, e outra relacionada a um fatídico caso de infanticídio:

As figuras femininas de Margarita, Margarethe ou Gretchen ocasionalmente aparecem em conexão com histórias satânicas. No Fausto de Goethe, Gretchen é uma vítima inocente de Fausto, Gretchen é uma vítima inocente do pacto de Fausto com Mephisto, Goethe foi inspirado no caso real da empregada Susanna Margaretha Brandt, que matou seu filho recém-nascido em 1771 e foi executado em Frankfurt em 1772 (BAILLIE, 2014, p. 61).

Do mesmo modo, a figura de Margarida constitui uma experiência amorosa da juventude de Goethe. Assim, Fausto seria uma espécie de *alter ego* goethiano. Pondere-se que

⁴³ Original: DER HERR: Nun gut, es sei dir überlassen!/Zieh diesen Geist von seinem Urquell ab,/Und führ ihn, kannst du ihn erfassen./Auf deinem Wege mit herab,/Und steh beschämt, wenn du bekennen mußt:/Ein guter Mensch, in seinem dunklen Drange,/ Ist sich des rechten Weges wohl bewußt. (GOETHE, 2010, p. 18)

esse ponto de vista não abandona a recusa terminante pela interpretação biografista, visamos apenas demonstrar a gênese para contextualizar o seu uso na literatura goethiana. Em sua autobiografia *Poesia e Verdade*, há esta revelação episódica, conforme acentua Prudhoe:

O romance de Fausto-Margarete é um episódio na vida de Fausto, que Goethe inventou e coloriu pela sua própria experiência. Enquanto um estudante como Universidade de Estrasburgo, Goethe, tem falhado no amor com Friederike Brion, filha de um pároco do país. Eventualmente ele abandonou ela, mas sua ação causou-lhe tal remorso que, além da conta do romance, a autobiografia, poesia e verdade, ele foi conduzido para dramatizar a história em *Götz von Berlichingen e Clavigo* (1974, p. 13) (tradução nossa)⁴⁴.

Além disso, convém destacar que a figura de Margarida no *Fausto* de Goethe possui uma outra remissão interessante de ser destacada. Trata-se de uma figura homônima chamada Marguerite Gautier, presente em *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho. Acreditamos que a figura da Margarida goethiana e a de Dumas Filho tenham destaque, notadamente pelos seus nomes carregarem um simbolismo da pureza feminina corrompida, bem como um julgamento convencionalmente social da burguesia dado como ilegítimo, e que sofrem, se arrependem e são perdoadas.

Elas compõem, segundo a visão de Neves e Rocheta “o pendor para o realismo crítico, ou seja, para dar a ver ao leitor (e aqui o olhar é sempre rigoroso) os quadros mentais de uma burguesia degenerescente que degradam a coesão social e bloqueiam o progresso. No processo crítico à cultura romântica são recorrentes as referências a heroínas, vítimas da paixão, de autores como Lamartine ou Alexandre Dumas Filho (Graziella e Margarida Gautier, por exemplo)” (2008, p. 264). A protagonista desta obra é uma cortesã apaixonada que passa a ser alvo de críticas severas da moral burguesa do século oitocentista. Conforme observa Jacicarla Souza da Silva:

Convém recordar que a imagem de Margarida remete tanto à personagem da obra *Fausto*, de Goethe, símbolo da pureza e de candura, quanto à cortesã francesa Marguerite Gautier, protagonista de *Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho, que desempenha o papel da mulher sedutora que renuncia ao seu amor em prol da falsa moral burguesa (2009, p. 70).

Pouco mais de um século depois do *Fausto* de Goethe, surgirá *Doutor Fausto*, de Thomas Mann, publicada em 1947. Esta obra, de acordo com Watt (1997, p. 243), constitui “o primeiro exemplo de versão moderna dos nossos mitos do individualismo moderno”. Com um

⁴⁴ Original: “The Faust-Margarete romance is an episode in Faust’s life which Goethe invented and it is one that was coloured by his own experience. While a student at Strassburg University, Goethe, has fallen in love with Friederike Brion, the daughter of a country parson. Eventually he deserted her, but his action caused him such remorse that, in addition to the account of the romance in the autobiography *Poetry and Truth*, he was led to dramatise the story in both *Götz von Berlichingen* and *Clavigo*”.

enredo situado no período pós-guerra e pós-nazista, a narrativa centra-se na vida do musicista Adrian Leverkühn, contada a partir do amigo Serenus.

O fulcro central da narrativa manniana é o pacto que Fausto estabelecerá com o diabo para obter em troca maior sucesso artístico. Mas, sabe-se que a execução da obra do escritor alemão será discrepante das produções de Marlowe e Goethe, uma vez que ele optará por não resgatar seu personagem, mas sim empurrá-lo para punição, lembrando assim da primeira produção, do editor Spies, conforme pontua o teórico inglês:

O Fausto de Goethe estabelece uma secreta harmonia entre o Fausto e a ordem do mundo; tudo de errado que ele fizer está destinado a receber o perdão final. Já nas condições modernas do século XX não há misericórdia para o herói de Mann, que paga seus pecados com a morte (WATT, 1997, p. 250).

O contexto de produção de *Doktor Faustus*, do escritor alemão de Thomas Mann, parece dialogar muito com este fim fadado ao Fausto. Watt irá destacar a simbiose destes cenários de modo que fosse vista:

Parece-nos muito mais provável que Mann, embora sentindo algumas dúvidas, porém se apegando sempre à ironia, visse a paralela condenação da Alemanha e de Adrian na perspectiva da tragédia. Serenus é a voz cotidiana da razão; ele pode ser tratado de modo irônico, mas os seus julgamentos, mesmo quanto limitados (como os de Sancho Pança), são humanos e verdadeiros; e ele nos faz ver que o pacto de Adrian com o Diabo foi uma ilusão fatal, como o do povo alemão com Adolf Hitler (WATT, 1997, p. 251).

2.3 O descortinar da cena operística portuguesa por Eça

Neste tópico, propomo-nos a descortinar a cena da ópera portuguesa sob a ótica queirosiana, a fim de demonstrar a familiaridade de Eça com o gênero e o sentido das idas ao teatro como um espaço de sociabilidade no período oitocentista⁴⁵.

No século XIX, a ópera, notadamente a de produção italiana, constituía um gênero muito consumido pelo público burguês. Ao lado das produções romanescas, estabelecia os novos paradigmas para a burguesia e constituía expressões artísticas refletoras dos costumes burgueses, notadamente no que diz respeito à idealização no aspecto amoroso:

No começo do século XIX os operistas italianos começam a ser solicitados pelos ideais românticos, que procuram combinar com o sentimento vocal da tradição italiana. De toda a temática romântica, eles aceitam o aspecto amoroso, criando uma galeria de personagens patéticas na dialética do amor impossível ou do amor infeliz (VOLTURE, 1967, p. 183).

⁴⁵ Em *O gênio da floresta: o Guarany e a ópera de Lisboa*, Coelho (1996, p. 106) afirma “dentre as novas vitrines em que a civilização exhibia as suas jóias, afirmara-se, entrado o Oitocentos, o teatro lírico, o palco operístico, agora, por apropriação, espaço por excelência da sociabilidade refinada e de bom gosto”.

Numa perspectiva mais ampla, a ópera constituía uma atividade de efervescência cultural durante boa parte do século XIX em grande parte do mundo Ocidental. Ir ao teatro constituía uma prática de sociabilidade. A inserção do teatro e da ópera em romances queirosianos aumentava a ilusão de real. Isto porque naquele período oitocentista, teatro e ópera tinham grande presença social e, portanto, criavam verossimilhança externa ao aparecer em intrigas de romances, notadamente para a mulher burguesa consumidora de teatro e ópera, segundo a perspectiva de Eça, conforme descreve Clarice Rodrigues Gomes Clarindo:

Em relação a verossimilhança, destacamos que o romance **O Primo Basílio** é permeado de aspectos que configuram a personagem dentro de uma veracidade de fatos que dizem respeito a um perfil tanto quanto correspondente de mulher burguesa do século XIX. Além do cidadão (Lisboa), onde a personagem transita pelas ruas dos “Arroios”, “Cidade Baixa” que vive na imaginação do leitor; pelo passeio público, S. Carlos, há ainda os hábitos culturais presentes nas leituras de **A Dama das Camélias**, **O Diário de Notícias**, as óperas **Traviata**, de Verdi, **Fausto**, de Gounod; a poesia de Soares de Passos; as gravuras de **Medéia**, de Delacroix, a **Mártir**, de Delaroche, os volumes de Dante, de Gustave Doré, sendo estes apenas alguns demonstrativos da infinidade de aspectos sociais e culturais que circundam a personagem e integram a narrativa, mantendo as características próprias de suas existências reais e na representação literária (RODRIGUES, 2013, p. 36).

O início da ópera se deu na Itália, e, gradualmente, foi pulverizada em praticamente toda a Europa. Assim, países vizinhos recebiam a importação da ópera italiana, baseada em grandes libretos. Durante o período oitocentista, grandes compositores de óperas, como José de Alencar, Shakespeare, Walter Scott, Goethe e Alexandre Dumas Filho, tomavam por base para seus libretos grandes obras-primas da literatura de escritores para produção de obras operísticas como “Il Guarany”, de Carlos Gomes, “Macbeth”, de Giuseppe Verdi, “Lucia di Lammermoor”, de Donizetti, “Fausto”, de Gounod e “La Traviata”, de Verdi, respectivamente.

Contudo, a prática de transposição do âmbito literário para o musical nas óperas também se caracterizou no sentido inverso, isto é, obras literárias transpuseram para seus cenários literários cenas operísticas. Exemplo deste fenômeno está em *O Primo Basílio* em que há, alusivamente, no seu cenário literário muitas referências operísticas. Segundo Coelho, “somente no *O Primo Basílio* Eça de Queiroz peregrina por nove óperas, e frequentemente a vida das suas personagens cruza-se, em muitos casos, com a imaginação dos libretos, com alguma incidência sobre a desventura vivida pelos principais figurantes da trama operística” (1996, p. 119).

O Teatro São Carlos constitui uma casa teatral operística, que encenou obras muito criticadas, muitas vezes pelo próprio Eça de Queiroz. A decadência deste espaço, em que o entretenimento é mais significativo que a apreciação da arte encenada, é uma das críticas mais acentuadas. O papel do frequentador da ópera na contemplação da encenação operística vinha sendo, naquela época, relegada a um plano secundário. Em outras palavras, entreter-se nos

espetáculos teatrais e operísticos em Portugal daquele período era posto em primeiro plano: “O público vai ao teatro passar a noite” (QUEIROZ, 1945, p. 364).

Além disso, Eça de Queiroz toma por base Napoleão Bonaparte e, analogamente, compara o entretenimento de baile à lúdica ação de adular. Como se constata, o discurso queirosiano combatia o teatro português pela ambivalência comportamental do público lisboeta. Para ele, os espectadores se tornavam vedetes imaginárias das peças operísticas, ideia esta expressa no estudo de Mário Vieira de Carvalho:

O Teatro de S. Carlos era, porém, de todos os lugares de «Passeio», o que mais se adequava à função de prestígio. Era o «teatro da corte», onde o camarote real fazia grande concorrência ao palco nos espetáculos de gala, e não deixava de concitar as gerais atenções nas récitas normais: «O conselheiro sentia que não pudessem ver o camarote real», lugar de representação oficial para a família real, o S. Carlos era-o igualmente para todo o *Grande Monde lisboeta* (1986, p. 28).

Junto a isso, Eça de Queiroz descreve o estado de decadência do teatro em 1871. Em “O teatro em 1871”, presente em *Uma Campanha Alegre*, ele salienta que a ópera italiana não constitui um elemento civilizador, mas sim de decadência, por estimular a voluptuosidade tanto em uma menina, como em um casal burguês; e ser expressão “sentimental, amorosa, langorosa e mórbida”. Eça lamenta, ainda, o tom destas óperas serem atrelados ao mito do amor romântico, vigente naquela época e que se sedimentava e ganhava força nas representações artísticas. Um exemplo disso é a ópera “Fausto”, na qual se apresenta diferente do esboçado pela pena goethiana, cujo grande valor filosófico e místico seria ocultado pelo da sedução de sua personagem homônima, conforme a visão comparativa queirosiana de transpor uma obra literária para ópera:

N’ella, o Fausto não é o sábio que penetrou na medicina, a physica, a logica, a dialectica, a dogmática, a theologia, a metaphysica, para quem os seis mil annos do passado são apenas o prefacio do saber humano, que procura o X terrível da equação dos astros, e que ao ruído que faz a sua alma buscando através da natureza o Deus fugitivo, o Mysterio, só consegue despertar os dormentes do seu coração, os desejos, os beijos luminosos, e as languidezas silenciosas: não é o homem que se enoja das vazias realidades da vida e da paixão, e que se recolhe n’ um stoicismo trágico, tendo todavia, sempre, dentro do peito, o côro soluçante e rebelde dos desejos infinitos e das ásperas curiosidades [...] (QUEIROZ, 1945, p. 150).

Como já foi dito, será durante o período oitocentista que a ópera ganhará destaque no cenário português. Segundo Coelho (1996), a inserção operística em território português se deu a partir do traslado deste costume do território parisiense. Coelho ainda afirma que a ópera chegara a Portugal importada de terras parisienses “a incorporação da ópera como indicação de refinamento social e intelectual, dentre outras formas de revelação pública da imagem, como o apuramento no trajar, oriundas que eram da sociabilidade da Europa burguesa, há muito haviam migrado dos boulevards de Paris” (1996, p. 31).

Ir ao teatro constituía uma ação muito representativa, por significar um jogo de estabelecimento de poderio. Ou seja, o lugar, era uma espaço de excelência que, numa espécie de vitrine social, apresentava a ala dos espectadores também como palco de representação:

menos necessariamente pelo espetáculo e mais pelos processos da sociabilidade urbana, o São Carlos atuava como espaço de afirmação da identidade social. Os que lá iam faziam, no mais das vezes, cumprindo um ritual particularmente expressivo para a legitimação das suas imagens, expressão de um mecanismo de ação eficaz tratando-se dos processos particulares à economia da aparência e suas projeções sobre o quadro das relações de poder (COELHO, 1996, p. 108).

Eça de Queiroz parece apreciar música⁴⁶, de tal forma que o elemento musical se manifesta em boa parte de suas produções. Em *O Primo Basílio*, por exemplo, pressupõe-se que Luísa e Jorge foram ver a ópera “Fausto” pelo menos duas vezes. A apresentação da ópera “Fausto” no romance tem como espaço central o Teatro São Carlos de Lisboa, onde em 1875 a composição operística de Gounod foi efetivamente apresentada em terras portuguesas, segundo os estudos de Maria Manuela Delille: “nas décadas de sessenta e setenta do século XIX, para o forte interesse pelo drama goethiano no nosso país muito contribuiu o estrondoso êxito da ópera homônima desse compositor, estreada no Teatro São Carlos em dezembro de 1865” (DELILLE, 1984, p. 91).

O estudo de Salvado (2016) ressalta que as transformações do quadro sociopolítico não passaram despercebidas por Eça: “o escritor não é alheio às tensões existentes na sociedade europeia e aos seus reflexos em Portugal, país que retrata no quotidiano da sociedade provinciana relativamente indiferente às grandes transformações do século” (SALVADO, 2016, p. 87). Nesse sentido, fica sublinhada a atenção de Eça de Queiroz na ambientação da presença burguesa nas óperas.

De acordo com Sérgio Luis Soares Mariani (2010), a referência à ópera “Fausto” seria uma metáfora à burguesia do Teatro São Carlos, elemento que preenche o décimo terceiro capítulo de *O Primo Basílio*, no qual descreve o episódio das personagens em São Carlos, carregado, sobremaneira, por adjetivação:

os adjetivos se multiplicam, cravejando a narrativa de noções que cumprem a função de denunciar, a um só tempo, a compactação, a fragmentação, o narcisismo e o provincianismo de uma burguesia lisboeta a um só tempo multifacetada e compactada por um certo padrão de conduta: adjetivos – e até mesmo um advérbio – que, ao fim e ao cabo, compõem uma fisionomia passiva dessa burguesia (entram para as cadeiras “devagar”, o ar é “gasto e tímido”) que, entretanto, produz um rumor “desinquieta” no fundo da platéia (MARIANI, 2010, p. 53).

⁴⁶ Segundo expressa Silva em *A pintura na obra de Eça de Queiroz*, “este interesse pela música provinha naturalmente de seu convívio com Batalha Reis, cuja «predominante paixão pela música» o ligava a Augusto Machado, pianista que Eça teria conhecido através do seu companheiro do Cenáculo” (1986, p. 15).

Pensando a partir desta ideia de Mariani, entendemos que o uso exaustivo do adjetivo na narração dessa cena de sociabilidade no Teatro São Carlos deve-se à uma intenção de pintar um quadro típico da sociedade da época. Logo, podemos pensar na adjetivação como um recurso do narrador queirosiano na qual descrever as características da sociedade burguesa dos frequentadores do espetáculo da ópera “Fausto” teria, provavelmente, a finalidade de pontuar não só suas indumentárias, mas também acentuar a conduta de seus comportamentos no espaço teatral, ou seja, o São Carlos representava o prestígio social, uma vitrine da sociedade para se exibir diante de seus pares:

Nos camarotes de assinatura iam aparecendo os altos penteados medonhos, enchumagados de postigos; peitinhos de camisas branquejavam. Sujeitos entravam para as cadeiras devagar, com um ar gasto e íntimo, compondo o cabelo. Conversava-se baixo. Ao fundo da platéia havia um rumor desinquieto entre moços de jaquetão; e à entrada, sob a tribuna, viam-se, num aparato militar, correames polidos de municipais, bonés carregados de polícias; e reluzindo à luz, punhos de sabres. (QUEIROZ, 1997, p. 719).

Contextualizando, o cenário de apresentação de ópera, no período oitocentista, ocorria em qualquer casa de teatro, constituindo, como já dito, um espaço público de exposição social. Com efeito, ir à ópera constituía uma prática social, um *modus vivendi*. Segundo Coelho, o Teatro São Carlos é “elemento recorrente da novelística lisboeta de Eça de Queirós” e “palco por excelência da cena lírica lisboeta, assume a condição de *locus* da cultura mundana e afrancesada que as elites da capital portuguesa desenvolveram e alimentaram ao longo do último quartel do século XIX” (COELHO, 2006, p. 269).

Para Eça de Queiroz, o teatro é espaço de socialização, ele deforma o caráter do espectador. Essa discussão está em *Uma Campanha Alegre* sob o título “O teatro de 1871”, publicação em que Eça admite sua crítica às representações teatrais em italiano devido ao ponto negativo de deformação de seus espectadores: “O teatro de S. Carlos não constitui um elemento de civilização, mas de decadência. Se alguma cousa debilita o caráter e enfraquece o espírito — é a influência da música italiana, sentimental, amorosa, langorosa, mórbida” (QUEIROZ, 1945, p. 392).

O consumo da cultura operística representava, recapitulando a referência de Coelho, uma ebulição cultural e industrial responsável por ocasionar mudanças no cenário de vida do homem civilizado finissecular. Coelho assume “parece evidente que o frequentador da cena lírica lisboeta buscava, acima de tudo, o espetáculo bem feito e o *divertissement* refinado. De uma maneira geral, essas eram as exigências modelares da cultura de Lisboa – e das grandes

culturas mundiais” (1996, s.p.)⁴⁷. A explicação para isto é evidente: “acreditavam, nesse sentido, que a ópera, o boulevard, a iluminação a gás e depois a elétrica, os cafés, as vitrines e a moda elegante, os jornais e as revistas, a ferrovia eram criaturas do progresso e emblema da civilização” (idem).

A música operística, atrelada à ideia de civilidade, também passou a estar presente nos espaços domiciliares. Tocar piano significava uma das atividades distintivas de uma boa educação feminina daquele período oitocentista. Segundo Ivo Supicic, em *Situação sócio-histórica da música no século XVIII*, “o estudo do piano, principalmente pelas moças, ficou sendo um ‘imperativo social’, um signo de boa educação”. Amélia, personagem de *O Crime do Padre Amaro* (1875), constitui figura representativa disso, uma vez que seu Tio Cegonha a ensinava na arte musical: “Amélia aplicava-se muito ao piano: era a coisa boa e delicada da sua vida; já tocava contradanças e antigas árias de velhos compositores; a Sra. D. Maria da Assunção estranhava que o mestre lhe não ensinasse o Trovador” (QUEIROZ, 1997, p. 144).

Retomando as discussões em torno de *Uma Campanha Alegre*: das farpas, Eça de Queiroz apresenta a atmosfera da ópera como um lupanar, isto é, um território de devassidão, prostíbulo e da acentuação da libido etc. Ou seja, a visão do fenômeno operístico constituía, para Eça, um meio devastador da moral feminina, uma vez que a levaria a devaneios e impulsos eróticos:

Um ópera é um lupanar. Cada duetto, cada alegre, uma excitação erótica. Imagine-se uma menina ouvindo durante um anno aquela ladainha de sensualidades que se chama –Lucia, Norma, Traviata, Maria de Rohan, Favorita, Baile de Máscaras, etc? O adultério idealizado, o amor como a cousa superior e única existência, o dever considerado burguez, a honestidade *mal portée*, e toda aquela moral suspirada, gemida, arrastada na dilacerante agonia da rabeca, assobiada irritantemente na flauta, modulada aereamente na harpa [...] (QUEIROZ, 1945, p. 393).

Neste sentido, pode-se entender que a narração, no momento em que as personagens de *O Primo Basílio* encontram-se no Teatro São Carlos para ver a ópera “Fausto”, é descrita de uma forma a dialogar com o texto “O Teatro em ‘1871”. Neste escrito, Eça de Queiroz ressalta o quão decadente encontra-se o cenário português, por vários fatores, dentre eles o público, que ia ao teatro para se socializar:

Na plateia, nas bancadas clareadas, sujeitos quase deitados namoravam com languidez; ou de pé, taciturnos, acariciavam as luvas; velhos diletantes, de lenço de seda, tomavam rapé, caturravam; e D. Felicidade interessava-se por duas espanholas de verde, que na superior imobilizavam, numa afetação casta, os seus corpos de lupanar (QUEIROZ, 1997, p. 720).

⁴⁷ COELHO, Geraldo Mártires. “Il Guarany, o Teatro de São Carlos e a Lisboa de 1880”. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/spimagem/operas/guarani/lisboa00/tscarlos.html>>. Acesso em: 31 de maio de 2018.

Como foi possível observar a partir desse breve panorama da ópera no século XIX, Eça de Queiroz apresenta-se como observador familiar do fenômeno da música. Pode-se então pensar, a partir de tudo que foi explanado, que, metaforicamente, Eça de Queiroz constituiu uma espécie de cenógrafo de suas “Cenas Portuguesas”. Ao pôr em cena suas personagens frequentando o espaço social mais emblemático daquele período, o teatro português de São Carlos, provavelmente exprimia os valores de sua verve de crítico analista social, que tinha o cenário de Lisboa como seu laboratório de observação.

Estamos, então, diante de um literato, cuja pretensão pela pintura de cenários, levava-o a espelhar o quadro de decadência portuguesa, para assim refletir seus maus costumes. Acreditamos, pois, que a menção à ópera em seu romance seja sintomática por levar a entrever a má-educação sociocultural portuguesa, conforme reforça António Machado Pires: pela “leitura, pelo espetáculo, pelo exemplo, era amolecedora de caracteres, falseadora dos ideais, era sintoma e causa de decadência social e moral” (1992, p. 154).

Ampliando esse nosso raciocínio atinente ao que Pires (1992) aborda, um questionamento basilar para nossa discussão: como o recurso ao Fausto serve para fazer uma crítica ao mundo português? E como isso, de algum modo, apresenta, em amplitude, um caráter incisivo? Conforme já apresentamos, não é somente a obra *O Primo Basílio* que apresenta uma ligação com Fausto, outras produções queirosianas adotaram este recurso, como *Os Maias* e *O Mandarim*. Pinheiro e Ferreira (2018) afirmam:

Mesmo em sua fase mais realista, iniciada com *O Crime do Padre Amaro* (1875), o diálogo de *Fausto* de Goethe está nitidamente presente na prosa queirosiana. Em *O Primo Basílio* (1878), por exemplo, Luíza vai ao teatro assistir à ópera *Fausto*. Já no segundo capítulo de *A Relíquia* (1887), Teodorico tem um sonho com Mefistófeles. Porém é na novela *O Mandarim* (1880) que Eça de Queirós vai harmonizar fantasia e crítica social, recriando o pacto do homem com o demônio à moda portuguesa (PINHEIRO E FERREIRA, 2018, p. 89).

Esta citação nos remete a crer numa relação sistemática e pontual que Eça de Queiroz estabelece em suas produções com Fausto, e não somente em *O Primo Basílio*. Confirmamos que a personagem Teodoro de *O Mandarim*, a mais próxima de Goethe, é constituído por meio de um recurso caro a Eça de Queiroz, a ironia, e isso se justifica porque: “Eça não escolhe ao acaso um representante clássico da classe média portuguesa para ser protagonista de sua obra fáustica. Eça utiliza Teodoro e suas aventuras pós-pacto para criticar a sociedade portuguesa” (PINHEIRO E FERREIRA, 2018, p. 94).

Assim, com o fim deste tópico acerca das relações da sociedade lisboeta do século XIX com a ópera e sua ficcionalização na obra queirosiana, partiremos para um tópico destinado à apresentação da obra estudada. Nossa proposta é pensá-la a partir de sua

importância no cenário literário e, também, nas suas consonâncias com Fausto, buscando assim dialogar com Alfredo Campos Matos (2017):

Nesta amostragem de registros musicais podemos intuir mais este elemento vivificante de enriquecimento da narrativa, de que se podem inferir conotações simbólicas expressivas, em que, como diz o texto aqui seguido mencionado na abertura: «A música tanto aparece ligada a situações de amor e morte – comentando-as noutro registro, ou anunciando-as subtilmente por alusões premonitórias [...]» (MATOS, 2017, *on-line*).

Além disso, o próximo tópico se encarregará de analisar a construção da narrativa queirosiana, interrelacionando-a ao Fausto e à crítica à sociedade burguesa, em dois aspectos: a ideologia e à noção de arte revolucionária e engajada.

2.4 Acepção ideológica: arte e revolução

Nesta seção, buscaremos partir do seguinte argumento de Fiorin: “o enunciador é suporte de sua ideologia, vale dizer, de discursos, que constituem a matéria-prima com que elabora seu discurso. Seu dizer é a reprodução inconsciente do dizer de seu grupo social” (1998, p. 42). Nesse sentido, este tópico buscará, aproximando as produções de Goethe e de Eça de Queiroz como literatura de protesto, focar a interseção de suas ideologias sob o ponto de vista da arte revolucionária.

Ideologia constitui um termo de caráter conceitual movediço. Nascida provavelmente no seio iluminista com o francês Destutt de Tracy e, posteriormente palavra de interesse de diversos estudiosos das Ciências Sociais, como Gramsci, Althusser e Laclau, o termo cada vez mais heterogeneiza, uma vez que lhe é lançado outras acepções. Desse modo, convém destacar, a partir desta visão de Fiorin, a noção que tomaremos por empréstimo neste trabalho investigativo: os estudos sociológicos de Karl Marx através de *A ideologia alemã*, um ponto fulcral entre os elos linguagem e sociedade⁴⁸. Os estudos marxistas herdaram aos estudos linguísticos uma argumentação precisa: haveria uma interdependência entre o sujeito do discurso e sua comunidade discursiva, fato este expresso por um dos maiores expoentes linguistas, o russo Mikhail Bakhtin, que define a atividade humana da linguagem como um fenômeno sociológico:

⁴⁸ Conforme expressa o *Dicionário do pensamento marxista*, “Marx e Engels trataram esporadicamente das questões relacionadas com a teoria linguística, embora de maneira razoavelmente sistemática. A primeira série de observações de Marx relevantes para a linguística e a filosofia da linguagem relaciona-se com o problema da essência ou da natureza da linguagem. Sua teoria social, exposta em *A ideologia alemã*, inclui a tese da unidade entre a atividade material-social e a linguagem. Assim sendo, a comunicação não é apenas uma das funções da linguagem, pelo contrário, a linguagem pressupõe, lógica e factualmente, a interação das pessoas: ‘...A linguagem, como a consciência, só surge da necessidade, a necessidade de intercâmbio com outros homens’ (*A ideologia alemã*, vol. I, A, 1)” (BOTTOMORE, 1988, p. 316).

Essa cadeia ideológica estende-se de consciência individual em consciência individual, ligando umas às outras. Os signos só emergem, decididamente, do processo de interação entre uma consciência individual e uma outra. E a própria consciência individual está repleta de signos. A consciência só se torna consciência quando se impregna de conteúdo ideológico (semiótico) e, conseqüentemente, somente no processo de interação social (BAKHTIN, 2006, p. 32).

Destaquem-se os ideais revolucionários artísticos, em que a ideologia sonda, os quais promovem revolução pelo uso da palavra e encontram habitat no âmbito realístico, o qual é perspectivado pelo estudo de Fiorin: “A ideologia é constituída pela realidade e constituinte da realidade. Não é um conjunto de idéias que surge do nada ou da mente privilegiada de alguns pensadores” (FIORIN, 1998, p. 30).

Convém destacar, antes de tudo, o período relativo à produção queirosiana de *O Primo Basílio*. Marcada pela conjuntura de implantação do liberalismo em Portugal (1832-1834), pelo intuito de alçar a nação portuguesa ao patamar das grandes nações europeias, a arte teria um papel de destaque como modernizadora daquele país. Por outro lado, o momento de produção do Fausto goethiano nasce num contexto histórico de embate entre o passado clássico e o romantismo proporcionado pelo movimento *Sturm und Drang*⁴⁹. Esses aspectos, por si só, já levantam um diálogo, pois ambos encaram a arte como intervenção social, na qual a força das palavras alcança, por meio da engenhosidade de seus autores, competência para reverberar concepções ideológicas engajadas.

No período em que Eça nasce, 1845, profundas transformações agitavam o corpo social, notadamente o desdobramento intenso de ciências e inúmeras descobertas através do senso do empirismo e de observação, como a dos microrganismos e a invenção de vacinas. Bacharel em Direito, fato bem comum à época, Eça de Queiroz conhecerá no cenário acadêmico da Universidade de Coimbra intelectuais como Teófilo Braga, Ramalho Ortigão e Antero de Quental, protagonistas das cenas de *As Conferências do Cassino Lisbonense* (1871).

Será através do contexto bélico travado entre os irmãos D. Miguel e D. Pedro, representados, de um lado, pelo absolutismo, e, de outro, pelo liberalismo, respectivamente, que emergirá a busca pela redefinição do atraso da nação portuguesa. O intento estava nas mãos de artistas da primeira geração portuguesa, com destaque para Almeida Garret e Alexandre Herculano. Em seguida, os integrantes da “Geração de 70”, ao avaliarem negativamente o

⁴⁹ Nome dado ao movimento pré-romântico alemão ocorrido no último quartel do século XVIII, mais precisamente em 1770, enquadrado no período compreendido como Goethes Zeit (“o tempo de Goethe”). A proposta era valorizar a cultura identitária alemã, conforme diz Canton acerca do movimento “buscava valorizar um sentido de identidade cultural alemã, rejeitando o que era considerado civilizado na época, que, nesse momento da história, traduzia-se na França, com suas noções de civilité (civildade), que dominavam todo o mundo europeu e ditavam a importância do refinamento e da boa educação” (2006, p.7).

trabalho destes românticos da primeira geração, buscaram viabilizar um movimento que reordenasse e viabilizasse uma nova maneira, justapondo arte e revolução através de traços da verdade, porque somente assim se engendraria um país modernizado: nascia assim o Realismo, movimento artístico baseado no senso científico do empirismo e na observação, tal como as ciências da época (o darwinismo, o positivismo e o determinismo social).

A ebulição efervescente de correntes filosóficas e científicas, no período, vinha a se coadunar com teorias como a da evolução das espécies, de Charles Darwin, em 1859, e do positivismo de Augusto Comte, elaborado entre os anos de 1830 e 1842. Por conseguinte, a literatura realista de Eça de Queiroz, e de seus contemporâneos, buscaria construir uma literatura de espírito observador, analista e experimental, cuja arte, notadamente revolucionária, pisa no território de revolução artística e político-cultural do Realismo, uma vez que dessa forma:

retrataria assim, pela observação exercida ao vivo, os tipos humanos, as classes sociais, a realidade da vida burguesa e comum, paisagens, fatos, formas de vida das cidades e do campo, concebendo uma arte dotada de espírito crítico e de verdade: “Se já houve uma sociedade que reclamasse um artista vingador é esta” escreve em carta Eça a Teófilo Braga (LAGO, 2010, p. 95).

Se por um lado a defesa comtiana era voltada à comprovação empírica, por outro, o determinismo de Taine estipulava ser possível comprovar as causas de um fenômeno por três condicionantes: meio, raça e momento histórico. Este momento será definitivamente norteador para as bases escriturais de Eça de Queiroz, orientadas pelo acontecimento das *Conferências do Cassino Lisbonense* de 1871. A respeito disso, acentua Marise Hansen:

a função da literatura seria analisar a sociedade a partir da *observação*, e não da imaginação. Só a observação crítica e minuciosa da realidade poderia servir de substrato a obras que se pretendiam revolucionárias, representantes de uma arte de combate (2000, p. 9).

Com efeito, percebe-se que a base da produção literária de então era calcada na ciência, de modo a criar cenários pautados em dados empíricos devidamente analisados, para assim ter a arte como ferramenta de revolução social com produções chamadas de romances de teses. No caso de Eça de Queiroz, estes pressupostos foram efetivados em duas de suas obras: *O Crime do Padre Amaro* e *O Primo Basílio*, conforme explica Hansen:

Tendo por mestres os escritores franceses Hyppolite Taine e Émile Zola, Eça de Queirós adere ao Naturalismo, segundo o qual a literatura deve-se nortear por uma perspectiva não só realista, mas científica. Assim, a criação romanesca passaria a ser fruto de análise dos *fatores sociais* que *determinam* os comportamentos humanos. Como qualquer fenômeno natural, esses comportamentos (especialmente os anômalos) poderiam ser definidos *a priori*, desde que se estudassem as *circunstâncias externas* que produziam. Surge o romance de tese, em que situações e personagens são concebidas para demonstrar as causas de certos problemas sociais. Norteador por essa concepção de literatura, Eça de Queirós escreve os romances *O Crime do Padre Amaro* (1875), *O Primo Basílio* (1878). Neste o ataque do escritor se dirige à burguesia lisboeta, representada sobretudo pela personagem Luísa, mulher casada que

sucumbe à sedução do primo; naquele, as críticas recaem sobre os costumes eclesiásticos (2000, p.10).

Portanto, Eça de Queiroz escreveu em um período tomado por fatores propulsores do surgimento do Realismo literário, estética à qual ele se filiou a partir de sua adesão ao grupo *Cenáculo* e às *Conferência do Cassino Lisbonense* de 1871. Porém, destaque-se que o vínculo queirosiano não se resume apenas ao Realismo, uma vez que sua originalidade é complexa e extrapola reducionismos⁵⁰.

Há uma ligação de Eça a Fausto, ainda que indiretamente, pela Questão Coimbrã, isto porque a temática de Fausto passará a se relacionar ao cenário português. Segundo o estudo de Scheidl (2008) em *Estudos de Literatura Alemã e Portuguesa*, o embate de ideias literárias entre Antônio Feliciano de Castilho e Antero de Quental acontece pela “Questão de Fausto”, referente à polêmica tradução de Antônio Feliciano de Castilho da primeira Parte do *Fausto* de Goethe. Para o estudioso, as duas polêmicas “estão relacionadas com uma questão geracional: a geração mais velha, ligada ao Romantismo, opunham-se os representantes da tradição do realismo” (SCHEIDL, 2008, p. 159).

A conjuntura vivida por Eça de Queiroz em Portugal na segunda metade do século XIX sempre foi alvo de interesse. A gestação da obra *O Primo Basílio*, enquadrada numa proposta de arte voltada à crítica da sociedade burguesa, especificamente expondo-a a seus vícios, retrata os costume de leituras de livros e consumo de óperas românticas pela burguesia. Esta obra, conforme pensa Benjamin Abdala Júnior, carrega apropriações ideológicas, notadamente herdadas das Conferências de 1871:

O movimento realista correspondeu à ascensão da pequena burguesia citadina, na segunda metade do século XIX. Ao contrário do gosto da alta burguesia, interessada no jogo vazio das formas artísticas (“a arte pela arte”), motivou-a uma arte voltada para a solução dos problemas sociais, isto é, uma arte “engajada”, de “compromisso”, que se colocava também contra o tradicionalismo romântico e procurava incorporar os descobrimentos científicos de seu tempo (ABDALA JÚNIOR, 2007, p. 199).

Do mesmo modo, saiba-se que Eça de Queiroz, além de viabilizar o projeto “Cenas Portuguesas”, consagra-se como o maior prosador realista português do século oitocentista, ligado ao grupo de intelectuais da “Geração de 70”, vinculados ao mesmo propósito de reforma social. Eça de Queiroz, junto a Teófilo Braga, Antero de Quental, Ramalho Ortigão, Guerra

⁵⁰ Segundo João Alexandre Barbosa, isso é considerado natural, uma vez que “se tratando das dimensões de Eça de Queirós, há de tudo para todos os gostos: há, por um lado, o herdeiro direto das posições assumidas pelos participantes, como ele, da geração de 1865 que, capitaneados pelo radicalismo social, e mesmo socialista de Antero de Quental, buscavam uma análise impiedosa da sociedade portuguesa, e que ele tratou de realizar através do projeto *Cenas da Vida Portuguesa*, que estaria representada pelas obras pensadas e escritas até, mais ou menos, os fins dos anos 80, e há, por outro lado, o escritor compreensivo, crítico antes de uma certa sociedade do que é social, aquela que era percebida a partir dos que, como ele, participavam do seletivo grupo *Vencidos da Vida* [...]” (BARBOSA, 2000, p.205).

Junqueiro, dentre outros, compreendiam e investiam em uma literatura capaz de revolucionar os costumes portugueses.

A “Geração de 70” constituiu uma plêiade de intelectuais portugueses, cujo interesse em comum era a introdução do Realismo em Portugal como meio de revolução social pelo âmbito artístico, conforme aponta o estudo de Maria Natália Ferreira Gomes Thimóteo, “os integrantes dessa "geração" tinham o ideal comum de tirar o seu país do obscurantismo, do atraso intelectual e das amarras da religião. A reconstrução de Portugal deveria ser apoiada na Justiça e na Verdade, projeto difundido veementemente por Antero de Quental” (2000, p. 23).

A força da palavra literária engajada a uma proposta de revolução social pode ser entendida desde as formulações de Fiorin, quando diz: “O discurso transmitido contém em si, como parte da visão de mundo que veicula, um sistema de valores, isto é, estereótipos dos comportamentos humanos que são valorizados positiva ou negativamente” (1998, p. 55).

Esta ideia de Fiorin é perceptível em *O Primo Basílio* pelas críticas sociais à burguesia através de uma análise psicossocial de suas personagens. O discurso queirosiano parece querer desaprovar sob a exposição das condições sóciohistóricas e econômicas pelas quais passavam os portugueses, o atraso social presente no comportamento daquelas personagens. Uma cosmovisão, pode-se dizer herdada do intuito revolucionário das Conferências no campo da literatura e das artes. Segundo essa perspectiva, a abordagem da dissolução do casamento, na qual Luisa adúltera principalmente pela falha na educação, constituía um grito de um Eça engajado na revolução nos costumes morais.

A respeito de Goethe, seu anseio era, verdadeiramente, convocar para sua escrita uma crítica à sociedade burguesa. Fausto significava um grito de denúncia ao retrato da sociedade conservadora e patriarcal da época, fato este constatado por Silva, “sabemos que Goethe queria, através do amor, da culpa e do suplício de Margarida, combater a moral austera e os preceitos rígidos de uma burguesia atrasada, moralista e intolerante, que castigava com impiedade a mulher seduzida, ao ponto de levar ao infanticídio” (1984, p. 74-75).

Por conseguinte, note-se que estes dois períodos políticos da produção de ambos refletem um caráter anti-burguês, por um lado a conjuntura de Eça de Queiroz no Realismo, inaugurada a partir das Conferências do Cassino de 1871 e, por outro o Fausto de Goethe, no anseio pela busca de revolução social impulsionado por *Sturm und Drang*⁵¹. Assim, destacamos

⁵¹ O movimento pré-romântico Sturm und Drang (1770-1785), também denominado “Tempestade e Ímpeto”, constitui a revelação do Romantismo à cena literária do mundo. Seu nome é em referência ao título homônimo da obra de um de seus membros, Friedrich Maximilian von Klinger. O propósito maior deste grupo de intelectuais

como válido este aspecto comum a ambos: a questão engajadora, a qual faz se inter-relacionarem seus discursos. Isto porque suas expressões artísticas possuem a força da engrenagem da palavra literária como instrumento de intervenção sociológica.

A necessidade de reformas sociais em ambos se deu, como vemos, dentro de um contexto revolucionário. *Sturm und Drang* (“Tempestade e Ímpeto”), movimento pré-romântico definidor do Romantismo em território de língua alemã, por exemplo, é tido pela visão goethiana como voltada ao seu tempo:

O interessante é que reconhecendo, em seu tempo, a necessidade de uma grande transformação social, Goethe dizia: “Tudo para o povo, mas nada por seu intermédio”. Chegou a propor, objetivamente, várias reformas de caráter social a fim de melhorar a situação dos trabalhadores da cidade e do campo, mas como simples medidas preventivas, partindo de “cima” (MONIZ, 1984, p.99).

A perspectiva reformadora, no âmbito artístico em Portugal, ocorre de forma lenta, em diálogo com a arte de outras nações. Grupos intelectuais entendiam a necessidade de um plano revolucionário de reforma social pela arte, pois já não era mais viável a permanência do Romantismo, conforme explica Abdala Júnior em relação à transição retardatária de Portugal do Romantismo ao Realismo:

As teorias positivistas do século XIX surgiram em decorrência das solicitações materiais ou ideológicas da Revolução Industrial, nos países mais desenvolvidos. Não era o caso de Portugal, que possuía ainda formas capitalistas primárias, associadas a sobrevivências que vinham de séculos atrás. O Realismo vai chegar ao país por importação. Foi mais uma posição intelectual de grupos reformistas minoritários (ABDALA JÚNIOR, 2007, p. 201).

Por fim, destacamos o estudo de Lola Geraldine Xavier (2002) sobre *O Primo Basílio* que aponta a impossibilidade de o enunciatador queirosiano ocultar a sua ideologia, e diante disso ratificamos nossa defesa, haja visto o período ativista de Eça de Queiroz, em meados do último quartel do século XIX, ser atingido por ebulições ideológicas, notadamente a das *Conferências do Cassino Lisbonense* (1871):

O narrador parece, assim, observar criticamente, à distância do seu monóculo, o movimento das personagens no desenrolar da acção, traindo-se, todavia, na pretendida objectividade através das técnicas discursivas utilizadas que revelam a sua presença e seu estatuto ideológico (XAVIER, 2002, p. 620).

revolucionários era resgatar a germanidade ao fazer oposição ao regime iluminista francês em meio a conjuntura epocal em que a França constituía o epicentro cultural e principal regente dos modelos clássicos, e, para tanto, precisavam se desvencilhar do racionalismo. Em contraposição ao regime clássico estético que impedia a expressividade de uma liberdade criadora, os intelectuais do grupo, apoiavam-se em estudos de Rousseau, Macpherson e Shakespeare. Em suma, Massaud Moisés em seu *Dicionário de Termos Literários* os define assim: “os seus membros defendiam repúdio às teorias racionalistas de Aufklärung e o regresso ao irracionalismo, aos valores do espírito, ao sentimento, o gosto da simplicidade e a conseqüente recusa da civilização, o pleno gozo da liberdade criadora, do gênio individual contra as regras clássicas, da intuição sobre a Razão, da inspiração sobre a erudição, do subjetivismo contra o objetivismo” (MOISÉS, 2004, p. 435).

Identificamos ao longo deste tópico que a interdiscursividade se estabeleceu pelas homólogas ideologias e pelos mesmos ideias revolucionários da arte de ambos. Nesse momento, arguimos que verificar a interdiscursividade entre *O Primo Basílio* e Fausto, com vistas à uma crítica à burguesia, nos leva a observar a alusão fáustica pela ópera no discurso queirosiano como estratégica para a concretização do contrato do programa estético e ideológico.

Adiante, buscaremos identificar como as isotopias de ambos se coadunam, notadamente no que tange à representação de um retrato cultural lisboeta envolto por óperas italianas, apelativas para a sentimentalidade romântica e para o poder do dinheiro, para assim estabelecer conexões de sentido na busca por compreender o elemento fáustico na obra queirosiana. Reafirmamos, portanto, o pensamento de Fani Schiffer Durães, de acordo com quem Fausto é “discurso ideológico, de cujo enigma todos podem participar. Assim, ele se multiplica em inúmeras interpretações” (DURÃES, 1999, p. 92). Dessa forma, entendemos que, a dimensão fáustica é suscetível de expansão de seu campo interpretativo.

3 O PRIMO BASÍLIO E FAUSTO: INTERDISCURSIVIDADE

D'outro modo, uma sociedade não é mais do que uma sucessão de figuras sem significação que nos passa diante dos olhos.

(“Correspondência”, Eça de Queiroz)⁵²

O presente capítulo centra-se, em linhas gerais, na exposição demonstrativa da relação interdiscursiva entre a obra de Eça e o Fausto sobretudo da ópera gounodiana, notadamente no romance *O Primo Basílio*. Apresentaremos, também, as categorias analíticas semiótico-discursivas.

Ressaltamos, logo de início, que este tópico, bem como este estudo como um todo, enfocará uma leitura de Fausto integrado ao corpo da narrativa de *O Primo Basílio* pela ópera homônima gounodiana. Logo, o que importa mesmo é verificar nesta pesquisa comparativa, a consonância de ambos no que se refere ao aspecto crítico burguês. E no que diz respeito à expressão discursiva da obra dos autores, entenderemos o estudo da historicidade do discurso excluindo a sua exterioridade, a partir da orientação de José Luiz Fiorin que advoga:

Por serem dialógicos é que os discursos são objetos históricos. Sua historicidade não é algo externo, que é dado por referências a acontecimentos da época em que foram produzidos ou por curiosidades a respeito de suas condições de produção (por exemplo, a biografia do autor ou relatos sobre o período em que o autor realizou sua obra). Ela é captada no próprio movimento linguístico de sua constituição. É na percepção das relações com o discurso do outro que se compreende a história que perpassa o discurso. Com a concepção dialógica, a análise histórica dos textos deixa de ser descrição de uma época, a narrativa da vida de um autor, para se transformar numa final e sutil análise semântica, que vai mostrando aprovações ou reprovações, adesões ou recusas, polémicas e contratos, deslizamentos de sentido, apagamentos, etc. (2012, p. 151).

Dessa maneira, a incursão nesta parte específica, compromissada em examinar o estabelecimento dos vínculos discursivos entre Fausto e Eça para ressaltar a interdiscursividade de ambos pelo aspecto da crítica à burguesia, levará em conta as fecundações que Fausto estabelece no cenário literário de Eça, notadamente na presença de Fausto na cultura portuguesa. Isto posto, entende-se a necessidade deste capítulo em abordar o diálogo interdiscursivo por já termos identificado no capítulo anterior, num mapeamento geral de estudo, a relação entre Eça e Fausto.

Estudiosos queirosianos apontam que Fausto passa a ser relevante em terras portuguesas e, conseqüentemente, um importante epicentro para literatos, a partir do interesse musical. E infere-se, a partir disso, que foi a ópera “Fausto”, de Charles Gounod, impulsionadora das citações na obra *O Primo Basílio*, de Eça de Queiroz.

⁵² Trecho extraído de Correspondência, (1945a, p. 87) enviada a Conde d’Arnos em 24 de maio de 1885.

Tal aproximação se mostra evidente pelas repetitivas menções à ópera, mas não somente isso: do ponto de vista ideológico e de arte revolucionária⁵³, os Faustos de Goethe e de Eça parecem constituir simulacros de um cenário burguês romanticamente disfórico da burguesia. Isto porque, quando comparados, podemos comparar a questão da sedução e da morte de Gretchen com a atmosfera burguesa vivida por Luísa, ainda que esta tenha também sido trazida pela ópera, como maneira de figurativizar o mundo burguês patriarcal que constrange Luísa. Segundo Durães, a imagem da heroína goethiana remete à uma figura combatida: “o drama de Gretchen contém uma dimensão ‘crítico-político-social’: no Fausto, de Goethe a história da gravidez secreta de Gretchen e suas consequências estão relacionadas a fatos reais da época do autor” (1999, p. 190).

No que se refere ao reconhecimento da influência operística pela menção de “Fausto”, de Gounod, na produção de *O Primo Basílio*, pode-se dizer que se deve ao fato de ter sido encenada em terras lusitanas durante sete anos, conforme aponta um estudo ensaístico de Maria Manuela Dellile, em que se destaca a “onda fáustica” no solo português durante um período do século XIX:

O forte interesse pela tragédia goethiana e seus protagonistas que se verifica em Portugal nesses anos está, a nosso ver, estreitamente relacionado com o êxito obtido pela ópera Fausto de Gounod, que se estreia no Teatro S. Carlos em Dezembro de 1865 e, até princípios de 1872, perfaz um total surpreendente de 87 récitas, sempre com grandes enchentes (DELILLE, 1984, p. 148).

O contexto de tempo-espaço da narrativa de *O Primo Basílio* se passa na década de 70 do século XIX, momento apoteótico da ópera de Charles Gounod nos palcos lisboetas. Este também será um ensejo para outras formas de circulação da obra goethiana. Os trabalhos de Agostinho d’ Ornellas de tradução de Goethe para o português, a partir de Gérald de Nerval ilustra isso.

Na Literatura Portuguesa, a figura de Fausto reverberou durante o período oitocentista logo após a tradução de Agostinho de Ornellas e de Antônio Feliciano Castilho, bem como por meio da ópera homônima de Charles Gounod. A tradição portuguesa é uma das culturas em que se ratifica aquilo que Kierkegaard asseverava: “cada época tem seu Fausto” (1979, p. 291); e Heine quando dizia que “todo mundo deveria escrever um Fausto” (1975, p.231)⁵⁴. Fausto se estabelecerá no cenário português devido ao legado de Goethe e de Charles

⁵³ Discorremos a respeito disso no último tópico do capítulo anterior.

⁵⁴ Heine *apud* Smeed, *Faust in Literature* (1975).

Gounod, conforme expressa Theodor: “foram as obras literárias de Goethe e musical de Gounod que realmente introduziram o tema fáustico na tradição cultural portuguesa” (1986, p. 379)⁵⁵.

Analisado de uma forma geral, Fausto instala-se de forma contínua e dominante em *O Primo Basílio*. Isso se efetiva sobretudo no capítulo XIII, na cena do Teatro São Carlos. O enunciador, neste momento, descreve o quadro social no espaço cênico teatral evocando figuras das cenas de Fausto, as quais fazem vislumbrar um pareamento das relações, de um lado Luísa e Basílio, e de outro Margarida e Fausto, fato este reflexo da aura do romantismo da ópera italiana. A exposição da peça operística as expõe como em um espelho, notadamente a Luísa, se que enxerga em adultério através de Margarida e Fausto entoando a mesma ária: “Mas o coração de Luísa batia precipitadamente; vira-se de repente sentada no *divan*, na sua sala, ainda tomada pelos soluços do adultério, e Basílio, com o charuto na boca, batia distraído ao piano aquela ária — *Al pallido chiarore dei astri d’oro*” (QUEIROZ, 1997, p. 722).

A partir deste trecho de ária, é possível sublinhar a referência ao elemento ouro, simbolicamente representando a importância do dinheiro para aquela sociedade, pois naquele momento seria o subsídio necessário para salvar a vida de Luísa da descoberta de seu adultério. Além disso, foi a aparência de *status* econômico, expressa na postura supostamente elegante do janota Basílio, que a levou ao adultério. Mas não só, percebe-se também que além da questão econômica, que Basílio era aparentemente uma figura similar as óperas e aos romances lidos e ouvidos por Luísa. Ou seja, Luísa foi conduzida ao adultério pelo caminho da idealização alimentado pelas produções romantizadas que consumia. Tudo isso fica delineado na voz do “jovial Diabo”:

A sua voz arremessada afirmava, num tom brutal, o poder do dinheiro; nas massas de instrumentação passavam sonoridades claras e tilintantes dum remexer sôfrego de tesouros; e as notas altas finas caíam; dum modo curto e seco com marteladas triunfantes cunhando o divino ouro (QUEIROZ, 1997, p. 721).

Perceba-se na “Ária das Joias”, que não é explicitamente assinalada na obra queirosiana, Margarida sendo seduzida pelos galanteios de Fausto e o momento da conquista sendo concretizado através do regalo de joias. No episódio doméstico queiroziano, Luísa, igualmente, é seduzida, inicialmente, por Basílio pelo rosário e por luvas francesas, as quais provavelmente assinalam o ponto fáustico da narrativa queirosiana, pois, a partir daquele momento, Luísa se interessaria pelo primo não só pelo ponto de vista material, mas também pela idealização que fizera de Basílio. Através desta ideia, acreditamos que haja uma relação

⁵⁵ Ao afirmar isto, Erwin Theodor deixa claro a existência despercebida de Fausto antes da manifestação de Goethe e Gounod em terras lusitanas já a partir do início do século XVIII, quando diz: “na Península Ibérica surge em 1701 uma peça de teatro de bonecos, intitulada *Vida del Grán-Doctor Portugués*, enfocando o Fausto como um médico de Coimbra” (THEODOR, 1986, p.379).

entre o pacto fáustico e o adultério entre primos pelo ponto de vista da crítica queiroziana através da questão materialista que a narrativa queirosiana levanta.

Saiba-se que a noção de burguesia nasce da noção de burgo, oriunda ainda do período do Feudalismo na Idade Média, mas a sua devida ascensão somente se dará com o advento da Revolução Francesa, em 1789, na qual se estabelecerá como classe social através da expansão econômica, conforme afirma Silva:

O vocábulo serviu à formação de burguesia, denominando a nova classe social, nascida do desenvolvimento econômico que começa a ocorrer em fins da Idade Média. Os habitantes dos burgos transformam-se em burgueses e pouco a pouco vão se infiltrando entre a nobreza, derrotando-a na Revolução Francesa (2002, p. 79).

A despeito dessa designação dicionarizada, cujo fim é apenas apontar a procedência da classe burguesa, nosso enfoque, que é a crítica à burguesia, precisa entender esta noção na construção interna do livro estudado. Em *O Primo Basílio*, cujo cenário social escolhido para retratação é a de uma pequena burguesia lisboeta, sua caracterização é crítica, pois está voltado à análise do comportamento de um contexto familiar burguês. No livro, o ataque à classe burguesa parece estar centrado, notadamente, nos papéis sociais de personagens marcadas pela superficialidade moral e comportamental. Luísa parece representar a metáfora do ideal de uma mulher burguesa oitocentista educada somente para casar. Carlos Reis e Maria da Natividade (1993) destacam na ociosidade a marca crítica desse sintoma, podendo assim dizer que a crítica à burguesia volta também a uma educação má estruturada a qual, conseqüentemente, focaliza as falsas bases de uma pequena burguesia revertida, sobretudo, a má educação feminina.

Dessa maneira, este *fin de siècle* se constituirá como centro da representação literária do mundo burguês para acentuar, sobretudo, seus comportamentos. E, se por um lado, Eça usará de seu discurso literário para refletir as condutas sociais do regime burguês, por outro, Goethe, oriundo dela, segue nessa mesma esteira, notadamente na primeira parte do *Fausto*, conforme argumenta Aires Graça:

Goethe é pedra de toque de uma facção de intelectuais, de uma classe e de uma época. Burguês pelo nascimento e pelos estudos, encontra-se entre a burguesia, de que reflecte os interesses e a ideologia, porque nela nasceu e nela se formou, e a aristocracia, de que também reflecte os interesses, não só porque trabalha para ela e a ela deseja ascender — legítimo trauma da mentalidade burguesa que perdura até hoje como resíduo —, como ainda porque esta oferece na sua moral decadente uma alternativa de fuga ao peso da rígida moral burguesa (apesar de os ideais da burguesia terem, em alguns casos, penetrado na ideologia aristocrática) (1984, p. 19).

A partir desse ponto de vista de Graça (1984), realçamos que nossa apresentação contribui, por um lado para realçar a oposição de Goethe e Eça de Queiroz pelos assuntos burgueses, e por outro justificar porque a crítica à burguesia presente em ambos é tão incisiva através da figura de Fausto.

3.1 Interdiscursividade e intertextualidade em torno da configuração discursiva fáustica

Os estudos relativos à interdiscursividade, a partir da contribuição de Bakhtin, entendem-na como uma relação dialógica, uma condição necessária para se engendrar um discurso, pois, inerentemente, um discurso é um interdiscurso, conforme argumenta Fiorin: “A relação dialógica entre discursos será chamada relação interdiscursiva e, na medida em que é constitutiva do discurso, é uma relação necessária. Não há discurso fora das relações interdiscursivas” (2012, p. 151). Para ele, importa acrescentar, “o sentido não pode construir-se senão nas relações dialógicas” (FIORIN, 2006, 180).

De acordo com nossa perspectiva, “a interdiscursividade não implica a intertextualidade, embora o contrário seja verdadeiro, pois ao se referir a um texto, o enunciador se refere, também, ao discurso que ele manifesta” (FIORIN, 1994, p. 35). Levando-se em conta isto, nossa pesquisa procura apreender o fenômeno da interdiscursividade no discurso queirosiano por intermédio de suas alusões à ópera “Fausto”. Já demonstramos esta presença fáustica, interdiscursiva e intertextual, parece atuante no desenho do enredo queirosiano, o que é inclusive ressaltado por Beatriz Berrini:

Fascinante o diálogo intertextual entre a ópera e o romance, ambos retratando situações de sedução, nas quais o dinheiro tem papel primordial: é o «divino ouro». Margarida morre, embora o libreto mostre a sua salvação espiritual. E Luísa? O leitor atento percebe o espelhar-se das situações representadas no palco naquelas outras vividas pelas personagens do romance (1984, p. 51).

Parece haver uma inter-relação entre a *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert e *O Primo Basílio*, de Eça de Queiroz, haja vista ambos aglutinarem referências operísticas ao seu enredo, e isto, talvez, venha a ser uma chave da tradução semântica de suas obras. O universo de Emma dialoga com a adaptação operística de *Lucia di Lammermoor*, de Donizetti, já que Lucia e Emma fantasiam um mundo ao lado de seus amantes, diferente daquele matrimônio indesejado no qual viviam. Luísa, por sua vez, dialoga com a ópera “Fausto”. Logo, vemos que não é sem fundamento a ideia de Pinto (2005) ao atrelar o recurso musical de Eça com *Madame Bovary*, em que “*Lucia di Lammermoor*” é referenciada: “É óbvio que as alusões de Flaubert a *Lucia di Lammermoor* e ao romance de Scott provocaram a citação de Eça de Queirós de *La Traviata* de Giuseppe Verdi e do romance *La dame aux camélias*, de Alexandre Dumas Filho” (PINTO, 2005, p. 50)⁵⁶.

⁵⁶ No original: “It is obvious that Flaubert’s allusions to *Lucia di Lammermoor* and the Scott novel prompted Eça de Queirós’s” citation of Giuseppe Verdi’s *La Traviata* and the novel from which it was derived, *La dame aux camélias* by Alexandre Dumas” (tradução nossa).

O poema trágico *Fausto* é, provavelmente, a obra alemã, e dentre as da literatura universal, uma das mais ricas no âmbito exegético e simbólico. Destaque-se o tempo de dedicação de Goethe ter-se dado a esse projeto poético ao longo de sua vida. Segundo Harold S. Kushner, essa obra era, de fato, representativa para a vida de Goethe por ela trazer o sentido de sua própria existência:

o poeta alemão Goethe passou a vida escrevendo sua obra-prima. Queria que ela fosse sua principal declaração sobre o significado da vida, a obra-prima literária que explicasse o sentido de sua própria vida. Começou a escrevê-la aos vinte anos, abandonou-a para se dedicar a outros projetos e voltou a ela aos quarenta (em vista da sua reação pela chegada da meia-idade, pode-se adivinhar). Quando a completou, estava já próximo à morte, aos oitenta e três anos. Embora não possamos ter certeza da idade de Goethe ao escrever cada linha, é fascinante acompanhar a maneira pela qual as idéias do herói sobre o que fazer de sua vida evoluem do começo ao fim da história (KUSHNER, 1999, p. 26)

A obra se constitui em duas partes, *Fausto I* (1808) e *Fausto II* (1832), e também de pequenos esboços incipientes, o chamado *Faust. Ein Fragment*, também denominado *Primeiro Fausto* ou *Fausto Primitivo* (em alemão: *Urfaust*). Essa emblemática produção alemã parece refletir em seus meandros ficcionais seu trajeto temporal, conforme sustenta Silva:

A construção da obra, tantas vezes interrompida, repensada e retomada ao longo de seis décadas, tinha de reflectir necessariamente as mutações do pensamento e estilo resultantes do amadurecimento psicológico, filosófico e estético e também do envelhecimento do poeta, deixando particularmente vincada, nos estilos essencialmente dramático da Primeira Parte e épico da Segunda, a transição dos anos de arrebatamento juvenil, tipicamente *Sturm und Drang*, para a calma sibilina da meia idade e da velhice. Obra irregular e heterogênea, o *Fausto* de Goethe preservou, no entanto, uma extraordinária coerência em toda a sua vasta e complexa paisagem simbólica (SILVA, 1984, p. 61).

Escrito ao longo da vida de Goethe, *Fausto I* e o *Fausto II*, conforme já dito, é carregado de vicissitudes. A obra representa as grandes transformações pelas quais o mundo ocidental passava, conforme contextualiza Silva:

Obra de uma vida, foi também expressão de uma época, até mesmo de uma era. Em 83 anos de vida, Goethe, o ministro de Weimar, funcionário, cortesão, estadista, cientista e poeta não poderia, de modo algum, ficar alheio às profundas transformações do seu tempo, marcado por guerras dinásticas e de independência nacional, pela Revolução Industrial que ganhava velocidade, pelo surgimento das massas como factor político decisivo e por avanços, também revolucionários, em campos tão diversos quanto a estratégia, a ciência, a técnica a poesia e a filosofia. Foi a era do idealismo e da escravidão, do imperialismo e da libertação — a era que deu à luz os modelos para as ideologias modernas, para os autoritarismo do nosso tempo e para os movimentos políticos e revolucionários contemporâneos (1984, p. 61-62).

A primeira parte, talvez, esteja mais ligada ao emblemático movimento romântico alemão chamado de *Sturm und Drang*, enquanto a segunda, mais ao classicismo. A figura de Fausto passou a ser simbólica para os membros vanguardistas desse movimento pré-romântico alemão com Goethe, Schiller, Klinger e Müller, conforme argumenta Anita Prado Koneski:

Os pensadores alemães, jovens escritores do “Sturm und Drang” (Lessing, Goethe, Wagner, Maler Müller) tomaram o drama de Fausto com outro “olhar”. Buscaram no espírito tumultuado do personagem lendário um foco diferente dos moralistas

barocos. O que eles pretendiam era, através do conhecimento do universo e identificação com a natureza, compreender a ordem do Universo e de Deus, vivendo a própria Natureza como divindade, o mundo como exteriorização divina (1999, p. 3).

As propostas estéticas e políticas do *Sturm und Drang* reverberaram em boa parte da geografia europeia, incluindo Portugal, que participou do movimento romântico a partir de por volta de 1825⁵⁷, com a publicação de *Camões*, de Almeida Garrett. Veremos o imperativo político-estético do movimento alemão constituirá denominador comum aos preceitos do movimento português “Geração de 70”, pelo traço do liberalismo, conforme aponta Massaud Moisés:

De modo amplo, o Romantismo participou de um novo ciclo de cultura e civilização, caracterizado pela atenuação do poder monárquico discricionário, em favor das monarquias constitucionais e das repúblicas: as oligarquias cedem vez às democracias, e o absolutismo político vê-se perante uma concepção nova, o Liberalismo (2004, p. 408).

A primeira parte de *Fausto*, no original, *Faust. Eine Tragödie*, provavelmente a mais conhecida, publicada em 1808, compreende o protagonista na fase final da vida, um velho desiludido de todas as ciências que havia estudado até ali como um diletante, ou seja, como um indivíduo versado em várias áreas do conhecimento, mas contudo não especializado em nenhuma delas. Este inconformismo o mobilizaria a ir em busca, não só da sapiência absoluta⁵⁸, mas sim de uma plenitude terrena, no gozo de inúmeras experiências. Nessa situação, evoca Mefistófeles, a única pessoa que poderia reverter aquela situação pelo pacto com sangue. Como resultado, Fausto rejuvenesceria e conquistaria o amor de uma jovem, Margarida (também chamada Gretchen). E, diante disso, havia uma regra: se Fausto se tornasse completamente satisfeito das ofertas do Diabo, este tomaria sua alma, conforme acentua Fausto⁵⁹:

E sem dó nem mora!
 Se vier um dia em que ao momento
 Disser: Oh, pára! És tão formoso!
 Então algema-me ao contento,
 Então pereço venturoso!
 Repique o sino derradeiro,
 A teu serviço ponhas fim, Pare a hora então, caia o ponteiro,

⁵⁷ O Romantismo logo se notabilizaria no plano político e cultural-artístico e estabeleceria uma relação visceral entre a classe burguesa e a arte romântica ideologicamente e esteticamente. O marco para esta efetivação seria a Revolução Francesa de 1789 e a Segunda Revolução Industrial, os quais estruturaram as balizas ascendentes de uma classe possuinte do poderio econômico e ideológico de então. Seriam estes dois momentos históricos responsáveis, segundo Massaud Moisés (2004), pela ascensão da burguesia, “baseada na ética do dinheiro”.

⁵⁸ Ressalte-se que a personagem Fausto que pactua pelo conhecimento está na obra de Christopher Marlowe e Thomas Mann, enquanto o de Goethe o pacto se justifica, notadamente pelo desejo de experimentar a totalidade de sua existência, diante do contexto de desilusão e insatisfação em sua vida. Além disso, há uma outra diferença a ser notada no que diz respeito a uma comparação entre a narrativa goethiana e marlowiana por William Rose em “The Faust Drama in Germany”: “a fundamental diferença entre a concepção de Goethe do pacto e das versões anteriores está tipificada no fato de que não é de um pacto clássico que Fausto participa, mas de uma aposta” (ROSE *apud* ROCHA JÚNIOR, 2008, n.p).

⁵⁹ Tradução da obra poética goethiana por Jenny Klabin Segall (1981).

O Tempo acabe para mim! (GOETHE, 1981, p. 83)⁶⁰

Na segunda parte de *Fausto*, no original, *Faust Der Tragödie*, por sua vez, publicada em 1832, Fausto, encontra-se num outro cenário, num ambiente em que não existe mais Margarida, mas, sim, Helena de Troia, personagem de *Ilíada*, de Homero. Neste momento, conforme ressalta Silva, adentra-se num outro aspecto, o clássico:

a outra *Noite de Walpurga*, esta clássica, em que Fausto busca a Helena do mito homérico, num ambiente de metamorfose criadora, onde às sereias e esfinges se sucedem às ninfas e os centauros e, em seguida, os deuses mitológicos. Esta romagem de Fausto pelo Mundo Antigo simboliza a busca do ideal de beleza clássica que caracterizou o Renascimento Alemão em fins do século XVIII e o encontro de Fausto e Helena, num castelo gótico, a fusão temporária da nervosa sensibilidade moderna com o equilíbrio sereno e luminoso do Sul (Helena parece ter saído de um dos frontões do templo dórico de Zeus, em Olímpia). Do idílio amoroso, Euphorion, uma criatura alegórica que, nas palavras do poeta, simbolizava a Poesia universal e eterna (1984, p. 76-77).

A magnitude da obra *Fausto* atravessaria o largo espaço temporal de cinco séculos que nos separa da figura histórico-lendária do Doutor Fausto, ganhando novos matizes a partir de cada pena artística. A figura fáustica parece guardar uma essência perene a cada obra, conforme destaca Berman:

A história tem sido contada e recontada, interminavelmente, em todas as línguas modernas, em todos os meios conhecidos, da ópera ao espetáculo de marionetes e aos livros cômicos; em todas as formas literárias, da poesia lírica à tragédia teológico-filosófica e à farsa vulgar; a história de Fausto provou ser irresistível a todos os tipos de artista em todo o mundo. Embora tenha assumido muitas formas, a figura de Fausto tem sido sempre, praticamente, o “garotão cabeludo”, isto é, um intelectual não-conformista, um marginal e um caráter suspeito. Em todas as versões. Também a tragédia ou comédia ocorre quando Fausto “perde o controle” sobre suas energias mentais, que a partir daí adquirem vida própria, dinâmica e altamente explosiva (1986, p. 39).

A referência literária mais revisitada para recompor novos Faustos é a de Goethe, pois, conforme defende Houaiss, em comparação às outras, há nela um “valor simbólico e humano”. As adaptações operísticas de *Fausto*, surgidas ao longo do século XIX, ancoravam-se na narrativa do ministro de Weimar:

Foi sobre o *Fausto* de Lenau e de Goethe que os músicos se inspiraram sobretudo, Listz escreveu *Faust Symphonie* e a *Mephisto-Waltz*; Wagner, uma abertura; Shumann, um oratório em três partes; Berlioz, *La damnation de Faust*; Gounod, a ópera *Faust*, de 1859 (HOUAISS, 1981, p. 18).

No que diz respeito à ópera “Fausto”, de Charles Gounod, a adaptação operística nada mais é que um recorte da obra homônima goethiana. Segundo Berman (1986), o foco da

⁶⁰ Original: **FAUST:** Und Schlag auf Schlag! Werd ich zum Augenblicke sagen:/Verweile doch! du bist so schön! Dann magst du mich in Fesseln schlagen,/Dann will ich gern zugrunde gehn!Dann mag die Totenglocke schallen,/Dann bist du deines Dienstes frei,/Die Uhr mag stehn, der Zeiger fallen,/Es sei die Zeit für mich vorbei!(GOETHE, 2010, p. 57)

operística estará na primeira parte de Fausto, designada como “coração da obra”, a chamada *Gretchenragödie* [Tragédia de Gretchen]:

Ao longo de todo o século XIX, a “Tragédia de Gretchen”, no fecho da primeira parte do Fausto, foi considerada como o coração da obra; foi imediatamente canonizada e celebrada vezes sem conta como uma das grandes histórias de amor de todos os tempos. Leitores contemporâneos e espectadores, porém, mostram-se algo céticos e impacientes com essa história exatamente por alguns dos motivos pelos quais os antigos a amaram: a heroína de Goethe é simplesmente demasiado boa para ser verdadeira — ou para ser interessante. Sua singela inocência e sua pureza imaculada pertencem mais ao mundo do melodrama sentimental do que à tragédia (BERMAN, 1986, p. 51).

Como se vê a partir deste comentário de Berman, a primeira parte de *Fausto*, de Goethe tem a sua importância no âmbito da arte operística de Charles Gounod por trazer uma história de sofrimento e sacrifício da heroína feminina pelo amor, o que para nós põe em questão a moral burguesa corrompida tanto para Gretchen quanto para Luísa.

3.2 O horizonte fáustico na obra *O Primo Basílio*

Neste tópico, discutiremos, por meio de uma revisão de estudiosos que versam sobre o assunto, as múltiplas referências operísticas em *O Primo Basílio*, notadamente do “Fausto”, de Charles Gounod. Propomo-nos, pois, com base nessa revisão de literatura, contextualizar, analisar e elucidar os objetivos propostos para este trabalho.

Em linhas gerais, o enredo de *O Primo Basílio*, cujo subtítulo é “episódio doméstico”, retrata as cenas do lar de um casal burguês, Luísa e Jorge, separados por um compromisso: a viagem deste ao Alentejo por aproximadamente duas semanas a trabalho. A respeito de sua intenção na obra, Eça de Queiroz afirma peremptoriamente a Teófilo Braga:

eu não ataco a família — ataco a família lisboeta — a família lisboeta produto do namoro, reunião desagradável de egoísmo que se contradizem, e, mais tarde ou mais cedo, centro de bambochata. *O Primo Basílio* apresenta, sobretudo, um pequeno quadro domestico, extremamente familiar a quem conhece bem a burguesia de Lisboa: a senhora sentimental, mal educada, nem espiritual [...] arrasada de romance, lyrica, sobreexcitada no temperamento pela ociosidade [...] Por outro lado, o amante — um maroto, sem paixão nem a justificação da sua tyrannia, que pretende é a vaidadezinha de uma aventura e o amor grátis. Do outro lado, a creada, em revolta secreta contra a sua condição, ávida de desforra. [...] Eu conheço vinte grupos assim formados. Uma sociedade sobre estas falsas bases não está na verdade: ataca-las é um dever. E n’este ponto *O Primo Basílio* não está inteiramente fora da arte revolucionária, creio” (QUEIROZ, 1945, p. 43-44).

Num primeiro momento, cabe explicar, sucintamente, o destaque de *O Primo Basílio* tanto no cenário de literatura do autor quanto na cena literária portuguesa. Este romance, o segundo de Eça de Queiroz teve tanto sucesso de público que o primeiro, *O Crime do Padre Amaro* (1875), só passou a ser conhecido a partir dele, conforme Paulo Franchetti afirma: “foi o êxito de *O Primo Basílio* que gerou interesse por outro romance de Eça, *O crime do Padre*

Amaro, que havia sido publicado pela primeira vez em livro em 1876, com uma tiragem de apenas oitocentos exemplares” (FRANCHETTI, 2008, p. 269).

Publicado em fevereiro de 1878 em terras portuguesas, *O Primo Basílio* chamaria logo a atenção do público, conforme salienta Nascimento:

O primo Basílio foi novidade literária em língua portuguesa. Com o sucesso de venda, logo esgotou sua primeira edição de três mil exemplares. No mesmo ano de 1878, Eça de Queirós preparou a segunda edição, a última revista pelo escritor, e que chegou às livrarias em 1879 (2008, p. 11).

Não demorará muito para esta obra ser consagrada na tradição literária, pois para muitos queirosianos constitui a sua obra-prima⁶¹. Quanto à sua recepção, provavelmente, a crítica do escritor brasileiro Machado de Assis (1839-1908), escrita na revista *O Cruzeiro*, ainda no ano de sua publicação, tenha lhe dado destaque. Em linhas gerais, a abordagem crítica de Machado à obra queirosiana estava voltada, sobretudo, ao enquadramento da obra de Eça na estética realista e à construção da narrativa. Dentre as questões abordadas pela crítica machadiana, estão o retardamento da ação pela menção da ópera “Fausto”, de Charles Gounod. Paulo Franchetti discute essa afirmação e sustenta que a relevância de Fausto na narrativa reside em duas funções:

não apenas opera novamente um retardamento épico no desenrolar da ação, mas permite conjugar, de modo muito eficaz e concentrado, os motivos fáusticos espalhados ao longo da narrativa e a circunstância decepcionante em que redundou a aventura pessoal de Luísa (FRANCHETTI, 2001, p. 32).

Em consonância com o pensamento de Franchetti, Berrini aponta, em algumas passagens, a relação estabelecida entre Fausto e a obra *O Primo Basílio* (1878). Ao longo do raciocínio, ela acentua a presença de “Fausto” na narrativa por meio da expressão operística homônima de Gounod e chama atenção para o que a sua presença suscita:

No PB tem especial relevância a ária do 3.º acto do Fausto, de Gounod, que presente desde o início, qual um presságio, contribui ao longo de todo o romance-lúgubre refrão-para acentuar a importância do dinheiro naquela sociedade e, sobretudo, na vida de Luísa: é o «Dio del oro /oro/Del mundo signor ». A ópera antecipa e enfatiza o conflito vivido por Luísa, Basílio e Jorge, seja mostrando a sedução de Margarida, seja monocordicamente insistindo sobre a importância do ouro (BERRINI, 1984, p. 50).

Para Berrini, a permanência expressiva de “Fausto” em *O Primo Basílio* se justifica pelo fato de enfatizar, sobretudo, a valorização do dinheiro naquela sociedade. De acordo com ela, o relacionamento adúltero entre Luísa e Basílio é emoldurado pela presença de “Fausto” em um *leitmotiv* musical que reaparece em momentos decisivos:

Aqui os versos falam em astros de ouro: a palavra *or* já aparecera textualmente cantada por Jorge no primeiro capítulo e surge novamente agora nos lábios do amante e na

⁶¹ Campos Matos em *Sete Biografias de Eça de Queiroz*, traz este reconhecimento da obra queirosiana: “há que reconhecer que, do ponto de vista literário, *O Primo Basílio* é a obra-prima do romance realista” (MATOS, 2004, p. 97).

recordação de Luísa. Voltará ainda no capítulo XIII: Luísa e Jorge estão com os amigos no teatro, enquanto Sebastião procura eliminar Juliana de suas vidas. Representa-se mais uma vez o Fausto e aqueles mesmos versos se reproduzem: «All pallido chiaror / Che vien dagli astri d'or». Luísa, inversamente, está agora com o marido e Basílio longe, em Paris. Ela vê-se de repente no divã da sua sala «ainda tomada dos soluços do adultério», e Basílio com o charuto na boca, a tocar ao piano a mesma ária (BERRINI, 1984, p. 51).

Sob esta ótica, não seria difícil antever em Basílio um Fausto e em Luísa uma Margarida. E, da mesma forma que Fausto tem como parceiro Mefistófeles na conquista de Margarida; Basílio, por sua vez, tem a Reinaldo, nobre que a princípio incentiva cruamente a sedução e, depois de concluída, rejeita a continuidade daquele relacionamento. Segundo Berrini, essa prática costuma ser um *modus operandi* de Eça, pois:

de modo explícito ou implícito, sob forma de citação ou alusão, a partir de lembranças conscientes ou não, o texto queiroziano recupera autores, dialoga com obras estrangeiras, ecianiza situações, personagens, palavras hauridas em obras alheias. Alguns casos são flagrantes, como por exemplo a presença tão incisiva da ópera Fausto, de Gounod, n' O Primo Basílio. Em determinados momentos, árias famosas são cantadas por esta ou aquela personagem, árias que se relacionam amorosamente com Luísa, criando um fascinante diálogo textual. Num dos capítulos finais, as personagens assistem ao espetáculo operístico no Teatro de São Carlos: Luísa, como espectadora, rememora a sua própria situação que, sem que disso tenha talvez muita consciência, reflete o que está acontecendo no palco (BERRINI, 1997, p. 47).

Beatriz de Mendonça de Lima ilustra as relações que óperas estabelecem na composição narrativa de *O Primo Basílio* (2005). Sob o título “O Primo Basílio entre violetas e margaridas”, seu estudo entende que há um convite à leitura deste enredo queiroziano a partir das alusões musicais nele empregados. A pesquisadora destaca que há um ganho interpretativo ao atentar a estas referências, pois elas se vinculam, de alguma forma, às personagens, notadamente Luísa. Isto se justifica, porque, até certo ponto, há um diálogo entre ela e as heroínas românticas operísticas, seja para pontuar a qual destino está fadada, seja para denunciar a decadente educação feminina. Uma das questões apontadas pela ensaísta é a de um vínculo especial com a ópera “Fausto”, de Gounod, porque:

o que acontece na ópera coincide em parte com a história de Luísa até aquele ponto. Margarida se deixara seduzir pelo brilho das joias, assim como Luísa se deixara seduzir pelo brilho de uma vida idealizada. Ambas se viram como princesas ao se imaginarem em posse daquele brilho-burguesas fascinadas pela nobreza (LIMA, 1995, p. 189).

Outro ensaio que aborda essa questão é o “De sopranos e barítonos ou como Eça de Queirós revisita a ópera do século XIX”, de Valentim (2010). Seu estudo parece coadunar ao de Lima (2005), pois também há um convite à leitura da obra *O Primo Basílio* pelo estabelecimento da conversa entre o romance e a ópera, dois gêneros existentes no período oitocentista, e das quais Eça foi testemunha ocular. Segundo o ensaísta, o cenário do romance de *O Primo Basílio* se confundia com a do palco operístico de modo a ter personagens

românticas da ópera como a “*prima donna*, do amante sedutor, do marido traído, do amigo incondicional, da vilã aterrorizante e de personagens *giocosos*” (2010, p. 140), as quais povoam o repertório de ilusão de Luísa, por elas constituírem:

exemplos do século XIX, sob a égide de uma produção musical romântica, Eça parece perpetrar, através de um rico aparato cultural, o seu questionamento crítico à estética romântica, compondo assim uma espécie de *requiem* para o próprio Romantismo. (VALENTIM, 2010, p. 141).

A partir desta perspectiva, o artigo “Em busca do romance absoluto. Acerca de O Primo Bazilio de Eça de Queirós”, de Fátima Freitas Morna (1991), reafirma a relevância das referências operísticas sinalizadas em *O Primo Basílio*, como a de “Fausto”, de Gounod. Ela frisa que as óperas mencionadas dão um caráter de verossimilhança à narrativa, bem como constituem o ponto mais alto da expressão realista de Eça, pois ao fazer uso da música, expressão de grande representatividade em seu romance por redesenhar o cenário sócio-cultural lisboeta, amplifica a força expressiva literária:

A dominância do Fausto no romance tem a ver, segundo creio, com a exemplaridade procurada. Que Luisa é plenamente uma *traviata*, ou seja, transviada, é evidente; o seu percurso romanesco pode sintetizar-se neste termo. A corroborá-lo lá está a ária que entoa repetidamente (e que não é exactamente ao «final» da ópera, como diz Eça, mas sim a última ária para soprano solo), a única onde aparece no libretto de Piave, a palavra *traviata*. Mas a amplificação obtida a partir desta ópera poderia tornar-se perigosa para os intuitos de Eça: ligar a «oculta poesia daquelas almas» ao amor romântico, redentor e sublimizado, poderia ser treslido pelo público potencial da obra. Não há lugar para esse amor em *O Primo Basílio*; ou melhor, há que matá-lo, como a melodia se esvai à medida que as páginas avançam (MORNA, 1991, p. 523-524).

Como se vê, Morna acentua que Eça atingiu uma alta expressividade através da incorporação de peças operísticas ao seu texto romanesco. A partir disso, constatamos que a presença de Fausto, repetidas vezes encenada na narrativa queirosiana, é relevante, provavelmente pela “dimensão fáustica que confere à protagonista” (1991, p. 524). Essa ideia reforça a relação da obra queirosiana com Fausto, tendo em vista existir uma relação análoga entre Luísa e Basílio às cenas do “Fausto” da ópera pelos traços que Morna destaca:

Que seja um pobre Fausto, não há dúvida; mas que a sua é a busca de uma espécie de infinito, é o que também me parece claro. O saber que Luísa procura nem para ela é nítido; apenas o que fulgura para lá do limite de uma porta entreaberta, numa «perspectiva longa» como a eternidade. Em troca disso, ela vende a alma a quem lhe parece deter algum poder mefistofélico. O primo é, para ela, a imagem do próprio saber, de terras e gentes de romance (ou de ópera) que ela não conhece ou deseja conhecer (1991, p. 524).

Em outro trabalho, essa ideia é reforçada. Nele, o crítico legitima a engenhosidade de Eça de Queiroz ao pôr em cena referências operísticas. O estudioso que referenciamos é Paul A. M. Pinto com o trabalho “Music as Narrative in Eça de Queirós's *O Primo Basílio*” (2005). A adoção de “Fausto” na obra *O Primo Basílio*, segundo seu posicionamento, é um pleno avanço em termos de avanços literários, pois, a partir destas referências operísticas tomadas por

modelos de escritores franceses, o projetou numa ambientação representativa maior, conforme advoga:

Usando o Fausto de Goethe, tão destilado pela música de Charles Gounod, como uma moldura, Eça transcendeu o naturalismo de seus modelos Balzac, Flaubert e Zola para recriar, dentro das quatro paredes de uma casa portuguesa, a busca do filósofo cínico e contar uma parábola de alienação cujo lirismo impingiu ao hispânico Modernismo (PINTO, 2005, p. 50)⁶².

Em diálogo a essas ideias apresentadas por Pinto (2005), Lima (2005), Morna (1991) e Valentim (2010), a respeito da leitura da produção queirosiana, retornarmos à discussão feita por Paulo Franchetti. Segundo sua visão, a ópera homônima do poema trágico de Goethe é, frente às inúmeras outras óperas referenciadas no enredo, relevante, pois:

A música do Fausto do Gounod é uma das referências mais recorrentes ao longo da narrativa e Basílio é um sedutor, como Fausto na ópera, sendo uma das armas a mais bela voz com que canta para Luísa. Ora, uma das árias que ele canta no dia em que Luísa se entrega para ele pela primeira vez é justamente a que precede a sedução de Margarida por Fausto. De modo que, ao descrever a cena do teatro, Eça faz com que Luísa repasse, tomada pela ansiedade, a memória da cena da própria sedução. Só que, ao invés de Basílio, ao seu lado está Jorge, seu marido (que também costumava cantara mesma ária), e toda a sua preocupação está concentrada no lado mais mesquinho do episódio: a chantagem de Juliana e a missão que confiara a Sebastião (FRANCHETTI, 2001, p. 31-32).

Para Luis dos Santos Ferro, há um valor atribuído quando as referências são aludidas na obra de Eça, pois, uma vez revestido o pano de fundo de uma ação com uma alusão musical, tal alusão suscitaria algum efeito, conforme explica:

o levantamento sistemático das referências musicais na [sua] obra e a sua interpretação permitem afirmar que elas figuram não como mero elemento decorativo, acessório ou supérfluo na composição, mas antes na qualidade de componentes atentamente doseados e preenchendo função específica, ponderada, de efeito sabiamente calculado (FERRO, 1988, p. 422).

Maria de Lurdes Rodrigues Morgado Sampaio também acentua o papel preponderante que as referências musicais exercem no cenário da produção queirosiana, pois, segundo ela, uma vez desenhadas as menções operísticas, elas condicionam a leitura da obra sob um outro prisma. De acordo com a estudiosa:

o autor demonstra a forma como certos trechos musicais contribuem quer para a definição das personagens e situações quer para o estabelecimento de paralelismos entre situações e cenários deste folhetim com situações de conhecidas óperas da época (SAMPAIO, 2005, p. 127).

Ainda acerca desse caminho interpretativo da leitura do segundo romance queirosiano, há o artigo de Janaína Maria Alves Moura, intitulado “O Primo Basílio: uma

⁶² Original: “Using Goethe’s Faust, as distilled through Charles Gounod’s music, as a frame-work, Eça transcended the Naturalism of his models, Balzac, Flaubert and Zola to recreate, within the four walls of a Portuguese home, the quest of the jaded philosopher and relate a parable of alienation whose lyricism impinged upon Hispanic Modernismo” (PINTO, 2005, p. 50) (tradução nossa).

análise da intertextualidade musical no romance queirosiano” (2004). A autora salienta que essa obra de Eça de Queiroz é dotada de numerosas referências intertextuais operísticas as quais, para ela, são suscetíveis de análise para quem as lê, pois, as mesmas além de dialogarem com o enredo mostram um paralelismo significativo. Segundo ela, para que isso ocorra efetivamente, necessita de um leitor perspicaz capaz de ver nessas cenas operísticas “críticas e/ou inferências que só podem ser compreendidas em sua totalidade mediante o conhecimento das mesmas” (MOURA, 2004, p. 270).

Está nítido até aqui que a ação da história encena o adultério de Luísa com seu primo e, nesse percurso, vê-se repetitivamente vezes as cenas da relação entre Luísa e Basílio em paralelo às cenas operísticas de Fausto e Margarida. A respeito deste aspecto circunstancial, Moura chama atenção para seu caráter relevante além da cena no Teatro São Carlos, espaço onde os personagens da narrativa são espectadores da ópera “Fausto”, ponto de vista este que coaduna ao interesse de nossa investigação e será analisado, com minudência, no capítulo quatro:

Note-se que as lembranças da personagem, nesse momento, são todas motivadas pela representação da ópera, especialmente pela ária *Dio del Oro*, uma referência, como se sabe, completamente irônica pelo narrador, já que semelhante canção era exatamente cantada por Jorge na primeira vez em que o casal estivera junto em São Carlos e também fora através dessa mesma melodia que Luísa se entregara aos encantos do primo (MOURA, 2004, p.266).

Por último, queremos destacar o posicionamento de Carvalho no artigo “Eça de Queirós e a ópera do século XIX em Portugal” (1986). Neste trabalho, o elemento da ópera, como elemento cotidianamente presente na sociedade lisboeta, ressurgiu no cenário de *O Primo Basílio*. E, segundo o ponto de vista do ensaísta, a presença da música neste enredo é uma tentativa de transpor desejo e ilusão em Luísa:

A fuga para um mundo onírico transformava-se no desejo de o tornar real. Daí a tentativa de transpor para a vida real a ilusão da ópera como linguagem do amor e como realização artística dos amadores aristocrático-burgueses. Em *O Primo Basílio*, quando o encanto da primeira aproximação já desaparecia e Luísa começa a suspeitar de que não passa de um objeto de prazer nas mãos do primo, este, um *dandy* experiente e cosmopolita, procura inculcar-lhe a natureza pragmática de ambos, contrapondo-a ao mundo ilusório da ópera: <<Uma ligação como a nossa não é o dueto do Fausto>>. Bem diferente fora a atitude de Basílio no início, quando seduzira Luísa cantando-lhe ao piano árias de óperas. Os dotes de barítono de Basílio conduzem-no a outro aspecto da ilusão fornecida pela ópera na vida real: a realização pessoal dos amadores como artistas (CARVALHO, 1986, p. 30).

Finalizado o mapeamento da fortuna crítica específica, constatamos que embora haja uma diversidade de argumentações e discussões a respeito do tema, há uma escassa abordagem sob a perspectiva semiótica. Percebemos também, comparando a riqueza de tantas

outras referências operísticas presentes em *O Primo Basílio*, uma atenção mais detida na referência gounodiana.

Diante do exposto, verificamos a possibilidade de apreciar a interdiscursividade em *O Primo Basílio*, de Eça de Queiroz, na busca de verificar a relação de sentido entre Fausto e o romance acentuada pela ópera homônima, descrita de forma disfórica na ambientação romanticamente burguesa. Trata-se de, agora, observar que o diálogo de ambos se dispôs pela criação de efeitos de sentido, suscitados pela ópera, os quais promoveram a proximidade de seus aspectos em comum relacionados à crítica à burguesia.

3.3 Categorias analíticas semiótico-discursivas

Uma vez a semiótica greimasiana considerada como suporte teórico-metodológico, este estudo tem a necessidade de abordar, ainda que de forma sucinta, pressupostos teóricos para dar lastro à análise presente no próximo capítulo. Paralelamente ao conhecimento da teoria semiótica, buscaremos também destinar este espaço para trazer a questão contributiva da semiótica para os estudos na literatura queirosiana.

A semiótica consiste em um método de reconstituição dos sentidos dos textos. Nesta dinâmica, a discursividade está assentada, em sua sintaxe, no contrato fiduciário estabelecido entre enunciador e enunciatário, bem como, em sua semântica, nas isotopias, as quais permitem visualizar, no texto, cenas, que orientam e possibilitam ao leitor o efeito de sentido. Segundo Barros: “A reiteração discursiva dos temas e a redundância das figuras, quando ocupam a dimensão total do discurso, denomina-se isotopia” (2002, p. 123)⁶³.

O termo isotopia⁶⁴, categoria difundida pelos estudos de semiótica e advindo de empréstimo da Físico-Química, designa uma característica de propriedade nuclear de um elemento que teria um número equivalente de átomos, mas uma disparidade nos seus números de massa. Segundo Denis Bertrand (2003, p. 153), deve-se à isotopia “a permanência de um efeito de sentido ao longo da cadeia do discurso”. Nesse tocante e, em consonância ao pensamento bertrandiano, isotopia passa a ressignificar no campo da Semiótica aquilo que possibilita a efetivação da leitura (ver também BARROS, 2005).

⁶³ No último capítulo desta dissertação, aplicaremos as isotopias na análise da obra *O Primo Basílio*.

⁶⁴ Iremos contemplar as isotopias no próximo capítulo desta dissertação, momento propício para se explorar, por meio de confronto, os aspectos temático-figurativos compartilhados entre eles nas cenas da narrativa de *O Primo Basílio* pela ópera.

Na Semiótica greimasiana, o contrato fiduciário caracteriza-se num pacto de veridicção em que o fazer parecer verdadeiro é estabelecido pelo fazer persuasivo e interpretativo do enunciador e enunciatário, espécie de simulacro do autor e leitor do texto, respectivamente, os quais determinam o estatuto veridictório do discurso. Acerca disso, Greimas e Courtés apontam “não apenas uma representação ‘correta’ da realidade sócio-cultural, mas também um simulacro montado para fazer parecer verdadeiro e que ele se prende, por isso, à classe dos discursos persuasivos” (GREIMAS E COURTÉS, 1979, p. 490).

A arte de narrar estaria circundada por estratégias discursivas, e, com Eça de Queiroz, não seria diferente, uma vez que, como pensa Reis:

contar um conto nem sempre é um acto de candura; contar um conto, para mais talento e com graça, é activar uma estratégia discursiva em que a economia interna de uma simplicidade aparente não raro se conjuga com um propósito persuasivo que desemboca em finalidades de índole crítica, moralizadora ou ideológica (2007, p. 64).

Esta ideia de Carlos Reis, guardadas as diferenças epistemológicas, tem relação metalinguística com os pressupostos teóricos da Semiótica a respeito do “real” no discurso literário, fato este que pode ser resumido pelo pensamento barthesiano:

A narrativa não faz ver, não imita; a paixão que nos pode inflamar à leitura de um romance não é a de uma “visão” (de fato, não “vemos” nada), é a da significação, isto é, de uma ordem superior da relação, que possui, ela também, suas emoções, suas esperanças, suas ameaças, seus triunfos: “o que se passa” na narrativa não é do ponto de vista referencial (real), ao pé da letra: nada; “o que acontece” é a linguagem tão-somente, a aventura da linguagem, cuja vinda não deixa nunca de ser festejada (BARTHES, 1971, p. 60).

Segundo Fiorin (2006), nosso contato com o mundo real não é direto, mas sim indireto. Dessa forma, pode-se dizer que todos nós somos atores linguísticos, uma vez que somos mediados pela linguagem. Assim, um literato como Eça de Queiroz, filiado à estética realista, trabalharia a linguagem em seu fazer persuasivo, de modo a apresentar uma ilusão de real:

O real se apresenta para nós semioticamente, o que implica que nosso discurso não se relaciona diretamente com as coisas, mas com os outros discursos, que semiotizam o mundo. Como se vê, se não temos relação com as coisas, mas com os discursos que lhe dão sentido, o dialogismo é o modo de funcionamento real da linguagem (FIORIN, 2006, p. 167).

Com vista nisso, num primeiro momento, será apresentada uma característica recorrente na obra queirosiana, a descrição, um elemento especialmente importante quando a estratégia discursiva se constitui para convencer o enunciatário da construção realística projetada e capacitar o engendrar de um discurso literário de pretensão documental, em que a matéria-prima é o real. Muito embora esse seja apenas um ideal, a literatura lida com a transfiguração deste plano realístico, efeito este conseguido a partir das isotopias temático-

figurativas, responsáveis por garantir a unidade semântica, conforme assevera o semiólogo francês Bertrand:

Uma impressão de “realidade” se depreende como se se tratasse de um quadro pintado [...] se postularmos uma *isotopia* comum que tece uma ligação entre cada figura, pela recorrência de uma categoria significativa (ou de uma rede de categorias) no decorrer do desenvolvimento discursivo (2003, p. 38).

Esta pesquisa, de natureza comparativa, entende o método de leitura proposto pela semiótica enquanto construto de significação de um discurso literário estabelecido por meio de atualizações, repetições, reformulações e rejeições, conforme aponta Fiorin quando diz: “se um discurso cita outro discurso, ele não é um sistema fechado em si mesmo, mas é um lugar de *trocias enunciativas*. [...] Um discurso pode aceitar, implícita ou explicitamente, outro discurso, pode rejeitá-lo, pode repeti-lo num tom irônico ou reverente” (1998, p. 45).

Nesse sentido, nosso estudo levanta a possibilidade de que a interdiscursividade de Fausto no romance realista *O Primo Basílio*, de Eça de Queiroz, através da peça operística romântica homônima, é engendradora para suscitar como efeito de sentido uma crítica à burguesia.

A proposta dos estudos semióticos é desvelar a leitura de um texto em níveis, de modo a simular o chamado percurso gerativo do sentido. Greimas, idealizador da teoria, ao tomar como base referencial para a semiótica os estudos de Vladimir Propp, que enxergou nas narrativas contísticas pontos em comum entre elas, ratificou a presença de um esquema narrativo canônico e a postulou para aplicação nos estudos semióticos:

O sentido de uma narrativa, segundo a semiótica discursiva, pode ser apreendido ao se descrever os níveis de expressão (discursivo, narrativo e fundamental), os quais compõem a semântica e a sintaxe do que Greimas denomina percurso gerativo de sentido, como já se indicou como hipótese metodológica (MURATA, 2005, p. 75).

Ressalte-se que este esquema canônico de percurso gerativo do sentido não constitui um método aplicável a todos os textos, conforme determina o pensamento bertrandiano:

Esse percurso é uma construção teórica ideal, independente das linguagens, das línguas, ou dos textos que a investem, ao se manifestar. Ele não constitui uma grade metodológica aplicável tal e qual, mas permite localizar os espaços de formação de um sentido comunicável e partilhável (BERTRAND, 2003, p. 50).

A metodologia deste trabalho reside em analisar o texto literário por meio da interdiscursividade, entendendo-a pela relação que o homem forma em seu discurso, não em um estado puro, mas sim enlaçado a outros discursos, como explicitado por Fiorin (2006), acerca de nossa relação com o mundo ser filtrada pela linguagem. Logo não estamos

imediatamente vinculados ao mundo real, na verdade somente temos acesso a ele (o mundo) pela intercessão de outros discursos que o semiotizam.

O pensamento do semiótico francês Roland Barthes também expressa esta ideia de forma bem categórica. De acordo com ele, embora não tenhamos acesso ao real, e nós, seres humanos, tenhamos nossas relações com os outros e com o mundo sempre por meio da linguagem, ele reflete acerca desta ousada tarefa da literatura quando diz: “O real não é representável, e é porque os homens querem constantemente representá-lo por palavras que há uma história da literatura” (BARTHES, 1977, p. 21).

Em linhas gerais, cabe à semiótica estabelecer “de que mais importante do que identificar o possível sentido de um texto é verificar como ele se organiza para sugerir determinados efeitos de sentido e, enfim, produzir a significação” (BALOGH, 2002, p. 90). Ela constitui uma teoria de significação que permite simular o percurso de produção e recepção do sentido em níveis, os quais partem do mais simples e concreto ao mais complexo e abstrato, chamados de nível fundamental, nível narrativo e nível discursivo. Para Fiorin, o percurso gerativo do sentido “é um simulacro metodológico construído com base no fato de que os mesmos elementos mais abstratos podem ser concretizados de diferentes maneiras no nível superior” (1994, p. 30).

No nível fundamental, se reduz a narrativa a uma oposição mínima semântica de contrariedade. O nível narrativo projeta a relação entre sujeito e objeto de valor, fato este que implica uma transformação de estado e a manipulação pela qual o sujeito passou para agir⁶⁵. Ao chegar ao nível discursivo, haverá um revestimento por temas e figuras que, segundo Fiorin (2000), dão concretude às formas abstratas do nível narrativo para as tornarem verossímeis.

O nível discursivo é uma instância enunciativa que capacita ver temas e figuras, as quais, segundo Fiorin (2000) dão concretude às formas abstratas do nível narrativo. Essa concretização afirma a verossimilhança do real. Neste momento, enunciador e enunciatário pactuam para isto se estabelecer. As debreagens de tempo e espaço se manifestam na voz discursiva e apresentam figuras representando o mundo onde ocorrem as ações. Ressalte-se que esta estrutura de análise traçada não é uma “grade metodológica aplicável”, mas somente, como já vimos, segundo Bertrand “uma construção teórica ideal” (2003, p. 50).

⁶⁵ Segundo Fiorin (2000), “não se pode confundir sujeito com pessoa e objeto com coisa. Sujeito e objeto são papéis narrativos que podem ser representados num nível mais superficial por coisas, pessoas ou animais”. No que tange à manipulação, Fiorin ainda destaca que nesta fase “um sujeito age sobre outro para levá-lo a querer e/ ou dever fazer alguma coisa [...] e “os dois sujeitos narrativos (o manipulador e o manipulado) podem ser representados no nível discursivo, por uma mesma personagem” (FIORIN, 2000, p. 22).

Assim sendo, reforça-se que para a Semiótica, a composição narrativa é feita em figuras, de modo a acentuar, conforme Bertrand, “uma impressão de ‘realidade’ se depreende como se se tratasse de um quadro pintado” (2003, p. 38).

A respeito deste pensamento bertrandiano, é preciso saber que estamos dentro da seara do nível discurso, mais precisamente, na semântica discursiva, responsabilizada em enxergar o contrato entre enunciador e enunciatário numa busca de ilusionalizar o real. Esta ilusão é capacitada através do envolvimento de figuras, elementos que possuem referenciais no mundo sensorial, conforme acentua Barros, “a semântica discursiva descreve e explica a conversão dos percursos narrativos em percursos temáticos e seu posterior revestimento figurativo. A disseminação discursiva dos temas e a figurativização são tarefas do sujeito da enunciação, que assim provê seu discurso de coerência semântica e cria efeitos de realidade, garantindo a relação entre mundo e discurso” (BARROS, 2002, p.112).

Nossa pesquisa, embasada nos estudos de Semiótica Literária, com ênfase no estudo da interdiscursividade, considera a designação de discurso como sendo a expressão linguística que um indivíduo, isto é, a articulação linguística que um sujeito usuário da língua, estabelece para relacionar-se com outros e o mundo. Esta maneira de entender o discurso pela semiótica considera, conforme sinaliza Candido, consiste no contrato de toda obra de arte com a verdade representada. Assim, todo ficcionista cria uma realidade por meio de um mecanismo linguístico convincente na criação de um universo ficcional verossímil:

a arte, e portanto, a literatura é a transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal da linguagem, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos. Nela se combinam um elemento de vinculação à realidade natural ou social [...] (CANDIDO, 1972, p. 803).

É necessário ter em conta, antes de mais nada, que o Eça de Queiroz configura uma ficção que busca o “efeito de real”, ou seja, há um pacto no ato da leitura para que haja a efetivação disto. Matos legitima incisivamente esta ideia quando diz que a escolha descritiva por determinados espaços citadinos de Lisboa constitui ingredientes “de que Eça se serve para provocar no leitor a sensação de autenticidade da sua ficção” (2002, p. 58).

A rigor, isso aconteceu na prática com Eça de Queiroz. Isso ocorreu por ter sido um literato que estabeleceu um vínculo com o real ao assumir nas *Conferências do Cassino Lisbonense* o “realismo como nova expressão de arte”, cuja ordem paradigmática de estética

entende a expressão artística realista como ferramenta de revolução social⁶⁶ tendo o papel do escritor como um interventor pedagógico da sociedade.

A partir de *O Mandarin* (1880), seguido por *A Relíquia* (1887), Eça de Queiroz passará a apresentar um distanciamento com a proposta do real, provinda das *Conferências*. Um dos aforismos mais célebres de toda a sua obra estaria presente no subtítulo de *A Relíquia* (1887) e seria uma súpula não somente desta obra, mas uma divisor de águas a partir daquele momento. Nessa produção, embora o discurso queirosiano se comprometa, por um lado expressar a veracidade dos fatos, “Sobre a nudez forte da verdade, o manto diáfano da fantasia”, demonstra por outro lado contrária face, a do escritor como figura capaz de mediar, através de sua engenhosidade, o real e ficção.

Note-se que “Sobre a nudez forte da verdade, o manto diáfano da fantasia”, estaria mais vinculada a este desarraigamento do real queirosiano, uma vez que se entenda uma nova proposta de manusear o real por um outro prisma, ao conciliar um novo aporte a ele: um caráter fantasista. Utilizamos desta frase para ilustrar uma possibilidade de isto ser relativizado no tocante ao todo da obra de Eça, tendo em vista que estar diante de uma obra literária é sempre estar diante de uma transfiguração deste real, e conseqüentemente, recuado do plano realístico propriamente dito. Carlos Reis, explica o jogo entre verdade e fantasia na postura de arte queirosiana como sendo uma construção necessária porque:

Este “manto diáfano da fantasia” não é um elemento de evasão do real mas antes o meio artístico da sua mais íntima percepção. A diafaneidade do manto, ou seja, a sutileza da imaginativa estética, faz avultar a beleza do corpo nu da verdade. O manto existe assim não para cobrir mas para destapar. O manto é o elemento fundamental sem o qual a verdade da vida não se apresenta na sua magnífica nudez no campo da arte. O realismo propõe-se assim criar alguma coisa, que sendo fremente de vida ou de verdade do real, é contudo diferente dessa mesma vida, tem uma natureza diversa e específica e a sua verdade própria (REIS, 1981, p.143).

Sob a ótica da Semiótica, isto significa dizer que as obras queirosianas simulam o real e que somente passará a ser crível a seu enunciatário, espécie de simulação do leitor do texto, se, e somente se, quando houver para ele o “simulacro de realidade, representando, dessa forma, o mundo” (FIORIN, 2000, p. 65).

A relação entre enunciador e enunciatário é de suma relevância para que as cenas narrativas sejam críveis, isto é, convençam a realidade do narrado pelo verossímil. Isso é verificável em artifícios discursivos. No caso de Eça, o uso da narração em terceira pessoa,

⁶⁶ Um maior desdobramento desta ideia foi desenvolvido no tópico 2.4, “Acepção ideológica: arte e revolução”, nas páginas 57 a 63 desta dissertação.

conduz a um distanciamento, em que cria-se uma simulação do real e de uma objetividade. Frente a esta questão, a argumentação de Pietroforte destaca:

quando se usa a terceira pessoa, no lugar da primeira, simula-se a enunciação em terceira pessoa, em que tanto o enunciador quanto o enunciatário não são explicitados no enunciado. Essa estratégia de persuasão do discurso garante o efeito de sentido da objetividade; aparentemente, pelo ocultamento dos sujeitos da enunciação, o que é dito ganha estatuto de impessoalidade (2008, p.37).

Entendendo a literatura de Eça de Queiroz como uma cenografia, isto é, como cenas criadas em suas obras pelas palavras, compreendamos, antes de tudo, uma reelaboração do plano de cena por parte daquele que escreve, isto é, uma tradução do seu olhar perante o mundo empírico, na qual reveste o tecido ficcional com referentes, sejam eles objetos ou actantes, para assim se criar o contrato enunciativo com o leitor. Isto funciona porque aquele que lê verá passear pelos seus olhos cenas do mundo conhecido por ele, isto é, do mundo sensível. Para a Semiótica, o sentido visual, suscitado pelo ato da leitura, fará o leitor reconhecer as formas figurativas, uma vez que nesse processo de semiose é “modelada por um crivo cultural de leitura do mundo” (BERTRAND, 2003, p. 157).

Portanto, haveria no romance que estamos analisando um contrato enunciativo, entendido pelo semioticista francês como “jogos de verdade” (BERTRAND, 2003, p. 161), nos quais o leitor vai ao encontro da ilusão de real promovida pelo enunciador. Quanto a isto, entenda-se que a sua busca por imprimir cenas reais é um efeito de sentido:

O efeito produzido por ocasião da leitura poderá ser o de “realidade”, mas também os de “irrealidade” ou “surrealidade”. Entre outras formas literárias, esse problema diz respeito diretamente ao romance “realista”, que só é em virtude de uma certa poética da escrita, culturalmente marcada: nele, a realidade não é de modo algum legível como uma verdade intrínseca, mas como um efeito específico do discurso e de sua organização (BERTRAND, 2003, p. 162).

Quanto a isto, aponta Bertrand que a memória intercultural de um autor, enunciador de discurso, “não se conhece a si mesmo diretamente, mas só por meio dos signos depositados em sua memória e em seu imaginário pelas grandes culturas” (BERTRAND, 2003, p. 22). O discurso literário é, portanto, um campo em que se abrem as possibilidades para se reverberar práticas de representações do tecido social através do qual a memória coletiva, em dialética com o individual que um texto literário pode apresentar, articula os elementos da realidade viva do mundo social.

A literatura é fenômeno cultural que se constitui por meio das referências culturais de sua comunidade. Nesse sentido, o literato buscará nela sua base identitária para o modo de sua constituição literária. Segundo a visão bertrandiana, é através da literatura que se plasmam as práticas sociais. De acordo com Bertrand:

no âmbito da cultura, a literatura é esse imenso reservatório da memória coletiva, canteiro em que ela se elabora com os materiais de que dispõe, arquivo em que ela se fixa e se institui como referência cultural. Ela é assim reconhecida como meio de transmissão dos conteúdos míticos e axiológicos, das maneiras de ser e das maneiras de fazer de uma comunidade, em parte fundadora de sua identidade; nela se depositam e se transformam tanto os modelos da ação (a narrativa) e da representação (“realismo”, por exemplo) (2003, p. 25).

Retomando a frase célebre de Eça de Queiroz em *A Relíquia* (1887), “Sobre a nudez forte da verdade, o manto diáfano da fantasia”, queremos reforçar a ideia de que a literatura é uma tentativa de representação do real o mais fidedignamente possível. Para Pietroforte, há uma linha tênue entre realidade e ficção, fato este que aponta não haver discrepâncias de ambas do ponto de vista discursivo: “o aparato formal da enunciação com a qual a língua funciona é o mesmo em todos os seus usos sociais” (2008, p. 59).

Pietroforte reforça a respeito disso que:

a colocação em discurso envolve dois processos, um sintático e um semântico. Na sintaxe discursiva são instauradas as categorias de pessoa, tempo e espaço; na semântica discursiva são desenvolvidos temas, que podem ou não ser recobertos por figuras. Comparando a literatura com um discurso não literário, como a conversação, verifica-se que ambos partem desses mesmos princípios discursivos, em ambos há o uso do mesmo sistema semiótico verbal (PIETROFORTE, 2008, p. 59).

Ao fim deste ponto específico, permitimo-nos entender que qualquer formação discursiva, inclusive o literário, não se relaciona diretamente à realidade mas mediadamente com outros discursos. Entendido pelo ponto de vista da Semiótica, o acesso ao real, sempre mediado pela linguagem, conduz ao relacionamento do discurso não integralmente com a realidade, mas sim juntamente a outros discursos. Daí as relações interdiscursivas serem, conforme evidencia Fiorin (2012, p. 151), imprescindíveis para um discurso ser dotado de sentido e identidade, pois segundo ele, “o discurso ganha sentido e identidade na relação com outros discursos, que ele cita, parodia, estiliza, com que concorda, de que discorda, a que se opõe, etc.” Ainda segundo Fiorin, “todos os discursos têm uma ‘função citativa’ em relação a outros discursos. Por isso, ele não é único e irrepetível [...] os mesmos percursos temáticos e figurativos se repetem (1998, p.41)”.

4 ECOS DA ÓPERA “FAUSTO”: CRÍTICA À BURGUESIA

“Com efeito a crítica não é só a consciência escripta d’
uma literatura, é também a policia da literatura. Onde ella
falta, como entre nós, há logo, como entre nós, anarchia
e balburdia na cidade literária”

(“Correspondência-Eça de Queiroz”)⁶⁷

Segundo encontra-se definida na epígrafe que abre este capítulo, retirado do livro *Correspondências*, de Eça de Queiroz, pode-se considerar a literatura queirosiana como uma espécie de inquérito policial da sociedade oitocentista na qual Eça, consciente de seu tempo, tem o papel de investigar e intervir nos problemas do tecido social. Para o escritor, não protestar, deixaria a cena literária corrompida.

O capítulo anterior, encarregado de efetuar uma leitura interdiscursiva de Goethe e Eça de Queiroz desde uma perspectiva da análise ideológica e da arte revolucionária, deixa para este quarto, e último capítulo, a necessidade de uma análise propriamente dita. Através de uma leitura acurada e minudente, buscaremos constatar a ocorrência da interdiscursividade pelo plano isotópico, proporcionada por Fausto, para demarcar uma crítica à burguesia em *O Primo Basílio*.

Na busca por elucidar os aspectos interdiscursivos, sob a perspectiva da semiótica greimasiana, iremos reconstruir o sentido para apontar, por um lado, em que medida as estruturas isotópicas impactam nas relações socioculturais do discurso literário eciano, e, por outro, demonstrar a manifestação de Fausto na obra enquanto um traço de crítica à burguesia. Tal escolha se justifica pelo fato de o enfoque teórico-metodológico escolhido nos permitir acessar a subjacente manifestação textual.

Com efeito, ao longo desse capítulo, buscaremos apontar que as isotopias, emoldurantes daquele espaço marcado pela atmosfera romântica, constituem uma peça-chave para atribuir um teor crítico contra a classe burguesa por meio de um cenário disforicamente idealizado. O enunciador é tomado como construtor de um simulacro de crítica à burguesia projetado através da referência operística de “Fausto”. Para tanto, veremos no texto uma persistência nas referências fáusticas musicais, as quais podem ser analisadas de forma aprofundada sob análise das isotopias temático-figurativas associadas à uma postura crítica.

Fica entendido que “Fausto” é uma estratégia discursiva capaz de corroborar num efeito de sentido de uma crítica à burguesia. Fausto, de alguma maneira, auxilia apontar aos enunciatários os pontos mais altos da narrativa. Logo, quando destacamos nosso interesse em

⁶⁷ Excerto extraído de “Correspondências”, (1945a, p. 139) datada de 1887 e destinada à Luiz de Magalhães.

investigar Fausto o consideramos como um recurso de figuratividade que “faz surgir aos olhos do leitor a ‘aparência do mundo sensível’” (BERTRAND, 2003, p. 21) para efetuar uma crítica à burguesia.

Ressaltemos que, embora esta obra queirosiana seja realista, há um idealismo romântico manifesto nas referências às óperas. Diante disso, é importante que se pense em Eça de Queiroz numa contraposição à estética do Romantismo. *O Primo Basílio* representa Luísa, uma personagem tipicamente romântica alimentada pela concepção de amor ideal romântico, advinda do consumo de óperas e romances, historicamente herdada da Idade Média. Segundo Holguín (2005), se retoma a concepção de amor da Idade Média, um amor romântico e impossível que caracteriza-se pela fatalidade. É o amor daqueles que morrem por amor simbolizado em Tristão e Isolda, Romeu e Julieta, Lucia de Lamermoor, por exemplo. O amor, por não se realizar em vida, leva à loucura e à morte. Sendo a morte a esperança de concretização do amor desses casais.

Para Fiorin, “um discurso pode aceitar, implícita ou explicitamente, outro discurso, pode rejeitá-lo, pode repeti-lo num tom irônico e irreverente” (1998, p. 45). Cientes disso, analisaremos as “trocas enunciativas” de *O Primo Basílio* com Fausto, suscitadas pela alusão da ópera homônima. Para tanto, buscaremos as isotopias, responsáveis por instituir sentido ao texto, pois, conforme Bertrand, elas constituem a “permanência de um efeito de sentido ao longo da cadeia do discurso” (2003, p. 153).

Em obediência aos postulados teórico-metodológicos da semiótica, a qual nos permite buscar a compreensão dos sentidos do discurso a partir do próprio discurso, esta pesquisa visa examinar, sistematicamente, as instâncias da enunciação e do texto enunciado, de forma a abordar o texto queirosiano no tocante a tematizações e figurativizações partilhadas no texto.

Lembremos que a obra em estudo, situada no período da arte revolucionária de Eça de Queiroz do Realismo, como já foi constatado, coaduna-se à busca pela inversão dos costumes morais da sociedade portuguesa. Como aponta Bernandes (2012), a arte é importante, pois ela: “tem por função mostrar as determinações morais através de imagens, permitindo o aperfeiçoamento pela Arte. [...] pelo que a representação que a arte oferece deve contribuir para o aperfeiçoamento moral e físico da sociedade” (BERNANDES, 2012, p. 62). Assim, veremos neste capítulo como a obra *O Primo Basílio*⁶⁸, de Eça de Queiroz, capaz de suscitar ricas

⁶⁸ Interessante destacar nesse período de produção literária de *O Primo Basílio* (1878) que Eça de Queiroz encontrava-se em momentos de hesitação em sua escrita. Exilado, e vivendo na França e outros lugares, exprime

interpretações devido às suas inúmeras referências, dialoga interdiscursivamente com “Fausto”, cuja aparição na narrativa queirosiana ocorre por menções explícitas à duas árias, de Gounod, na versão italiana de Achilles de Lauzières⁶⁹— “Dio del Oro” e “Al pallido chiarore dei astri d'oro”⁷⁰.

À luz dos estudos interdiscursivos, propomos uma hipótese de leitura de *O Primo Basílio* que considera o retrato social de crítica de um quadro doméstico tipicamente burguês, em que a figura do Fausto operístico, quando é evocada, representa estas cenas portuguesas.

Nas isotopias presentes no universo ficcional de *O Primo Basílio*, verifica-se a vinculação à ópera italiana de “Fausto” para figurativizar um mundo movido pelo poder do dinheiro e pela sentimentalidade romântica, aspecto este responsável pelo fio condutor da relação adulterosa entre Luísa e Basílio, notadamente para contrapor: “uma ligação como a nossa não é o dueto de Fausto” (QUEIROZ, 1997, p. 605).

Trata-se então de pensarmos a alusão fáustica, presente na narrativa eciana pela imagem da ópera, como uma metáfora interdiscursiva. A partir do estudo de Valentim (2010), premissa deste trabalho, a questão da ironia é um recurso irônico eciano demarcado pelo diálogo das referências operísticas e musicais, como também defende Morna (1991), que vê em Eça um autor que faz repousar em suas obras alusões a várias óperas:

Estariamos, pois, perante uma ópera, mais do que um romance, um *libretto* cuja encenação a própria linguagem parece querer mimetizar, tão insistente é nesta obra o tratamento quase didascálico das notações de movimentos, gestos, entradas e saídas, e até de segmentos descritivos inteiros dedicados, por exemplo, ao vestuário, aos adereços, ao cenário, acompanhando a alternância do discurso directo e indirecto livre com o domínio mais propriamente narrativo do discurso indirecto (MORNA, 1991, p.523).

Em suma, a proposta é entender, sob o prisma semiótico, que as alusões operísticas de “Fausto” na obra queirosiana conectam-se ao tecido da narrativa queirosiana por meio da réplica do percurso figurativo fáustico e suscitam uma crítica à burguesia. Nesse sentido,

sua complexa tarefa de romancista em ser comprometido pela criação fidedigna de Portugal, mas longe de sua inspiração artística. Em uma carta a Ramalho Ortigão, no mesmo ano de publicação da obra, isto fica expresso: “Convenci-me de que um artista não pode trabalhar longe do meio em que está a sua matéria artística: Balzac [...] não poderia escrever a Comédia Humana em Manchester [...] Eu, não posso pintar Portugal em Newcastle. De modo que estou nesta crise intelectual: ou tenho de me recolher ao meio onde posso produzir, por processo experimental - isto é, ir para Portugal - ou tenho de me entregar à literatura puramente fantástica e humorística. »⁶⁹ Dado este fornecido por J. A. da Graça Barreto em *A Questão de Fausto pela última vez* (1874).

⁷⁰ O curioso nestas referências à esta ária presente no segundo e terceiro ato de “Fausto”, de Charles Gounod, respectivamente, na obra *O Primo Basílio* (1878) é que Basílio a entoava com sua voz de barítono apesar de esta ária apresenta-se na ópera na voz de Mefistófeles, que é um baixo na ópera gounodiana. A figura do barítono em uma ópera comumente é uma personagem cômica ou vilã, enquanto o baixo, por sua vez, frequentemente é personalizado em figuras malignas, como o demônio, por exemplo.

entender a (inter) referência discursiva da ópera é, ao mesmo tempo, questionar a realidade da vida burguesa e, conseqüentemente, criticá-la.

4.1 O percurso figurativo de um “episódio doméstico”

O presente tópico pretende abordar e apontar um estudo do enunciado de *O Primo Basílio*, que é como o discurso se efetiva. A intenção é fazer perceber como, sob certos aspectos, há analogias na crítica à burguesia no *Fausto* de Goethe e no enredo de *O Primo Basílio*, expressa por meio da ópera de Charles Gounod⁷¹. A percepção dos aspectos operísticos, relacionados à narrativa de Eça de Queiroz, apontaria a isotopia, isto é, a reiteração de figuras associativas ao Fausto goethiano, notadamente nos episódios de sedução e conquista de Luísa e Basílio, viabilizando assim o reconhecimento de suas relações interdiscursivas.

É de ressaltar que ao prezarmos pelos estudos da semiótica discursiva somos levados a priorizar o texto e as relações entre enunciador e enunciatário e no valor da relação das personagens em cena da narrativa. As marcas da enunciação deixadas pelo primeiro, e a decodificação pelo segundo, leva-nos a perceber a construção de sentidos subjacentes ao texto.

Em primeiro lugar, temos uma enunciação enunciva (ele-lá-então), os indícios disso estão na própria ação descritiva da narrativa. O texto em análise que é predominantemente figurativo, isto é, narra, por meio de figuras, uma ilusão de realidade, isto porque o enunciador tem esse papel de convencimento, conforme defende Barros: “a disseminação dos temas e a figurativização deles são tarefas do sujeito da enunciação. Assim procedendo, o sujeito da enunciação assegura, graças aos percursos temáticos e figurativos, a coerência semântica do discurso e cria, com a concretização figurativa do conteúdo, efeitos de sentido, sobretudo de realidade” (BARROS, 1990, p. 68).

No livro *O Primo Basílio*: episódio doméstico, o autor Eça de Queiroz apresenta-nos um romance com a presença de inúmeras referências operísticas, sendo a mais assídua delas é “Fausto”, do compositor francês Charles Gounod. A menção a esta ópera na narrativa queirosiana parece estar distribuída estrategicamente, de modo a sincronizar nas cenas como se fosse um recurso sonoro de apoio cênico.

O romance queirosiano dispõe, durante todo seu percurso narrativo, de situações em que obras literárias e operísticas são mencionadas e nas quais a de “Fausto” é a que mais está no gosto das personagens, notadamente a principal, Luísa: “Mas a música, no coreto, bateu de repente, alto, a grande ruído de cobres, os primeiros compassos impulsivos da marcha do

⁷¹ Na obra *O Primo Basílio*, é, como vimos no tópico 3.2 do capítulo anterior, possível uma leitura dialogada com o *Fausto* de Goethe, notadamente atinente à sua primeira parte nos pontos de sedução e conquista entre Fausto e Gretchen e é em relação a isto que enfocaremos esta questão associando-a à crítica à burguesia.

Fausto. Aquilo reanimou-a. Era pot-pourri da ópera — e não havia música de que gostasse mais” (QUEIROZ, 1997, p. 514).

No exemplo, dispomos de uma cena em que a ópera “Fausto” é tocada naquele momento no coreto de uma praça. Neste momento, um simulacro de realidade é formatado para que haja uma apresentação da conjuntura da época, na qual a cultura operística era bem presente na sociedade portuguesa e tinha um grande prestígio.

Eça de Queiroz, em *O Primo Basílio*, encena o episódio doméstico do casal Jorge e Luísa. O lar burguês, cenário do livro, apresenta a intimidade da cultura de leitura e musical de ambos. Luísa canta e toca algumas árias da ópera da época, fato este que dimensiona a um paralelismo de histórias similares. Nesse contexto, o enredo dialoga com histórias operísticas de relações amorosas, aproximação esta de enredos que figurativizam, ora contrastes, ora interações.

Embora o discurso de *O Primo Basílio* compactue, em alguns momentos, com estes discursos operísticos, ao relacioná-los pela sentimentalidade romântica, um elemento eufórico ao universo da ópera, passa a se apresentar de forma disfórica na vida de Luísa. Logo, com o intuito irônico, o enunciador queirosiano subverte o sentido do enlace amoroso expresso na ópera. Entendamos isso quando o enunciador traduz em palavras a aventura “ilegítima” de Luísa com seu primo:

E sentira-a, porventura, essa felicidade, que dão os amores ilegítimos, de que tanto se fala nos romances e nas óperas, que faz esquecer tudo na vida, afrontar a morte, quase fazê-la amar? Nunca! Todo o prazer que sentira ao princípio, que lhe parecera ser o amor — vinha da novidade, do saborzinho delicioso de comer a maçã proibida, das condições do mistério do *Paraíso*, de outras circunstâncias talvez, que nem queria confessar a si mesma, que a faziam corar por dentro! (QUEIROZ, 1997, p. 606).

Partindo de todo o contexto crítico da produção já discutido, o enredo de *O Primo Basílio* constrói um cenário doméstico para denunciar o adultério entre primos, apresentando uma sociedade que está em disjunção com a moral e o progresso civilizatório contemporâneo. Isso resulta num descortinar das relações íntimas daquele espaço burguês, marcado pela aparência. Assim, o objetivo é encenar a degradação dos costumes morais para levar a uma reflexão crítica.

Essa ideia de adultério de Luísa vivido na narrativa pode ser entendida como uma oportunidade daquela personagem em ver na prática o mundo restrito da vida da mulher oitocentista daquele período. Além de uma ordem moral, o adultério feminino pode ser visto como símbolo do tédio, do ócio, da inércia, assim como a falta de criticidade das mulheres daquela época frente aos romances e as óperas consumidas por ela. Portanto, pode-se pensar que a aventura do adultério entre os primos tem o fundamento da burguesia ociosa.

A leitura do romance, selecionado para este estudo, suscita, por si só, uma abordagem de cenas da burguesia no âmbito privado. O espaço da casa, onde maior parte das cenas ocorre, demonstra o hábito operístico das personagens e, atrelada a isso, há já uma familiaridade deles com a ópera “Fausto”. Logo no início da narrativa isso já é perceptível. Na cena em que Jorge sai de casa, cantando uma ária e evocando as personagens da ópera:

Ela riu. Ergueu para ele os seus magníficos olhos castanhos, luminosos e meigos. Jorge enteneceu-se, pôs-lhe sobre as pálpebras dois beijos chilreados. E torcendo-lhe o beicinho, com uma meiguice:
 — Queres alguma coisa de fora, amor?
 — Que não viesse muito tarde.
 Ia deixar uns bilhetes, ia numa tipóia, era um pulo...
 E saiu, feliz, cantando com a sua boa voz de barítono:
 — *Dio dei oro,*
Del mondo signor
La la ra, la ra (QUEIROZ, 1997, p. 459).

A crítica, voltada à classe burguesa, se desdobra na narrativa de Eça de Queiroz pela associação do cotidiano de suas personagens às imagens operísticas, as quais ofertam elementos para acentuar este teor de denúncia, abrindo um campo aproximativo com o *Fausto* goethiano. Adiante nas exemplificações, citemos um excerto em que se atesta a isotopia, associada à denúncia da relação “ilegítima” entre Luísa e Basílio, por meio da alusão à ópera gounodiana:

Basílio cofiou o bigode, deu duas voltas na sala, foi acender um charuto. Para quebrar o silêncio sentou-se ao piano, tocou alguns compassos ao acaso, e, erguendo um pouco a voz, começou a cantarolar a ária do terceiro ato do Fausto.
 — *Al pallido chiarore*
Dei ostri d'oro...

Luísa, através das últimas vibrações dos seus nervos, ia entrando na realidade; os seus joelhos tremiam. E então, ouvindo aquela melodia, uma recordação foi-se formando no seu espírito, ainda estremunhado: - era uma noite, havia anos, em São Carlos, num camarote com Jorge; uma luz elétrica dava ao jardim, no palco, um tom lívido de luar legendário; e numa atitude extática e suspirante o tenor invocava as estrelas; Jorge tinha-se voltado, dissera-lhe: "Que lindo!" E o seu olhar devorava-a. Era no segundo mês do seu casamento. Ela estava com um vestido azul-escuro. E à volta, na carruagem, Jorge, passando-lhe a mão pela cinta, repetia:

— *Al pallido chiarore*
Dei astri d'oro... (QUEIROZ, 1997, p. 571).

Neste fragmento acima, o enunciador mostra que a mente da personagem Luísa compara dois episódios vividos por ela: um, com Jorge, e outro, com Basílio. Trataria, pois, de um recurso que simboliza o momento da ópera em que Margarida é seduzida por Fausto. Referida em italiano, tal como as óperas daquele período eram conhecidas, Margarida é desejada por Fausto, contudo, abandonada por ele num segundo momento, logo após a consumação da “conquista”. Parecendo querer unir duas situações parecidas no aspecto sedução, a ária aponta o desejo de parrear contextos, embora pareça que queira divergir.

Poderíamos dizer que o enunciador tencionou mostrar os dois lados da sedução, pelo primo amante e pelo marido.

Alargando esse raciocínio, cenas episódicas de sedução, estão unidas sob os elementos de descrição de aspectos cênicos em que “ao pálido clarão/dos astros de ouro” são mencionados por figuras masculinas, numa eventual referência às duas cenas de sonhos românticos. Perceba-se que a expressão “ia entrando na realidade” aponta para a união do presente e do passado.

Com base na identificação das expressões de Fausto associadas a *O Primo Basílio* através da ópera homônima, percebemos que contribuem para a crítica à burguesia, notadamente a partir do adultério. Enfoquemos, pois, na figura do “ouro” evocada figurativamente para discorrer sobre o valor do dinheiro. A esse respeito, João Gaspar Simões afirma: “Luísa como Margarida, será sacrificada; o peso e fascínio pelo dinheiro existem numa e noutra situação, Margarida atraída pelas joias que Fausto lhe oferece e Luísa, desesperada, em busca das moedas que lhe irão comprar a salvação” (SIMÕES, 1997, p. 47).

Com isso, o discurso do romance faz perceber uma construção isotópica, comprovada pela reincidência de figuras a partir da alocação de cena, que aponta para o interesse em aproximar aspectos relacionados à crítica à burguesia. A percebida relação entre Fausto e *O Primo Basílio* pode ser associada a figuras homólogas como: ser *versus* parecer e natureza *versus* cultura.

Após apontado o percurso figurativo de Fausto na narrativa *O Primo Basílio*, sugerido por meio de recursos expressivos que chamam atenção do leitor para a ironia crítica da obra, ele passa a contribuir para visualizar, por um outro prisma, a valorização do dinheiro pelas personagens queirosianas. *O Primo Basílio*, logo, possui um arranjo figurativo que funciona em conjunto, sob a ótica interdiscursiva, com um simulacro de cenas análogas à crítica à burguesia, no que tange à valorização do dinheiro como fundamento dos relacionamentos, inclusive os amorosos.

Além disso, ressaltamos os episódios cênicos em que Fausto se apresenta operisticamente, isotopias estas associadas à crítica à burguesia, especialmente na valorização do dinheiro na relação do casal de personagens. Todas essas questões promovem, com efeito, no plano verbal, uma denúncia das consequências do adultério para a corrupção do casamento, especialmente relacionado à crítica à burguesia, tornando possível a identificação da interdiscursividade. Posto isso, no decorrer de análise deste nosso estudo, consideraremos o confronto de cenas como um jogo de expressão da postura dos personagens masculinos diante de Luísa.

4.2 Isotopia interdiscursiva: a simbiose de cenas

A nossa proposta de leitura, que entende o diálogo da obra *O Primo Basílio* com Fausto, de Goethe, se encarregará agora de destacar a relação simbiótica de Fausto com o “episódio doméstico” por meio da ópera. O interesse é, pois, evidenciar o encontro de suas cenas, para assim destacar o diálogo interdiscursivo⁷² pela conexão de suas isotopias, através desta espécie de intertexto musical.

Antes de avançarmos, precisa ficar definido que o termo isotopia denomina uma inter-relação entre figuras imbricadas em significações para o fim de oferecer coerência textual, conforme disserta, didaticamente, Barros: “Os temas disseminam-se pelo texto em percursos, as figuras recobrem os temas. A reiteração discursiva dos temas e a redundância das figuras, quando ocupam a dimensão total do discurso, denominam-se isotopia” (BARROS, 2002, p. 123).

Como veremos adiante, a construção operística engendrada no simulacro de cenário de *O Primo Basílio*, além de apresentar personagens em consonância ao universo da música, possui um caráter de denúncia à realidade social e política. Logo, o discurso queirosiano une à sua narrativa, bem como ao universo cotidiano de suas personagens, imagens do Fausto operístico, que são ideologicamente de natureza disfórica em relação ao contexto ironicamente romantizado do casamento e do adultério.

No que se refere à obra *Fausto* de Goethe, obra-base da ópera homônima gounodiana, é necessário destacar as diferenças entre uma e outra. A ópera ressignificou e primou por retratar, sobretudo, a questão amorosa entre Fausto e Gretchen e as consequências dela. Perceba-se essas diferenças na crônica “Mefistófeles” do próprio Eça de Queiroz:

Fausto canta artificialmente como um lírico histrião de óperas; Margarida sente as primeiras rebeliões nervosas do desejo; [...] Nela, Fausto não é o sábio que penetrou a medicina, a física, a lógica, a dialéctica, a dogmática, a teologia, a metafísica, para quem os para quem os seis mil anos do passado são apenas o prefácio do saber humano, que procura o X terrível da equação dos astros, e que ao ruído que faz a sua alma buscando através da Natureza o Deus fugitivo, o Mistério, só consegue despertar os dormentes do seu coração, os desejos, os beijos luminosos, e as languidezes

⁷² Nesta associação interdiscursiva com a ópera, não nos pode escapar a percepção do libreto de “Fausto”, pois é assim como se dá o tratamento na narrativa queirosiana. Devido a isso, faremos menção à composição librestística de Jules Barbier e Michel Carré, musicada por Charles Gounod, buscando, dessa forma, também, discutir a leitura descritiva e interpretativa deste libreto que Eça de Queiroz estabelece na construção discursiva de *O Primo Basílio* expressivamente no capítulo 13.

silenciosas [...] tendo todavia, sempre, dentro do peito o coro soluçante e rebelde dos desejos infinitos e das ásperas curiosidades (QUEIRÓS, 2004, p. 155-156).

Em relação a Margarida (Gretchen) não é diferente, pois, conforme comenta Eça de Queiroz nesta mesma crônica, há uma crítica à adaptação operística:

A Margarida da música sábia de Gounod, é uma alma lírica, nebulosa, nostálgica, sensual, para quem o amor é um magnetismo suave, a oração uma luta com o mal, a morte um libertamento romântico da vida — insuficiente e vazia (QUEIRÓS, 2004, p. 157).

Podemos exemplificar a convocação de Fausto na obra queirosiana quando temos uma cena que destaca Luísa, preterida por Basílio, recordando, pela terceira ária de Gounod, quando ambos se encontravam envolvidos:

Mas o coração de Luísa batia precipitadamente; vira-se de repente sentada no divã, na sua sala, ainda tomada dos soluços do adultério, e Basílio, com o charuto ao canto da boca, batia distraído no piano aquela ária — *Al pallido chiarore dei astri d'oro*. Dessa noite tinha vindo toda a sua miséria! — e subitamente, como longos véus fúnebres que descem e abafam, as recordações de Juliana, da casa, de Sebastião, vieram escurecer-lhe a alma (QUEIROZ, 1997, p. 722).

Este momento, expresso no décimo terceiro capítulo, por meio da ária executada pelo teatro operístico de São Carlos, evoca culpa e constrangimento para Luísa, pois, conforme Berrini:

É curioso observar que Luísa, a única pessoa consciente no teatro de S. Carlos do drama vivido por ela, expectante do desenlace que se armava em sua casa, através de Sebastião, Luísa, naquele instante, recorda-se apenas de que a ária fora cantada por Basílio e por Jorge em diferentes momentos da sua vida. O leitor, este sim, aprecia a trama tecida pelos fios que se vão entrelaçando no decorrer da obra – o ouro misturando-se ao amor e à paixão adúltera – pela mão genial do artista Eça de Queiroz (BERRINI, 1984, p. 51).

A referência a esse excerto constrói-se logo após o enunciador elaborar cenas análogas entre o ambiente doméstico vivido por Luísa e a encenação teatral de “Fausto”. Em meio a esse contexto, na qual as personagens observam e se identificam com aquele universo romântico, Luísa reage de maneira nervosa. Atitude esta que liga, simbolicamente, seu presente, passado e futuro por acreditar que o episódio de sua vida amorosa se consubstancia ao dueto da ópera “Fausto”.

Simbioticamente atrelada ao que é encenado no capítulo cinco de *O Primo Basílio*, a referência ao dueto aparece no momento em que há a sedução de Luisa. O amante, ao cantar para seduzir Luisa, coincidentemente, evoca a terceira ária de Fausto quando expressa “Vogl’io/Quelle sembiance care/Ancora contemplare/Al pallido chiaror/Che vien d’agli astri d’ or/ E posa um lieve vel/ Sul volto tuo si bel”⁷³.

⁷³ Trecho referente ao excerto original do libreto: **Faust** – dramma lírico in cinque atti (1864).

Além disso, este momento recapitula e se concatena a uma das primeiras cenas de *O Primo Basílio*, primeiro momento em que essa ópera é referida, quando Jorge sai cantarolando o segundo ato da ópera, “Dio del oro”, um trecho da terceira cena: “E saiu, feliz, cantando com a sua boa voz de barítono: — Dio dei oro/Del mondo signor/La la ra, la ra” (QUEIROZ, 1997, p. 459). Este episódio expressa o “deus do ouro” e podemos pensá-lo como aspecto sintomático, um indiciador do futuro, logo nos primeiros passos da narrativa.

Mais precisamente no décimo terceiro capítulo, os elementos operísticos estão associados à figuratividade da situação doméstica na casa de Luísa, a exemplo da composição da aura de arrependimento, responsável por Luísa se restabelecer e acreditar na mera aventura amorosa que a levou a Basílio, aspectos esses reforçadores de uma ironia.

Com efeito, o terceiro ato da ária, notadamente a parte relacionada ao ouro, se associa ao universo de consciência do erro, em que imaginação e realidade se reúnem num mesmo sentimento, e atrela uma preocupação da personagem: se sujeitar a ser amante de Castro para conseguir dinheiro para fugir daquela situação. Percebe-se, com base na observação da seleção de expressões da cena de Luísa no Teatro São Carlos, a exemplo da figura “fúnebre”, que suscita um espírito perturbado por recordações amargas e escurecimento de sua alma.

No exemplo mencionado acima, os aspectos cênicos convocam a primeira parte da narrativa goethiana, para assim o enunciador suscitar um alerta ao seu enunciatário. Será por meio de um indício simbólico que Fausto ganhará força semântica. Perceba-se que, em meio a um contexto teatral, figuram-se cenas análogas entre os casais de ambas as histórias. Luísa revive, através da lembrança, o momento em que estava nos braços do primo sendo embalada pela sua envolvente voz operística, enquanto vê Fausto e Gretchen unidos pelo mesmo trecho da ópera.

Nesse sentido, “Fausto”, uma das grandes produções do período oitocentista, surge como recurso operístico na narrativa queirosiana. Cabe considerar que depararemos, mais adiante, com cenas em que a ária “Dio del oro” será evocada mais decisivamente. O discurso queirosiano a convoca no início do capítulo, com Jorge, e, na ausência deste, com Basílio.

Perceba-se, ainda, um acoplamento das isotopias presentes na citação suprarreferida referentes à crítica à burguesia, notadamente ao casamento corrompido pelo adultério, representada pelos “longos véus fúnebres” e “escurecer-lhe a alma”. Partindo dessa simbologia figurativa, poderíamos pensar no sentimento de remorso evidenciando um paralelo em que a quebra de expectativa, em relação a uma atmosfera anteriormente vivida, contraria-se à realidade cruel do impacto do reconhecimento dessa ilusão.

Há uma conexão de isotopia da ordem da crítica à burguesia, a qual é comumente reiterada, num constraste entre o “cantarolar” da sedução de Basílio e a “recordação” de Jorge. O enunciador aponta, em momentos pontuais, a ópera “Fausto” e, por meio das exemplificações seguintes, baseadas nas narrativas queirosianas, verificaremos a figura de Fausto agindo nas relações dos casais, ora com Jorge e Luísa, ora com Basílio e Luísa, em que esta é sempre a protagonista. Perceberemos, deste modo, o significado que se imprime na narrativa e, por conseguinte, notaremos que Gretchen, e Luísa, dialogam como substratos de críticas à burguesia.

A análise, num primeiro momento, indica o efeito de sentido crítico na alusão à sedução que evoca figuras relativas à ópera e, como resultado, Luísa sendo preterida no momento final. Ao longo deste processo, perceberemos que este fato dialoga do início ao fim da narrativa.

Na narrativa, como já sabemos, a ópera “Fausto” atua em diversos cenários do episódio doméstico da casa de Luísa e Jorge, do mesmo modo que fora dele. Contudo, a presença de isotopias, por meio dessa referência operística, não reforça um ambiente burguês criticado em todos os momentos. Ora é eufórico, ora é disfórico, pois, podemos perceber que a referida ópera em *O Primo Basílio* atua em alguns momentos euforicamente, expondo-se como uma trilha de sedução, enquanto em outros, quando presente em cenas teatrais, denota disforia. Dito isso, pondere-se que quase todos esses aspectos textuais, operisticamente expressos por meio de alusão na narrativa, ativam um senso crítico acerca do quadro social da postura portuguesa, porque é notório um interesse de Eça de Queiroz em espelhar as cenas sociais no intuito de reverter os costumes morais.

Um outro momento da narrativa em que se permite uma disforia é quando Basílio compara a relação dele e de Luísa ao dueto da ópera “Fausto”:

Basílio pôs-se diante da porta, e estendendo os braços: — Mas sê razoável, minha querida. Uma ligação como a nossa não é o dueto do Fausto. Eu amo-te; tu, creio, gostas de mim; fazemos os sacrifícios necessários; encontramos-nos, somos felizes... Que diabo queres tu mais? Por que te queixas? (QUEIROZ, 1997, p. 622).

Perceba-se que a ação descrita nesse fragmento aconteceu logo após o relacionamento adúltero entre Luísa e o primo ter praticamente acabado e pela descoberta de Juliana da relação de ambos por meio de cartas. Neste momento, Luisa pretende fugir com seu amante e primo. Porém, enquanto ela sonhava com as relações idílicas dos casais dos romances e das óperas românticas, Basílio, pensava apenas em mais uma aventura amorosa e argumentava que ela deveria desacreditar que a relação deles era como a de Fausto e Margarida (Gretchen).

Mas não somente isso, o dueto de Fausto estaria presente nesta cena como símbolo de um amor indestrutível, tipicamente romântico, e se apresentaria neste aspecto cênico como contraponto.

A ópera, provavelmente a principal referência ao longo da narrativa, apresenta-se, de forma mais proeminente, no capítulo 13 de *O Primo Basílio* na cena do teatro. Neste episódio, apresenta-se boa parte das personagens, enquanto as cartas de Luísa precisam ser recuperadas. Jorge, já havia regressado, e Sebastião se mobilizava para solucionar este problema e convida Luísa para assistir “Fausto”. É neste momento que se reforçam as presenças de isotopias que circundam e reforçam a crítica ao relacionamento adúltero de Luísa com seu primo, conforme argumenta Berrini: “A ópera de Gounod tem importante presença na obra, pois parodia os amores de Luísa e Basílio” e, logo, “No palco de S. Carlos, os cantores caricaturam o pseudo-amor de Basílio-Luísa” (BERRINI, 1984, p. 65).

Essa cena traz a ênfase para uma leitura do campo semântico do libreto. A justificativa é por vermos um número constante de descrições da operística, nas quais o poderio associado ao valor econômico, assim como a sedução e a conquista amorosa, impactam e mostram com nitidez a articulação de ambas as narrativas. Este ponto da narrativa é para Berrini decisivo, pois:

a paixão de Luísa e Basílio, refractada na ópera, ali em S. Carlos, parece reduzir-se a uma simples questão de dinheiro, um remexer sôfrego de tesouros. Tal ária, aliás, é cantada em vários momentos do romance, e não sem motivo. Eça, portanto, na sua vocação crítica, utilizará o *Fausto* operístico já de si uma contrafacção original de Goethe, como paródia ridícula e caricatural, constituindo-se em pano de fundo, ou melhor, em escrita primeira, sobre a qual se sobrepõe a sua visão portuguesa oitocentista (BERRINI, 1984, p. 66).

Com movimento de cenas que impactam aos seus espectadores, em especial Luisa, o Teatro São Carlos figurativiza, assim, um espelho de mundo burguês corrompido. Percebe-se que, para representar e espelhar um sentimento de remorso em Luísa, o enunciador não poderia apresentar uma outra peça operística senão aquela:

Deu alguns passos pesados pela sala, devagar, as mãos nos bolsos, os seus largos ombros curvados. Voltou a sentar-se ao pé dela, e tocando-lhe timidamente no braço, muito baixo:

— É necessário tirar-lhe as cartas...

— Mas como?

Sebastião coçava a barba, a testa.

— Há de se arranjar — disse, por fim.

Ela agarrou-lhe a mão:

— Oh, Sebastião, se fizesse isso!

— Há de se arranjar.

Esteve um momento calculando — e com o seu tom grave:

— Eu vou-me entender com ela... É necessário que ela esteja só em casa... Podiam ir ao teatro, esta noite.

Levantou-se lentamente, foi buscar o Jornal do Comércio sobre a mesa, olhou os anúncios:

— Podiam ir a São Carlos, que acaba mais tarde... É o Fausto... Podiam ir ver o Fausto...

— Podíamos ir ver o Fausto... — repetiu Luísa, suspirando.

Como já havíamos dito, a ação acima, diálogo entre Sebastião e Luísa antes da cena teatral, acontece um pouco antes do resgate das cartas. A estratégia encontrada pelo amigo da família era deixar Juliana passar alguns momentos sozinha em casa para que Sebastião pudesse conversar com ela na busca por convencê-la a rever as cartas. Todos saírem de casa para ir ao São Carlos seria um meio para solução daquele problema.

Situações teatrais, como a que figurativizam a sedução, por exemplo, colaboram para a crítica ao adultério, pois, ao aproximar-se da ópera exploram-na. Esse efeito se faz presente no fragmento:

Fausto e Margarida enlaçados, quase desfalecidos soltavam de um modo expirante o seu dueto: uma sensualidade delicada e moderna, com relances de um requinte devoto, arrastava-se na orquestra gemente; o tenor esforçava-se, agarrando o peito, com um jeito mórbido dos quadris, o olhar anuviado; e desprendendo-se da lânguida arcada dos violoncelos, o canto subia para as estrelas...

Al pallido chiarore

dei astri d'oro (QUEIROZ, 1997, p. 722).

A escolha por essa cena, que analogamente dialoga com a cena em que Basílio canta pela primeira vez trecho da Ária de Ouro, que é entoada por Mefistófeles, uma espécie de mentor de Fausto. Esta parte operística, presente no segundo ato na cena II, alude ao deus do ouro e este canto pode ser visto como uma intervenção irônica e crítica, pois há uma exaltação ao bezerro do ouro, bem como o fascínio que o homem demonstra pelo ouro e seus derivados, isto é, a riqueza, o poder e o dinheiro.

Neste momento, novamente acentua o casal de amantes juntos numa aura romântica, em que ambos estão voluptuosamente entregues ao encontro amoroso. Percebemos, ainda, que esta passagem cênica estabelece uma conexão isotópica com a obra de Goethe, no que tange à uma reiteração semântica do sentimento romântico de Luísa e Gretchen, e, estas, interligadas pelo mesmo sentimento. Sérgio Mariani sustenta, também, a relação da protagonista de *O Primo Basílio* com a de Fausto:

Como Fausto, a protagonista de *O primo Basílio* anseia por novas sensações, descobertas e libertações (e, como Fausto, termina por pagar um preço exorbitante pela ousadia do desejo); como Margarida, Luísa alcança a morte cujo princípio desencadeador foi o relacionamento amoroso com um homem egocêntrico e

ambicioso, cuja frieza e capacidade de manipulação tangem a crueldade (Basílio/Fausto/Mefistófeles) (MARIANI, 2010, p. 55).

O capítulo 13 de *O Primo Basílio* contém descrições que dialogam com a performance teatral, cenas estas que se aproximam, de algum modo, ao libreto. De fato, percebemos que, ao passo que “ouro” é cantado na “Ária das Joias”, e é euforicamente visto pela personagem Margarida, os espectadores do teatro também se deslumbravam com este elemento presente como ornamento nas indumentárias das pessoas. Este fato atesta a presença de espectadores de adequado *status* econômico no ambiente teatral:

Nos camarotes conversam-se sobriamente; às vezes uma jóia brilhava, ou a luz punha tons lustrosos de asa de corvo nos cabelos pretos onde alvejavam camélias ou reluzia o aro de metal dum pente; os vidros redondos dos binóculos moviam-se devagar, picados de pontos luminosos (QUEIROZ, 1997, p. 720).

A partir de todos nossos exemplos expostos neste tópico, pudemos verificar um apossamento interdiscursivo de Fausto no texto verbal pela evocação de elementos operísticos dialogantes. Trata-se, dessa forma, de um recurso discursivo projetado no aspecto cênico queirosiano para pôr efeito de sentido sintomático e fazer vislumbrar um simulacro verossímil de burguesia problemática.

Além disso, ressaltamos, que essas construções discursivas têm seus sentidos devidamente atribuídos e, logo, não constituem uma escolha arbitrária. Justificamos isto por constatar, ao longo desse trabalho, um interesse de Eça de Queiroz pelas alusões musicais operísticas, muitas delas adaptadas de grandes produções literárias. Como presenciamos em *O Primo Basílio*, do início ao fim, aparecem ricas referências⁷⁴ à obra prima de Goethe o que fomentou uma confrontação dos arranjos temático-figurativos do romance e da tragédia neste estudo.

4.3 O pano de fundo crítico

Finalizando este tópico de estudo sobre a (inter) referência operística de Fausto como um efeito de sentido simbólico criado no discurso para efetuar uma crítica à sociedade burguesa oitocentista do autor de *O Primo Basílio*, apresentaremos que esse efeito de sentido, na correlação com a ópera fáustica, advinda de uma estratégia discursiva queirosiana em defesa da reforma da sociedade burgo-portuguesa, formatou um pano de fundo crítico.

⁷⁴ O romance *O Primo Basílio* apresenta-se como uma obra diferenciada por essas ricas referências, conforme discorre Berrini: “o romance distingue-se por algumas qualidades inextinguíveis. Não conheço outra ficção de Eça de Queiroz que apresente estrutura tão sólida e tão bem elaborada. Basta refletir a respeito do diálogo do livro com algumas criações contemporâneas: desde *A dama das Camélias*, cuja heroína Luísa pranteia, identificando-se com ela; à Margarida do *Fausto*, ópera que percorre o romance das primeiras às últimas páginas, uma jovem Margarida que é castigada pelo seu pecado, depois do assédio do tentador” (1997, p. 453).

No capítulo treze de *O Primo Basílio*, ponto da narrativa em que o traço intertextual teatro musical é anunciado enfaticamente, é possível perceber a importância que é dada ao momento mais importante do libreto, o instante da sedução de Margarida pelas joias, o qual é descrito e apontado por Conselheiro Acácio como “ponto capital” na narrativa quando diz:

Mas o Conselheiro preveniu-as, dizendo: — Agora é que é! Reparem. Agora é o ponto capital. De joelhos, diante do cofre das jóias, a dama requebrava-se, garganteando; apertava nas mãos o colar, extasiada; punha os brincos com denguiques delirantes; e da sua boca muito aberta saía um canto trinado, de uma cristalinidade aguda — entre o vago sussurro da admiração burguesa. O Conselheiro disse discretamente: — Bravo! Bravo! E, excitado, dissertou: aquilo era o melhor da ópera! Era ali que se via a força das cantoras...(QUEIROZ, 1997, p. 721).

Esta ação, ocorrida durante a apresentação da ópera, apresenta uma descrição de cena que acentua não só o caráter romântico por parte de Margarida como os encantos advindos do *status* econômico de Fausto, capazes de lhe proporcionar o ganho de joias. A Margarida goethiana, transportada para a ópera de Gounod, exprime uma personagem feminina operística que se dobra à sedução e manipulação de Fausto pela força econômica e simbólica dos adornos presenteados. Percebemos que esta cena se apresenta análoga ao primeiro momento em que Luísa e Basílio se encontram, quando este a presenteia com luvas refinadas e um rosário, fato este que simboliza o *status* econômico do primo:

— Sabes que te trago presentes?

— Trazes? — E os seus olhos brilhavam.

O melhor era um rosário...

— Um rosário?

— Uma relíquia! Foi benzido primeiro pelo patriarca de Jerusalém sobre o túmulo de Cristo, depois pelo papa...

Ah! Porque tinha estado com o papa! Um velhinho muito asseado, já todo branquinho, vestido de branco, muito amável!

— Tu dantes não eras muito devota — disse.

— Não, não sou muito caturra nessas coisas — respondeu rindo.

— Lembras-te da capela da nossa casa em Almada?

Tinham passado ali lindas tardes! Ao pé da velha capela morgada havia um adro todo cheio de altas ervas floridas — e as papoulas, quando vinha a aragem, agitavam-se como asas vermelhas de borboletas pousadas...

— E a tília, lembras-te, onde eu fazia ginástica?

— Não falemos no que lá vai!

Em que queria ela então que ele falasse? Era a sua mocidade, o melhor que tivera na vida...

Ela sorriu, perguntou:

— E no Brasil?

Um horror! Até fizera a corte a uma mulata.

— E por que te não casaste?... Estava a mangar! Uma mulata!

— E de resto — acrescentou com a voz de um arrependimento triste —, já que me não casei quando devia — encolheu os ombros melancolicamente —, acabou-se... Perdi a vez.

Ficarei solteiro.

Luísa fez-se escarlate. Houve um silêncio.

— E qual é o outro presente, então, além do rosário?

— Ah! Luvas. Luvas de verão, de peau de suède, de oito botões. Luvas decentes. Vocês aqui usam umas luvitas de dois botões, a ver-se o punho, um horror! (QUEIROZ, 1997, p. 493)

Este excerto apresenta o primeiro diálogo entre Luísa e Basílio e analisando algumas passagens de suas falas percebemos a alusão às luvas de oito botões, ao rosário e ao Brasil que não podem passar despercebidas. É neste episódio que tomamos conhecimento de onde vem Basílio. Ele, namorado de outrora de Luísa, foi ao Brasil na busca de fazer fortuna na indústria da borracha, e conseguiu. Mas antes, comenta que esteve em Jerusalém, onde benzeu o rosário dado como presente para Luísa. Percebe-se o estilo *bon vivant* da personagem, especialmente quando presenteia Luísa com luvas compradas na França e destaca que aquelas são mais “decentes” se comparadas com a lisboetas.

Por conseguinte, nota-se a constituição do discurso elaborada por Eça de Queiroz aproximada ao do *Fausto* de Goethe por meio do recurso operístico, tendo em vista que parece se tratar de uma denúncia à aura decadente do romantismo do contexto da época. O discurso do romance refletiria, em paralelo, cenas análogas para que dessa forma fortalecesse a imagem cênica disforicamente idealizada do universo do episódio doméstico queirosiano.

No ambiente ficcional de *O Primo Basílio*, a terceira ária de Gounod apresenta um ênfase diálogo em cenas que representam dois valores simbólicos ligados à prática de sedução, seja quando Luísa é seduzida por seu esposo, Jorge, ou seja pelo seu primo, Basílio. Embora os mesmos versos a intenção dos amantes são discrepantes. Enquanto Jorge louva a relação amorosa com Luísa, Basílio atribuí a mesma ária um sentido lascivo. No esposo, a aparição operística parece espelhar com os traços românticos da realidade da ópera, enquanto em Basílio serve de contraste. Esse conflito de ambos passa a ser mais acentuado no capítulo treze, na qual se passa a ópera “Fausto”.

Poderia ainda haver um terceiro valor simbólico da terceira ária de Gounod em *O Primo Basílio*, além do caráter lascivo de Basílio e fascínio de Jorge: o anúncio do destino a qual Luísa estava fadada. Reentrar na realidade passada através da cena do décimo terceiro capítulo na encenação de “Fausto” no Teatro São Carlos impacta Luísa em outro aspecto: o

vexame. Ali, Fausto chama atenção por implicar na ressuscitação opressiva do episódio do adultério. Em suma, o palco de São Carlos serviria para reprovar os erros de Luísa, pois é lá que se retorna o tema do erotismo induzido pelo dinheiro simbolizado na figura dos astros de ouro.

Atinente à proposta de cotejo comparativo entre Fausto e *O Primo Basílio*, que admitem, em comum, a crítica à burguesia por meio do questionamento social, é preciso verificar em que medida o universo isotópico de ambos na narrativa são recorrentes e corroboram para a burguesia ser alvo de críticas. A ambientação de *O Primo Basílio*, construída sob inúmeras referências operísticas, é vista pelos leitores como verossímil ao espaço contextual da época, caracterização esta que mobiliza-nos observar, conforme lembrado no tópico anterior, uma figurativização de cenas correlatas, as quais, quando evocadas, realçam o descompasso disfórico entre a atmosfera romântica da narrativa e a atmosfera romântica da operística.

Em referência ao nosso objeto de estudo, percebemos que *O Primo Basílio* põe em cena a crítica à burguesia, apontada pela alusão fáustica operística homônima de Charles Gounod referindo-se ao Fausto de Goethe. As imagens fáusticas nas cenas são indícios de cântico de desejo, valorização do dinheiro e abandono, aspectos estes sintomáticos e que convergem a uma crítica à burguesia pelo adultério, a qual estremece uma das suas instituições sociais mais valoradas, o matrimônio.

Em *O Primo Basílio* apresentam-se referências associadas à crítica, notadamente quando é associada ao dinheiro na ária do “Deus do ouro”. Esta ária, presente no segundo ato, é cantada por Mefistófeles e é descrita de forma a expressar, sarcasticamente, o poder econômico que impera na sociedade:

Mas o jovial Diabo adiantava-se por entre os grupos, e logo, com gestos aduncos e rapaces, cantou o *Dio del oro*. A sua voz arremessada afirmava, num tom brutal, o poder do dinheiro; nas massas da instrumentação passavam sonoridades claras e tilintantes dum remexer sôfrego de tesouros; e as notas altas finais caíam, dum modo curto e seco, como marteladas triunfantes cunhando o divino ouro! (QUEIROZ, 1997, p. 721).

Percebe-se nesta ária, uma das mais aludidas ao longo da narrativa ao lado da terceira ária “Al pallido chiarore dei astri d’oro”, a evocação de um elemento em comum: o ouro. Este elemento aqui presente aponta um desenho análogo de que Luísa e Margarida na composição da atmosfera cênica de *O Primo Basílio* estavam fadadas ao fracasso por estarem impulsionadas pela (des)ilusão, uma associação semântica patriarcal ao suposto poder do

masculino sobre o feminino⁷⁵. As personagens femininas, embora tenham em si a aura do romantismo⁷⁶, percebemos que o enunciador fez questão de marcar os momentos emblemáticos que as unem. Ao ser cantada por Jorge, expressa afeto, enquanto por Basílio, exprime a sedução, o cinismo e a força do seu *status*, tal qual Fausto fizera com Margarida.

Portanto, verificamos que as imagens textuais de “Fausto” no romance *O Primo Basílio* funcionam, decerto, como um recurso operístico por movimentar e projetar arranjos figurativos, além de potencializar a temática em comum de crítica à burguesia e ao fetiche do dinheiro. Assim, sob essa ótica, durante uma leitura confrontada, podemos afirmar que Fausto é um artifício capaz de incitar a competência do fazer interpretativo do enunciatário. Pois, através dessa referência, Fausto pode ser visto como uma projeção de uma realidade, na qual imagens da ópera suscitam um caráter verossímil. A presença da ópera “Fausto” em *O Primo Basílio* se trata, a nosso ver, de uma (inter) referência discursiva, isto é, uma estratégia de discurso introduzida para figurar como um pano de fundo do questionamento da realidade da vida burguesa.

⁷⁵ No folhetim “O problema do adultério”, presente em *Uma Campanha Alegre*: as farpas, esta problemática é evidenciada por Eça de Queiroz (1945) ao se aparar nas palavras de Napoleão e acentuar que o adultério nada mais é que uma história inventada, tal como a das óperas, para que o homem possa exercer seu poderio sobre a mulher, pois ter uma amante casada significaria sinônimo de virilidade: “o homem que nunca teve uma amante casada é, segundo a apreciação mundana, ligeiramente ridículo, *philosopho*, *caturra*; nega-se-lhe a experiência feminina, e passa á situação hirsuta e florestal de *bicho do matto* [...] Mas se teve uma amante com publicidade e relevo, ah! é um homem” (QUEIROZ, 1945, p.288-289).

⁷⁶ Segundo Pires, Eça criticaria a educação romântica da mulher portuguesa oitocentista, pois esta, “influenciada pela leitura romanesca, pelo espetáculo dissolvente, por uma sensibilidade mórbida ou um sentimentalismo caricato”, se apresenta como “amolecedora dos caracteres, falseadora dos ideais, era sintoma e causa de decadência social” (1992, p. 154).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mediante o proposto nesta dissertação, verificamos que, de fato, é possível empregar uma compreensão de *O Primo Basílio*, de Eça de Queiroz, pelas suas relações interdiscursivas com Fausto, oportunamente referenciado pela narrativa queirosiana através da segunda e terceira ária de Charles Gounod, “Dio del oro” e “Al pallido chiarore dei astri d’oro”, respectivamente.

Percebemos que ter buscado pensar a obra de Eça pelo viés interdiscursivo permite-nos observar que a referência a Fausto, ao longo dela, assume um valor sintomático. Isto porque, além da ideologia em comum de Eça e Goethe, relacionada à crítica à burguesia, o discurso queirosiano ao citar a Fausto justamente pelo artifício metalinguístico da ópera, faz ativar uma atualização e ressignificação do discurso literário no romance *O Primo Basílio* por meio das isotopias temático-figurativas.

A presente dissertação ao se propor analisar *O Primo Basílio* (1878) sob a perspectiva semiótica, com ênfase na interdiscursividade, entendeu a manifestação operística de Fausto como recurso discursivo adotado para reforçar as cenas da primeira parte do Fausto goethiano de forma disfórica naquela ambientação românticamente delineada por Eça de Queiroz do retrato social burguês. Dessa maneira, nosso percurso não só se refletiu a importância de Fausto no cenário português e nos costumes sociais, tais como imaginados por Eça, como também descortinou uma relação entre o cenário operístico e o universo diegético dos episódios domésticos. Nesse sentido, constatamos que a referida alusão operística ativa uma nova ótica de leitura no que concerne a ressignificar a sentimentalidade romântica e a postura de personagens movidas pelo poder que o dinheiro concede.

No que se refere à crítica à burguesia, foi possível confirmar que não arbitrariamente o relacionamento entre Eça e Fausto se constitui, de maneira especial, pelo pretexto da ópera, isto porque ela constituía um traço do retrato sociocultural do período oitocentista. Ademais, destacamos que a importância e o papel de Fausto se estendem além do cenário da ópera oitocentista na narrativa queirosiana, isto porque *O Primo Basílio* também serviu para criticar a repercussão das cenas da cultura operística no teatro burguês. Quanto a isso, entendemos que a crítica à burguesia no discurso queirosiano, ao correlacionar ambos, legitima uma grande representatividade da obra em questão.

Nossa pesquisa evidenciou, ao buscar a crítica à burguesia no romance realista queirosiano pela referência à ópera “Fausto”, estreitar os pontos de interseção entre o texto goethiano e *O Primo Basílio*, análise esta desenvolvida no capítulo quatro, a partir do estudo das isotopias, para corroborar na identificação de suas relações de interdiscursividade. Em outras palavras, esta investigação, nascida do interesse por evidenciar a reconstituição de

sentidos subjacentes à manifestação textual pela ferramenta teórica da Semiótica, com ênfase na interdiscursividade, nos permitiu examinar os vínculos entre os discursos da ópera e do romance, que, em muitos casos, são um recurso queirosiano para acentuar uma crítica irônica à sociedade.

Rastreamos as isotopias que emolduram o cenário do episódio doméstico de *O Primo Basílio*, marcado pela atmosfera romântica, e comprovamos que o diálogo com a trama operística fáustica figurativiza, ora contrastes, ora interações, capazes de constituir um simulacro de um cenário burguês romanticamente disfórico.

Além disso, a identificação e análise de Fausto, verificados na obra romanesca, evidencia a percepção de que não se trata de escolhas aleatórias, e sim de um impacto operístico, conforme expressos no capítulo de análise. Podemos perceber que, assim como Fausto, os arranjos figurativos expressos no discurso de *O Primo Basílio*, através da alusão à ópera, coadunam pelo aspecto da crítica à burguesia.

Interdiscursivamente, identificamos e analisamos, com base em exemplos, as escolhas temático-figurativas de Fausto n' *O Primo Basílio*, não esquecendo de pensar essas escolhas a partir de seu contexto de produção no jornalismo do século XIX. Por isto, constatamos o caráter engajado e ideológico em que ambos se relacionam e, assim, podemos afirmar que o discurso de *O Primo Basílio* apoia-se, simbioticamente, e de forma recorrente, nas referências às árias de “Fausto”, de Charles Gounod.

Assim, reforçamos nosso entendimento das isotopias, as quais emolduram o cenário do episódio doméstico de *O Primo Basílio*, marcando a atmosfera romântica e constituindo simulacros de um cenário burguês romanticamente disfórico, e, conseqüentemente, sendo uma rica peça-chave de redescoberta de *O Primo Basílio*. Isto, devido às referências a Fausto no romance destacarem um teor crítico contra a classe burguesa e engendrarem um cenário disforicamente idealizado do lar burguês de Luísa em que a ópera traz a questão da sedução e morte de Gretchen para figurativizar o mundo burguês corrupto e punitivo da Burguesinha da Baixa.

Com efeito, esta pesquisa, através do uso de parâmetros metodológicos da Semiótica, notadamente de Bertrand e Fiorin, buscou enriquecer o campo exegético de leitura da obra *O Primo Basílio* e possibilitar uma leitura interdiscursiva com Fausto, mediada pela ópera, em que a figuratividade fáustica imprime uma ironia à burguesia. Assim, efetivamente, ratificamos a hipótese de leitura, por meio da identificação de isotopias temático-figurativas.

Em suma, esta pesquisa evidenciou, ao buscar a interdiscursividade de Fausto no segundo romance de Eça, aspectos de crítica à burguesia em comum, e, nisso, destacamos, um efeito de sentido sintomático proporcionado pela alusão de Charles Gounod na obra analisada.

Acreditamos que este estudo tenha proporcionado algumas respostas a respeito da escolha estética de Eça em torno de Fausto como recurso para mostrar uma crítica ao seu mundo. Para nós, essa opção o fez incursionar numa integração significativa do alvo crítico, a burguesia, traço este que pode ser verificado não só em *O Primo Basílio*, mas também em outras obras queirosianas.

Sendo assim, acreditamos na contribuição desta pesquisa na revisão científica do discurso de Eça de Queiroz, também, por contribuir para enxergar o perfil do pesquisador queirosiano como daquele indivíduo que prima pela abordagem literária por outra lente, isto é, na busca por ampliar a visão interpretativa de sua obra. Possibilidade esta de grande peso nos estudos de Literatura Comparada, pois herdar novas maneiras de ver um texto literário, através das referências por ele suscitadas, leva a se desvencilhar de aulas, de cujos recursos metodológicos de leitura/literatura induzem a abordagens interpretativas repetitivas.

E no que se refere à análise literária da obra *O Primo Basílio* pela interpretação comparativa com Fausto, destacamos, por fim, que esta pesquisa traz uma contribuição para as reflexões do discurso queirosiano, considerando seus aspectos intertextuais e interdiscursivos. Vemos, então, o papel desta pesquisa em contribuir para que haja uma revisão ininterrupta de produções literárias, não só as queirosianas, afinal, nos urge, enquanto pesquisadores de literatura, a tarefa de lançar novos olhares para o texto literário. Reforce-se o valor deste estudo pela escassa abordagem desse romance de Eça nessa perspectiva.

Assim, com esta pesquisa, reforçamos a importância do pesquisador de literatura, cujo trabalho investigativo literário, ao escolher estudar um literato da envergadura de Eça de Queiroz, reaviva e renova as ressignificações exegéticas, diante da plurissignificação de sua obra. Reforce-se, por fim, o convite para que esta pesquisa, que não se finaliza aqui, tenha continuidade no trabalho de outros pesquisadores, no intuito de manter sempre fértil o solo do campo literário das letras queirosianas, com a ação de lavrar, cultivar e deixá-la cada vez mais fecundante e propensa para o recebimento de novos cultivadores.

REFERÊNCIAS

- ABDALA JÚNIOR, Benjamin. **Literaturas de Língua Portuguesa: marcos e marcas**. São Paulo: Arte & Ciência, 2007.
- AGOSTINHO, Santo. **As Confissões**. 3. ed. São Paulo: Quadrante, 2004.
- ALMEIDA, Marcos Renato Holtz de. **As metamorfoses do diabo na modernidade: a secularização do mito e sua apropriação pela indústria cultural no século XX**. 2008. 148 f. Tese (Doutorado em Sociologia) - Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2008.
- ARAÚJO, Roberta. **O legado de fausto na obra de Eça de Queirós**. 2008. 98 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- BAILLIE, Eva Marta. **Facing the field: Satan as a Literary Character**. Cambridge: The Lutterworth Press, 2014.
- BALOGH, Anna Maria. **Mídia, cultura, comunicação**. São Paulo: Arte & Ciência Editora, 2002.
- BARBIER, Jules; CARRÉ, Michel. **Faust – dramma lírico in cinque atti**. Tradução de Acchiles de Lauzières. Milão: Francesco Lucca, 1864.
- BARBOSA, João Alexandre Costa. Variações sobre a ilustre casa de Ramires. *In: _____*. **Alguma crítica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002. p. 203- 222.
- BARRENTO, João. Fausto: as metamorfoses de um mito. *In: _____*. **Fausto na literatura europeia**. Lisboa: Ensaio, 1984. p. 107-137.
- _____. Fausto, a ideologia fáustica e o homem fáustico. *In: _____*. **Fausto na literatura europeia**. Lisboa: Ensaio, 1984, p. 199-228.
- BARRETO, J. A. da Graça. **A questão de Fausto pela última vez: observações a alguns contendores e desengano a alguns litteratos**. Porto: Imprensa Portuguesa, 1874.
- BARROS, Diana Luz Pessoa. **Teoria do discurso: fundamentos semióticos**. 3. ed. São Paulo: Atual, 2002.
- _____. **Teoria semiótica do texto**. São Paulo: Ática, 1990.
- BARTHES, Roland. Introdução à Análise Estrutural da Narrativa. *In: BARTHES, Roland et al.* **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis: Vozes, 1971.
- _____. **Aula**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. 12. ed. São Paulo: Hucitec, 2006.
- BELLO, José Maria. **Retrato de Eça de Queirós**. Rio de Janeiro: Agir, 1945.

BERRINI, Beatriz. **Portugal de Eça de Queiroz**. Lisboa: Imprensa Nacional da Casa da Moeda, 1984.

_____. Notas Introdutórias. In: QUEIRÓS, Eça de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Editora Aguilar, 1997.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. Tradução de Carlos Felipe Moises, Ana Maria L. Ioriatti e Marcelo Macca. São Paulo: Schwarcz, 1986.

BERTRAND, Denis. **Caminhos da Semiótica Literária**. Bauru: Edusc, 2003.

BORBA, Francisco da Silva. **Dicionário UNESP do português contemporâneo**. São Paulo: UNESP, 2004.

BOTTOMORE, Tom. **Dicionário do pensamento marxista**. Rio de Janeiro, Zahar, 1988.

BRANCO, Maria do Carmo Castelo. **Prosas Bárbaras**: a germinação da escrita queirosiana. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 2006.

CANDIDO, Antonio. **A literatura e a formação do homem**. São Paulo: Ciência e Cultura, 1972.

CANTON, Katia. **Era uma vez irmãos Grimm recontado por Katia Canton**. São Paulo: DCL, 2006.

CARIOCA, Cláudia Ramos. O topos mefistofélico presente n' A Relíquia de Eça de Queirós. **Revista de Letras**, Ceará, n. 26, p. 93-94, 2004.

CARVALHO, Mário Vieira de. Eça de Queirós e a ópera do século XIX em Portugal. In: **Revista Colóquio/Letras**, Porto, n. 91, p. 27-37, 1986.

_____. A cultura músico-teatral na crónica e na ficção queirosianas: pistas para a definição de um perfil estético. **Revista de Letras e Cultura Lusófonas**, Lisboa, n. 9, p. 114-126, 2000.

CASTRO, Francisco Lyon de. **História da literatura portuguesa**: o romantismo. Lisboa: Publicações Alfa, 2003.

CESÁR, Guilhermino. **Notícia do Rio Grande**: literatura. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro/Editora da Universidade UFRGS, 1994.

CHAVES, Castelo Branco. A influência de Gustave Flaubert na estética de Eça de Queirós. **Revue de Littérature Comparée**. Paris: Boivin & Co, 1938, p.195-207.

COELHO, Geraldo Mártires. Cena Lírica e representação: a ópera como valor civilizacional. In: LOPES, Antonio Herculano; VELLOSO, Monica Pimenta; PESAVENTO, Sandra Jatahy (Orgs.). **História e Linguagens**: texto, imagem, oralidade e representações. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. p. 269-280.

_____. “Il Guarany, o Teatro de São Carlos e a Lisboa de 1880”. 1996. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/spimagem/opera/guarani/lisboa00/tscarlos.html>>. Acesso em: 31 de maio de 2018.

_____. **O gênio da floresta: o Guarany e a ópera de Lisboa**. Rio de Janeiro: Agir, 1996.

CRUZ, João Roberto Maia da Cruz. A visita ao velho sótão dos avós: uma revitalização do presente pelo exemplo do passado. In: BERRINI, Beatriz (org.). **A ilustre casa de Ramires cem anos**. São Paulo: EDUC, 2000.

DELILLE, Maria Manuela Gouveia. A recepção de Fausto de Goethe na Literatura Portuguesa do sec. XIX. In: BARRENTO, João (org.). **Fausto na literatura europeia**. Lisboa: Ensaio, 1984. p. 145- 159.

DURÃES, Fani Schiffer. **O mito de Fausto em Grande Sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1999.

FERREIRA, Juliana Casarotti. Eça de Queirós: um gênio da literatura mundial. **Revista Multidisciplinar da Uniesp**, São Paulo, n. 7, p. 110-122, 2009.

FERREIRA, Maria Ema Tarracha. **Orientações para a leitura d'Os maias de Eça de Queirós**. Lisboa: Verbo, 2005.

FERRO, Luís Santos. Música. In: MATOS, Campos (org.). **Dicionário de Eça de Queiroz**. Lisboa: Editorial Caminho, 1988.

FIORIN, José Luiz. Interdiscursividade e Intertextualidade. In: BRAIT, Beth. (Org.). **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006.

_____. **Elementos de análise do discurso**. 9. ed. São Paulo: Contexto, 2000.

_____. **Linguagem e Ideologia**. 6. ed. São Paulo: Ática, 1998.

_____. Da necessidade da distinção entre texto e discurso. In: BRAIT, Beth; SOUZA-E-SILVA, Maria Cecília. (Orgs.). **Texto ou discurso?** São Paulo: Contexto, 2012. p. 145-163.

_____. Polifonia Textual e Discursiva. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Orgs.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade em torno de Bakhtin**. São Paulo: EDUSP, 1994. p. 29-36.

FRANCHETTI, Paulo. Apresentação. In: QUEIRÓS, Eça de. **O Primo Basílio: episódio doméstico**. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. Eça e Machado: críticas de Ultramar. In: GUIDIN, Márcia Lígia. GRANJA Lúcia, RICIERI, Francine Weiss (Orgs.). **Machado de Assis: ensaios da crítica contemporânea**. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

GAMBA, Ana Paula Foloni. **O Mandarin (Eça De Queiroz): a sociedade portuguesa do século XIX à luz da sátira menipéica**. 2005. 107f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual, Paulista, Assis, 2005.

GRAÇA, Aires. Clavigo, Stella, Die Geschwister: Goethe e a estética da transgressão. **Runa - Revista Portuguesa de Estudos Germanísticos**, Lisboa, 1984, p. 19-32.

GREIMAS E COURTÉS. **Dicionário de Semiótica**. São Paulo: Cultrix, 1979.

GIUCCI, Guillermo. **Gilberto Freyre: uma biografia cultural: a formação de um intelectual brasileiro: 1900-1936**. Tradução de Josely Vianna Baptista. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2007.

GOETHE. **Faust Der tragödie erster und zweiter Teil Urfaut**. München: Verlag C. H. Beck München, 2010.

_____. **Fausto**. Tradução de Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1981.

HANSEN, Marise. Apresentação. *In*: QUEIRÓS, Eça de. **A Ilustre Casa de Ramires**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

HOUAISS, Antonio. **Prefácio**. *In*: GOETHE, Johann Wolfgang von. **Fausto**. Tradução de Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1981.

HOLGUÍN, Carlos Holguín. **Carlos Holguín Holguín escritos**. Bogotá: Centro Editorial Universidad del Rosario, 2005.

IRIARTE, Rita. Fausto: a história, a lenda e o mito. *In*: BARRENTO, João (org.). **Fausto na literatura europeia**. Lisboa: Ensaio, 1984. p. 11-34.

KIERKEGAARD, Soren Aabye. **Diário de um sedutor; Temor e Tremor; O desespero humano**. Tradução de Carlos Grifo, Maria José Marinho e Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

KONESKI, Anita Prado. **Um “olhar” para o Fausto de Goethe**. 1999. 203 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1999.

KUSHNER, Harold S. **Quando tudo não é o bastante**. Tradução de Elizabeth Mello e Djalmir Mello. São Paulo: Nobel, 1999.

LEAL, Luciana Ferreira. **Elementos do trágico em Eça de Queirós: A Tragédia da Rua das Flores e Os Maias**. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. De Fausto a Fausto: o gaúcho na ópera. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, v. 11, n.9, p. 138-163, 2006. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/21023/23047>>. Acesso em: 07 jul. 2018.

LIMA, Beatriz de Mendonça. O Primo Basílio entre violetas e margaridas. *In*: CONGRESSO ABRALIC, 3., 1995, Niterói. **Anais...** São Paulo/Niterói: EDUSP, 1992. p. 185-190.

LOURENÇO, António Apolinário. Eça de Queirós e o Naturalismo Português. *In*: GUINSBURG, J., FARIA, João Roberto (Orgs.). **O naturalismo**. São Paulo: Perspectiva, 2017. p. 40-102.

MAGALHÃES, Antônio Carlos de Melo; SILVA, Eli Brandão. O diabo na arte e no imaginário ocidental. *In*: MAGALHÃES, Antonio Carlos de Melo; SILVA, Eli Brandão; FERRAZ, Selma; LEOPOLDO, Raphael Novaresi (Orgs.). **O Demoniaco na literatura**. Campina Grande: EDUEPB, 2012. p.277-289.

MARGATO, Izabel. **Tirantias da modernidade**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

MARIANI, Sérgio Luis Soares. **Duelos invisíveis de um aprendiz de feiticeiro**: a experiência burguesa masculina no romance *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós. 2010. 157 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade do Paraná, Curitiba, 2010.

MARTINO, Luís Mauro Sá. **Teoria da comunicação: ideias, conceitos e métodos**. Rio de Janeiro: Vozes, 2017.

MATOS, Alfredo Campos. **Eça de Queiroz**: uma biografia. 3. ed. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2017.

_____. **Sobre Eça de Queiroz**. Lisboa: Livros Horizonte, 2002.

_____. **Sete biografias de Eça de Queiroz**. Lisboa: Livros Horizonte, 2004.

MATTOS, Édima de Souza. Eça de Queirós jornalista – e a imprensa brasileira: encontros e diálogos. **Revista Identidade Científica, Presidente Prudente-SP**, São Paulo, v. 1, p. 3-12, 2010.

MEDINA, João. Análise d’As Farpas de Eça de Queiroz. **Revista da Faculdade de Letras**, Lisboa, n. 18-20, p. 44-51, 1994.

MELO, Amílcar de. **Portugal econômico, político e social**. Portugal: Edições Vieira da Silva, 2016.

MELLO, Ana Maria Lisboa. **Poesia e Imaginário**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

MELLO, Miguel. **Eça de Queirós a obra e o homem**. Rio de Janeiro: Livraria Italiana e Tipografia Ramori & Cia., 1911.

MEYER, Augusto. **À sombra da estante**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1947.

MINÉ, Elza. **Páginas Flutuantes**: Eça de Queirós e o jornalismo no século XIX. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.

MENEZES, Djacir. **Crítica social de Eça de Queiroz**. 3. ed. Rio de Janeiro: São José, 1970.

MENEZES, Lucianne Michelle. A leitura do cânone literário. **Revista Contexto**. Dossiê Teorias e Literatura no século XXI: Críticas, Trajetos, Temas, Espírito Santo, n. 20, p. 367-380, 2011.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

_____. **A Literatura Portuguesa**. 36. ed. São Paulo: Cultrix, 2008.

MONIZ, Edmundo. **O espírito das épocas: dialética da ficção**. Rio de Janeiro: Elo Editora, 1984.

MOOG, Vianna. **Eça de Queirós e o século XIX**. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1966.

MORNA, Fátima Freitas. Em busca do romance absoluto. Acerca de O Primo Basílio de Eça de Queirós, **Revista Hispania**, Espanha, 74, n. 3, p. 519-525, 1991.

MOURA, Janaína Maria Alves. O Primo Basílio: uma análise da intertextualidade musical no romance queirosiano. **Sínteses- Revista dos Cursos de Pós-Graduação**. São Paulo, 9, p. 265-271, 2004.

MURATA, Elza Kioko Nakayama Nenoki. **Em busca da casa perdida: as vozes e o imaginário de meninos de rua**. São Paulo: Annablume, 2005.

NASCIMENTO, José Leonardo do. **O Primo Basílio na imprensa brasileira do século XIX: Estética e história**. São Paulo: Editora da UNESP, 2008.

NERY, Antonio Augusto. O Mefistófeles de Eça de Queirós. **Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF**, Niterói, v. 4, n. 8, p. 85-94, 2012. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5616430>>. Acesso em: 09 jul. 2018.

NEVES, Margarida Braga. ROCHETA, Maria Isabel. **O domínio do instável: a Jacinto do Prado Coelho**. Porto: Caixotim, 2008.

NOGUEIRA, Andrea Vecchia. “Luisa d’O Primo Basílio, à luz d’ As Farpas”. **Revista Entrelaces**. n. 10, p. 87-103, 2017.

PIETROFORTE, Antonio Vicente Seraphim. **Tópicos de Semiótica: modelos teóricos e aplicações**. São Paulo: Annablume, 2008.

PINHEIRO, Anderson Vitorino; FERREIRA, Josye Gonçalves. O pacto fáustico e a presença do Diabo em O Mandarim. **Revista Espaço Acadêmico**, Maringá, n. 205, p. 88-95, 2018. Disponível em: <<http://www.periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/41006/751375137860>>. Acesso em: 04 de out. 2018.

PINTO, Paul A. M. Music as Narrative in Eça de Queirós's O Primo Basílio. **Revista Hispania**, Espanha, v. 74, p. 50-65, 1990.

PIRES, António Machado. **A idéia de decadência na Geração de 70**. 2. ed. Lisboa: Vega, 1992.

PRUDHOE, John. **Faust: The tragedy Part One**. Manchester: Manchester University Press, 1974.

QUEIRÓS, Eça de. “Macbeth”. In: **Textos de Imprensa I (da Gazeta de Portugal)** – Edição Crítica das obras de Eça de Queirós por Carlos Reis e Ana Teresa Peixinho. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004. p. 75-83.

_____. “Mefistófeles”. In: **Textos de Imprensa I (da Gazeta de Portugal)** – Edição Crítica das obras de Eça de Queirós por Carlos Reis e Ana Teresa Peixinho. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004. p. 155-161.

QUEIROZ, Eça de. **O Primo Basílio**. In: BERRINI, Beatriz (org.). *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

_____. **O Mandarin**. 13. ed. Porto: Lello & Irmão, 1944.

_____. **Uma Campanha Alegre**: das farpas. Porto: Lello & Irmão, 1945.

_____. Carta a Teófilo Braga. In: **Correspondência**. Porto: Lello & Irmão, 1945a.

_____. Idealismo e Realismo. In: **Cartas inéditas de Fradique Mendes e mais páginas esquecidas**. 4. ed. Porto: Lello & Irmão, 1945b.

_____. O Crime do Padre Amaro. In: **Obra Completa**. Rio de Janeiro, Aguilar, 1997.

_____. **Literatura e arte**: uma antologia. In: BERRINI, Beatriz (org.). Lisboa: Relógio d'água, 2000.

REBELLO, Luiz Francisco. O mito de Fausto no teatro português. In: BARRENTO, João (org.). **Fausto na literatura europeia**. Lisboa: Ensaio, 1984. p. 139-144.

REIS, Carlos; PEIXINHO, Ana Teresa. In: QUEIRÓS, Eça de. **Textos de Imprensa**: da Gazeta de Portugal. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2004.

_____. Pires, Maria da Natividade. **História crítica da literatura portuguesa** (Realismo e Naturalismo). 2. ed. Lisboa: Editorial Verbo, 1993.

_____. **História da literatura portuguesa**. 5. ed. Lisboa: Publicações Alfa, 2000.

_____. **História da literatura portuguesa**. 5. ed. Lisboa: Publicações Alfa, 2001.

_____. **Fazendo gênero**: um Eça fora da lei. Massachusetts: Portuguese Literary & Cultural Studies, 2007.

_____. **Textos teóricos do neo-realismo português**. Lisboa: Seara Nova, 1981.

ROCHA JÚNIOR, Newton Ribeiro. O mito de Fausto e Mefisto na literatura de horror contemporânea: os demônios pós-modernos em *Hellbound Heart* de Clive Barker. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 11., 2008, São Paulo. **Anais...**São Paulo: Abralic, 2008. Não paginado. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/031/NEWTON_JUNIOR.pdf>. Acesso em: 7 out. 2019.

RODRIGUES, Clarice Gomes Clarindo. **Personagem feminina em cena**: um estudo de O Primo Basílio, de Eça de Queirós. 2013. 92f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Universidade do Estado de Mato Grosso, Mato Grosso, 2013.

SALGADO JÚNIOR, Antonio. **Historia das Conferencias do Casino**. Lisboa: Tipografia da Cooperativa Militar, 1930.

SALVADO, João Antonio. **O olhar colonial em Eça de Queirós**: o continente africano na escrita queirosiana. Lisboa: Edições Vieira da Silva, 2016.

SAMPAIO, Luiz Paulo. **Guia de ópera em CD**: uma discoteca básica. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

SAMPAIO, Maria de Lurdes Rodrigues Morgado. **Aventuras literárias de Eça de Queirós e de Ramalho Ortigão**: da narrativa de um mistério aos mistérios de uma narrativa. Coimbra: Angelus Novus Editora, 2005.

SARAIVA, António José. “Antero de Quental”. In: **História da Literatura Portuguesa I – Das Origens ao Romantismo**. Lisboa: Editorial Estúdios Cor, 1966.

SILVA, Dionísio da. **A vida íntima das palavras**: origens e curiosidades da língua portuguesa. São Paulo: Arx, 2002.

SILVA, Garcez da. **A pintura na obra de Eça de Queiroz**. Lisboa: Caminho, 1986.

SILVA, Jacicarla Souza da. **Vozes femininas da poesia latino-americana**: Cecília e as poetisas. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

SILVA, Maria Helena Gonçalves da. O Fausto de Goethe. In: BARRENTO, João (org.). **Fausto na literatura europeia**. Lisboa: Ensaio, 1984. p. 61-78.

SIMÕES, João Gaspar. **História do movimento da "Presença"**: seguida de uma antologia. Coimbra: Atlântida, 1958.

_____. Introdução Geral / Eça de Queiroz: uma vida, uma obra. In: QUEIROZ, Eça de. **Obra completa**. Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1997.

_____. **A geração de 70**: alguns tópicos para a sua história. 2. ed. Lisboa: Editorial Inquérito, 1984.

SIQUEIRA, Ana Marcia Alves. A Hagiografia por Eça de Queirós: religiosidade e revolução. **Revista Notandum**, São Paulo, v. 32, p. 183-197, 2013.

SMEED, See J. W. **Faust in Literature**. New York: Oxford University Press, 1975.

THEODOR, Erwin. “400 anos do Fausto e sua recepção no Brasil”. In: **Cultura** Edições 329-390. São Paulo: O Estado de São Paulo, 1986.

THIMÓTEO, Maria Natália Ferreira Gomes. Fradique Mendes e o ideário da geração de 70. **Revista Analecta**, Paraná, n. 1-2, p. 23-32, 2000.

TODOROV, Tzvetan. **O Jardim Imperfeito**: o pensamento humanista na França. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

WATT, Ian P. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. **Mitos do individualismo moderno**: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe. Tradução de Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

VALENTIM, Jorge. História dum Palhaço, de Raul Brandão: uma ópera da modernidade no fim do século XIX em Portugal. *In*: RIOS, Otávio. **Raul Brandão um intelectual no entre séculos** (Estudos para Luci Ruas), Rio de Janeiro: Letra Capital, p. 230- 246, 2014.

_____. De sopranos e barítonos ou como Eça de Queirós revisita a ópera do século XIX. **Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF**, Niterói, v. 3, n. 5, p. 139-148, 2010.

VILLELA, Fábio Renato. **Ópera, guia para iniciantes**. São Paulo: Biblioteca24horas, 2016.

VOLTURE, Enzo di Poppa. Musa Lusitana. **Revista Estudos Italianos em Portugal**, Lisboa, n. 9, p. 177-281, 1967.

XAVIER, Lola Geraldês. O Primo Basílio, de Eça de Queirós: espaço social, discurso e ideologia. *In*: CONGRESSO DE ESTUDOS QUEIROSIANOS, IV ENCONTRO INTERNACIONAL QUEIROSIANOS, 1, 2002, Coimbra. **Actas...**Coimbra: Livraria Almedina, 2002, p. 619-630.