



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

ANTONIO EUCLIDES VEGA DE PITOMBEIRA E NOGUEIRA HOLANDA

**DE EÇA A MACHADO, OU UM DIÁLOGO
ENTRE CONCEPÇÕES DE REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE**

FORTALEZA - CE

2013

ANTONIO EUCLIDES VEGA DE PITOMBEIRA E NOGUEIRA HOLANDA

**DE EÇA A MACHADO, OU UM DIÁLOGO
ENTRE CONCEPÇÕES DE REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE**

Dissertação apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Ana Márcia Alves Siqueira.

FORTALEZA - CE

2013

ANTONIO EUCLIDES VEGA DE PITOMBEIRA E NOGUEIRA HOLANDA

**DE EÇA A MACHADO, OU UM DIÁLOGO
ENTRE CONCEPÇÕES DE REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE**

Dissertação apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Ana Márcia Alves Siqueira.

Aprovada em: 23 de AGOSTO de 2013

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dra. Ana Márcia Alves Siqueira (orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Helder Garmes
Universidade de São Paulo (USP)

Prof. Dr. Marcelo de Almeida Peloggio
Universidade Federal do Ceará (UFC)

AGRADECIMENTOS

Obrigado à minha Família e aos meus amigos por sua bondade nas palavras de afeto, por seus conselhos e por sua paciência para minhas elucubrações irritantes. Devoto um carinho especial aos meus pais, aos meus irmãos e à minha namorada, que estiveram diariamente comigo nesse trajeto.

Gostaria de agradecer aos colegas, funcionários, amigos e professores da Universidade Federal do Ceará por todo o ensinamento e pela dedicação ao Programa de Pós-graduação em Literatura Comparada. Sem essa companhia e sem o empenho contínuo, não haveria esse trabalho. Em especial, agradeço efusivamente à Professora Ana Marcia Alves Siqueira por todo auxílio, disponibilidade e paciência com esse orientando um pouco confuso.

Gostaria de agradecer à Banca Examinadora e, por fim, agradecer também ao apoio da Universidade Federal do Ceará e do CAPES.

Que os anos vindouros fortaleçam ainda mais a amizade semeada na academia.

“A ciência e a consciência, eis as duas condições principais para exercer a crítica”. (**Machado de Assis**).

RESUMO

O presente trabalho relaciona dois tipos de produções literárias. Os romances *O primo Basílio* e *Memória póstumas de Brás Cubas* são estudados por meio das críticas literárias sobre o romance português publicadas no Brasil em 1878. Dentre os críticos, estava Machado de Assis. O texto analisa vários elementos do romance de Eça de Queirós, entre os quais estão o Realismo, o narrador e a construção das personagens. Além disso, trata-se da maneira como a obra eciana foi recebida pela crítica literária no Brasil em 1878, especialmente por Machado de Assis, cujo texto crítico ficou famoso. Nesse ensaio, o autor brasileiro invoca, em desfavor do romance português, alguns elementos de natureza estética e moral, descortinando o que se pode denominar *Ars Poética* machadiana. Por fim, o texto apresenta reflexões sobre as mudanças impetradas pelo romancista brasileiro na abordagem de questões e elementos presentes no texto eciano. Assim, defende-se a ideia de que a leitura de *O primo Basílio* influenciou na produção de *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

Palavras-chave: Machado de Assis. Eça De Queirós. Memórias Póstumas De Brás Cubas. O Primo Basílio. Crítica Literária.

ABSTRACT

This comparative study works with two types of literary works. The novels *O primo Basílio* e *Memórias póstumas de Brás Cubas* are related through the literary criticism on the Portuguese novel published in Brazil in 1878. Among the critics, there was Machado de Assis. The text examines various elements of the novel by Eça de Queirós, among them there are Realism, narrator and character construction. Besides that, it is analysed how the novel by Eça de Queirós was received by literary criticism in Brazil in 1878, especially by Machado de Assis, whose critical text became famous. In this essay, the Brazilian author invokes elements of moral and aesthetic nature against the Portuguese novel, thus revealing elements of what could be named as *Ars Poetics* of Machado de Assis. The text also evaluates the changes tried by the Brazilian novelist in addressing issues and elements present in the Portuguese text. Thus, it proposes the idea that reading *O primo Basílio* influenced the production of the *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

Keywords: Machado de Assis. Eça De Queirós. Memórias Póstumas De Brás Cubas. O Primo Basílio. Crítica Literária.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
1.1 O Realismo	13
1.2 Autoria e narração	18
2 O ESTUDO SOBRE <i>O PRIMO BASÍLIO, DE EÇA DE QUEIRÓS</i>	22
2.1 Aspectos iniciais do romance e a antecipação do enredo	24
2.2 O Realismo de Eça de Queirós	29
2.3 A objetivação e a construção estética	33
2.4 Três maneiras de compor personagens	41
2.4.1 Luísa e a metáfora social	42
2.4.2 Conselheiro Acácio, o personagem-tipo	52
2.4.3 Juliana, individualidade e paixões	56
2.5 O reflexo da sociedade, questões de erotismo e referencialidade	64
3 A CRÍTICA BRASILEIRA AO PRIMO BASÍLIO	70
3.1 Os temas e os argumentos da crítica	72
3.1.1 O Realismo e a moralidade	73
3.1.2 A crítica sobre as personagens	77
3.1.3 A busca por Balzac	80
3.2 <i>Ars poética</i> de Machado de Assis	84
4 MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS, SUA REALIDADE NÃO REALISTA	92
4.1 O Realismo e Machado	93
4.2 O discurso erudito como técnica de crítica à sociedade	100
4.3 A relação entre narrador e autor implícito	102
4.4 O defunto-autor e o respeitável leitor	107
4.5 Identidades, adúlteros e fâmulos	112
4.6 Filosofia e prática	120
CONSIDERAÇÕES FINAIS	127
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	132

1 INTRODUÇÃO

A presente dissertação começou como uma proposta de análise entre as obras de Eça de Queirós e Machado de Assis com o viés de observar, em cada um dos romances, os traços sociais específicos do retrato e da crítica promovida pelos autores. Além disso, tendo em vista os aspectos nacionais da Literatura Brasileira, durante o Romantismo e depois durante o Modernismo, havia a pretensão de estudar tais aspectos no romance machadiano, a fim de descortinar como essa tradição caminhava com a evolução histórica e social por que passava o País.

Essa proposta, contudo, modificou-se à medida que as obras *O primo Basílio* e *Memórias póstumas de Brás Cubas* eram cada vez mais estudadas e havia um aprofundamento do textos produzidos pela crítica especializada acerca delas. Contudo, prevalecia - do primeiro projeto - a ligação existente entre ambos romances.

Somos capazes de destacar, de memória, alguns estudos sobre a relação entre romances dos dois autores. Alberto Machado da Rosa (1963) escreveu seu *Eça discípulo de Machado*, onde avalia a influência do autor brasileiro na reescrita eciana. Giselle Razera (2011), por sua vez, produziu uma ótima dissertação intitulada *Polêmica Velada: uma leitura de Memórias póstumas de Brás Cubas, como resposta ao Primo Basílio*, onde percorre caminho semelhante ao proposto neste trabalho. Por fim, mais recentemente, há a obra *Machado de Assis: por uma poética da emulação*, de João César de Castro Rocha (2013), que, ao trabalhar o conceito de emulação em Machado de Assis, termina por compará-lo à Eça de Queirós. Evidentemente que a especificidade dessa análise comparativa não implica uma completa lacuna comparativista entre os dois autores. Várias obras relacionam paralelamente o caminho estético e literário dos dois autores.

O diálogo comparativo entre dos dois autores e entre esses dois romances, propriamente, é facilmente observável. Não há apenas uma simetria entre várias temáticas abordadas nas duas obras, mas, dada a crítica de 1878 de Machado de Assis, é possível realmente estabelecer um diálogo. Nesse sentido, Rosa (1963) propõe uma tese de que os textos críticos machadianos influenciaram Eça de Queirós, inclusive, na revisão de *O crime do padre Amaro* escrita em 1880. O texto de Razera (2011) parte pelo caminho oposto e tenta identificar, a partir das críticas machadianas de 1878, influências do texto português na mudança por que passava o estilo machadiano.

O presente estudo não consegue esquivar-se da ideia de intertextualidade, embora seu autor prefira a acepção de resposta ou diálogo. Isso porque tanto Machado como Eça foram escritores metamórficos que, conhecedores e questionadores de seu metiê, modificavam constantemente a maneira como escreviam. Machado vivencia uma viravolta de estilo, por certo, mas, ao apontá-la ao romance eciano, corre-se o risco de olvidar o decurso do tempo. No ano de sua crítica a *O primo Basílio*, o autor brasileiro ainda é um romântico, embora, enquanto crítico, já demonstrasse uma maturação considerável nas suas indagações estéticas.

É sempre preciso considerar que os romances maduros de Machado de Assis possuem uma gama multifária de referências e influências, algumas delas contraditórias, como o retorno à produção iluminista de um Sterne ao lado de uma leitura romântica de Garrett. Assim, por certo que a reflexão produzida pelo autor brasileiro sobre *O primo Basílio* influenciou na escrita de alguns segmentos. Afinal, é impossível negar o paralelo entre adultérios, por exemplo. Essa influência, contudo, parece-nos ter sido mais negativa do que positiva. A leitura do romance português teria apresentado alguns caminhos a não seguir. Para *Memórias póstumas de Brás Cubas*, por exemplo, o próprio Machado (2012) indica suas principais influências, dentre as quais está Almeida Garrett, autor romântico que dista do Realismo proposto por Eça de Queirós.

De toda sorte, há uma lacuna nos estudos de crítica literária de língua portuguesa em não se estudar mais profundamente a relação entre esses dois autores. Nesse sentido, pretendemos nos juntar a Razera (2011) para contribuir no enriquecimento da fortuna crítica comparada entre os dois autores.

Dadas as qualidades e as objeções que temos aos trabalhos de Rosa (1963) e Razera (2011), o presente trabalho busca avaliar a proximidade entre os dois romances trabalhados a partir de uma atividade dialética. Entendemos que Machado de Assis, ao analisar o romance eciano, encontrou nessa obra literária indagações e soluções estéticas que não lhe agradaram. Ao enfrentar racionalmente essas problemáticas, o autor brasileiro foi capaz de solucionar essas questões de uma maneira que lhe aprouvesse em suas obras futuras. Para analisar esse processo, portanto, foi necessário estudar *O primo Basílio*, as críticas machadianas e *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

Esse estudo dialético implicou observar as preferências estéticas de cada autor bem como a maneira como cada um deles se relacionava com a finalidade do objeto literário. Tal análise pressupunha então o estudo de alguns elementos formais,

principalmente o narrador, que, ao se distanciar no modo de composição em cada obra, tem uma influência primordial sobre a concepção estética com que se desenvolve o enredo. Além disso, é relevante destacar as principais influências positivas de cada obra. Nesse sentido, o Realismo francês, principalmente Flaubert, será uma eminência parda ao longo das análises produzidas nesse trabalho, bem como, no caso do romance machadiano, Sterne.

O estudo comparativo dessas obras capitais da literatura de língua portuguesa se baseia nos diversos temas e nos elementos subjetivos que *O primo Basílio* e *Memórias póstumas de Brás Cubas* compartilham. O exemplo dessa temática compartilhada é a questão do adultério, que funciona como ação central no texto português e a partir do qual todos os desenlaces e desfechos são possíveis. No romance brasileiro, dada a relevância do relacionamento entre Brás Cubas e Virgília ao longo do enredo, o adultério também exerce importância fulcral. Além disso, a temática do adultério também revela duas maneiras diversas de abordar a questão moral no texto literário. Percebe-se por esse tema que a solução moralizante de Eça de Queirós não é seguida pelo autor brasileiro.

Existe um diálogo entre as duas obras, que é reforçado por passagens bastante significativas, como a menção a “boa escolha dos fâmulos” (ASSIS, 1986, p. 905) e as figuras de D. Plácida, pessoa dócil e frágil, forçada a encobrir o adultério, e Prudêncio, liberto ainda servil. Esse paralelo não revela toda a possibilidade do estudo comparativo entre essas obras. Vistos em conjunto, *O primo Basílio*, as críticas de Machado de Assis ao romance português e *Memórias póstumas de Brás Cubas* formam um todo significativo. A leitura do romance português somado a análise dos textos críticos permite o esboço de uma *Ars poética* machadiana, que se destaca pela maneira como o escritor brasileiro utilizou, na composição de seu primeiro romance maduro, as reflexões opostas à obra portuguesa.

O estudo dissertativo não se manteve apenas nesse caminhar comparativo, em parte, dada a riqueza do romance português. A leitura de *O primo Basílio* revelou novos meandros além dos pontos trabalhados por Machado de Assis em 1878. Luísa, por exemplo, mereceu uma reinterpretação que justificasse a leitura que se tem dela como burguesinha fútil, desocupada e acéfala. A nova concepção proposta para essa protagonista não exclui os elementos destacados por Machado de Assis, porém, busca revelar uma nova valoração da personagem. Nesse sentido, Luísa distancia-se até de

seus modelos mais usuais, como Ema Bovary, para transforma-se em uma representação metafórica de uma classe inteira.

A maneira como um romance realista é concebido por Eça de Queirós também foi objeto de atenção. Embora influenciado por Zola e Flaubert, o escritor português distancia-se desses modelos de duas formas. Na composição do romance, a utilização de mecanismos dramáticos, como o diálogo, retira o caráter psicologizante bastante utilizado por Flaubert. Na formulação de suas teses, *O primo Basílio* não se vincula propriamente ao Naturalismo. No fundo, Eça tem seu foco voltado para as questões sociais e políticas, diversamente do que ocorre aos dois franceses, que estudam as personagens primordialmente em razão de seus traços naturais ou de seus traços psicológicos.

Ainda que se distancie dos modelos realistas, é impossível negar esse aspecto ao texto eciano, de tal forma que toda sua estética se vincula, de alguma maneira, ao propósito da escola realista. Por sua vez, Machado de Assis se opõe ao modelo realista, fato notado por Krause (2011). Em razão disso, é preciso estabelecer uma *Ars poética* machadiana que explique a concepção estética do autor brasileiro. Esses ideais estéticos podem ser vislumbrados por meio do confronto entre *O primo Basílio* e a crítica de 1878. Fundamentado nessa arte poética, o terceiro capítulo analisa *Memórias póstumas de Brás Cubas* conforme os preceitos levantados por seu autor.

A oposição entre os dois autores não é apenas estética, mas também narrativa. Embora os dois se proponham a construir um universo mimético e ambos, nas obras trabalhadas, localizem o enredo em uma sociedade urbana e contemporânea, a finalidade dos romances é diversa. O veio crítico da obra eciana é evidente dada a escola a que se filia. O mesmo não se pode dizer de Machado de Assis, cujo propósito não é a crítica social, embora ela exista de maneira implícita.

O primo Basílio retrata a sociedade destacando seus elementos viciados. Mesmo os elementos dramáticos são uma escolha estilística voltada ao efeito moralizante final. A concepção ideológica do romance eciano é criada por seu narrador. Esse elemento heterodiegético revela os traços criticáveis da sociedade e estabelece a lição moral, própria da escola realista. O narrador estabelece na obra sua visão de mundo e sua posição de crítico à sociedade portuguesa de fins do século XIX.

O romance machadiano é diverso. Seu narrador é “déspota em tudo” (ROUANET, 2004, p. 347), controla tempo, espaço e progressão narrativa. Ele pode

selecionar, justificar e explicar as ações que teve ao longo da vida. O efeito ideológico, contudo, não é conseguido pela opinião do narrador Brás Cubas, mas pelo diálogo interno estabelecido entre sua visão de mundo e a do autor implícito¹.

Entre narrador e autor implícito surge um “diálogo velado” (BAKTHIN, 1983, p. 476) que, na acepção de Booth (1983), é o que faz *Life and opinions of Tristram Shandy*, de Sterne, influência direta de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, interessante. Esse processo é velado não apenas porque a fala de um dos interlocutores está ausente, mas porque o autor implícito, nas duas obras, põe-se como uma voz por trás dos narradores. Dessa maneira, em vez de se estabelecer um embate direto de ideias, constrói-se uma suspensão de credibilidade.

Essa introdução ao texto dissertativo apresentou um resumo da proposta de estudo e avançou sobre algumas questões teóricas que formaram o substrato para a elaboração do trabalho. A fim de facilitar a compreensão dessas questões, passaremos agora a uma reflexão sobre o Realismo e sobre as noções de narrador a autoria por ventura utilizada na obra.

1.1 O Realismo

Antes de lidar propriamente com o Realismo, vale estabelecer o significado dessa terminologia em oposição ao termo Naturalismo, e explicar porque, em alguns momentos, eles surgem como um complexo.

O termo *Realismo* serve para qualificar toda obra que tenha um enfoque nos elementos do mundo concreto, em oposição aos modelos idealistas. Contudo, quando falamos de Realismo enquanto escola literária, trata-se de um padrão estético influenciado pelo cientificismo e pelo positivismo que

preconizava um enfoque objetivo do mundo. Para tanto, propunham substituir o sentimento pela Razão, ou pela inteligência, o egocentrismo romântico pelo universalismo científico e filosófico, o culto do 'eu' pelo do 'não-eu', entendido como uma realidade concreta. (MOISÉS, 1988, p. 428).

O Naturalismo, enquanto movimento literário de fins do século XIX acompanhava o Realismo nos preceitos científicos e filosóficos, mas exacerbava a concepção científica da arte romanesca, o que produzia intenso apuro descritivo. Nesse

¹Autor implícito pode ser definido como 'segundo eu', que seria uma versão literária do autor real. Trata-se de um autor cuja voz está, de alguma forma, presente no texto. (BOOTH, 1983).

sentido, pode-se ver mesmo em *O primo Basílio* uma obra realista, com traços descritivos de conotação naturalista, como a descrição de D. Felicidade:

Tinha cinquenta anos, era muito nutrida, e, como sofria de dispepsia e de gases, àquela hora não se podia espartilhar e as suas formas transbordavam. Já se viam alguns fios brancos nos seus cabelos levemente anelados, mas a cara era lisa e redonda, cheia, de uma alvura baça e mole de freira; nos olhos papudos, com a pele já engelhada em redor, luzia uma pupila negra e úmida, muito móbil; e aos cantos da boca uns pêlos de buço pareciam traços leves e circunflexos de uma pena muito fina. (QUEIRÓS, 2012, p. 52).

Além disso, os naturalistas, ao se debruçarem sobre o tecido social que retratavam, o justificavam com bases em fatores naturais, raciais e hereditários, ao contrário dos realistas, que

perfilhavam as causas sociais e ambientais, e secundariamente genéticas: as suas personagens são exemplares desfibrados de uma sociedade moralmente debilitada pelo vício ou os prazeres fáceis que o dinheiro possibilita; o sistema social é que é considerado torpe, e as personagens apenas se sujeitam, dependentes e inermes. (MOISÉS, 1988, p.356).

Ambos os movimentos desejavam influir em suas sociedades e queriam modificar as estruturas que criticavam. Esse idealismo, aparentemente paradoxal, surgia em razão da visão cienticista que tinham do corpo social. Afinal, se era a sociedade um elemento que respondia mecanicamente às leis da natureza, não haveria razão que impossibilitasse melhorias nos setores e segmentos deformados, fossem essas deformações compreendidas por questões hereditárias, ao que o Naturalismo propunha uma limpeza genética, fossem elas constituídas por uma deturpação sociológica, ao que o Realismo idealizava mudanças sociais, como o laicismo ou o fim do sentimentalismo romântico.

Em razão de suas semelhanças, conforme aponta Moisés (1988), a teoria literária tem, ainda hoje, dificuldade para estabelecer um limiar seguro entre os dois movimentos. De toda sorte, atualmente distinguimos Realismo e Naturalismo em função das descrições. Este se aproxima de explicações biológicas; aquele, de sociológicas. Ainda assim, é possível falar de um complexo realista-naturalista quando mencionamos os elementos comuns e sua contemporaneidade. Vale também ressaltar que, ao fim do século XIX, quando as duas escolas estavam em voga, os autores e críticos da época não faziam distinção entre Realismo e Naturalismo, como revela Eça de Queirós em seu texto *Idealismo e Realismo*. (QUEIRÓS, 1929).

A distinção entre Realismo e Naturalismo é apenas uma parte da temática maior que abrange a questão da realidade e da mimese na Literatura. Ao comparar os dois autores, descobrimos que Machado de Assis distingue realidade de Realismo, criticando este e valorizando aquela. Em suas palavras:

Resta-me concluir, e concluir aconselhando aos jovens talentos de ambas as terras da nossa língua, que não se deixem seduzir por uma doutrina caduca, embora no verdor dos anos. Este messianismo literário não tem a torça da universalidade nem da vitalidade; traz consigo a decrepitude. Influi, decerto, em bom sentido e até certo ponto, não para substituir as doutrinas aceitas, mas corrigir o excesso de sua aplicação. Nada mais. Voltemos os olhos para a realidade, mas excluamos o Realismo, assim não sacrificaremos a verdade estética. (ASSIS, 1986, p. 913).

A escola realista é o primeiro tópico da crítica machadiana a *O primo Basílio*. Dessa forma, vamos aqui esmiuçar os argumentos do autor brasileiro a fim de produzir uma reflexão sobre o Realismo. Antes de tudo, é relevante descortinar como Machado de Assis caracteriza o Realismo.

Tendências realistas de representação da realidade não foram fruto apenas da segunda metade do século XIX. Como demonstra Auerbach (2004), já na Antiguidade havia um realismo, geralmente expresso pela comédia, que reproduzia “o meio social de maneira muito mais esquemática e geral, muito menos definida espacial e temporalmente”. (AUERBACH, 2004, p. 26).

Esses dois realismos são distinguidos pelo crítico alemão em bases individuais e sociais. Por um lado, afirma que a literatura antiga não se ocupava nem da individualidade nem da sociedade, já que, para ela “a sociedade não existia como problema histórico, mas, na melhor das hipóteses, como problema moral, e, além do mais, o moralismo se refere muito mais aos indivíduos do que à sociedade”. (AUERBACH, 2004, p. 27). Por outro lado, aquilo que classifica como literatura moderna, é aquela na qual “qualquer personagem, seja qual for o seu caráter ou sua posição social, qualquer acontecimento, fabuloso, político, ou limitadamente caseiro, pode ser tratado pela arte imitativa de forma séria, problemática e trágica...”. (AUERBACH, 2004, p. 27).

Em regra, a literatura antiga descortinava a sociedade e o indivíduo comum como elementos mezinhos que merecem ser objeto de críticas. Os antigos, mesmo quando buscavam o cotidiano, não o faziam de maneira séria, mas utilizam o humor. O cotidiano era descrito nas comédias, classificadas por Aristóteles, em sua *Arte Poética*,

como imitação de homens inferiores. Já a literatura moderna, no sentido aqui usado por Auerbach, passou a abordar o cotidiano com mais seriedade e a ilustrar, nas obras de arte, as “forças históricas” (AUERBACH, 2004, p. 28) que movem a sociedade e os indivíduos, sendo possível, finalmente, reproduzir essa realidade. Os homens, os tipos, as classes e toda a sociedade adquiriram importância e voz.

O Realismo do XIX propunha-se a apresentar as diversas forças sociais, agindo no interior da obra literária. Flaubert, modelo maior dessa escola, apenas conseguiu atingir a “incorporação simultânea de perspectivas sociais antagônicas” (SCHWARZ, 2008, p. 181) por meio de uma combinação de linguagem objetiva, distanciamento do narrador e capacidade sugestiva da linguagem, que permitiam à personagem intervir na narração.

A revolução estética proposta por Flaubert está pautada em uma narração impessoal e distante, que busca “observar as ruas com indiferença, como uma câmera”. (WOOD, 2008, p. 48). A intervenção do personagem na narração, por sua vez, se dá pela incapacidade do leitor em perceber quem está por trás da cena descrita, se o narrador impessoal, se a personagem. Outro traço que constitui o Realismo do XIX é a atitude moralizante em relação à sociedade. Esse traço, juntamente com a impassibilidade proposta pelo estilo flaubertiano, liga-se à proposta de compreensão da realidade histórica e social. Está intrínseco a estética o valor moral da obra, que vai da crítica social para o estabelecimento de propostas de mudança expressos por meio da obra de arte.

Eça de Queirós, por exemplo, além de denunciar o estado da sociedade portuguesa, busca uma renovação do país. Em suas obras, ele tenta problematizar a realidade de Portugal e atribuir aos romances uma função social e moralizadora. A recorrência da finalidade moralizante é observada por Moog: “Do ponto de vista da destinação social da moralidade, o máximo que se podia conceder a seu favor era colocá-lo [*O primo Basílio*] em pé de igualdade com este [*O crime do padre Amaro*]”. (1966, p. 202).

A crítica de Machado de Assis ao Realismo se explica por seu entendimento de que essa escola distorce a obra de arte, ou mesmo a nega, no momento em que propõe que tudo seja posto no texto literário. Dessa maneira, ele se opõe a um exagero descritivo e ao fato de que nem tudo pode ser matéria de arte. A descrição completa do mundo real não condiz com a verdade estética, que prevê seleção e construção sobre a

realidade. Nesse sentido, sua oposição ao Realismo tem valor ontológico sobre o que é arte e sobre qual matéria a constitui.

Aristóteles (2005), ao lidar com a verossimilhança do texto literário, modifica o centro do objeto artístico. O elemento criador, que pode, então, modificar a realidade, desde que esta permaneça verossímil, torna-se o elemento central da obra artística, seu diferenciador. A oposição machadiana é - de alguma forma - uma defesa aristotélica da arte, uma vez que esta seleciona os aspectos a serem mostrados, e permite ao escritor reconstruir uma realidade, em vez de copiá-la.

Por certo que o Realismo não se configura, necessariamente, pelo inventário exagerado da realidade. No caso de Flaubert, sua realidade objetiva e imparcial está intimamente ligada à forma como o narrador escolhe as cenas a serem apresentadas. São eles os agentes reveladores do caráter de cada personagem:

Da mesma forma que ao assistirmos um filme não notamos o que foi excluído, o que está fora dos limites do quadro, também não notamos o que Flaubert decide *não* notar. E já nem percebemos que o que ele *escolheu* não é observado ao acaso, mas severamente escolhido, que cada detalhe está quase congelado em seu amálgama de escolhas. (WOOD, 2008, p. 48, grifo no original).

Se voltarmos à crítica machadiana, notaremos uma confluência entre seu ideal de arte e aquele de Flaubert, ainda que, cada um, enquanto artista, atinja esse propósito de maneira diversa. O escritor francês, ao se distanciar da cena, permite que a descrição receba traços das sensações da personagem. As vozes se fortalecem mutuamente, ainda que o enfraquecimento do narrador extradiegético implique quebra da impessoalidade, que não é sentida pelo leitor. O texto começa a provocar a sensação de simbiose de opiniões e, embora a sensação de imparcialidade e objetividade permaneça, já não há apenas uma voz, a descrição está contaminada pela personagem.

A simbiose entre personagem e ação está em conformidade com os propósitos artísticos de Machado de Assis, constituindo-se um dos pontos fulcrais de sua crítica a Eça: o domínio da obra e da ação, pelo autor, por meio do fortuito. A fábula prolonga-se por meio da constante intervenção do autor, que está sempre a criar novas reviravoltas a fim de que a ação continue. Essa falha, chamada de “defeito capital” por Machado de Assis (1986), representa um tipo de romance que é diverso daquele pretendido por Eça de Queirós. O escritor português, ao lançar mão de artifícios para mover a trama, na verdade, apresentava a fraqueza do retrato interior de seus

personagens e a força do traço moralizante próprio do seu Realismo. Além disso, essa característica do romance *O primo Basílio* dá ensejo ao segundo aspecto teórico que devemos tratar: a relação entre narrador e autor.

1.2 Autor, Narrador e Autor Implícito

Segundo Reis e Lopes, “o autor é a entidade materialmente responsável pelo texto narrativo, sujeito de uma atividade literária a partir da qual se configura um *universo diegético*” (1988, p.14, grifo no original). Essa figura material seria o escritor literário, produtor real dos textos literários e sujeito real da criação. A separação entre real e ficção não impede a existência de uma conexão entre autor e narrativa, geralmente estabelecida pelos aspectos da narrativa. Assim, no que concerne às preocupações metodológicas, há uma relação entre autor e narrador, “entendido como autor textual concebido e ativado pelo escritor”. (REIS; LOPES, 1988, p.16). No caso de *O primo Basílio*, não apenas o narrador é ativado pelo escritor como se aproxima dele ideologicamente. Tendo em vista a função moralizante da obra realista, não poderia ser diferente, afinal é o narrador que conduz o enredo em favor da tese elaborada pelo escritor. Ainda assim, não é justo confundir ficção e realidade; o narrador é ainda e tão somente o autor textual, figura diversa do escritor.

Diferentemente desse processo, Bakhtin descreve o que chama de polêmica secreta. Nesse caso, surge uma relação dialógica entre uma fala externa e a fala do autor:

Na polêmica secreta, o discurso do autor se orienta para seu objeto referencial, como em qualquer outro discurso, mas, ao mesmo tempo, cada afirmativa sobre este objeto é construída de modo que, além de seu significado referencial, o discurso do autor traga um ataque polêmico contra a fala de outro, contra outra afirmativa, referente ao mesmo tópico. Orientada para seu objeto referencial, a palavra choca-se aqui com a palavra do outro, no próprio referente. Este segundo enunciado não é reproduzido; é apenas subentendido, mas toda a estrutura do discurso seria completamente diversa não fosse esta reação à fala subentendida do outro. (BAKHTIN, 1983, p. 474).

O processo idealizado por Bakhtin retrata o comportamento dialógico entre o narrador autodiegético de *Memórias póstumas de Brás Cubas* e o autor implícito. Este é o dono da outra fala, externa à fala do narrador, e que está subentendida. A distância ideológica entre essas duas falas provoca a suspensão de credibilidade do autor narrador.

O autor implícito é o autor textualizado. A partir dessa somente dessa definição, ele não se diferenciaria do narrador, conforme vimos no exemplo de *O primo Basílio*. Contudo, para a análise do romance brasileiro, foi preciso estabelecer o elemento que dialoga com o narrador, contrapondo-se ideologicamente a este e provocando uma ressignificação do texto. Essa função recaiu sobre o autor implícito, “uma categoria intermediária, uma imagem do autor real criada pela escrita. Em outras palavras, o autor real não desaparece propriamente: cria o autor implícito e o narrador e mascara-se atrás destes ou de uma voz narrativa que o representa”. (SOUSA, 2010, p. 32).

A necessidade de intromissão, dentro do processo diegético, de um elemento que ligue a narrativa ao autor real é problemática. Como Reis e Lopes (1988), uma parte dos críticos não a aceita. Contudo, uma vez que narrador e autor podem se relacionar ideologicamente em concordância ou discordância dentro do texto literário, foi necessário utilizar uma construção teórica que possibilitasse a análise desse processo.

A narrativa possui três possibilidades de narrador: autodiegético, homodiegético e heterodiegético (REIS; LOPES, 1988). Os dois primeiros participam da trama, diferenciando-se quanto a serem narradores ainda em primeira ou terceira pessoa. No caso do narrado autodiegético, o texto é escrito sobre si mesmo, no qual o narrador é também a personagem sobre quem se conta a história. O narrador homodiegético é uma personagem do texto, mas diversa daquele sobre quem revolve a narração. O último tipo de narrador, chamado de heterodiegético, está localizado fora da narrativa. Com os narradores heterodiegéticos,

(...) estrutura-se uma situação narrativa (para utilizarmos uma expressão consagrada por F. Stanzel) cujas linhas de força são as seguintes: polaridade entre narrador e universo diegético, instituindo-se entre ambos uma relação de *alteridade* em princípio irreduzível; por força dessa polaridade, o *narrador heterodiegético* tende a adotar uma atitude *demiúrgica* em relação à história que conta, surgindo dotado de uma considerável *autoridade* que normalmente não é posta em causa; predominantemente, o *narrador heterodiegético* exprime-se na terceira pessoa, traduzindo tal registro na alteridade mencionada (...)

Em certa medida, por força das características descritas, reforçadas pelo fato de muitas vezes o *narrador heterodiegético* se situar no nível *extradiegético* e pelo anonimato que quase sempre o atinge, esta situação narrativa favorece a confusão do *narrador* com o *autor*: (grifos no original) (REIS, LOPES, 1988, p.122).

O narrador heterodiegético é a estrutura escolhida por Eça de Queirós para apresentar a história em *O primo Basílio*. O motivo dessa preferência dos realistas pelo narrador heterodiegético em terceira pessoa é a possibilidade de se intrometer e de controlar a sequência e o tempo narrativo. A posição superior em que o narrador se coloca permite o comentário e a construção do aspecto moralizante pretendido nas obras desse movimento literário. Temos, no romance realista, uma aproximação ideológica entre narrador e autor, que permite a este o controle da obra literária e a condução dos eventos para a concretização do ensinamento moral.

Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, o autor brasileiro seguiu um caminho diverso. O narrador-personagem, autodiegético, tem controle das personagens e do tempo narrativo. Sua voz é única, ainda que se estabeleça em diversas ocasiões temporais concomitantemente (afinal, Brás Cubas narra os eventos de um não-lugar diverso de onde ocorre a ação narrativa). Contudo, a leitura desse romance revela incongruências e contradições. Brás Cubas diz ter superado a vaidade que lhe movia as ações em vida, e que terminou por matá-lo²; contudo, sua ação enquanto defunto é escrever uma obra que leve seu nome, que o perpetue. Essa contradição tão próxima, embora admita outras explicações estruturais, é revelada, segundo nossa tese, pela contraposição entre narrador e autor implícito, afinal, “the 'implied author' chooses, consciously or unconsciously, what we read (...)”³ (BOOTH, 1983, p. 74) e, portanto, pode, de alguma forma, contradizer o narrador autodiegético.

Escolhemos a teoria da autoria implícita por facilitar a visualização do contraste ideológico dentro de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Pensamos que ela torna mais simples a compreensão do diálogo ideológico entre as duas vozes existentes: do autor real implícito e do autor diegético. Também essa teoria torna mais elucidativo os distintos processos narratológicos empregados por Eça e Machado.

Feitas as ressalvas metodológicas e estabelecidos alguns elementos do debate que virá, podemos finalmente seguir para o estudo das obras. Antes, contudo, é preciso informar o plano geral da obra que, além dessa introdução e de uma conclusão final, na qual retomamos os aspectos trabalhados, é composta por três capítulos, um para cada elemento do diálogo estabelecido entre *O primo Basílio* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

² Brás Cubas morre de pneumonia, contraída enquanto tentava criar o 'Emplasto Brás Cubas', que lhe daria fama.

³ O autor implícito escolhe, conscientemente ou inconscientemente, o que lemos (...). (tradução nossa).

O primeiro capítulo estuda *O primo Basílio*. O estudo se inicia com a análise do enredo, que mostramos ser antecipado já nos primeiros capítulos. Posteriormente, observamos o Realismo de Eça de Queirós, seguido pelo estudo sobre a objetivação e a construção estética dentro das ideias dessa escola. Dentre os elementos subjetivos da obra, escolhemos analisar três personagens, Luísa, Acácio e Juliana, cada uma delas criada por diferentes elementos de composição. Por fim, voltamos o olhar para o retrato da sociedade portuguesa na obra.

O segundo capítulo estuda a crítica de Machado de Assis ao romance de Eça de Queirós. No entanto, a análise proposta não polariza a discussão apenas entre a crítica de Machado e o romance português. Outras críticas coetâneas à publicação de *O primo Basílio* no Brasil são utilizadas para se estabelecer um diálogo sobre a obra eciana. Dentre os outros textos consultados, sobressai-se a crítica de Ramalho Ortigão sobre o romance de seu compatriota. Ao fim do capítulo, por meio da comparação entre estética realista e crítica machadiana, entendemos ser possível estabelecer um esboço de *Ars Poética* machadiana.

No terceiro capítulo, analisamos *Memórias póstumas de Brás Cubas* conforme os preceitos da *Ars Poética* que conseguimos estabelecer para Machado de Assis. Evidentemente que toda a estética machadiana não pode ser retirada apenas de um texto crítico, sem ter em consideração os diversos elementos que compõem sua produção narrativa. Mesmo assim, tendo em vista apenas os pontos de contato entre as duas obras, é possível estabelecer as distinções estéticas e narratológicas propostas pelo autor brasileiro. Em linhas gerais, esse é o esquema do presente estudo.

2 O ESTUDO SOBRE O PRIMO BASÍLIO

Quando de sua publicação, *O primo Basílio* foi muito bem recebido. Por certo que o sensualismo e o erotismo da obra ajudaram a sua divulgação e provocaram um intenso debate sobre a obra, mas o sucesso do segundo romance de Eça não se devia ao escândalo. Por um lado, o enredo envolvente e a criação de um personagem-tipo com enorme apelo foram grandes chamarizes da obra. Nesse sentido, Conselheiro Acácio não era apenas um personagem secundário do romance; seu retrato sincero e agudo fizeram-no um apodo às pessoas que com ele se assemelhavam. Por outro lado, o sensualismo e o erotismo da obra, que provocaram intenso debate acerca do livro e promoveram sua audiência, são características que dizem respeito ao estilo de Eça de Queirós. O autor português imprime em seu texto um erotismo que atua como marca, o que pode ser visto em outras obras, como *Os Maias*. Já em *O crime do padre Amaro* a questão sexual fora premente, tendo sido este “o primeiro livro em língua portuguesa a encarar o problema do sexo”. (MOOG, 1966, p. 202).

Observar as razões do interesse e do sucesso de uma obra nas diferentes épocas permite ao estudioso destacar a evolução do leitor e do crítico, bem como dos valores mais relevantes para grupos sociais, seja o público em geral, seja a academia. Dessa maneira, pode-se renovar o olhar sobre as questões mais prementes e destacadas nos textos literários.

Neste capítulo, propomos o estudo do segundo romance de Eça de Queirós. A análise de uma obra deve estabelecer as formas gerais de sua construção, deve voltar-se para sua individualidade. Para tanto, é preciso uma atividade inicial de descrição de alguns elementos, como enredo, ação, tempo, espaço, personagens e ponto de vista. Dessa forma, é possível estudar a maneira pela qual o autor elabora, compõe e conecta os quadros gerais da obra, bem como analisar a progressão do enredo e o desenvolvimento das personagens. Em seguida, ao decompor alguns de seus componentes, torna-se viável destacar traços específicos e qualidades peculiares às grandes obras. Após esse estudo inicial, deve-se imprimir um aprofundamento sobre aspectos mais delimitados do objeto de estudo. Somente após essa leitura detalhada, é possível dissecar as grandes qualidades do texto literário, bem como perscrutar as falhas na sua composição.

No caso de *O primo Basílio*, algumas das qualidades mais evidentes são a construção de Juliana, a tipificação de Acácio e, em um plano temático mais amplo, a apresentação de uma tese e de uma crítica social esteticamente trabalhada. Dentre as falhas, as duas com maior destaque na composição geral do romance são a ausência psicológica de Luísa e a progressão do enredo fundamentada nos acasos.

As falhas - podemos adiantar - parecem vinculadas ao modo realista como Eça compunha sua literatura. A prosa eciana, posto que aliada ao objetivismo realista, era diversa do modelo flaubertiano. Enquanto o autor francês buscava objetivar-se na obra literária por meio de um narrador impessoal, o autor português construía seus textos por meio de uma dramatização das ações. Os narradores de Flaubert e de Eça diferem. Este apresenta as personagens no momento da fala, aquele revela os pensamentos das personagens. O narrador de *O primo Basílio*, embora buscasse objetividade e distanciamento, é mais intrusivo do que o narrador de *Madame Bovary*, uma distinção que provocará repercussões sobre os protagonistas.

Outro elemento do Realismo importante para análise é a vinculação proposta entre realidade e texto com objetivo de produzir uma crítica social. O retrato da sociedade nas obras realistas apresentava uma tese sobre as condições socioeconômicas de cada sociedade e, por vezes, propunha, de alguma forma, uma modificação social. Aproximando *O primo Basílio* da sociedade portuguesa que busca retratar destaca-se um processo inusitado de crítica, fortalecido por duas maneiras diversas de compor as personagens. Luísa e Conselheiro Acácio formam o par de personagens mais diretamente vinculadas à crítica social eciana. Como veremos, enquanto metáfora e tipificação, ambas as personagens irão compor o quadro geral da crítica à sociedade de Portugal.

A análise da obra quanto ao seu tempo e espaço também repercute na reflexão sobre a questão moral. Para os realistas, o comportamento moral das personagens se vincula ao tempo-espaço em que vivem. Dessa maneira, o foco dos autores realistas não é o estudo da natureza universal do ser humano, mas os costumes e a educação da época. A propositura realista implica duas indagações: qual a leitura crítica apresentada sobre a sociedade e quanto das falhas descritas não pertencem propriamente a aspectos da natureza humana.

Assim, podemos estabelecer três questões a serem trabalhadas ao longo do capítulo: a diferença de método entre Flaubert e Eça de Queirós; a elaboração das

personagens e como se constrói a crítica por meio deles; a indagação sobre a natureza humana, suas falhas morais e sociais. Para tanto, o núcleo argumentativo do capítulo terá como centro o estudo de três personagens: Luísa, Acácio e Juliana. Os dois primeiros revelam, mais propriamente, as questões de estilo e de crítica social. A última permite refletir sobre as indagações acerca da natureza humana.

2.1 Aspectos iniciais do romance e a antecipação do enredo

Começando pelo título, o romance de Eça de Queirós ilude o leitor. Costumeiramente, os títulos nomeiam o protagonista da obra. *Moll Flandres*, *Oliver Twist*, *Life and opinions of Tristram Shandy*, *Memórias póstumas de Brás Cubas* são exemplos dessa intitulação que, de alguma forma, centraliza a obra ao redor de uma personagem. As obras citadas também demonstram duas soluções usuais para esse tipo de romance. Ora o narrador é o protagonista, ora o narrador relata o conto do protagonista. No romance de Eça de Queirós, não ocorre nenhuma dessas opções. A protagonista é a prima seduzida, Luísa. O título destaca apenas a ferramenta da queda de Luísa, ao redor de quem se desenvolve o enredo.

O núcleo central da obra é composto por quatro personagens: Luísa, Juliana, Basílio e Jorge, que são apresentados no primeiro capítulo. Nesse momento, o casal, Luísa e Jorge, encontram-se na intimidade do lar. Acabaram de almoçar e estão a conversar mansamente enquanto o esposo veste-se para sair. O tempo, nesse momento, varia entre o presente e o passado, demonstrando a trajetória dos noivos até o casamento. Além deles, a única personagem presente é a empregada Juliana. Basílio, por sua vez, surge como notícia no jornal e reminiscência. A relação marital é descrita parcimoniosamente, mostrando como eles se conheceram e casaram.

O narrador tem total controle da cena e das personagens, chegando mesmo a apresentar suas emoções íntimas no momento em que se conheceram. Apresenta-se o casamento como uma ação impulsiva de Jorge.

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

castanhos muito grandes. No inverno seguinte foi despachado, e casou. (QUEIRÓS, 2012, p. 31).

Luísa ainda não amava Jorge, mas gostou de estar noiva. Para ela, o mais importante era estar casada. No entanto, não levou muito tempo para a esposa amar o marido.

Tinham passado três anos quando conheceu Jorge. Ao princípio não lhe agradou. Não gostava dos homens barbados; depois percebeu que era a primeira barba, fina, rente, muito macia decerto; começou a admirar os seus olhos, a sua frescura. E sem o amar sentia ao pé dele como uma fraqueza, uma dependência e uma quebreira, uma vontade de adormecer encostada ao seu ombro, e de ficar assim muitos anos, confortável, sem receio de nada. Que sensação quando ele lhe disse: "Vamos casar, hem!" Viu de repente o rosto barbado, com os olhos muito luzidios, sobre o mesmo travesseiro, ao pé do seu! Fez-se escarlate, Jorge tinha-lhe tomado a mão; ela sentia o calor daquela palma larga penetrá-la, tomar posse dela; disse que sim; ficou como idiota, e sentia debaixo do vestido de merino dilatarem-se docemente os seus seios. Estava noiva, enfim! Que alegria, que descanso para a mamã!

(...)

Mas era o seu marido, era novo, era forte, era alegre; pôs-se a adorá-lo. Tinha uma curiosidade constante da sua pessoa e das suas coisas, mexia-lhe no cabelo, na roupa, nas pistolas, nos papéis. Olhava muito para os maridos das outras, comparava, tinha orgulho nele. Jorge envolvia-a em delicadezas de amante, ajoelhava-se aos seus pés, era muito dengueiro. E sempre de bom humor, com muita graça, mas nas coisas da sua profissão ou do seu brio tinha severidades exageradas, e punha então nas palavras, nos modos uma solenidade carrancuda. (QUEIRÓS, 2012, p. 39-40).

As passagens anteriores demonstram um narrador onisciente que exclui propositalmente tudo que não serve para marcar o cenário e a estrutura da trama. Esse elemento heterodiegético produz, no leitor, a impressão de que as personagens estão sob seu controle. A transformação de Luísa para um estado de verdadeira “adoração” ao marido é uma passagem sintomática dessa característica do texto. A mudança, que fora motivada pelas qualidades de Jorge, é apresentada sem a maturação dos sentimentos da personagem, o que provoca, no leitor, a sensação de domínio.

Já dissemos que Basílio é apresentado no primeiro capítulo. Juliana, que é a outra antagonista da trama, também já participa da ação. A empregada, por quem Jorge tem gratidão e de quem Luísa tem alguma raiva, revela-se já em cena de embate com a patroa.

- Tanto lhe recomendei, Juliana! - disse Luísa. - Bem, vá. Veja como se arranja! Os coletes hão de ficar à noite na mala!

E apenas ela saiu:

- Estou a tomar ódio a esta criatura, Jorge! (QUEIRÓS, 2012, p.33).

A empregada Juliana, que nos capítulos seguintes ganhará profundidade psicológica, já nesse primeiro momento é revelada pelo narrador em cores fortes e duras.

Devia ter quarenta anos e era muitíssimo magra. As feições, miúdas, espremidas, tinham a amarelidão de tons baços das doenças de coração. Os olhos grandes, encovados, rolavam numa inquietação, numa curiosidade, raiados de sangue, entre pálpebras sempre debruadas de vermelho. Usava uma cuia de retrós imitando tranças, que lhe fazia a cabeça enorme. Tinha um tique nas asas do nariz. E o vestido chato sobre o peito, curto da roda, tufado pela goma das saias - mostrava um pé pequeno, bonito, muito apertado em botinas de duraque com ponteiros de verniz. (QUEIRÓS, 2012, p. 33).

O embate entre Luísa e Juliana tem múltiplas naturezas. As personalidades e a relação de poder entre elas induzem ao conflito, que é potencializado pela repulsa que as personalidades mutuamente se provocam. Juliana, por sua vez, despreza o sensualismo da patroa. Também existe, portanto, uma oposição entre a dona de casa bonita e ociosa e a empregada feia, velha, adoentada.

A oposição em diversos planos abre inúmeras leituras da obra. Por um lado, desponta a relação de classes. A burguesa explora a empregada e, às vezes, submete-a a condições desumanas. Em um plano diverso, é possível destacar uma constatação sobre atributos morais, isto é, a disputa entre uma invejosa e bisbilhoteira e outra tola e vaidosa. Ao lado dessas duas oposições de conotação mais realista, temos uma dupla face de aspectos naturalista constituída tanto na descrição doentia de Juliana como no sensualismo de Luísa.

Se a visão sociológica pode evidenciar Juliana como uma personagem oprimida que se revolta contra sua realidade, é possível também destacar um aspecto moral no comportamento das duas personagens. No início do romance de Eça de Queirós, Luísa representaria o Belo enquanto Juliana seria o Feio que a ela se opõe. A descrição inicial dessas personagens também permite, nesse binômio, atribuir uma relação entre Belo e Bom, Feio e Mau, já que a bela Luísa torna-se uma esposa prestativa e atenta ao marido enquanto Juliana é a criada antipática e descrita com qualidades baixas. Nesse sentido, o desenvolvimento do romance mostrará uma Luísa, representante do belo, que cai em tentação, e uma Juliana, que é o feio e o mal, fustigando o belo. Esse entendimento é fortalecido pela morte, que vem para uma como

expição dos pecados, trazendo o perdão do marido. Para a outra, a morte é o fim, é a punição por ter sido descoberta⁴.

Apesar da polaridade que pode ser observada na obra eciana, a relação entre as representações de Belo e Bom, Feio e Mau são matizadas em seu Realismo. Leopoldina, que também surge no primeiro capítulo, é a amiga bonita e adúltera de Luísa. Em certo sentido, contudo, esse é o primeiro prenúncio da trama. Além de mostrar o adultério, personificado na amiga de Luísa, entrando a casa de Jorge quando ele se ausenta, o episódio revela a natureza da empregada e de sua relação com os patrões, funcionando como uma prévia dos eventos futuros. Ao denunciar a visita da “Pão e Queijo” ao marido, Juliana não zelava pela boa fama da família, mas promovia uma desavença entre o casal e mostrava como era possível fazer uso das informações íntimas.

A estratégia do narrador para criar um quadro amplo da sociedade portuguesa é arrolar diversas personagens secundárias, que são apresentados em fila, usando a ordem com que chegam à casa de Jorge. Suas descrições cortam fundo, buscando amalgamar físico e psicológico. D. Felicidade de Noronha, por exemplo, é descrita como uma cinquentona com “calores” por Acácio. Era de uma mulher “muito nutrida e, como sofria de dispepsia e de gases, àquela hora não se podia espalhar e as suas formas transbordavam”. (QUEIRÓS, 2012, p. 52).

A cena de Leopoldina se conclui no segundo capítulo, quando Jorge pede a Sebastião que mantenha companhia a Luísa e que a aconselhe a não receber visitas de Leopoldina. Novamente aqui há um prenúncio da função das personagens. Sebastião é quem pode impedir o relacionamento e quem pode também solucionar a questão favoravelmente ao casal.

A presença de Leopoldina introduz a temática da traição e revela uma distorção moral de Jorge, que reprime aquelas visitas não em razão da traição, mas por causa da vizinhança. Esse contorno moral guarda, sub-repticiamente, duas críticas sociais. A primeira é contra a infidelidade feminina. O desprezo comum e o resguardo que Jorge tem contra Leopoldina denotam a condição de mulher não aceita. Por outro lado, as reservas de Jorge não dizem respeito à traição em si, mas à aparência pública da mulher. Se, de um lado, há confiança em Luísa, por outro, fica a dúvida sobre o que lhe

4 A concepção de Bom/Belo versus Mau/Feio remonta ao Classicismo e pode ser percebida, nas suas polarizações, em *A República*, de Platão.

parece realmente criticável: a traição ou a descoberta. A dubiedade sobre o que é reprovável destaca o falso moralismo da obra.

A segunda personagem que destaca o enredo e a trama é Ernestinho, primo de Jorge e escritor romântico. Quando ele chega à casa da família, está atormentado. Não sabe que desfecho dar à peça que está escrevendo. Sua dúvida é se o marido traído deve matar a esposa infiel. Novamente a temática da traição surge novamente o enredo do romance é antecipado. Na peça, como no romance, uma personagem má provoca a ruína do casal que se ama. A questão sobre o que deve fazer o marido no caso de traição levanta uma polêmica entre os convivas da família de Jorge e cria, no leitor e em Luísa, a certeza de que Jorge não lhe perdoaria uma traição.

Durante a questão sobre o desfecho da peça, Jorge veementemente se opõe ao perdão da esposa adúltera. O perdão é defendido pelos demais, que argumentam como estando mais próprio ao espírito do país, “cujo público não é geralmente afeto a cenas de sangue”. (QUEIRÓS, 2012, p. 61). Jorge, contudo, é categórico:

Se enganou o marido, sou pela morte. No abismo, na sala, na rua, mas que a mate. Posso lá consentir que, num caso desses, um primo meu, uma pessoa da minha família, do meu sangue, se ponha a perdoar como um lamecha! Não! Mata-a! É um princípio de família. Mata-a quanto antes! (QUEIRÓS, 2012, p. 61).

O paralelo entre a problemática de Ernestinho e o enredo da obra não se atém à dramatização de um caso extraconjugal. Seu parentesco com Jorge também é um indício sobre a trama. Basílio e Ernestinho guardam equivalências: são homens e parentes (primos) que levam a traição para dentro do lar de Jorge e de Luísa. Se o primeiro o faz antecipando o enredo, o segundo é o amante de Luísa.

Por trás de seu efeito como antecipador da trama, Ernestinho serve ainda a mais um propósito: situar a obra (e conseqüentemente o autor dela) na estética realista. A descrição da personagem romântica é uma das críticas de Eça de Queirós na obra. Conseqüentemente, o autor português posiciona-se em favor do Realismo e contrário aos valores românticos. Essa crítica está expressa na maneira como é descrita a produção do autor teatral. A composição literária de Ernestinho é grandiloquente, cheia de intrigas e reviravoltas, com um fim trágico bem ao gosto romântico, e tratada com ironia pelo autor português, como se subentende pelo debate quanto ao desfecho da peça.

A cena com Ernestinho é a primeira grande chave de leitura da obra. Não apenas antecipa a trama. Sua crítica à estética romântica não se faz apenas na maneira como retrata o drama do primo de Jorge. O quadro é todo depreciativo e mimético da sociedade que pretendia retratar. Enquanto Ernestinho relata o drama e seu conflito com o empresário, a gulosa D. Felicidade interrompe a cena pedindo os quitutes que são servidos. Esse jogo de falas cruzadas termina por roubar ao personagem a primazia do palco. A ação é mostrada na íntegra, estando o leitor posto como espectador de toda a cena. Desta maneira não apenas a trama é apresentada, mas também a tese e o retrato que o autor busca criticar: uma sociedade burguesa e comezinha com serventes excluídos e ignorados no trato social. Mostra-se uma família portuguesa; o foco será as suas relações sociais e a desocupação de uma classe que não trabalha.

2.2 O Realismo de Eça de Queirós

O Realismo da segunda metade do século XIX distancia-se do modelo iluminista e do modelo renascentista ainda anterior. Para os renascentistas, a realidade sensível e natural, que era copiada pelo artista, não bastava como único modelo. O ideal de belo deveria prevalecer sobre a realidade, de forma que havia um “triunfo da arte sobre a natureza”. (PANOFSKY, 2000, p. 46). O Iluminismo propunha um realismo sensível, mas sem se voltar para o social (ABRAMS, 2010). O Realismo, enquanto movimento ou escola da segunda metade século do XIX, buscava focar na realidade concreta de maneira objetiva. Dada sua inserção em um momento de ápice cientificista, essa escola estética estava mergulhada na noção de objetividade e de análise social de maneira científica, isto é, buscando traçar leis universais para o comportamento humano. Esses traços conduziam a uma literatura engajada, uma vez que a análise destacava as falhas no tecido social e permitia ao escritor apontar os vícios de sua sociedade.

A concepção filosófica de uma arte voltada para a realidade e em busca da mimese com o mundo exterior conduz a reflexão sobre duas questões cruciais: como o autor produz o efeito de verossimilhança e que finalidade pode buscar nessa empreitada. Atentando apenas para o problema do Realismo do século XIX, podemos já adiantar que esse modelo é um reflexo das transformações do mundo ocidental desde a dupla revolução.

A premissa básica do Realismo advém de um exagero do proposto por Aristóteles, para quem "a obra de um poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas as quais podiam acontecer possíveis no ponto da verossimilhança ou da necessidade". (ARISTÓTELES, 2005, p. 28). Dessa concepção de poesia podemos perceber um movimento no sentido de inserir a verossimilhança do texto em conformidade com o mundo externo. Não se pode, contudo, falar em um referencial verdadeiro; as personagens não são reais, não se trata, portanto, de uma biografia. Mesmo assim, é certo que a narrativa é construída de maneira verossimilhante, isto é, como se o episódio de que trata pudesse ter ocorrido naquele tempo e espaço.

A verossimilhança da segunda metade do século XIX está atrelada a concepções de equivalência entre as leis naturais e o mundo social. A infiltração dos valores cientificistas nas artes e nas ciências sociais encaminhava a literatura para uma visão realista e naturalista do mundo. Os dois movimentos fundamentavam-se nas mesmas bases filosóficas e científicas, ainda que não as explorasse da mesma maneira.

Como vimos, para os realistas, a arte não se fazia através de modelos ideais de beleza e imitação. O artista deveria procurar, na sociedade, seus modelos, “verificar” a realidade e descrevê-la objetivamente. Isso significaria descrever os costumes, as classes e as relações entre os seres humanos. Tendo em vista a relação causal entre as ações humanas, o autor precisaria, também, averiguar os motivos que conduziam suas personagens aos comportamentos descritos. Nesse viés, Realismo e Naturalismo separavam-se.

As duas escolas realistas francesas tiveram forte impacto na literatura portuguesa da segunda metade do século XIX. Prova dessa forte influência francesa em Portugal são os aspectos afrancesados da primeira produção de Eça, que levam a uma confusão quanto à proximidade entre *O crime do padre Amaro* e *La faute de l'abbé Mouret*.

A influência francesa em Eça continua em seu segundo romance. O autor português soube aproveitar a literatura francesa como inspiração para a revolução que produziu na língua portuguesa. *O primo Basílio* possui traços evidentes da ironia de Flaubert e da dramaticidade balzaquiana, como informa Carpeaux (2011, p.1897). Além disso, a objetividade descritiva e o uso de uma linguagem menos literária também parecem advir da influência francesa. Por fim, enquanto realista à francesa, Eça de Queirós não se furta a propor uma tese nas suas obras literárias.

O próprio autor afirma buscar um texto crítico com pretensões a interferir na sociedade que o lê. Em carta de 1878 a Teófilo Braga, Eça mostra bem como seu argumento se volta contra a sociedade portuguesa. O autor informa atacar elementos da sociedade portuguesa semelhantes às personagens da trama: “[u]m grupo social, em Lisboa, compõe-se, com pequenas modificações, destes elementos dominantes. Eu conheço vinte grupos assim formados. Uma sociedade sobre estas falsas bases, não está na verdade: atacá-las é um dever”. (QUEIRÓS, 2012, p. 436).

Com *O primo Basílio*, Eça pretendia "retratar o homem em seu meio, com seus problemas verdadeiros e reais, ideal não aceito por literatos românticos". (SANTOS, 2003, p. 22). O romance de Eça de Queirós por vezes se aproxima da descrição de contornos naturalistas, como no caso da paixão de D. Felicidade por Acácio

O Conselheiro era a sua ambição e o seu vício! Havia, sobretudo nele uma beleza, cuja contemplação demorada a estonteava como um vinho forte: era a calva. Sempre tivera o gosto perverso de certas mulheres pela calva dos homens, e aquele apetite insatisfeito inflamara-se com a idade. Quando se punha a olhar para a calva do Conselheiro, larga, redonda, polida, brilhante às luzes, uma transpiração ansiosa umedecia-lhe as costas, os olhos dardejavam-lhe, tinha uma vontade absurda, ávida de lhe deitar as mãos, palpá-la, sentir-lhe as formas, amassá-la, penetrar-se nela! Mas disfarçava, punha-se a falar alto com um sorriso parvo, abanava-se convulsivamente, e o suor gotejava-lhe nas roscas anafadas do pescoço. Ia para casa rezar estações, impunham-se penitências de muitas coroas à Virgem; mas apenas as orações findavam, começava o temperamento a latejar. E a boa, a pobre D. Felicidade tinha agora pesadelos lascivos e as melancolias do histerismo velho. A indiferença do Conselheiro irritava-a mais: nenhum olhar, nenhum suspiro, nenhuma revelação amorosa e comovida! Era para com ela glacial e polido. (QUEIRÓS, 2012, p.53).

Apesar desses traços, o romance eciano é bem pontuado por cenas de realismo psicológico, como a descoberta do segredo de Acácio exemplifica:

- Ai, esquecia-me! Sabe a novidade, Conselheiro? A D. Felicidade recolhe-se à Encarnação.

- Ah!

-Disse-mo agora. Eu fui justamente vê-la antes de ir ver um doente à Rua da Rosa. Estava com uma febrezinha. Coisa de nada... A comoção, o susto! E deu-me parte: recolhe-se amanhã à Encarnação.

O Conselheiro disse:

- Sempre conheci naquela senhora idéias retrógradas. É o resultado das manobras jesuíticas, meu amigo! - E ajuntou com a melancolia do liberal descontente: - A reação levanta a cabeça!

Julião tomou familiarmente o braço do Conselheiro, e sorrindo:

- Qual reação! É por sua causa, ingrato...

O Conselheiro estacou:

- Que quer o meu nobre amigo insinuar?

- Sim, homem! Não sei como diabo descobriu uma coisa grave...
- O quê? Acredite...
- O que eu também descobri, seu maganão! Que o Conselheiro tem duas travesseirinhas na cama, tendo só uma cabeça... Disse-mo ela! - E rindo muito, dizendo-lhe "adeus! Adeus!" desceu rapidamente a Rua do Alecrim. O Conselheiro ficou imóvel, no largo, de braços cruzados, como petrificado.
- Que infeliz senhora! Que funesta paixão! - murmurou enfim. E acariciou o bigode, com satisfação. (QUEIRÓS, 2012, p. 427).

Os traços descritivos por vezes naturalistas⁵ advêm da influência de Zola, que se revela também na construção em duplo de Juliana e Julião. (MARTELO, 2002). Apesar da influência, diferentemente de Zola, que propõe um paralelo entre o social e biológico das personagens, Eça de Queirós não associa sua obra a um caráter apenas científico e naturalista, mas pretendia estudar a realidade social dos homens de seu tempo. Em suas palavras,

Outrora uma novela romântica, em lugar de estudar o homem, inventava-o. Hoje o romance estuda-o na sua realidade social. Outrora no drama, no romance, concebia-se o jogo das paixões a priori; hoje, analisa-se a posteriori, por processos tão exactos como os da própria fisiologia. (QUEIRÓS, 1929, p. 10).

Conceitualmente distante de Zola, Eça de Queirós se aproxima bastante de Flaubert. Na temática, ambos buscaram retratar a queda moral de uma burguesa ociosa. Também no estilo é possível um paralelo, uma vez que, ambos utilizaram a “narrativa realista moderna”, uma narrativa que

realça o detalhe expressivo brilhante; que privilegia um alto grau de percepção visual; que mantém uma compostura não sentimental e que se abstém, qual um bom criado, de comentários supérfluos; que é neutra a julgar o bem e o mal; que procura a verdade, mesmo que seja sórdida; e que traz em si as marcas do autor, que, embora perceptíveis, paradoxalmente não se deixam ver (...). (WOOD, 2008. p.47).

Percebe-se pela proximidade entre Eça de Queirós, Flaubert e Balzac que a verossimilhança se caracteriza, para esses autores, na concepção espacial, temporal e social de uma determinada sociedade. Além disso, principalmente no caso dos dois primeiros, essa construção literária implica um posicionamento face à realidade. Tanto

⁵ Os naturalistas tinham uma visão mais voltada para a cientificidade do que os realistas. Acreditavam também na precedência dos aspectos naturais sobre os aspectos sociais no comportamento humano. Assim, enquanto os realistas “perfilavam as causas sociais e ambientais e, secundariamente, as genéticas (...) os naturalistas criam que a delinquência do organismo social tem origem no estatuto político e moral vigente e, sobretudo, nas taras hereditárias”. (MOISES, 1988, p.356).

Eça como Flaubert pretendem que as relações causais entre as personagens sejam reveladas pela natureza humana construída socialmente. Assim, pode-se destacar uma finalidade na verossimilhança realista: o autor pretende influir na sociedade, criticá-la mostrando como a falha humana é resultado de um sistema social viciado.

A concepção realista de causalidade entre sociedade e indivíduo resulta, também, em um idealismo, que não está presente na obra, mas iluminado por ela. A obra, ao mostrar vícios e falhas sociais, pretende corrigir o mundo. O idealismo, portanto, é quanto ao efeito da obra e à possibilidade de uma organização social melhorada. Cabe agora analisar melhor como romance realista representa a realidade. Para tanto, vamos nos deter um pouco em Flaubert de quem, como salientado anteriormente, Eça de Queirós aproxima-se.

2.3 A objetivação e a construção estética

A prosa realista de Flaubert é composta por um conjunto de fatores que, embora existissem em outros autores, apresenta-se de maneira integrada, pela primeira vez, em sua escrita. São elementos dessa narrativa o realce ao detalhe expressivo, a postura não sentimental frente à narrativa, evitando comentários desnecessários, a busca da neutralidade.

Um dos elementos da forma como Flaubert expressa verossimilhança é a maneira como, ao descrever o mundo exterior, conjuga eventos dinâmicos com elementos habituais. A narração mostra os ambientes e seus movimentos, a forma como passam as pessoas e a maneira pela qual as coisas são dispostas. O leitor, face a esse conjunto, tem a sensação de estar vendo o mundo através de uma câmera; sente-se um observador privilegiado dos fatos. Em *Madame Bovary*, o narrador esconde-se por trás dessas descrições, mimetizando uma visão imparcial que, supostamente, não conta com nenhum filtro. (WOOD, 2008). Os leitores são induzidos a uma visão de completude quando, na verdade, lhes são mostrados apenas os quadros descobertos pelo narrador. “Nesse sentido, o narrador, em diferentes momentos do enredo, revela sua visão (SIQUEIRA, 2007, p.159)

Através do foco narrativo e das personagens, o autor evidencia o seu modo de ver o mundo, dando vida, assim, às suas crenças e concepções. O estilo, o discurso das personagens e a significação essencial da obra subordinam-se ao autor, autoridade mais alta e definitiva. (BAKTHIN, 1975, p.462)

O narrador é, sucintamente, a presença do escritor no interior da obra. Segundo Booth, o autor real jamais abandona a obra à sua existência, sua presença pode ser sentida nos meandros da narrativa. Essa presença, em obras com narradores heterodiegéticos, rotineiramente confunde-se com o narrador, uma vez que geralmente, ambos compartilham da mesma visão ideológica. No caso de livros como *Madame Bovary* ou *O primo Basílio*, essa concepção de mundo comum a autor e narrador pode ser descortinado à medida que as vozes que falam são selecionadas.

A ficção flaubertiana surge como um todo uno e discreto em que o acúmulo dos detalhes sugere a verossimilhança do descrito. De certa forma, as descrições e os fatos, enquanto se mostram e escondem o narrador, formam uma unidade que conta a história por si mesma. Cria-se uma espécie de paradoxo: o narrador está escondido por trás da história, que quer se apresentar por si mesma, independente e íntegra; contudo, é impossível não senti-lo ali na escolha dos fatos, na concessão das vozes, na intromissão dos personagens.

O surgimento do narrador por trás do texto não impede que o realismo proposto por Flaubert seja, antes de tudo, “apartidário, impessoal e objetivo”. (AUERBACH, 2004, p. 432). Dizer que sua obra é possuidora dessas qualidades implica, contudo, entender a quem se refere sua impessoalidade, objetividade e apartidarismo. Na leitura de *Madame Bovary*, a impessoalidade desponta quando as opiniões expressas pertencem apenas às personagens. O narrador flaubertiano objetiva-se na obra, ainda que apenas de maneira ilusória, tentando não se mostrar por meio da ausência de opinião.

Várias estratégias são utilizadas para construir a objetividade e camuflar a presença do narrador contaminado pelo autor implícito. Por vezes, o quadro, em vez de apresentado, surge com a personagem que o ilumina com suas sensações, ainda que, ao mesmo tempo, também seja um elemento do quadro. A personagem, embora sinta o ambiente, precisa do narrador para que a cena se torne linguisticamente inteligível:

Não é Emma quem fala aqui, mas o escritor. *Le poêle qui fumait, la porte qui criait, les murs qui suitaient, les pavés humides*: certamente Emma sente e vê tudo isto, mas ela não seria capaz de ajuntá-lo desta forma. *Toute l'amertume de l'existence lui semblait servie sur son assiette*: ela certamente tem uma tal sensação, mas se quisesse exprimi-la, não faria desta forma; para chegar a esta formulação faltam-lhe a agudeza e a fria honestidade que resulta de uma prestação de contas consigo mesma. Todavia, não é de modo algum a existência de Flaubert, as a de Emma a única que se apresenta nestas

palavras; Flaubert não faz senão tornar linguisticamente maduro o material que ela oferece, em plena subjetividade. (AUERBACH, 2004, p. 433, 434).

O papel do narrador não se restringe apenas a iluminar quadros e cenas utilizando o pensamento não expresso das personagens; na verdade, a construção literária de Flaubert se constitui de uma vasta gama de mecanismos pelos quais a objetividade se perfaz e as cenas se sucedem. Uma descrição do seu método foi posta nas seguintes palavras:

Às vezes, parece estar descrevendo o que ele mesmo viu, lugares e pessoas que conheceu, conversas que talvez tenha escutado; não quero dizer que esteja narrando literalmente uma experiência própria, senão que escreve como se fizesse. Sua descrição, nesse caso, toca apenas assuntos que nós mesmos, você ou eu, poderíamos ter percebidos sozinhos, se estivéssemos no mesmo lugar naquele momento. Seu propósito é colocar a cena diante de nós, de modo que possamos compreendê-la como uma imagem que se desenrola aos poucos, ou como um drama representado. Mas, logo depois, o método volta a modificar-se. Surge uma conjuntura em que, por uma razão qualquer, precisamos saber mais do que poderíamos descobrir se nos limitássemos a olhar e a prestar atenção. Flaubert, autor da história, precisa intervir com seu conhecimento superior. Talvez se trate de qualquer coisa no passado das pessoas que se estiveram movimentando ou falando em cena; presume o autor que não poderemos entender corretamente este incidente ou aquela conversa se não soubermos o que ele agora passa a contar-nos. E, assim, para projetar nova luz sobre o drama, rememora circunstâncias, de que não nos teríamos advertido. Ou pode ser que ele - que naturalmente conhece tudo, até os pensamentos mais íntimos, não expressos, das personagens - queira que compartilhemos da mente de Bovary ou de Emma e não que sejamos meros espectadores de suas palavras ou atos; e, assim, desce abaixo da superfície, penetra-lhes a consciência e descreve a série de ideias e sentimentos que a agitam. (LUBBOCK, 1976, p.47-48).

Outro recurso utilizado pelo autor francês é o discurso indireto livre, quando o movimento de externo para interno ocorre sutilmente. A objetividade cinematográfica com que as cenas são descritas cede lugar às impressões com que as personagens, especialmente Ema, convivem. De repente, o leitor é incapaz de determinar quem está observando a cena, se o narrador impessoal ou a personagem arrebatada.

A cena do comício registra essa mutação. Inicia-se com uma descrição que parece detalhista e objetiva sobre a ocupação da praça e a diversidade das pessoas que estão presentes ao evento:

A praça estava cheia. Via-se gente debruçada em todas as janelas ou de pé, nas portas; e Justino, diante da entrada da farmácia, parecia pregado ao solo, na contemplação do que via. Apesar do silêncio, a voz do Sr. Lieuvain perdia-se no ar; transformava-se em fragmentos de frases, que o ruído das cadeiras, aqui e ali, na multidão, interrompia; lá detrás, erguia-se de repente o mugido

longo de um boi; ou ainda o balido dos cordeiros que se respondiam pelas esquinas as ruas. Realmente os vaqueiros e pastores tinham trazido o gado até ali, e este mugia de vez em quando, arrancando um ou outra erva que lhe caía sob o focinho. (FLAUBERT, 1981, p. 108-109).

Em seguida, quando Rodolfo aproxima-se de Ema e discorre sobre a cena, os contornos antes objetivos já são revalorados pelo leitor e pelas personagens; a objetividade da cena ganha subjetividade. Essa subjetividade, por sua vez, é exagerada com as sensações e o delírio de Ema. Passado e presente confundem-se, e o espaço físico é distorcido:

Rodolfo aproximava-se de Ema e dizia-lhe em voz baixa, falando depressa:

– Esta conjuração da sociedade não a revolta? Há apenas um sentimento que ela condena? Os impulsos mais nobres, as simpatias mais puras são perseguidas, caluniados e, se duas pobres almas se encontram, enfim, tudo se organiza para que elas não possam unir-se. Tentam, porém, batem as asas; chamam-se uma à outra! Oh! Não importa! Cedo ou tarde, daqui a seis meses ou dez anos, elas se reunirão, elas se amarão, porque a fatalidade o exige, porque nasceram uma para outra.

Tinha os braços cruzados sobre os joelhos, e, nessa postura, o rosto erguido para Ema, ele a olhava de perto, fixadamente.

Ela distinguia em seus pequenos olhos raios dourados que se difundiam em volta das pupilas negras; sentia mesmo o perfume da pomada que lustrava seus cabelos.

Um langor, então, a invadiu; lembrou-se do visconde com quem valsara em Vaubyessard, cuja barba desprenhia, como aqueles cabelos, um aroma de baunilha e limão; e, maquinalmente, semicerrou as pálpebras, para respirar melhor. Mas, no movimento que fez, endireitando-se na cadeira, avistou lá longe, no extremo do horizonte, a velha diligência, a Andorinha, que descia lentamente a encosta dos Leux, erguendo após si uma nuvem de poeira. Era essa carruagem amarela que Léon muitas vezes viera para ela; era por aquela estrada, lá longe, que ele partira para sempre! Pareceu-lhe vê-lo, ali em frente, à janela; depois, tudo se confundiu, nuvens passaram; julgou que volteava ainda, ao som da valsa, sob a luz dos lustres, nos braços do visconde; que Léon não estava longe, que Léon ia voltar... (FLAUBERT, 1981, p. 109).

Por fim, a realidade está plenamente confusa. A descrição não está mais, de forma alguma, dominada pela objetividade. As sensações de Ema comandam-lhe os sentimentos e as descrições seguem a mesma toada. Aquela realidade que antes surgira pura e detalhada era agora um “rumor” quase indistinto:

E, enquanto isso, continuava a sentir a cabeça de Rodolfo a seu lado. A doçura dessa sensação descobria, assim, seus desejos passados, e, como grãos de areia sob um golpe de vento, esses desejos turbilhonavam na onda sutil do perfume que se espalhava por sua alma. Dilatou as narinas repetidas vezes, fortemente, para aspirar a frescura da hera que cercava os capitéis. Descalçou as luvas, enxugou as mãos, depois, abanou o rosto com o lenço, ouvindo,

através do bater das frentes, o rumor do povo e a voz do conselheiro salmodiando suas frases. (FLAUBERT, 1981, p. 109).

Flaubert produz uma sensação de verossimilhança no leitor, que se sente na cena. Contudo, como há informações que apenas ao narrador cabe saber, ele sutilmente se permite entrar na mente das personagens e, ora emprestando palavras, ora mostrando como suas sensações descortinam o mundo, revela ao leitor o universo psicológico que só a ele cabia presenciar.

Nessa cena, a confusão entre realidade externa e sentimentos das personagens se dá por meio de duas estratégias de Flaubert. A busca incansável pela “eliminação radical dos adjetivos” e a “combinação sinfônica entre o discurso oficial e a conversa erótica entre Emma e Rodolfo” (CARPEAUX, 2011, p.1782) garantem a confusão entre narrador e personagens. Nessa confusão, contudo, revela-se também a voz da ironia do autor implícito flaubertiano. A crítica não é expressa verbalmente, mas está posta de maneira contumaz.

A proximidade de *Eça de Queirós* com o Realismo fica evidente nos seus primeiros romances. No caso de *O primo Basílio*, sua proximidade com *Madame Bovary* já foi decantada em inúmeros trabalhos. Tema e foco aproximam as obras. Ambas, seguindo o corolário realista, versam sobre o adultério cometido por uma burguesinha. A trama parece se desenvolver em paralelo nas duas obras, embora fortes mudanças no enredo e na construção das personagens denotem o traço característico de cada autor. Nesse momento, é relevante destacar a maneira pela qual os dois romances são compostos a fim de analisar semelhanças e diferenças. Para tanto, devemos observar dois aspectos: a objetivação e a impessoalidade; a questão ética e moral.

Ambos romances iniciam de maneira semelhante, por meio de um sumário. Nos dois primeiros capítulos de *O primo Basílio*, o narrador informa o leitor sobre quem compõe a história e em que momento estamos na vida daquelas pessoas. Flaubert faz o mesmo, mas “assim começam nove entre dez romances”. (LUBBOCK, 1976, p. 48). Mais relevante do que a maneira pela qual os leitores são situados no texto, é a forma como *Eça de Queirós* usa ferramentas bastante comuns em Flaubert para desenvolver sua narrativa. Ainda assim, é possível perceber não apenas o estilo próprio de sua composição, mas também aspectos que destoam do modelo proposto pelo autor francês. O principal traço que os afasta talvez seja a dramatização do enredo.

O narrador do romance de Flaubert é cauteloso na dramatização do texto. Evitam-se diálogos diretos, tentando-se traduzir as impressões pela psicologia da personalidade. O diálogo da cena do comício é útil para a composição sonora e também serve para aproximar Ema do futuro amante. Após receber todas as influências negativas do espaço em que se encontra, ela começa a se transportar para as lembranças e desejos. A fala de Rodolfo e seu cheiro servem como identificação entre ele, o Conde e Léon.

O modelo de Eça de Queirós segue a dramaticidade balzaquiana, sendo, portanto, mais direto na técnica narrativa. Em vez de confundir as vozes do narrador e da personagem, alterna-as. Utilizando ora discurso indireto, ora discurso direto, promove a sensação de realidade, mas também distancia o leitor do texto. Essa alternância faz Eça mais senhor das personagens. Ao invadir as consciências, o narrador quebra o efeito buscado por Flaubert de tornar a mente das personagens viva na descrição das cenas.

Julião e Sebastião estão juntos a discutir e refletir, cada um, o que mais lhes angustia. Os problemas de Sebastião são a atenção que prometera dispensar a Luísa e o incômodo que a presença constante de Basílio lhe causava. Julião, alheio às angústias do amigo, preocupava-se com o concurso público que se aproximava:

Julião encolheu os ombros com um sorriso triste:
 - Quem me dera os teus cuidados, homem! - disse.
 E falou então com amargura nas suas preocupações. - Havia uma semana que se abria concurso para uma cadeira de substituto na Escola, e preparava-se para ele. Era a sua tábua de salvação, dizia; se apanhasse a cadeira, ganhava logo nome, a clientela podia vir, e a fortuna... E, que diabo, sempre era estar de dentro!... Mas a certeza da sua superioridade não o tranquilizava - porque enfim em Portugal, não é verdade? Nestas questões a ciência, o estudo, o talento são uma história; o principal são os padrinhos! Ele não os tinha - e o seu concorrente, um sensaborão, era sobrinho de um diretor-geral, tinha parentes na Câmara; era um colosso! Por isso ele trabalhava a valer, mas parecia-lhe indispensável meter também as suas cunhas! Mas quem? (QUEIRÓS, 2012, p.196).

Nessa passagem, é possível sentir a força do narrador impondo o que foi dito e pensado quando informa as preocupações de Julião. Para Eça falta a parcimônia com que Flaubert constrói as cenas. O autor português interfere na sensação vivenciada pelas personagens. Em vez de apontar apenas para o íntimo, Eça cuida de dramatizar seus elementos humanos. São os diálogos que conduzem as cenas. Ao mesmo tempo, intromete-se nos pensamentos da personagem. Nesse trecho, não ocorre, diferentemente

de Flaubert, uma ilustração ou uma tradução dos pensamentos. Eça promove um pêndulo narrativo e dramático, como se as personagens falassem para si e para o outro. Imiscuído nesse trajeto pendular está o narrador, que, por vezes se confunde com a personagem.

Um dos motivos para o controle eciano sobre o texto está vinculado a sua concepção de arte. Eça de Queirós pretendia, com seus textos, transformar a sociedade portuguesa. Seu Realismo era concebido por duas características primárias: a crença na superioridade estética da escola, a atuação social da arte (o engajamento).

A concepção estética do Realismo de Eça implicava uma crença de que aquela era a melhor estética possível. “Havia extrema necessidade de demonstrar ao público o quanto a arte realista se fazia diferente e superior às demais artes, sobretudo por retratar o homem em seu meio, com seus problemas verdadeiros e reais, ideal não aceito por literatos românticos”. (SANTOS, 2003, p. 22).

O autor português também acreditava na arte como maneira de atuação social, afinal, se a arte literária era “a transposição da visão de mundo do autor em relação ao meio em que vive expressa na realidade ficcionalizada da obra literária” (SANTOS, 2003, p. 19), nada mais lógico que essa visão contivesse as críticas e propostas políticas para mudança social. Esse objetivo impunha maior controle sobre os escritos. Afinal, a arte não bastava por si, mas tinha uma mensagem crítica a transmitir e uma sociedade onde influir, conforme prescrevia o Realismo do XIX, movimento literário ao qual Eça se filiava.

Outro elemento da conversa entre Julião e Sebastião é o duelo de preocupações das personagens, que fornece humor à cena. Os dois senhores conversam sem se entenderem, cada um imerso em seus próprios pensamentos. Mesmo assim, esse não-diálogo concentra o particular da família de Jorge expansível para uma moral da família portuguesa. Esse elemento se relaciona com a moral do serviço público, do Estado, e do governo português, que pode ser destacado pelas preocupações de Julião. Dessa maneira, duas preocupações particulares desenvolvem-se em críticas contumazes à família e a toda sociedade portuguesa, conforme o ideal crítico da escola realista.

Esta cena da conversa termina com os amigos a verem Luísa seguindo ao “Paraíso”. Como vimos, o narrador encontra os amigos Sebastião e Julião a conversar. Estava aquele contando o que se passara com Luísa, a maneira como expôs à esposa do amigo o inconveniente que era continuar a receber, diariamente, o primo. O destaque

final da cena é o elogio de Sebastião à Luísa. O rapaz supõe-lhe uma “Santa rapariga!”, no momento exato em que ela segue para encontrar o amante. A intenção irônica é explícita, já que o ar sisudo, compenetrado, mas cortês da protagonista, que inspira ao cego amigo toda admiração, esconde o verdadeiro destino de Luísa.

Outro exemplo da proposta social nas obras de Eça é a sua leitura sobre a igreja e sobre a religiosidade portuguesa, que considera tacanha e mística, é vítima de seu olhar crítico. Durante a conversa entre Luísa e Dona Felicidade, que é retratada com ironia, há um contraponto evidente entre a religiosidade e o amor.

Dona Felicidade consulta a amiga sobre uma mulher que faz trabalhos capazes de trazer o homem amado. A superstição e a magia são o tema principal, pontuados pelo escárnio e pelo desinteresse com que Luísa trata a questão. As mulheres discutem o preço do marido, enquanto D. Felicidade demonstra uma credence interesseira com a qual Luísa se deixa levar. Saem para a Igreja, o contraponto da conversa anterior. A Luísa “apetecia-lhe ver altares alumiados... como se os requintes devotos dissessem bem com suas disposições sentimentais”. (QUEIRÓS, 2012, p. 194). A religiosidade oficial é criticada ao ser relacionada com os desejos de uma mulher que momentos antes imaginava e desejava o adultério. Temos um jogo duplo em que a superstição leva ao matrimônio e o catolicismo se relaciona com o adultério. Assim, o autor produz um ataque violento à instituição do matrimônio.

Também é possível detectar um processo de identidade entre as disposições sentimentais, o romantismo imoral e a religiosidade de Luísa. Assim, o texto une em uma crítica global todos os aspectos da sociedade portuguesa que a geração do autor apontava como deletérios para o desenvolvimento de Portugal: o Romantismo, a educação sentimental e a religiosidade. Somando-se a isso a ociosidade das duas senhoras, tem-se o quadro completo daquilo a que Eça de Queirós se opunha.

A religiosidade portuguesa também não deixa de ser analisada criticamente por pelo autor. O português é mostrado como um povo apegado ao rito e às aparências. Seu interesse não estaria ligado ao crescimento íntimo ou à salvação da alma pelo comportamento bom, mas às práticas sociais da igreja. Seria um povo descrente em Deus, já que a religiosidade superficial voltava-se para a vaidade e não para o mistério.

Esse jogo de hipocrisia, em que o catolicismo acompanha o pecado, permanece ao longo da trajetória da protagonista. Luísa utiliza uma igreja numa tentativa de cumplicidade do seu adultério quando é atrapalhada pelo Conselheiro

Acácio em sua ida ao “Paraíso”. A aprovação do ato pelo Conselheiro, que elogia a fé e devoção da protagonista, reforça a hipocrisia de Luísa.

Estruturalmente, a conjugação das duas cenas mostra a maneira como o narrador caminha, ao longo da história, acompanhando o desenlace da ação em diversos núcleos. O debate entre os dois amigos representa uma virada comum no texto. Na véspera, o narrador acompanhara a conversa em que Luísa e D. Felicidade discutiam superstições de amor, agora estava junto aos amigos, que debatiam as questões de Luísa e do trabalho de Julião. Há uma variação quanto ao lugar e ao tempo, descortinando cenas representativas ao enredo. Como vimos, o narrador não apenas acompanha o que se desenrola na frente das personagens, mas também lhes exprime os pensamentos ditos e guardados, chegando, por vezes, a mergulhar no íntimo de cada personagem.

Pela apresentação dos dois trechos, foi possível demonstrar de que forma o autor coordenou os elementos principais da obra a fim de promover sua concepção estética e propagandear sua tese e sua crítica social. No plano estrutural, ficam evidentes as formas como a realidade é apresentada. Também se evidencia a intromissão das opiniões do autor na voz e na visão do narrador, cuja finalidade é destacar o sentido moral da obra e defender sua proposta literária.

2.4 Três maneiras de compor personagens

Analisada a obra em sua concepção geral, é relevante abordar algumas de suas especificidades. Nesse momento, propomos um estudo sobre três personagens de *O primo Basílio*. O recorte de análise recairá sobre os personagens porque o estudo dos elementos subjetivos permite matizar diversos aspectos da obra. Um olhar mais agudo sobre as personagens destaca traços da composição e da proposta estética e filosófica de Eça de Queirós.

Para produzir essa discussão, escolhemos três personagens que, descritos sob premissas diversas, permitem ao leitor uma visão ao mesmo tempo multifária e plena da composição estética e dos ideais realistas pretendidos pelo autor. Dentre as várias personagens, escolhemos Luísa, Juliana e Conselheiro Acácio. As duas primeiras são, respectivamente, protagonista e antagonista da obra. Elas constituem duas maneiras distintas de criar personagens; exemplificam a maneira como Eça de Queirós tem controle sobre sua narrativa e ainda dão ensejo a uma análise social do texto. O

conselheiro Acácio, por sua vez, deve ser estudado por ser um personagem-tipo, o que implica outra forma de compor personagens e também reforça a análise sobre a crítica social proposta pelo autor.

2.4.1 Luísa e a metáfora social

Em razão da crítica machadiana a *O primo Basílio*, Luísa é, muitas vezes, vista como uma personagem sem profundidade moral. Com isso quer-se dizer que lhe faltaria a profundidade psicológica para compor um retrato verossímil de uma personalidade. Nesse momento, vamos propor uma análise diferente sobre a protagonista do romance.

Para Machado de Assis, Luísa não passa de um títere conduzido pelas personagens que a cercam. Uma análise do enredo corrobora com esse entendimento, já que as ações de Luísa não são consequências de sua vontade. Ela casa-se com Jorge sem paixão, satisfeita com o “descanso para a mamã”. Esse evento seria comum e possível não fosse a primeira mudança da personagem. Sem que a história nos faça conhecer qualquer mudança significativa em sua personalidade, Luísa surge apaixonada pelo marido e por seu matrimônio. É possível mesmo supor que esse sentimento existe apenas porque esse é o papel das “verdadeiras mães de família” (QUEIRÓS, 2012, p.62), embora fosse um casal sem filhos.

Após a viagem do marido, recebe o primo sem muitos folgedos para depois tê-lo como amante. Nesse ínterim, começa a ter a vontade do marido suplantada pela do amante, o que pode ser demonstrado na forma como despreza os bons convivas da casa em favor de Basílio. Novamente a transição é promovida sem qualquer desenvolvimento psicológico significativo. Por fim, sucumbe às vontades de Juliana por medo de enfrentá-la. Esse é o único estágio psicológico em que a personagem cresce em direção a suas ações. Mesmo assim, seu comportamento é incongruente porque se rende às vontades da criada sem que haja um conflito de vontades ou uma reflexão sobre seu estado.

Embora uma primeira leitura sugira que Luísa sucumbe à vontade das demais personagens, parece-nos que a fragilidade moral de Luísa está ligada a sua composição. A fraqueza volitiva de Luísa é motivada principalmente pela intenção moralizante do autor. Eça retira de sua personagem qualquer força de ação e dela faz um

títere de sua proposta de melhorar a sociedade portuguesa por meio do papel denunciador da arte. Dessa forma, Luísa não é nem títere das demais personagens nem personagem moral, mas um elemento sujeito ao propósito moralizador de Eça de Queirós. Por essa razão, suas características e seu comportamento servem para retratar as falhas sociais que o narrador quer combater.

Sua construção não tem profundidade psicológica porque o Realismo de Eça de Queirós possui uma vocação social. O autor português pretende interferir criticamente na sociedade por meio de suas obras literárias, que são, nesse sentido, engajadas. A composição dos elementos do romance tem uma dupla valoração: a estética e a social. Em razão disso, alguns elementos pode escapar da verossimilhança objetiva, que era o ideal realista, em favor da atuação crítica, o que justifica então a criação de tipos e de metáforas para amplos segmentos sociais.

É possível descortinar um embate na construção de Luísa. Suas três esferas de composição são conflitantes: a esposa fiel é uma burguesa enfasiada e uma mulher sensual. Essas características a seguem ao longo da trama. Luísa é descrita como uma esposa honesta com um bom casamento. Casara-se sem paixão, mas agora amava Jorge, com quem tinha uma boa vida conjugal. Por outro lado, era uma burguesa que se enfasiava com sua vida sem aventuras e se deliciava com as inconfidências da amiga adúltera. Por fim, era uma mulher sensual, cujos anos de casada não diminuía o apetite amoroso.

O propósito da obra era que esses três elementos se conjugassem em uma individualidade representativa da burguesia portuguesa capaz de cometer atos impróprios, como a traição. Os saltos evolutivos da trama e o controle exercido pelo narrador sobre a personagem terminam por agrupar conflituosamente esses elementos, de forma que a personagem enfraquece enquanto ser moral. Um exemplo dessa incompletude narrativa pode ser visto no medo de Luísa.

A protagonista tem medo de ser descoberta pelo marido. Esse temor é fundamentado nos primeiros capítulos, quando Jorge é descrito como elemento passional e quando ele defende a punição da esposa infiel, no caso da peça de Ernestinho. Os elementos compõem-se, no início, para justificar um drama interno da personagem, mas eles não são desenvolvidos ao longo do texto.

O medo não é tão arraçoado quando parece. Durante ameaças do marido no segundo capítulo “Luísa bordava, calada; a luz do candeeiro, abatida pelo abajur, dava

aos seus cabelos tons de um louro quente, resvalava sobre a sua testa branca como sobre um marfim muito polido”. (QUEIRÓS, 2012, p. 61). Mais adiante, embora haja o precedente de vingança exposto por Jorge, o temor de Luísa não é tanto da violência do marido como é da exposição e humilhação pública. Em nenhum momento ao longo de sua queda, Luísa convence quanto ao medo de violência e tragédia. Ao longo da composição do romance, Eça de Queirós confeccionou os elementos que justificam o temor da personagem sem lhes dar ressonância bastante para que o leitor creia na ameaça.

As duas passagens que justificam a ameaça de violência por parte de Jorge ocorrem no início do romance e descortinam a possibilidade de um final trágico, de um crime. Ao longo do romance, a narração migra da possibilidade de um final trágico para um pavor da humilhação pública. Isso provoca uma alteração moral na natureza do adultério. Em vez de algo absolutamente reprovável, passível de uma punição capital, ele desloca-se para uma vergonha social, cuja punição não está vinculada ao fato, mas à sua descoberta. Nesse sentido, a crítica social de Eça se aprofunda. Contudo, o vínculo dos elementos do enredo se enfraquece. A sociedade é mostrada como hipócrita, mas a ação do romance passa a depender de uma série de acontecimentos exteriores à vontade das personagens.

Apesar de haver um conflito entre as três naturezas de Luísa (a esposa, a burguesa e a mulher), o que poderia justificar o comportamento adúltero, a sensação que ela não age por seus desígnios acompanha o leitor ao longo da obra. Isso ocorre porque os eventos apresentados pela narração e a ausência de vontade da personagem se conjugam. Embora sensual e aborrecida com sua vida, Luísa não tem o asco ou a raiva verdadeiramente explosivos de Ema Bovary. O desejo de independência e de uma nova vida da personagem francesa cresce ao longo da obra; o casamento e o marido a mortificam ao ponto da quase depressão. Nada disso ocorre a Luísa, que é conduzida ao adultério pela vontade do autor.

Tampouco é a vontade do primo que prevalece já que suas ações não incutem uma vida interna. O primo é somente a maneira pela qual o pecado se realiza. Por vezes, ele pode mesmo ser interpretado como a personificação do fortuito enquanto pecado e punição. Pecado porque ele é a ferramenta para o opróbrio de Luísa; punição porque uma carta dele revela involuntariamente a Jorge o adultério cometido.

Luísa mostra-se como títere do narrador quando combinamos a construção dramática do romance com o propósito social de Eça de Queirós. A junção entre esses dois traços, um estético, outro moral, conduzem a uma obra cuja protagonista é dominada por todos os acasos que lhe ocorrem para que o fim seja possível. A sucessão de eventos é construída de modo a apresentar uma tese contrária à personalidade de Luísa, que deve ser punida por seus pecados.

O fortuito e o acaso acontecem pela manipulação do enredo. Eça de Queirós precisa que os eventos ocorram à protagonista, mas não os faz com naturalidade. As emoções de Luísa não a conduzem ao adultério, à culpa, ao arrependimento ou ao desespero. Apenas uma vaidade social e um medo, em parte vazio, fustigam suas emoções. A personagem é apenas exterior, é uma imagem, uma construção amoral.

A exterioridade de Luísa é um traço marcante em Eça de Queirós. Segundo Antonio Sérgio, a escrita do romancista português se volta para o exterior das personagens e das tramas, o que a faria pobre no que chama “fantasia” (1971), que é a qualidade do escritor de aprofundar psicologicamente suas personagens. Ao contrário de Flaubert, Eça seria impulsionado pelo externo, que “o levava a atribuir um excessivo alcance ao colorido do estilo e à reprodução do visual”. (SÉRGIO, 1971, p. 58). A dramatização ao estilo balzaquiano, isto é, o uso constante de diálogos, imprime exteriorização à cena. Esse aspecto gera duas consequências: um maior controle do narrador sobre o sentimento das personagens, já que lhes entrega a fala da maneira como acredita conter estilo e verossimilhança, e a maior vivacidade da cena.

As principais demonstrações do fortuito são a chegada e a visita do primo, a carta da descoberta, o desfecho da protagonista. Em todos esses eventos, o deslindar dos fatos é independente da vontade da protagonista. A chegada do primo é a origem do enredo, mas a maneira como se comporta durante sua visita deveria ter gerado um conflito entre ele e Luísa. Eça avança logo para o enlace sem perceber que aquela situação inicial não condizia com a personagem. Luísa, a burguesinha, certamente estava entediada, muito menos pela vida de casada do que pela ausência do marido, mas jamais teria admitido, sem pestanejar, aquele comportamento folgazão do visitante.

A carta que desvenda o enlace é outro evento fortuito escondido em forma de reviravolta. A ação ocorre com o marido apresentando à Luísa a carta de Basílio. A cena é frágil, o marido, cuja ira é alardeada no início, encontra-se quase mudo. Não obstante, a missiva atesta a traição. Luísa, que precisava ser punida pela moral proposta

pelo Realismo, logo desmaia, piora e, por fim, falece. Ironicamente, o fim da história se aproxima bastante do modelo romântico com reviravoltas e um desfecho trágico bastante inverossímil. Esses eventos, como se pode detectar, são casuais, incongruentes com as personagens. O *deus ex machina* atua sobre a vontade das personagens e sobre os eventos, do fortuito depende o desfecho do romance. Assim podem ser explicadas as transições abruptas de Luísa, que vão do casamento sem amor para uma adoração ao marido, da adoração ao adultério até o fim do romance, quando os eventos se sucedem pela necessidade de se comprovar uma tese. Em todos esses casos, a ação é movida externamente, sem a participação do íntimo das personagens, o que faz das condutas de Luísa um tanto inverossímeis.

O contraponto à personagem sem íntimo que é Luísa é Juliana. De todos os eventos que compõem a trama, o único que não depende da vontade de Eça de Queirós é o conflito entre a patroa e a criada. Dada a natureza invejosa da empregada, embora o adultério fosse evitável, ou mesmo inverossímil naquela situação, o conflito entre Juliana e Luísa ocorreria de alguma forma. Por isso que Machado de Assis se equivoca ao apontar a descoberta das cartas como intromissão do acaso. Se não há nada que conduza ao adultério, a ação bisbilhoteira e conflitiva de Juliana perpassam todo o romance. Mesmo assim, a razão acompanha Machado quando classifica a intromissão de Eça na trama como um “defeito capital de concepção”. (ASSIS, 1986, p. 906). O fenômeno do acaso guia Luísa em suas ações:

Luísa é nula, um leve ser passivo, determinado por um feixe de quatro acasos, circunstâncias fortuitas que lhe são alheias. Primeiro acaso, sobrelevante a tudo: a ociosidade, ligada à inexistência de relações de família, - no que logo exorbita das condições normais enumeradas no artigo da *Campanha Alegre*: não tem filhos, nem pai, nem mãe, nem sogro, nem sogra, nem tios, nem irmão, nem sobrinhos; coisa alguma a prende, nada lhe impõe deveres. Segundo acaso a simultaneidade da ida do marido à província e da chegada do primo à capital. Terceiro: ter uma criada excepcionalíssima, com tal capacidade e eficácia de ódio que constitui um caráter dos de maior relevo de toda literatura de ficção do Mundo, capaz de, por si, imortalizar um autor. Quarto acaso: o acidente da carta que essa criada apanha. E a morte, enfim, cai também por artifício: a Ema suicida-se por consequências do seu agir, o qual tem origem no seu ser mental; mas à passiva amante do senhor Basílio sobrevém-lhe uma febre de feição nervosa, que duvido seja coisa que realmente exista. (SÉRGIO, 1971, p. 74).

São os fatores externos que conduzem as ações da protagonista. A construção da mensagem por Eça de Queirós implica uma protagonista adúltera capaz de sofrer a punição pelo seu pecado. O fortuito atua como motor que guia a obra em

direção da mensagem principal do romance. Isso diverge da proposta de *Madame Bovary*, como bem destacou Antonio Sérgio (1971), mas também da maneira como Machado utilizará o fortuito.

O acaso surge emblematicamente na obra machadiana no episódio da morte de Escobar, em *Dom Casmurro*; seus efeitos, contudo, são internos ao protagonista. A simples morte do vizinho não desencadearia o acesso de ciúmes de Bentinho se não fosse a sua própria natureza desconfiada e insegura. Dessa forma, os efeitos dos eventos narrativos não são externos a personagem. Bentinho vê o choro da esposa e o rosto do filho e os relaciona a uma traição, assim como Otelo e o lenço de Desdêmona. São essas personagens, engastadas em ciúmes, que valoram os fatos de maneira a justificar seus sentimentos e suas ações posteriores. O evento é casual, mas as consequências afloradas deles são pertinentes com o estofo íntimo das personagens.

A proposta estética do Realismo implica uma atitude professoral ou crítica à sociedade que pretende objetivamente analisar. Depreende-se que o texto realista possui uma objetividade não isenta, ainda que a isenção fosse um dos ideais artísticos. Essa característica torna importante a análise também da verossimilhança externa e a maneira como o autor pretende um espelhamento entre obra e sociedade.

O Realismo a que se filia Eça de Queirós pressupõe uma íntima conexão entre ficção e mundo. A relação com o real é presente na literatura eciana. Dessa forma é necessário voltar-se ao contexto histórico-social em que a obra foi escrita e que pretendia afetar.

A relação entre obra e realidade pode ocorrer de duas formas. Por um lado, pode ocorrer a referencialidade, a ligação direta entre os elementos que compõem o texto e os elementos externos a que se referem. Por outro lado, os elementos textuais podem construir uma relação simbólica com um mundo exterior. No primeiro caso, ocorreria um processo de metonímia, no qual uma pequena porção do mundo é explorada na obra artística; no segundo, haveria uma metáfora, onde comparações implícitas seriam possíveis em razão de elementos vinculantes entre texto e mundo.

No plano ideal, a imagem de espelhamento da realidade é a referencialidade direta entre a camada retratada e sua condição real dentro da sociedade. Se tomarmos o romance *O primo Basílio* como exemplo, ocorreria uma metonímia se Luísa e Jorge, um casal mantido com os estímulos de um funcionário de minas, tivesse a existência própria dessa camada social. Significaria que, tanto do romance como no mundo real, o

salário de Jorge deveria suportar os lazeres de Luísa, as duas empregadas e a fatura da casa.

Dada a estrutura financeira da sociedade portuguesa de então, é bem improvável que um funcionário público perfizesse esse nível econômico. Afinal,

No contexto geográfico das economias ocidentais a que pertence, Portugal tem ocupado persistentemente um lugar de traseira ao longo dos últimos 150 anos. Seja a comparação feita com a Inglaterra da Revolução Industrial, ou com os EUA, a economia líder mundial do século XX, ou ainda com um conjunto mais ou menos alargado de “economias desenvolvidas”, a resposta é sempre a mesma. Na primeira metade dos oitocentos, o país era dos mais pobres da Europa, com um rendimento per capita provavelmente 40% ou menos do inglês e entre 50% e 60% do nível atingido então por economias periféricas do Norte da Europa como a Dinamarca ou a Suécia. (REIS, 2000, p. 244).

Antonio Sérgio (1971) também contesta a paridade referencial. Para ele, a descrição do casal protagonista não condiz com a realidade da pequena classe burguesa que existia em Lisboa àquela época. O crítico ensaísta português também informa que Eça de Queirós conhecia a real condição das famílias de funcionários públicos, nas quais as esposas ocupavam-se do lar e, por vezes, até ajudavam os maridos no custeio da casa.

Essa linha de análise transformaria *O primo Basílio* em um quadro falso, porque o padrão de vida de Luísa e Jorge não mimetiza a realidade. O romance, contrariando os preceitos da escola realista, não verificaria as condições da baixa burguesia portuguesa, uma vez que não é possível estabelecer uma referencialidade direta entre ficção e sociedade.

Compagnon (2010) apresenta as diversas correntes acerca do mimetismo da realidade pela obra literária e debate as questões de verossimilhança e de referencialidade. Destaca também existirem questões de autorreferencialidade do texto literário, o que já excluiria a necessidade de uma correlação texto e mundo. Mesmo a referencialidade segundo a Poética aristotélica, que informa cuidar a literatura das coisas que podiam ser, permite interpretações amplas, que possibilitam englobar tanto obras estritamente relacionadas com o mundo exterior como obras que, ao criar um universo particular, são íntegras em sua lógica interna. Dessa maneira, percebe-se que não há necessidade da obra literária ser um reflexo da realidade.

A ausência de referencialidade imediata não exclui a relação entre a ficção e o mundo. Dessa forma, o não-espelhamento entre obra e realidade de maneira alguma

impede a recepção do texto como crítica à burguesia enquanto classe. Essa, por sinal, era a proposta do autor, que, em carta para Teófilo Braga, explica seu livro como

(...) um pequeno quadro doméstico, extremamente familiar a quem conhece bem a burguesia de Lisboa; - a senhora sentimental, mal-educada, nem espiritual (porque cristianismo já a não tem; sanção moral da justiça, não sabe a que isso é), arrasada de romance, lírica, sobre-excitada no temperamento pela ociosidade e pelo mesmo fim do casamento peninsular que é ordinariamente a luxúria, nervosa pela falta de exercício e disciplina moral, etc., etc. - enfim a burguesinha da Baixa; por outro lado o amante - um maroto, sem paixão nem a justificação da sua tirania, que a que pretende é a vaidadezinha de uma aventura, e a amor grátis; do outro lado a criada, em revolta secreta contra a sua condição, ávida de desforra; por outro lado a sociedade que cerca estes personagens - a formalismo oficial (Acácio), a beatice parva de temperamento irritado (D. Felicidade), a literaturinha acéfala (Ernestinho), o descontentamento azedo, e o tédio de profissão (Julião) e às vezes quando calha, um pobre bom rapaz (Sebastião). Um grupo social, em Lisboa, compõe-se, com pequenas modificações, destes elementos dominantes. (QUEIRÓS, 2012, p. 436).

O romance apresenta um quadro sobre um casal burguês sem estrato social definido. Não se pode dizer, pelos gastos e comportamentos, em que faixa burguesa encontra-se a família do engenheiro de minas. Eles não pertencem à elite, nem a alta burguesia. O emprego do marido explica porque mantém Juliana como empregada, garante sua ausência e a consequente continuidade do enredo.

A construção do romance sem uma especificação metonímica, nos termos propostos, induz a proposição de duas críticas: uma voltada à classe burguesa e outra que se relaciona à mulher burguesa ociosa:

Ao criar Jorge e Luísa, o autor retrata a vida tranquila e fácil da burguesia, que, de forma egoísta, age sem compaixão social. Jorge, Engenheiro de minas, funcionário do Ministério das Obras Públicas, bem-sucedido e conservador, e Luísa, moça romântica, protagonizam o casal burguês de classe média da sociedade lisboeta do século XIX. Casados e, aparentemente felizes, vivem em perfeito alheamento do povo sofredor.

(...)

A mulher burguesa é criticada por Eça de Queirós como vítima fácil de sedução em consequência da educação sentimental que recebe com bases em leituras românticas. Na sociedade da época a mulher era proibida de sentir prazer, a mulher adúltera merecia a morte. A própria postura de Jorge no começo do romance revela um pensamento machista do século XIX. (XAVIER, 2011, p. 1610).

A missiva de Eça de Queirós a Teófilo Braga evidencia a intenção de atacar o grupo social destacado por Xavier (2011). Nesse sentido, há uma ampliação da

burguesia. Em vez de dirigir sua crítica ao grupo de pequenos burgueses funcionários públicos, Eça volta-se contra a “senhora sentimental, mal-educada”, ou seja, contra a mesma classe social detectada por Xavier.

Com Luísa não ocorre uma metonímia da pequena burguesia. Ela não é um personagem-tipo, capaz de caracterizar as esposas de funcionários públicos. A personagem perde essa tipicidade quando perde a referencialidade com o mundo lisboeta. Luísa é uma metáfora da burguesia enquanto grupo social mais amplo. Isso é possível porque

a prosa de ficção, na medida em que participa da Literatura, também recorre à metáfora, mas com uma distinção fundamental: não a utiliza de forma direta e imediata, e sim indireta e mediata. Vale dizer que o índice metafórico das frases, períodos, parágrafos, etc. apenas se revela quando a leitura chega ao fim: é a globalidade da significação de um conto, romance ou novela que ilumina o conteúdo semântico das metáforas disseminadas pelo texto. (MOISÉS, 1988, p. 333).

Dessa forma, Luísa e Jorge adquirem um valor metafórico de classe burguesa. Nesse sentido, poder-se-ia dizer que “o motivo central d'*O primo Basílio*, a aventura ilegítima da protagonista Luísa, com o primo, simboliza a decadência da *classe superior*, a sua falta de moral”. (JARNAES, 1977, p. 30, grifo nosso).

O ataque à burguesia, que pode ser visto na falta de espiritualidade que atinge todo o grupo social, fortalece-se quando centrado na figura de Luísa, metáfora, a um só tempo, da família e da classe burguesa. A ideia de família burguesa é estabelecida no início do romance com o desejo de Luísa e Jorge de terem um filho. Se a família é incompleta, pela ausência de prole, o ideário burguês é presente. Jorge e Luísa, enquanto casal personifica a mentalidade de classe.

Luísa representa perfeitamente a burguesia naquilo que essa classe tem de criticável. Esposa de um funcionário do governo reclama bastante da viagem que o marido empreende. Para ela, o emprego não implica trabalho, apenas em estipêndio. A “literaturinha acéfala” tem nela o público. Luísa é uma síntese de toda a sociedade burguesa condenada no romance.

A personagem representa a realidade social e, absorvendo traços que lhe são próprios, torna-os inteligíveis. Ocorre uma personificação dos elementos fundamentais da classe burguesa na personagem. Vários elementos servem como vínculo metafórico entre personagem e classe social. Mesmo alguns elementos burgueses que parecem

surgir autonomamente no romance ligam-se a Luísa profundamente e clareiam a função metafórica da personagem. Um exemplo disto é o lar:

O lar era a quintessência do mundo burguês, pois nele, e apenas nele, podiam os problemas e contradições daquela sociedade ser esquecidos ou artificialmente eliminados. Ali e somente ali, os burgueses e mais ainda a família pequeno-burguesa podiam manter a ilusão de uma alegria harmoniosa e hierárquica, cercada pelos objetos materiais que a demonstravam e faziam-na possível (...). (HOBSBAWM, 2004, p.321, 322).

A valorização vazia e inconsequente do lar apresentam-se inclusive quando Luísa planeja fugir com Basílio. Mesmo nesse instante, ela pretende levar consigo a foto do marido. Aquele objeto simboliza o laço entre a esposa e a constituição de um lar burguês; mas também destaca a falsa tranquilidade desse ambiente. O reduto tranquilo, como aponta o historiador, torna-se opressivo e insalubre no momento quando a classe burguesa é obrigada a cuidar dele. Quando Luísa se vê obrigada a substituir Juliana, o lar deixa de ser um reduto tranquilo para ser um local de trabalho e de fustigação. A crítica social voltada para a exploração laboral surge fortemente.

Para nós, Luísa é metáfora de uma classe social bastante ampla: a burguesia. Eça de Queirós buscava retratar as células da sociedade burguesa de Portugal, que via corrompida. Essa leitura diferencia-se da visão de uma tipologia ou de um arquétipo, que pode ser descrita pelo seguinte trecho:

Eça traça em Luísa o arquétipo da mulher lisboeta do século XIX, privada de liberdade e que vive à mercê das emoções contidas. Sonhadora e romântica, limitada em seu desenvolvimento da razão e levando uma vida ociosa e monótona, Luísa tem como passatempo a leitura de romances. Alias, leitora extremamente sensível das obras românticas, é incapaz de separar a realidade da fantasia. Seu maior sonho era viver as aventuras e amores dos livros que lia. (BITTENCOURT, 2006, p.2).

A descrição de Bittencourt parece mais propícia à Ema do que à Luísa. Para ele, o motivo da traição de Luísa é que o “adultério é visto por ela como uma atitude de libertação. Tornara-se, então, uma mulher capaz de transgredir as leis do casamento para satisfazer os prazeres do coração”. (BITTENCOURT, 2006, p. 5). Na sua leitura, a personagem eleva-se com sentimentos psicológicos e motivações internas a partir do momento que inicia o adultério. Esse é um entendimento que não nos parece firme.

Como mencionamos, Luísa está sempre sob o controle do destino traçado pelo autor. O fortuito guia as ações e a condição de Luísa ao longo da obra. A

construção literária segue para um fim último: promover uma crítica à sociedade burguesa. Essa crítica se perfaz em razão da capacidade do autor de criar, em sua personagem, uma personificação da burguesia. Desta forma, os traços simbólicos que ele estabelece para a burguesia “da baixa lisboeta” se conectam intimamente com a personagem. Ambos, personagem e burguesia são conduzidos pelo destino, sem serem capazes de perceber sua realidade ou de atuar criticamente sobre ela.

2.4.2 Conselheiro Acácio, o personagem-tipo

Exposta a leitura sobre Luísa, podemos seguir a mesma toada para outro personagem cuja existência, para além de compor o romance, produz uma forte crítica social. O conselheiro Acácio foi uma das razões do sucesso estrondoso do romance teve em Portugal, ainda que, no Brasil, não tenha sido recepcionado com o mesmo entusiasmo. A análise dessa personagem, que teve tanto sucesso em Portugal, apesar do seu exíguo relevo na trama, tem como finalidades principais demonstrar outra forma de composição das personagens promovida por Eça de Queirós e reforçar a crítica à burguesia, já trabalhada no estudo sobre Luísa.

No Brasil do século XIX, Acácio não teve o mesmo sucesso que cultivou em Portugal. Para Nascimento, é possível que “a leitura moralista do romance tenha sido demasiadamente atraída pelas cenas do “Paraíso” e, com isso, tenha ficado relativamente esquecida à figura do conselheiro”. (NASCIMENTO, 2007, p. 30). O autor não descarta, contudo, que

Parente próximo de Joseph Prudhomme, o herói eciano não foi, talvez, visto como novidade por uma elite conhecedora dos sucessos literários parisienses. É certo que, no transcorrer do novecentos, a importância do escritor Henri Monnier diminuiu no mundo francófono, enquanto a de Eça de Queirós, no universo da cultura portuguesa, não parou de crescer. Pode-se aventar a hipótese de que, à medida que empalidecia a estrela de Prudhomme, reverberava como inédito o brilho de Acácio. Além disso, o impacto moral de *O primo Basílio* não poderia ser o mesmo, nem tão retumbante no futuro, numa longa época de revolução de costumes. A natureza e os impasses da história política lusitana, e também brasileira, ao longo do século XX devem ter conferido relevo ao homem das “meias tintas”, ao vaidoso embusteiro, ao eterno situacionista político Acácio. (NASCIMENTO, 2007, p. 30, 31).

Sem descartar a hipótese do letramento da elite, é válido destacar que, diferentemente de Portugal, no Brasil, Acácio não era ainda a representação de um tipo

em decadência. As figuras estamentais, ligadas ao poder pela bajulação e por uma vacuidade de ideias ainda não eram objeto de crítica na sociedade brasileira.

Moog destaca que o conselheiro Acácio foi uma das razões do retumbante sucesso que o romance alcançou em seu país; principalmente porque, criando um tipo identificável pela população em geral, permitia que o leitor português se relacionasse mais intimamente com a obra:

O leitor, o amigo leitor dos velhos prefácios clássicos, entreviu n'*O primo Basílio* uma superioridade sensacional: o conselheiro Acácio. Aquele mesmo público sem idade que, com seu senso divinatório é, em última análise, o grande revelador de símbolos, que na Espanha descobriu D. Quixote, na Inglaterra Pickwick, na França Tartarin, acabava de descobrir um símbolo novo em Portugal. De resto, a sua missão, em arte, é ensinar aos criadores o sentido de suas criações.

Pela primeira vez na literatura portuguesa se verificava este fato extraordinário: um personagem sair das páginas de um romance para participar da vida real, independente de seu criador. Como não é preciso saber da existência de Cervantes para ouvir falar de D. Quixote, ou de Defoe para ouvir falar de Robinson Crusoe, já não era necessário ouvir de Eça para ter conhecimento da existência real do conselheiro Acácio. (MOOG, 1966, p. 207).

Acácio era uma personagem-tipo. Isso significa, conforme a classificação de Foster (2004), uma personagem plana que tende a comicidade. Sua principal característica é individualizar em um elemento, o feixe de traços característicos de um segmento, estamento ou classe social. Embora uno, sua referencialidade com o mundo externo se faz em relação a um coletivo anônimo. Desta maneira, “o tipo se define por sua característica distinta, levada ao extremo. Se o excesso dela o diferencia, não há por que considerá-lo não individualizado”. (MOISÉS, 2009, p. 230).

Ao longo de todo o romance esquivava-se de Dona Felicidade sob o pretexto de que a idade avançada impedia-lhe sentimentos amorosos:

Um dia ela julgara perceber que, por trás das suas lunetas escuras, o Conselheiro lhe deitava de revés um olhar apreciador para a abundância do seio; fora mais clara, mais urgente, falara em paixão, disse-lhe baixo:

"Acácio! Mas ele com um gesto gelou-a - e de pé, grave:

- Minha senhora, As neves que na frente se acumulam Terminam por cair no coração...

- É inútil, minha senhora! (QUEIRÓS, 2012, p. 54).

Ao fim do livro, descobre-se que ele tinha uma amante, ainda que posasse de moralista e senhor de frieza emotiva.

Além da comicidade e de sua referencialidade externa; a personagem-tipo criada por Eça de Queirós também foi feliz num terceiro quesito: retratar um segmento social que estava, naquele instante, em decadência. Acácio era um “tipo representativo da hipocrisia social revestida por uma linguagem de lugares-comuns altissonantes” (MOISÉS, 2009, p. 230). O conselheiro Acácio

aparecia no momento exato em que o culto à casta por ele encarnada deixara de existir. D. Quixote triunfou quando o ideal cavaleiresco nada mais representava. A cavalaria que, no começo, fôra a mais respeitável das instituições, cederá o lugar a correrias despropositadas, sem finalidade definida e sem proveito social, profundamente ridículas, perturbadoras e anárquicas. Cervantes deu-lhes o tiro de misericórdia pondo de pé o herói que era a contrafação do ideal cavaleiresco. Quando surgiu o conselheiro Acácio, já estava bastante abalado o culto da casta que ele encarnava. Desconfiava-se de há muito desses homens de gestos largos, maneiras hieráticas, pensamentos consagrados pelo tempo que sob a casaca, a solenidade, a respeitabilidade, ocultavam a mais absoluta vacuidade interior. Coube a Eça a glória de arrancar-lhes a máscara e fixar-lhes, sob aprumo, o método, o compasso, a compostura, a circunspeção, o perfil moral e físico, na evidência de contornos definitivos e inapagáveis. (MOOG, 1966, p. 208).

A valorização de Acácio com o público resulta, portanto, da queda da classe que representa pensamento que também é seguido por Mafra, que diz que Acácio surge “no momento em que o culto a casta a que representa deixara de existir. Vale por todos os homens de gestos largos, de maneiras hieráticas, de frases feitas e pensamentos desgastados; traz por emblemas a casaca, a respeitabilidade e os lugares-comuns”. (MAFRA, 2010, p. 235).

Como bem observa Nascimento (2007), apenas os eventos do século XX irão provocar a queda desse grupo no Brasil. Ao tempo da primeira publicação do romance, essa casta ainda não estava em decadência. Ou seja, Acácio, enquanto “símbolo do constitucionalismo monárquico, balofo, hipócrita e lisonjeador” (JARNAES, 1977, p. 32) pretendia, em Portugal, ser uma crítica a uma classe decadente que, no Brasil, ainda não encontrara seu declínio.

Machado de Assis, que se ocupou de retratar a sociedade brasileira do fim do século XIX, mostra diversos exemplos de valorização daquilo que Faoro chama de “vestíbulo de nobreza”. (FAORO, 2006, p. 45.). Há, em suas obras, diversas personagens que tentam se elevar em poder simbólico, como receber comendas ou ser agraciado com títulos nobiliárquicos, sem que eles comunguem de uma personalidade depreciativa em seu conjunto. Essas personagens comungam de diversas características próprias de Acácio:

Legítimo colecionador de lugares-comuns, ninguém leva tão a sério a arte de estar em dia com todas as frases feitas do seu tempo. Como não tem hábitos desregrados, não obriga ninguém a pensar, é amável com toda a gente, sabe suprir ideias com palavras, o seu destino é prosperar, fazer caminho sem acotovelar ninguém. (MOOG, 1966, p. 209).

Essa gama de comportamentos pode ser encontrada em diversos personagens machadianos. O autor brasileiro volta sua bateria de ironias a diversos desses comportamentos; contudo, a sociedade brasileira ainda estava repleta desse tipo de comportamento, pessoas que buscavam avançar não pelo esforço, mas pela amizade, pela bajulação e pela hipocrisia de suas atitudes. Apesar de ser um comportamento desabonador, o Brasil, conforme encontramos nas obras de Machado de Assis, ainda estão repletos dos valores acacianos, portanto, os motivos para o sucesso do personagem de Eça de Queirós não existiam ainda no país. Talvez não fosse ainda possível, no Brasil, o sucesso de um tipo que, refletindo a casta de Acácio, conseguisse torná-la caricata ou criticá-la de maneira contundente.

O valor crítico de Acácio não resta apenas na sua casta. O ataque frontal ao seu *modus vivendi* e do seu comportamento reforça duas concepções críticas expostas por Eça de Queirós. Por um lado, ataca toda a sociedade portuguesa, não apenas acolhedora como divulgadora desses tipos; por outro, repercute a crítica à burguesia. Acácio é hipócrita na defesa do moralismo burguês, vive “em pecado”, sem se casar. Defende os valores cristãos, a igreja, mas ele próprio não segue os ditames previstos.

Como Sebastião, que erra ao conceber a Luísa o caráter de mulher honesta no exato momento em que seguia ao encontro do amante, também Acácio protagoniza uma cena em que o valor real e o significado aparente se confrontam. Acácio defende a pureza e a honestidade de Luísa durante a discussão sobre adultério (capítulo 2) e também a acompanha à igreja quando esta, tentando justamente despistá-lo, finge um sentimento pio. O leitor, conhecedor de tudo por meio da narração intrusiva, acaba por nivelar a hipocrisia de Luísa e de Acácio. Ambos produziam discursos enganosos em face da realidade na qual se encontravam. Um exemplo categórico dessa unidade amoral é o evento, mencionado anteriormente, de Acácio e Luísa na igreja. Ela tenta despistar o importuno com rezas para poder encontrar o amante; ele valoriza a piedade da mulher quando, em casa, mantém uma relação não sacramentada.

2.4.3 Juliana, individualidade e paixões

O romance *O primo Basílio* tem na personagem Juliana uma de suas grandes qualidades. A profundidade moral dessa personagem é conseguida por meio de um jogo entre as paixões emocionais e seus reflexos físicos. Antes de aprofundarmos esse quesito, contudo, é necessário discorrer sobre o papel de Juliana na obra e a maneira como se diferencia dos demais personagens.

A trama do romance se desenvolve ao redor do pseudoembate moral de Luísa e de um enfrentamento entre patroa e criada. Quando Luísa sucumbe às artimanhas de Basílio, não há verdadeiramente um conflito interno. O caso de Luísa e Basílio ocorre em razão da necessidade de construir um enredo capaz de revelar uma crítica à sociedade burguesa. Já durante essa etapa do romance, conhecemos Juliana em sua complexidade moral. Mulher nunca amada, feia, desprezível aos olhos do narrador e do resto do elenco, ela tem poucos amigos e muitas doenças, ou paixões, como colocamos aqui. A fragilidade física é evidente, mas a característica mais preponderante é sua paixão psicológica. Desde o princípio, encontramos Juliana como uma personagem movida por ambições e maltratada pela condição de criada, que reputa inferiorizante à sua natureza.

A repulsa de sua condição leva a uma relação de conflito latente entre patroa e empregada. O confronto inicia-se após a chantagem, quando a criada ameaça a patroa com as cartas que recolhera no lixo. Nesse segundo momento da trama, o embate entre Luísa e Juliana destaca-se, e a empregada é alçada ao papel de grande antagonista do romance. A disputa não se estabelece apenas na vingança de uma classe menos abastada. Luísa e Juliana têm concepções opostas física, mental e existencialmente.

Juliana é descrita de maneira horrenda. Uma mulher feia, magra, de aspecto doentio; Luísa é a senhora bonita, loira, de pele branca e aspecto saudável. Se olharmos as descrições de ambas, perceberemos como enorme é o contraste:

(Luísa) Ficara sentada à mesa a ler o Diário de Notícias, no seu roupão de manhã de fazenda preta, bordado a sutache, com largos botões de madreperola; o cabelo louro um pouco desmanchado, com um tom seco do calor do travesseiro, enrolava-se, torcido no alto da cabeça pequenina, de perfil bonito; a sua pele tinha a brancura tenra e láctea das louras; com o cotovelo encostado à mesa acariciava a orelha, e, no movimento lento e suave dos seus dedos, dois anéis de rubis miudinhos davam cintilações escarlates. (QUEIRÓS, 2012, p. 29).

(...)

Juliana entrou, arranjando nervosamente o colar e o broche. Devia ter quarenta anos e era muitíssimo magra. As feições, miúdas, espremidas, tinham a amarelidão de tons baços das doenças de coração. Os olhos grandes, encovados, rolavam numa inquietação, numa curiosidade, raiados de sangue, entre pálpebras sempre debruadas de vermelho. Usava uma cuiá de retrós imitando tranças, que lhe fazia a cabeça enorme. Tinha um tique nas asas do nariz. E o vestido chato sobre o peito, curto da roda, tufado pela goma das saias - mostrava um pé pequeno, bonito, muito apertado em botinas de duraque com ponteiros de verniz. (QUEIRÓS, 2012, p. 33).

Como se vê pela descrição, a única vaidade de Juliana, e o único elogio que o narrador lhe presta, é quanto ao “pezinho catita”. No que se refere ao sentimento amoroso e à sensualidade, Juliana e Luísa também são opostas. A criada desistira do amor e considerava impróprio o comportamento sensual do casal.

As duas personagens também diferem na sua relação com o narrador. Luísa é conduzida pela narração sem qualquer ação volitiva frente os fatos. O seu caso com Basílio não ocorre por nenhuma vontade recôndita, nem por qualquer ódio ao marido; simplesmente ela se deixa levar pelas circunstâncias. Ao contrário, Juliana é a própria vontade, está cheia de paixão. Nesse sentido, é uma personagem redonda cujos desfecho e trajetória são consequências de suas ações, não da vontade do narrador. Nesse sentido, a primeira deveria ser uma figura naturalista, plenamente dominada por sua concepção, incapaz, portanto, de agir conforme sua vontade e contra sua natureza. A segunda, ao contrário, é uma personagem propriamente realista agindo conforme suas paixões internas.

A relação conflituosa que se configurara desde o princípio do romance estabelece-se quando Juliana, em ação refletida, encontra as cartas. Não há nada de fortuito nesse evento, a atitude da criada é compatível com sua personalidade invejosa, bisbilhoteira e rancorosa. Juliana mostra-se assim nos primeiros capítulos, quando tenta flagrar a conversa entre Luísa e Leopoldina e, depois, quando relata a visita da “Pão e Queijo” a Jorge. A empregada não tem lealdade aos patrões, mas sim ódio e desejo de promover a intriga no casal.

Juliana é uma personagem interesseira e ressentida. Seus desejos de ascensão e vingança, bem como sua inveja, fazem-na rancorosa; contudo, quando está diante das expectativas ou com esperanças, apresenta uma máscara de bondade. Nesses momentos, torna-se uma criada prestativa. O primeiro exemplo é seu trabalho para a tia de Jorge. A esperança de ganhar parte na herança a fizera aguentar todos os desmandos da patroa velha e temperamental até tornar-se querida. Com o falecimento da tia, a

esperança não se realiza, e o rancor aumenta. Mais adiante na obra, na posse das provas do adultério, enquanto espera o melhor momento para agir, Juliana também se mostra atenciosa e prestativa com Luísa. Sabemos, enquanto leitores, que há falsidade nisso, mas é interessante notar como a personagem, sempre interesseira, deixa-se levar por algo próximo ao afeto.

A personalidade de Juliana, contudo, não é apenas falsa e calculista. Em seu azedume, a criada é passional, como revela o momento em que confronta a patroa. Dessa maneira, a máscara de bondade não se explica apenas no interesse, mas também no fato de a criada encontrar, na esperança e na expectativa, a felicidade que não tem. A ilusão de poder é, muitas vezes, suficiente para sua conformação. Nesse sentido, as paixões de Juliana criam um comportamento onde a doença acompanha a impotência e a expectativa de poder produz complacência, uma falsa bondade e disposição.

A personagem Juliana não apresenta apenas dicotomias entre bondade e maldade. Sua construção evidencia uma humanidade complexa e profunda em que desejos, paixões e rancores íntimos movem todas as suas ações. Sua concepção trágica a aproxima dos grandes vilões Shakespearianos, nos quais o motor dos atos é a amargura de sua condição. Juliana não é fria nem calculista, suas ações não seguem uma direção exata, mas oscilam, conforme o comportamento de uma pessoa com valores contraditórios.

Em seu íntimo, Juliana pensa ocupar um não-lugar social, haja vista que ela não se conforma com a sua realidade, mas tampouco está apta para uma realidade diferente. Ela inveja a patroa, mas, ao medir-se com ela e reclamar-lhe as futilidades, termina por desejar aquela posição. Sua felicidade se faz com roupas novas, com um novo colchão, isto é, imitando a patroa naquilo que detestava: a ociosidade e o esbanjamento. Nesse sentido, a crítica queirosiana a uma classe burguesa fútil e ociosa enfraquece, uma vez que parte de suas ações são replicadas pelos elementos das classes inferiores.

Bruni, em *A consciência da opressão*, revela os traços da leitura do romance como uma descrição de uma luta de classe. Segundo o autor,

(...) Eça de Queirós apresenta um quadro da sociedade lisboeta de fins do século passado, onde os personagens, ao invés de configurarem individualidades únicas, encarnam sobretudo certas categorias sociais. A análise concentra-se no ambiente familiar pequeno-burguês, lugar em que forças sociais mais amplas se entrecrocaram. A pequena-burguesia aparece assim como classe essencialmente dependente das contradições que operam

na sociedade global. Eça caracteriza essa posição intermediária fazendo com que todo o enredo (e seu desenvolvimento) dependa de dois personagens que representam os polos da sociedade: Basílio, a burguesia, e Juliana, o proletariado. Em todo o romance, apenas Basílio e Juliana agem, isto é, perseguem determinados objetivos e estabelecem os meios de os alcançarem. (BRUNI, 1977, p. 2).

Mais adiante, o mesmo autor descreve a oposição e o ódio entre Juliana e a patroa em termos de classe. A crítica do século XX é afeita a análises cujo destaque é as questões de classe e o combate à opressão da classe baixa na sociedade burguesa de Lisboa. Contudo, contrariamente a essa perspectiva, o ataque eciano à burguesia de Portugal não se volta para o conflito social.

Alguns elementos desabonam a leitura de Juliana como personagem com vinculação política para luta de classes. Primeiramente, é importante lembrar que Juliana não é a única personagem da “classe proletária” do romance. A empregada Joana, cozinheira que alimenta Juliana com caldinhos e de quem Juliana, por fim, causará a despedida, é sempre apresentada como uma mulher fiel aos patrões e bondosa com a companheira. Além disso, o romance, conquanto mostre as relações da criadagem, não se fixa nessa temática. Por fim, também não ocorre uma oposição entre Juliana e Joana, de modo que a questão da criadagem enquanto classe social oprimida se enfraquece.

Outro motivo porque a leitura marxista de conflito de classes não tem sustentação é a maneira como o autor volta sua carga crítica. Ao longo de sua carreira, e de seu posicionamento ideológico, o autor português não foi partidário dos preceitos socialistas ou Marxistas. Na verdade, afiliado ao Realismo, a proposta revolucionária de Eça não tratava da oposição, tampouco de uma superação, das questões de classe. O Realismo, quando comparados à crítica marxista aos ideais burgueses, é uma escola elitista de crítica social. A reforma que propõe, mesmo quando revolucionária, aproxima-se do estabelecimento de uma democracia em que todos sejam educados, não supondo uma revolução proletária.

Além disso, a análise naturalista da personalidade não se pauta apenas em valores econômicos. Outros elementos, como a constituição fisiológica e psicológica e a hereditariedade, eram relevantes para o comportamento da personagem. Desta maneira, personagens de classes distintas podem se aproximar em suas características mais relevantes. Isso ocorre em *O primo Basílio*:

É desde logo curioso que, entre a diversidade dos tipos psicossociais enumerados por Eça na carta que envia a Teófilo Braga a propósito de *O Primo Basílio*, o escritor caracterize Juliana e Julião de forma tão semelhante que seria mesmo possível permutar os elementos utilizados na caracterização destas personagens sem que a informação veiculada sofresse alterações significativas. Na verdade, o que aí define Juliana (o facto de viver “em revolta secreta contra a sua condição, ávida de desforra”) aplicar-se-ia igualmente a Julião, tal como “o descontentamento azedo e o tédio da profissão” com que este é definido se aplicaria a Juliana. Distingue-os, para além do sexo evidentemente, o estatuto social; porém, estas personagens vivem, em níveis sociais diferentes, os mesmos sentimentos de revolta e frustração e, sob a acção de diferentes circunstâncias, ambos se sentem vítimas de exclusão social. O paralelismo existente entre as duas personagens, desde logo inscrito nos nomes que as designam, pode observar-se a diversos níveis e inclui aspectos que vão do mero pormenor caricatural à caracterização psico-fisiológica, atingindo mesmo o plano actancial. (MARTELO, 2002, p. 276).

Conforme a leitura de duplos literários, podemos demonstrar a diferença entre a leitura marxista e a construção naturalista. Ao aproximar Juliana das classes oprimidas, a leitura marxista do contexto social tende a descortinar uma crítica cujas origens remontam aos ideais de superação da condição de explorado do proletariado. Essa leitura é problemática em *O primo Basílio*, já que a existência de um proletário enquanto classe explorada é de difícil aceção em razão do binómio Juliana/Joana, duas empregadas de natureza bem diversas.

A exploração por que passa Juliana é de outra natureza. Apesar dos elementos externos, seu sentimento de ser explorada tem motivação interna na recusa em aceitar a própria condição. A personagem, construída com elementos da psicologia realista e descrita com cores naturalistas, torna-se presa a uma insatisfação em razão da sua incapacidade de mudar os próprios sentimentos, em aceitar sua realidade. O mesmo acontece à Julião, que também se sente explorado e preterido. Com a criação dos duplos, Eça de Queirós promove uma adaptação do modelo naturalista. Em vez de um destino traçado em razão dos traços hereditários, são os traços psicológicos que imprimem uma mesma maneira de perceber a existência e o entorno. Os duplos Julião e Juliana aproximam-se bastante, descortinando certo Naturalismo⁶ modificado e descartando a ilusão de um romance de classes.

Um traço comum entre Julião e Juliana é a curiosidade. (MARTELO, 2002). A bisbilhotice de Juliana garante-lhe pequenos momentos de vingança, como no

60 Naturalismo estaria intrínseco na construção dessas personagens ao se perceber que seu comportamento é pautado por sentimentos não sociais, mas profundamente psicológicos, enraizados quase que na própria natureza do indivíduo. Seriam características imutáveis e independentes do meio social onde surgem, por isso os duplos se assemelham, embora diversos em suas condições sociais.

caso de Leopoldina, e uma grande vitória, com a descoberta das cartas. A curiosidade de Julião, por sua vez, irá revelar a hipocrisia de Acácio. O médico espreita o quarto do conselheiro e lhe descobre o segredo de uma amante.

No plano maior, essa curiosidade revelará os vícios da família burguesa de Portugal, contra quem Eça dirige a obra. As duas personagens permitem que o narrador mostre a intimidade do lar português. Ou seja, ambas são ferramentas que lhe servem para apresentar o adultério e os comportamentos hipócritas.

Além da curiosidade, há vários elementos que ligam as duas personagens: a ambição e a raiva por um futuro que parece não lhes reservar nada de concreto e de agradável, a dificuldade para se integrar em seu grupo social, o azedume e o desgosto que ambos geram em Luísa. Apesar disso, o desfecho da obra para as duas personagens não é o mesmo. Juliana sucumbirá no momento em que é confrontada sobre as cartas. O médico, por sua vez, consegue acomodar-se:

De certo modo, o desfecho ambicionado por Juliana virá a concretizar-se apenas para Julião, que de bom grado abdicará da possibilidade de vir a ser um desses homens às mãos dos quais o regime constitucional facilmente sucumbiria, ao sentir-se finalmente integrado no sistema que, verdadeiramente, só por despeito vituperara. (MARTELO, 2002, p. 278).

Se Juliana e Julião se assemelham, formando um duplo, o que é justificável pela maneira como a construção naturalista produz o personagem, é preciso abordar a motivação estrutural para que esse paralelo ocorra. A existência de Julião, como duplo da criada, simbolicamente, amplia o episódio doméstico. Enquanto a relação adúltera de Luísa e a perseguição de Juliana ocorrem apenas no plano caseiro, a crítica à família burguesa e à sociedade portuguesa ocorre porque as existências de Julião e de Juliana se igualam:

Se, por um lado, o adultério de Luíza é, como se sabe, explicado pela influência do meio burguês lisboeta e da crise moral que nele impera, segundo um modelo determinista bastante nítido, por outro lado, é através do duplo Julião, aspirante a intrigante no plano político, que a intriga de chantagem ganha uma dimensão simbólica e generalizante. (...) Ao admitir, explicitamente, a possibilidade de repetir no plano político-social o papel que Juliana desempenhara num contexto familiar, Julião surge em tensão dialógica com aquela personagem e faz coincidir, no plano simbólico, a crise da família como instituição com a crise geral das instituições, conferindo a este “episódio da vida doméstica” o sentido amplificante de ser também um episódio que condensa, sob o ponto de vista simbólico, a própria crise nacional pela qual é positivamente explicado. (MARTELO, 2002, p. 278-279).

Em *O primo Basílio* não há um herói. Mesmo Sebastião, “um pobre bom rapaz” (QUEIRÓS, 2012, p.436), não se encaixa nesse perfil. Mesmo assim, há uma antagonista: Juliana. Ainda que a criada seja uma personagem “em revolta secreta contra sua condição, ávida de desforra” (QUEIRÓS, 2012, p. 436), é evidente, pela leitura da obra, que o narrador não simpatiza com ela. As descrições de Juliana e de seus comportamentos tem uma nota negativa por parte do narrador, que geralmente a caracteriza com elementos deletérios. Por outro lado, enquanto antagonista, a condição e a natureza de Juliana explicam sua revolta, porque não é uma personagem estritamente má, a complexidade de Juliana se torna mais intrigante.

Ao analisar sua construção psicológica, encontramos uma personalidade passional, cujo rancor advém, em muitos casos, de não ter, para si, os desejos que alimenta. Seu rancor é originário da frustração por não atingir a realidade sonhada. Esse sentimento surge ora por causa de sua condição intrínseca e da maneira como não a aceita, ora da compreensão de sua realidade.

As duas grandes características de Juliana são a passionalidade e a ambição. A passionalidade é analisável pela maneira como a personagem se comporta face ao mundo, é ela que lhe garante profundidade psicológica. São as paixões e sentimentos de Juliana, combinados com seus desejos, que a movem ao longo do romance. Se está impotente frente a sua realidade, seu rancor a leva a produzir pequenas maldades aos patrões. Em outro polo, quando há esperanças, sua amabilidade é movida pelo desejo de outra condição.

Essa passionalidade tem um reflexo físico. Suas agruras e infelicidades, motivadas pela frustração de não ter conforto, de estar relegada a uma condição social subalterna da qual é incapaz de sair, fazem com que a personagem esteja sempre doente. O começo do romance, quando Juliana é impotente face ao seu destino, é o momento em que o narrador mais reportar a má saúde da personagem. Com a reviravolta provocada pela posse das cartas, Juliana tem seu espírito revigorado, o que se reflete em sua condição física. A criada comporta-se com senhorio de sua situação. Por certo, a carga mais leve de tarefas a descansa enquanto fustiga a patroa. O certo é que, seja por consequência do novo estado, seja pela satisfação do poder, Juliana torna-se mais saudável.

O ápice físico sucumbe violentamente quando Sebastião aparece acompanhado dos oficiais. Os eventos são ligeiros, a confrontação e o falecimento da

criada. Seu desfecho fora antecipado por Julião. Com isso o narrador procura manter a congruência da obra. Entanto, a degeneração do seu quadro físico ocorre concomitantemente à sua queda. Juliana vivera uma condição abaixo de seus desejos, subira um pouco com a inversão de poderes com Luísa. Quando se depara com Sebastião e policiais, percebe-se na iminência da prisão, uma queda abaixo do nível de criada. Seu óbito pode ter paralelo com a passionalidade com que encarava sua condição, e com a maneira como a ambição psicológica reflete em seu estado físico.

A ambição de Juliana é ser patroa, embora antes fosse a liberdade do trabalho caseiro. Ser patroa não significa apenas ter criados e trocar de posição com os chefes, mas ter um pouco do luxo que a eles cabia. A passagem seguinte descreve o que era, para Juliana, sua realidade e qual era seu desejo:

Servia, havia vinte anos. Como ela dizia, mudava de amos, mas não mudava de sorte. Vinte anos a dormir em cacifos, a levantar-se de madrugada, a comer os restos, a vestir trapos velhos, a sofrer os repelões das crianças e as más palavras das senhoras, a fazer despejos, a ir para o hospital quando vinha a doença, a esfalfar-se quando voltava a saúde!... Era demais! Tinha agora dias em que só de ver o balde das águas sujas e o ferro de engomar se lhe embrulhava o estômago. *Nunca se acostumara a servir. Desde rapariga a sua ambição fora ter um negociozito, uma tabacaria, uma loja de capelista ou de quinquilharias, dispor, governar, ser patroa; mas, apesar de economias mesquinhas e de cálculos sôfregos, o mais que conseguira juntar foram sete moedas ao fim de anos; tinha então adoecido; com o horror do hospital fora tratar-se para casa de uma parenta; e o dinheiro, ai! derreteria-se!* No dia em que se trocou a última libra, chorou horas com a cabeça debaixo da roupa. (QUEIRÓS, 2012, p. 88, grifo nosso).

Ao longo do enredo, o desejo de Juliana começa a se realizar na medida em que, com sua chantagem, ela passa à condição de senhora. Essa transformação é provisória, mas ocorre de maneira consistente.

Juliana chega a sonhar com o papel de patroa e desse episódio poderíamos até supor que fosse uma patroa melhor do que as que tiveram, com alguma humanidade, mas o fim do período desmascara sua real natureza:

Estavam acabadas as canseiras. Ia jantar, enfim, o *seu* jantar! Mandar, enfim, a sua criada! A *sua* criada! Via-se a chamá-la, a dizer-lhe, de cima para baixo: Faça, vá, despeje, saia!" - Tinha contrações no estômago, de alegria. Havia de ser boa ama. Mas que lhe andassem direitas! Desmazelos, más respostas, não havia de sofrer a criadas! - E, impelida por aquelas imaginações, arrastava sutilmente as chinelas pelo quarto, falando só. - Não, desmazelos, não havia de Sofrer! Mantê-las bem, decerto, porque quem trabalha precisa meter para dentro! Mas havia de lho tirar do corpo. Ah! Lá isso, haviam de lhe andar Algumas interpretações direitas... A velha tinha então um gemido mais aflito. - "É agora!" - pensava. - "Morre!".(QUEIRÓS, 2012, p.93, grifos no original).

Juliana Couceiro buscava fazer o movimento de servente a servida, de criada a patroa, tal como fizera Prudêncio, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Como Prudêncio, quando Juliana adquire poder, torna-se exploradora. Por caminhos diversos, ambos chegam a um comportamento semelhante quando senhores. O comportamento da criada chega ao ápice quando exige a demissão de Joana; é também nesse momento que a trama se encaminha para o desfecho; a exploração exagerada causa a morte de Juliana.

Esse trânsito de explorado a explorador se confirma quando olhamos para o duplo de Juliana. Julião expressamente diz que já era “Um amigo da Ordem”, contente “de si e do seu país”. (QUEIRÓS, 2012, p. 410). O explorado torna-se explorador, ou, o preterido pelo sistema transmuta-se em seu apoiador. Novamente, ocorre um salto do caso particular para o plano social. O crítico contumaz de tudo que havia de errado no sistema termina corrompido quando alçado a um cargo de poder.

2.5 O reflexo da sociedade, questões sobre erotismo e referencialidade

Compagnon (2010) analisa quatro funções que a literatura têm tido ao longo dos tempos: a função de aprendizagem, a função de consenso social e ópio do povo que se relaciona com a função de moral social e a função subversiva. De qualquer maneira, “do ponto de vista da função, chega-se também a uma aporia: a literatura pode estar de acordo com a sociedade, mas também em desacordo; pode acompanhar o movimento, mas também precedê-lo”. (COMPAGNON, 2010, p.37).

Eça de Queirós, atento aos ideais do Realismo e aos ideais reformistas da geração de 70, produz sua obra em concordância com a função literária de ensinar e de estabelecer uma moral social subversiva. Seu intuito acompanhava toda uma vasta corrente literária que buscava explicar e influir na sociedade de modo a provocar alterações benéficas ao corpo social. Nesse sentido, a subversividade não se refere a um choque de valores, mas a uma modificação nas estruturas profundas da sociedade; o que justifica os ataques à família portuguesa.

Eça de Queirós se enfileira entre os escritores realistas que buscavam influir na sociedade de onde tirava seus modelos. Por isso, é válido apontar uma “vocaçã apostólica” (ASSIS, 1986, p. 906) ao autor. Com *O primo Basílio*, Eça de Queirós atacava o que supunha ser a base da sociedade portuguesa, a família. Para o autor,

“Primo Basílio não está inteiramente fora da arte revolucionária”. (QUEIRÓS, 2012, p. 436). Descortinam-se, assim, sua atitude explicitamente política; o propósito literário da obra confunde-se com o desejo de influir e modificar a sociedade.

O autor português pretendia, por meio da representação da família e de alguns tipos portugueses, promover uma crítica contumaz dos modos de seu país e produzir uma mudança profunda na sociedade. Havia uma tentativa propedêutica de preparar a sociedade portuguesa para suplantiar seus vícios e ser capaz de tornar-se mais evoluída.

A representação proposta por de Queirós foge ao retrato fiel da sociedade ao expor um mundo diverso da verdadeira pequena burguesia de Lisboa à época. A mensagem crítica chega ao leitor por vários mecanismos que não apenas a tipificação, como no caso de Acácio, e o espelhamento, demonstrado pelo conjunto social que cerca o casal protagonista. Luísa funciona como metáfora de uma classe acéfala, pronta para divertimentos baratos e para ser conduzida sem refletir sobre sua própria condição. Nesse sentido, sua crítica à burguesia é ainda mais atual do que se poderia supor. Também Juliana serve para denunciar a exploração da classe mais miserável, para reclamar sobre a animalização dos empregados. Por outro lado, a denúncia social é o que há de menor na construção da criada. Sua concepção revela questões maiores sobre a natureza humana, o que a transforma em uma crítica universal à maneira como os homens lidam com suas paixões e desejos.

A questão da crítica social complica-se quando outros aspectos da estética eciana são somados à análise do texto. O sensualismo, por exemplo, é um traço poderia fragilizar a doutrinação social do romance, uma vez que atentaria aos bons costumes da época. De toda sorte, seu tratamento no romance não se dá apenas mediante sinais negativos.

Evidentemente que há opiniões discordantes. Há quem descreva o erotismo em Eça de Queirós como outro elemento contra a falsidade da sociedade portuguesa. Significaria ou uma demonstração da fraqueza moral da sociedade portuguesa ou um diagnóstico de seu comportamento imoral. Assim:

[Esse] desejo de aniquilar a falsidade da sociedade portuguesa confere ao autor um certo pendor para a imoralidade. Seus temas são escândalos morais: um padre que desvirginiza uma rapariga, o adultério entre primos, a hipocrisia e a manipulação da fé, o relaxamento dos costumes. Suas figuras femininas, considere-se nesse sentido, tanto Luísa quanto Amélia, Juliana e a Sra. Joaneira, estão imersas na licenciosidade. Portugal aparece, aí, como

composto de perversos, venais e caracteres fracos. Em suma, na pena do romancista é delineado um ambiente de vício ante o qual todos sucumbem. (ROANI, 2003, p. 3).

Em oposição a essa leitura, entendemos que o erotismo é um tema recorrente nos romances de Eça de Queirós. Esse elemento, embora tivesse relação com as tendências do Realismo (ROSA, 1963, p. 124) não é, na obra eciana, intrinsecamente ruim. Apesar das conotações moralistas, o sexo não é sempre um vício de suas personagens.

Em *O primo Basílio*, o erotismo e a sensualidade não se ligam diretamente ao adultério. Na verdade, esses elementos se relacionam de maneira múltipla. Constituem elementos de força social, logo de crítica, fortalecendo o ataque às falsas bases de felicidade burguesa, mas também funcionam como motores do enredo e como elementos estéticos.

Enquanto estrutura plenamente social, as relações amorosas e carnavais são ora negativas ora positivas. O conselheiro Acácio, cujas “neves que na frente se acumulam, termina por cair no coração...” (QUEIRÓS, 2012, p. 54), rejeita D. Felicidade ao mesmo tempo em que se mostra um homem sério e respeitoso. Ao fim do livro, descobrimos a falsidade dessa posição casta, e a crítica eciana firmemente recai sobre o conselheiro. Nesse caso, as relações carnavais revelam a hipocrisia.

A positividade dessa temática é apresentada na relação sensual entre Luísa e o marido, que provoca ira na empregada. Como mencionado, Juliana, enquanto antagonista, é um ser de paixões, mas sem amor e sem sensualidade. Sua descrição negativa bate-se com a caracterização positiva de Luísa e com a união sensual do casal, fato que despreza. Dessa maneira, a sensualidade de Jorge e Luísa são traços positivos opostos a ausência de sexualidade de Juliana.

Enquanto força do enredo, o erotismo e a sensualidade, às vezes, são vistos como o motor maior da obra. Significaria dizer que seria a sensualidade o motivo da fascinação e do adultério. Trata-se de uma hipótese é frágil, porque seleciona episódios sem se deter no quadro geral proposto pela narrativa. Luísa não começa o relacionamento com seu primo por desespero carnal.

Mesmo não sendo o motor da obra, o sexo é a ferramenta com que Basílio arrebatava temporariamente Luísa. A famosa cena do “Paraíso” é uma expressão de força, ao mesmo tempo em que uma inversão do paradigma de licenciosidade feminina. É preciso lembrar que essa cena ocorre após um desentendimento entre o casal, quando,

numa rara ocasião, Luísa parece demonstrar algum nervo. Como forma de reconquistar Luísa, o primo utiliza de “sensações novas”. Entre Basílio e Luísa, ele é o licencioso e quem ludibria através do sexo.

Na verdade, a queda de Luísa não está ligada à licenciosidade feminina porque todos os personagens do romance, exceto, Sebastião e Julião, têm uma dimensão sexual. Joana, Luísa, Leopoldina, Acácio, Jorge e Basílio são personagens sexualmente ativos e, no caso de D. Felicidade, ela é uma personagem com desejos sexuais. De fato, o sexo adquire tons de normalidade; a única personagem contrária ao sexo é Juliana, exatamente a antagonista. A descrição de Eça da condição da criada, por sinal, é bem instrutiva sobre a moral que reputa aos relacionamentos e ao sexo:

E nunca tivera um homem; era virgem. Fora sempre feia, ninguém a tentara; e, por orgulho, por birra, com receio de uma desfeita, não se oferecera, como vira muitas, claramente. O único homem que a olhara com desejo tinha sido um criado de cavalaria, atarracado e imundo, de aspecto facínora; a sua magreza, a sua cuia, o seu ar domingueiro tinham excitado o bruto. Fitava-a com um ar de bitídogue. Causara-lhe horror - mas vaidade. E o primeiro homem por quem ela sentira, um criado bonito e alourado, rira-se dela, pusera-lhe o nome de "Isca Seca. Não contou mais com os homens, por despeito, por desconfiança de si mesma. As rebeliões da natureza, sufocava-as; eram fogachos, flatos. Passavam. Mas faziam-na mais seca; e a falta daquela grande consolação agravava a miséria da sua vida. (QUEIRÓS, 2012, p. 92).

Juliana é uma personagem infeliz. Dentre suas agruras, há a de não ter tido um homem e um amor. Seu único atrativo físico é o pé, que “era o seu orgulho, a sua mania, a sua despesa”. (QUEIRÓS, 2012, p. 95). Essa sua mania reforça a impressão que temos de sua infelicidade amorosa, e o rancor que guarda das outras mulheres. O sexo, portanto, liga-se indistintamente aos diversos elementos da sociedade sem ganhar uma evidente conotação depreciativa.

Quanto ao adultério, ele tem duas faces diversas. Enquanto tema central mostra a maneira como Luísa é enredada por ele, o que apenas ocorre em razão do intuito do enredo. Luísa sucumbe ao adultério porque o narrador assim deseja. Até aqui argumentamos que as vontades de Luísa não emergem em nenhum momento. Ela não é uma personagem licenciosa a ponto de necessitar de amor. Seu pensamento, quando fora encontrar Basílio no “Paraíso” a primeira vez, era muito mais literário do que sexual. Tampouco estava insatisfeita com o casamento. Seu relacionamento com Jorge não era casto. O sentimento que nutre pelo marido, exceto no breve momento após a cena do “Paraíso”, parece sincero.

Luísa é uma personagem cujas paixões oscilam conforme a vontade do narrador. Apenas isso justifica o acesso de ciúmes quando conhece as confidências do marido a Sebastião. Nesse momento surge o segundo adultério. Também é estabelecida uma interessante distinção entre o poder e a permissividade masculina quando comparado ao mundo feminino.

Esse episódio possui um caráter polissêmico. Ao mesmo tempo em que mostra a fragilidade moral na família burguesa, também serve, se tomarmos Luísa como metáfora da classe social, para que o leitor ganhe discernimento da vacuidade existencial dessa classe. O adultério de Jorge, uma possibilidade levantada pela conversa entre Luísa e Sebastião, sugere que a existência burguesa é voltada para si. Simbolicamente essa reflexão surge quando Luísa, tomada de ciúmes, esquece sua qualidade de adúltera.

Outro viés desse mesmo episódio é a falsidade de Jorge, que não admitia Leopoldina em sua casa, mas comenta com Sebastião inconfidências equivalentes e a consequente revelação da desigualdade entre os gêneros. Sugere-se que uma traição de Jorge é mais socialmente aceita do que o adultério de Luísa. A posição de provedor permitiria ao marido ter encontros ou flertes com outras mulheres. Temos, portanto, que a sexualidade, ao ser diluída nas personagens, não se liga nem ao adultério nem ao feminino de maneiras preponderantes.

Um elemento retratado sem erotização é a cidade. “[A] Lisboa que esses olhos revelam é uma cidade em menos, está destituída de sua dimensão erótica porque, neste romance, a cidade é mais um detalhe para se compor a cena modulada por comportamentos obscuros e muitas vezes obscenos”. (MARGOTO, 2001, p.77). A feiura da cidade mostra o caráter pobre daquela sociedade, que se pretende personificada em Luísa. Se Lisboa, como propõe Margoto (2003), aproximam-se de Luísa pela ausência de luzes, cores e brilhos, por ser reles, a ausência erótica da cidade equipara-a a Juliana. Desse modo, temos a crítica formada no plano simbólico: uma cidade composta por esses tipos não tem cor, não seduz; por outro lado, esses personagens, com bases tão falsas de moral e de conduta, estão fadados ao seu destino de queda e miséria.

O erótico, conclui-se, é um traço estético apreciável por Eça, ainda que seja uma maneira de aprofundar sua crítica realista. Esse traço compõe a sociedade e serve para educar, embora se dê de maneira corruptora. “O método corruptor do libertino

consiste precisamente na nomeação das posições sexuais e das partes mais secretas do corpo, valendo-se dessa “língua técnica” cujos termos foram expulsos do léxico da decência” (MORAES, 2003, p. 3) corroborando com a visão pessimista que Ortigão aponta na obra. Esse ensinamento só é moralizante pelo inverso, mas tem o condão de igualar homens e mulheres, ou, talvez, de até pô-las em um nível superior.

3 A CRÍTICA BRASILEIRA AO PRIMO BASÍLIO

A recepção de *O primo Basílio*, desde sua primeira publicação no Brasil, foi constituída de sucesso estrondoso e debate literário intenso. Ainda hoje, o autor e a obra têm bastante apelo com o público. A Rede Globo já produziu duas séries sobre obras de Eça, *Primo Basílio*, de 1988, e *Os Maias*, de 2001. Além disso, *O primo Basílio* foi o segundo livro publicado pelo Jornal Folha de São Paulo em sua série Biblioteca Folha, fatos que comprovam a vitalidade da obra eciana para o público.

Essa vitalidade mantém-se também no meio acadêmico. Miné, no artigo *A geração de 1870 e o Brasil: alguns ângulos e percursos* lembram que o sucesso da obra de Eça de Queirós no meio intelectual remete ao século XIX, mas, ainda atualmente, “se pode observar, em primeira instância – e é importante –, é que, à medida que o tempo passa e que se multiplicam os cursos de pós-graduação no Brasil, vai gradativamente crescendo o número de trabalhos de grau sobre Eça”. (MINÉ, 2006, p. 223).

A proposta do presente capítulo é retornar às primeiras críticas publicadas no Brasil sobre *O primo Basílio*, ainda no ano de 1878, a fim de determinar os temas sociais e as questões relevantes ao debate literário do Brasil naquele ano de 1878. O foco principal recairá sobre os textos de Ramalho Ortigão e de Machado de Assis. Essa análise permitirá descortinar quais as questões mais prementes ao público leitor. As principais críticas acerca da publicação de *O primo Basílio* foram compiladas e comentadas por Nascimento (2007). Retiraremos dessa obra os textos a serem trabalhados neste capítulo.

Apesar do seu caráter elitista, a imprensa e a sociedade leitora e informada ampliavam-se bastante na segunda metade do século XIX. A partir da segunda metade de oitocentos, as críticas literárias começam a povoar os periódicos nacionais. A sociedade modificava-se, tornando-se cada vez mais urbana e letrada, os meios de publicação e venda de livros e de jornais, ainda que primitivos e incipientes, multiplicavam-se atendendo a um público composto de mulheres da sociedade, homens letrados e estudantes. A produção de periódicos - jornais e revistas - saíra de cinco mil na década de 1840 para atingir a impressionante cifra de 30 mil exemplares vendidos no início da década de 1870, “em suma, jornais e revistas estavam cada vez mais presentes e indispensáveis na vida cotidiana das pessoas letradas”. (MACHADO, 2010, p. 54). No

ano de 1878, quando o romance queirosiano foi publicado no Brasil, a crítica já estava bastante desenvolvida no país.

Uma observação rápida e quantitativa sobre as críticas a *O primo Basílio*, no período logo após sua publicação, comprova essa mudança de realidade. Entre 25 de março e 5 de maio de 1878, foram escritas 14 análises críticas sobre a obra de Eça de Queirós, computando quase 100 páginas publicadas. Dessa forma, evidencia-se a mudança do caráter das publicações acerca dos lançamentos literários. Se, na década de 1850, “as referências a livros recém-publicados limitavam-se a breves notícias inseridas nas seções gerais dos jornais...” (MACHADO, 2010. p. 277), no fim da década de 1870, o público leitor brasileiro já se depara com uma crítica literária intensa e acostuada ao debate.

Mesmo assim, o grande volume de material escrito sobre *O primo Basílio* não era costumeiro na realidade intelectual brasileira, mas condiz com a importância que a obra teve na sociedade letrada. Como bem aponta Nascimento (2007, p. 17), “a presença de 'O primo Basílio' no ano de 1878 brasileiro é, portanto um fato histórico”. A grande repercussão da obra eciana se dá, principalmente, em razão do grande impacto que provocou na sociedade brasileira certos trechos do livro. Assim também pensa Arnaldo Faro, para quem:

Entre as muitas razões para o sucesso do romance estava o escândalo que causou pela audácia de certas passagens. Esse aspecto escandaloso seria exatamente o mais glosado nas seções humorísticas e daria causa a restrições, até entre admiradores do livro. (FARO, 1977, p. 131).

Além das críticas literárias e das notícias sobre a obra, *O primo Basílio* movimentou um grande espectro da vida intelectual brasileira no ano de sua publicação. Tornando assunto nacional, o romance ocupou as seções humorísticas, que se especializavam em comentar os aspectos mais eróticos da obra. A crítica literária, por sua vez, debatia diversos aspectos do livro além do erotismo, inclusive questões de censura e de conveniência da obra.

Dada a profundidade com que foram debatidos o livro e as questões levantadas, é certamente possível estabelecer quais eram as questões prementes, afinal:

(...) as interpretações de 'O primo Basílio', no final do oitocentos brasileiro, produziram um *corpus* textual revelador das concepções culturais, estéticas e literárias do período. A sociedade culta nativa considerou a novidade do momentos de perspectivas e ângulos diversos: ou escandalizou-se

moralmente com todas as cenas do “Paraíso” ou especificamente com uma delas (descrita pela muito citada página 320 da primeira edição), mas enalteceu a inovação cultural trazida pelo texto; ou escandalizou-se e não cedeu aos argumentos da sua boa qualidade artística. (NASCIMENTO, 2007. p. 17).

Dentre as críticas coetâneas à obra, duas se sobressaem: a de Ramalho Ortigão (2007) e a de Machado de Assis (1986). A leitura de ambas revela alguns paralelos, como o enaltecimento da construção da empregada Juliana e o elogio ao escritor, ainda que os proferidos por Machado de Assis, pela acidez de sua crítica, possam ser entendidos como ironia. Não obstante, ambos também apontam falhas de estrutura e composição do romance, o que torna possível um paralelo entre suas argumentações.

3.1 Os temas e os argumentos críticos

A primeira crítica publicada no Brasil, no dia 25 de março de 1878, é de Ramalho Ortigão, única de um autor português sobre *O primo Basílio* publicado no período de maior debate sobre a obra. Esse dado é curioso tendo em vista que eram usuais as publicações de escritores portugueses em periódicos brasileiros. O próprio Ramalho Ortigão publicou, entre 1879 e 1815, mais de quinhentas matérias para a *Gazeta de Notícias*, periódico do Rio de Janeiro.

A crítica de Ramalho Ortigão estabelece as principais temáticas do debate que ocorrerá no Brasil nos próximos meses. O primeiro é a classificação, por Eça de Queirós, do romance em “Episódio doméstico”. Esse tópico relaciona-se também com a referência a Balzac, o que destaca a disseminação do autor e da literatura francesa no público leitor e intelectual do oitocentos. O segundo é o estudo de como as personagens são construídas no romance. Para Ortigão, a grande falha do romance são as paixões negativas, pois, “com exceção de Juliana, a única personagem forte do livro, as paixões dos outros, para assim dizer negativas, não são feitas de força como as paixões de Balzac, são feitas de acumulações de fraquezas”. (ORTIGÃO, 2007, p. 162).

As duas temáticas têm desdobramentos tanto no próprio texto de Ortigão (2007) como são intensamente debatidas em suas diversas facetas à medida que a crítica repercute a obra. Embora não remetesse diretamente ao texto do crítico português, as críticas produzidas no Brasil discorreram profusamente sobre o valor da escola realista. O debate sobre a escola literária tinha defensores e acusadores que discutiam a

valoração estética e a validade moral das obras realistas. Esse debate anda a esteira do debate realista promovido pela Geração de 70 em Portugal, cuja missiva *Bom senso e bom gosto*, de Quental para o romântico Castilho englobam os valores e a defesa do que pode ser entendido como um programa realista de literatura.

Exceto o debate que envolveu Machado de Assis, não houve, na discussão brasileira acerca do Realismo e da moralidade que se iniciou já na crítica de Ortigão, grandes laivos de polêmica. Mesmo a polêmica machadiana não assumiu proporções do embate Quental – Castilho. De toda sorte, houve um intenso debate sobre a escola realista e as questões sobre a moralidade da obra.

No mesmo sentido, a construção e a idealização das personagens foi reiteradamente debatido pelos críticos de *O primo Basílio*. Os autores, incluindo-se Ortigão e Machado, debruçaram-se acerca da verossimilhança das personagens e de sua tipificação. Nesse sentido, discutiu-se se o retrato das personagens condizia com pessoas reais, se os tipos e as figuras seriam críveis e representativos de modelos encontrados na sociedade. O crítico português, por exemplo, debatia a veracidade de Basílio enquanto Machado, abordando não a tipificação, mas a individualização reclamava da fragilidade de Luísa enquanto personagem crível.

A leitura crítica do debate sobre as questões temáticas surgidas na recepção da obra permitem ao leitor atual uma reflexão sobre o retrato social brasileiro no ano de 1878. Em razão da análise dos textos críticos, é possível discernir traços daquela sociedade brasileira. Esse processo de especificação da elite letrada, como ficou claro quanto à recepção de Acácio, pode ser realizado tanto pelas características positivamente debatidas quanto por aquelas ausências sonoras bem evidenciadas no exemplo de Acácio. De toda sorte, os debates temáticos refletem o pensamento de uma época, o que é enriquece mais o estudo das críticas de 1878 a *O primo Basílio*.

3.1.1 O Realismo e a moralidade

A crítica brasileira compreendia o Realismo/Naturalismo (uma vez que não havia separação entre os dois) como uma escola cujo estilo era impessoal e detalhista. Uma das referências para essa compreensão da arte advinha do novo processo da fotografia, que, surgida ao longo da década de 1850, era um processo que “chegava de fato a competir com o ato de criação artística em si (...)”. (HOBSBAWM, 2004, p. 390)

e atuava como um modelo de representação da sociedade. A descrição impessoal da realidade implicava um julgamento sobre o que poderia ser mostrado. A realidade, como é sabida, é múltipla e complexa, e a proposta de retratá-la conduz, diretamente, à pergunta sobre o que pode ser objeto de observação e descrição. Ou seja, que sociedade, ou o quanto da sociedade pode ser objeto da arte. Há, portanto, um debate sobre forma e conteúdo, estando as questões de estilo e de escola ligadas intrinsecamente à questão moral.

Ramalho Ortigão explicitamente debate a caracterização da obra como “episódio doméstico”. Com essa denominação, Ortigão, como outros críticos, descortina a grande questão estética apontada na obra: o realismo de suas descrições. A obra de Eça é elogiada pelo estilo “de uma perfeição inexcelável” e pelo texto realizado “como um espelho mágico absolutamente passivo e impessoal, de uma realidade implacável e trágica”. (ORTIGÃO, 2007, p. 160). Ortigão observa o que consta como proposta estética do Realismo:

As frases são todas sentidas pelos personagens e como que vistas através das suas impressões, dos seus caracteres, dos seus estados de espírito. O autor não comenta, não explica, não descreve. Dá puramente a imagem gráfica da sensação, tal como os autores a deviam ter experimentado no momento do conflito em que nos aparecem. (ORTIGÃO, 2007, p. 160).

Conforme essa visão, Eça de Queirós, a fim de preservar os ideais realistas, assume um estilo de distanciamento e minúcia nas descrições. Esse traço é destacado por outros críticos, como Carlos Laet, autor de 'Sem Malícia', que “entendia que o autor tratara do 'episódio doméstico' com naturalidade maior que a dos fotógrafos, considerando que os personagens não estavam, no livro, artificialmente agrupados e arranjados como nos estúdios fotográficos, mas surpreendidos 'em flagrante’”. (NASCIMENTO, 2007, p.23).

O mesmo Carlos Laet do 'Sem Malícia' (2007), em um segundo texto, contrabalança o argumento da verossimilhança externa informando que a estética realista não pode ser tão verídica a ponto de retratar situações imorais ou adentrar assuntos de gosto deletério. Para o autor, acima dos ideais estéticos deveria prevalecer a moral e os princípios. Para o crítico brasileiro, as descrições realistas deveriam ser suavizadas em benefício da decência e do decoro.

O Realismo eciano sem suavizações imagéticas provocou contestação à obra. Além de Laet, vários críticos vaticinaram censuras morais ao livro, excluindo-o do

público feminino e, até mesmo, dos homens casados. *O primo Basílio* é criticado por não preservar os valores da sociedade em detrimento de uma composição atenta aos princípios da escola a que se filiava. Nessa acepção, a obra, em vez de ensinar e construir, é acusada de ameaçar o corpo social por introduzir temas e descrições inconvenientes.

O debate entre estética e moralidade, embora constante, não denotava um combate à escola realista. No Brasil, ao longo do debate sobre *O primo Basílio*, não ocorreu uma contestação ao Realismo. A proposta de “fotografar a realidade” era bem aceita pela maioria dos críticos, sendo o grande opositor, Machado de Assis. Ainda assim, o problema da moralidade era premente. Como se percebe pelos argumentos de Ortigão e de Laet, os dois temas estão de alguma forma entrelaçados.

Para o crítico português, o Realismo tem um propósito educador e Eça de Queirós, enquanto escritor realista, propõe-se à denúncia de uma sociedade atrasada ao mesmo tempo em que buscava, movido pela utopia da geração de 1870 portuguesa, modificar as bases da sua sociedade, aprimorá-la. O crítico brasileiro, satisfeito com o poder descritivo da nova escola, contestava veementemente o abuso das construções realistas. Para ele, os limites da decência deveriam ser preservados.

Machado de Assis se posiciona de maneira mais aprofundada sobre a dicotomia Realismo e Moralidade. Dos três argumentos destacados por Franchetti (2005) na crítica machadiana, dois são relacionados à questão moral. Apenas o primeiro está realmente ligado à questão estética da composição e da verossimilhança de Luísa, a quem Machado acusa de ser apenas um títere. O segundo argumento diz respeito a uma falta de ensinamento moral, já que a protagonista, enquanto títere, não apresenta culpa ou remorso. “Por fim, o terceiro defeito, o ponto que Machado qualifica como “grave”, “gravíssimo”: a imoralidade do romance (...) o aspecto impudico do livro”. (FRANCHETTI, 2005, p. 93).

Embora Franchetti (2005) divida o texto machadiano em três etapas, o momento central é uma transição entre o ataque estético e a oposição à obra quanto aos efeitos sociais que ela poderia provocar. Dessa maneira, Machado de Assis movia-se do debate literário para o moral, descortinando a maneira pela qual o livro é uma afronta aos valores da época. O trecho seguinte apresenta o argumento e a transição das duas críticas morais do brasileiro:

Se o autor, visto que o Realismo também inculca vocação social e apostólica, intentou dar no seu romance algum ensinamento ou demonstrar com ele alguma tese, força é confessar que o não conseguiu, a menos de supor que a tese ou ensinamento seja isto: — A boa escolha dos fâmulos é uma condição de paz no adultério. A um escritor esclarecido e de boa fé, como o Sr. Eça de Queirós, não seria lícito contestar que, por mais singular que pareça a conclusão, não há outra no seu livro. Mas o autor poderia retorquir: — Não, não quis formular nenhuma lição social ou moral; quis somente escrever uma hipótese; adoto o realismo, porque é a verdadeira forma da arte e a única própria do nosso tempo e adiantamento mental; mas não me proponho a lecionar ou curar; exerço a patologia, não a terapêutica. A isso responderia eu com vantagem: — Se escreveis uma hipótese dai-me a hipótese lógica, humana, verdadeira. (...) E passemos agora ao mais grave, ao gravíssimo. Parece que o Sr. Eça de Queirós quis dar-nos na heroína um produto da educação frívola e da vida ociosa; não obstante, há aí traços que fazem supor, à primeira vista, uma vocação sensual. A razão disso é a fatalidade das obras do Sr. Eça de Queirós — ou, noutros termos, do seu realismo sem condescendência: é a sensação física. (ASSIS, 1986, p. 907).

Machado de Assis entende ter havido, por parte de Eça, um equívoco na concepção do livro. Ao contrário do que propõe o Realismo, a obra não apresenta um “ensinamento”, uma “tese”. Pelo contrário, ao se pontuar pela “sensação física”, o romance de Eça de Queirós termina por ultrajar a moral da época. O autor brasileiro concatena os dois argumentos do ultraje moral e da falha estética.

O argumento lógico-estilístico de Machado de Assis se fundamenta na maneira como o Realismo estuda o objeto estético. Para ele, se a escola retrata tudo na maior sutileza, termina por priorizar o externo ao íntimo, e as falhas da personagem, ou sua punição, recaem, tal qual a ação, no fortuito. A crítica sobre a perda do efeito geral da obra associa-se com a crítica moralista que contesta a valorização de cenas impróprias:

Com tais preocupações de escola, não admira que a pena do autor chegue ao extremo de correr o reposteiro conjugal; que nos talhe as suas mulheres pelos aspectos e trejeitos da concupiscência; que escreva reminiscências e alusões de um erotismo, que Proudhon chamaria onissexual e onímodo; que no meio das tribulações que assaltam a heroína, não lhe infunda no coração, em relação ao esposo, as esperanças de um sentimento superior, mas somente os cálculos da sensualidade e os "ímpetos de concubina"; que nos dê as cenas repugnantes do Paraíso; que não esqueça sequer os desenhos torpes de um corredor de teatro. Não admira; é fatal; tão fatal como a outra preocupação correlativa. (ASSIS, 1986, p. 907).

Pelo que se depreende, no Brasil, a questão moral, que para o Realismo em Portugal dizia respeito à crítica e à emancipação da sociedade, ganha contornos de discussões sobre decoro e decência.

3.1.2 As críticas sobre as personagens

A análise das personagens quanto a sua construção literária ora discorria sobre a necessidade de “paixões positivas” e individualidades, ora os definia como tipos sociais. Quando realizadas por Ortigão e Machado, além das paixões, há uma preocupação com a construção das personagens em sua individualidade e em seu conjunto.

A análise de Ortigão sobre as personagens discute aspectos relacionados à composição e à verossimilhança. Um exemplo pode ser descortinado em sua leitura de Basílio, cujo problema seria a inverossimilhança em atribuir a um capitalista aspecto de dândi cínico e conquistador. O espírito de Basílio não poderia, segundo ele, abrigar a praticidade e a ética capitalista com os achaques de um *flâneur*:

O tipo do Primo Basílio, que dá nome ao romance, é falso, ao meu ver. O modo como ele seduz a prima, os seus planos estratégicos de *crevé* corrompido até a medula, a sua tática de *dandy* devasso, o seu cinismo, calculado e frio (...) e as suas relações no *acmé-monde* com sábia dissimulação de um perito, todos os seus meios de conquistas, finalmente, são inteiramente incompatíveis com a sua qualidade de homem de negócio. (ORTIGÃO, 2007, p. 161).

Essa posição foi combatida por parte da crítica brasileira. Carlos Laet, por exemplo, acreditava não haver incongruência entre capitalista e dândi devasso. Segundo o crítico brasileiro: “A instrução, a elegância, a libertinagem mesmo são de todas as camadas sociais e podem viver de camaradagem com todas as profissões, artes ou ofícios”. (LAET, 2007, p. 167). Luiz de Andrade, no folhetim 'Palestra', também considerou que “Basílio é um tipo falso; no comércio seria impossível enriquecer. Fugiria com o primeiro cheque que tivessem a ingenuidade de confiar-lhe. É positivamente um pelintra.” (ANDRADE, 2007, p. 211).

Como vemos, a questão sobre a verossimilhança de Basílio foi afirmada e negada. A questão permite-nos entrar na imagem que os capitalistas tinham na sociedade portuguesa. Como hipótese, que não foi aventada na época, é relevante notar que o retrato de Basílio está vinculado ao seu *metier* de comerciante que enriquece no Brasil. Após partir, em carta, diz a Luísa que o motivo de sua viagem é reconquistar o *status* de riqueza que lhes permita casar. Mostra-se um homem romântico e apaixonado. Quando retorna, Basílio é um dândi amoral. Por meio desse quadro, encontramos sinais

de uma representação dos capitalistas à época, homens ambiciosos que se aventuravam a fim de conquistar riqueza.

Os críticos que comentaram sobre a realidade de Basílio, o fizeram apontando para a verossimilhança externa, como se esse fosse, realmente, um comerciante típico. Nenhum deles argumentou quanto à verossimilhança interna: descobrir se a personagem era íntegra em sua composição. Pelos traços de Basílio apontados por Eça, não há porque estabelecer exatamente uma antinomia entre o capitalista e o dândi; é possível a conjugação de traços aparentemente antagônicos de personalidade. A questão sobre as personagens se liga ao propósito realista: nem todos são individualidades; alguns são tipos sociais que representam não uma vida íntima, mas um conjunto de hábitos de uma sociedade.

O uso dos tipos por parte dos realistas se dá como forma de crítica social. O tipo mais relevante da obra é Acácio. Moisés, em *Dicionário de termos literários* (1988) apresenta três visões sobre a importância das personagens. A primeira fora determinada por Aristóteles, que coloca, em sua *Arte Poética*, os personagens abaixo da ação, daquilo que Moisés aponta como trama. Para o filósofo grego:

a tragédia é imitação, não das pessoas, mas de uma ação, da vida, da felicidade, da desventura; a felicidade e a desventura estão na ação e a finalidade é uma ação, não uma qualidade. Segundo o caráter, as pessoas são tais ou tais, mas é segundo as ações que são felizes ou o contrário. (ARISTÓTELES, 2005, p. 25).

Conforme aponta Moisés (1988), o mesmo valeria para as narrativas. Mais adiante, o crítico brasileiro apresenta outros dois pontos de vista sobre a importância das personagens. Em um, elas são apontadas como a razão por que lemos o romance, seu sustento face ao leitor. A terceira visão descreve a conexão intrínseca entre personagem e ação, em que é a ação que determina o personagem; é através dela que o leitor o compreende.

Além de Basílio, analisado por seu pretense papel de protagonista, Luísa também foi alvo de estudos. A personagem foi descrita como um tipo específico de mulher:

Luísa, a burguesinha lisbonense, é horripelantemente verdadeira, no seu culto ao sentimentalismo e ao dandismo, na sua admiração palerma ao primo janota. Creio, porém, que esta figura aproveitaria em ser mais rodeada dos principais elementos que determinam o seu caráter. Conviria tornarem-se conhecidos os trâmites da sua educação, parcelas que ela é soma. (ORTIGÃO, 2007, p. 162).

Por essa visão, Luísa é um tipo característico que representa todo um grupo social, a burguesa lisboeta ociosa e fútil. A personagem-tipo estabelece-se como crítica à mulher que se deixa amolecer pelo amor romântico dos livros. No pensamento de Ortigão (2007) é possível notar uma crítica à concepção de Luísa. Falta-lhe, segundo o crítico português, a descrição dos elementos que resultam em sua personalidade. Aqui ele, em parte, concorda com o argumento machadiano, para quem é o caráter moral das personagens que deve conduzir os desfechos da trama.

Ramalho Ortigão (2007) também criticou a falta de paixão das personagens. A grande exceção, para o crítico português, seria Juliana, diversa, em sua construção, das demais personagens. Se estas teriam seguido modelos, aquela teria uma atitude positiva, própria das individualidades, ou seja, os traços próprios de sua intimidade seriam descortinados de maneira a torná-la crível enquanto ser.

A crítica machadiana ao Realismo não se basta apenas na precedência do externo sobre o interno. A descrição do exterior é uma das falhas do romance porque prioriza os elementos não humanos, deixando, em parte, a subjetividade das personagens sob o controle do autor. Segundo Machado (1986), há um erro de composição quando a obra se atém ao externo desproporcionalmente. Em sua visão, o defeito da obra de Eça de Queirós é o narrador esquematizar as personagens sem realmente lhes dar voz; atribuir-lhes fatos como um narrador onisciente sem colocar paixão. Dessa forma, Eça desequilibraria a relação entre o interno e o externo. Personagens, mostradas por meio de descrições, permitem ao narrador dominar os sujeitos da obra.

Em vez de deixá-los paulatinamente surgir na obra, apresenta-os prontos, fixos. Sempre que pretende que Luísa modifique sua atitude, não lhe garante a paixão para tanto; a heroína age segundo a vontade ora do autor, ora das demais personagens. Assim, Luísa, a burguesinha lisboeta, logo será, em razão de sua educação sentimental, conduzida por amantes e não saberá se opor ao pecado. A imagem do interno de cada personagem é sucinta e contraposta à descrição exterior, realizada com esmero e detalhe. Assim o efeito da leitura se alonga, a imagem descrita se fortalece na mente do leitor ao ponto de maior nitidez. Além disso, suas descrições buscam o impacto suave da visualização, o que reforça o efeito das cenas.

A soma da fragilidade das personagens com a descrição realista das ações provoca o desnível por não imprimir peso ao grupo humano. Principalmente Luísa é

apresentada sempre externamente e com emoções contraditórias. Como bem expõe Machado, o autor está sempre a impor ações à personagem que não condizem com a atitude anterior. Não há nela as transições necessárias para convencer o leitor de suas mudanças, de suas atitudes, de seus desejos. No fim, dada a construção do romance, ela não tem paixões.

Esse desequilíbrio não ocorre na construção de Juliana. Para Machado de Assis (1986), a criada, do começo ao fim do livro, é apresentada nas situações que caracterizam sua individualidade. Além disso, o externo reflete o interno de suas paixões. O fortuito não a guia, pelo contrário, ela age sobre as condições que lhe são dadas. O interior da personagem é apresentado pela forma como é tratada e pela forma como posiciona a cada acontecimento. Juliana não é sequer um tipo, a empregada oprimida não entra na crítica de classe, mas na crítica mais ampla de uma sociedade iníqua. Luísa não tem essa força interior, seu único traço constante é sua oposição à Juliana. A empregada surge nos momentos capazes de provocar atritos, ela está sempre em oposição à sua patroa; e mais, busca esse conflito. Percebe-se isso pela forma como as suas ações somente nos são narradas no momento exato em que elas podem ser significativas para a construção moral da personagem.

Machado de Assis e Ramalho Ortigão, portanto, concordam que o romance de Eça de Queirós não é constituído de paixões positivas. As personagens, seguindo o padrão realista, fugiriam da estrutura encontrada nos romances balzaquianos, onde a individualidade é o principal atributo das personagens que povoam o enredo. O único exemplo de personagem de concepção balzaquiana, ou seja, estruturado do interior para o exterior, é Juliana, a quem Machado e Ramalho apontam como exemplo de individualidade, em oposição a Basílio e Luísa.

3.1.3 A busca por Balzac

A questão francesa está presente nas críticas de 1878 e é pautada por dois polos. Quanto a essa questão, que se refere aos estilos utilizados como ideais estéticos, há um duplo conflito possível. Por um lado, há o embate, que não prosperou muito no ano de 1878, entre a nova escola realista e seus detratores, oriundos do Romantismo. Além disso, há outro embate quanto às tradições literárias, que se referem mais à composição do texto. Nesse caso, temos Machado de Assis como grande interlocutor. O

autor brasileiro opõe o Realismo-Naturalismo a uma tradição literária que ele personifica em Balzac.

Nesse cenário, a literatura francesa mostra-se como exemplo maior, ficando a questão sobre a sua influência entre “escola francesa”, criticada por Machado de Assis, e os autores modelares, como Balzac. Essa disputa diz respeito ao estilo literário adotado. As obras de Balzac, enquanto modelo literário serve para destacar a concepção artística voltada para a individualidade das personagens, em oposição aos moldes pretendidos pelo Realismo-Naturalismo, que pregavam por uma criação de personagens-tipo.

O texto de “O Cruzeiro”, de 16 de abril de 1878, inicia por um comentário sobre o primeiro romance de Eça de Queirós, *O crime do padre Amaro*. Essa introdução é propriamente uma crítica ao texto queirosiano. Machado de Assis avalia a chegada do Realismo na literatura de língua portuguesa com forte desaprovação:

Não se conhecia no nosso idioma aquela reprodução fotográfica e servil das coisas mínimas e ignóbeis. Pela primeira vez, aparecia um livro em que o escuso e o — digamos o próprio termo, pois tratamos de repelir a doutrina, não o talento, e menos o homem, — em que o escuso e o torpe eram tratados com um carinho minucioso e relacionados com uma exaçaõ de inventário. (ASSIS, 1986, p. 904).

A crítica a *O primo Basílio* não é a primeira na qual o autor brasileiro revela sua oposição à escola realista. Machado se opusera à estética realista bem antes do lançamento dos romances de Eça de Queirós. Em 1866, mostrando-se contrário à escola francesa, diria: “Se a missão do romancista fosse copiar os fatos, tais quais eles se dão na vida, a arte era um coisa inútil; a memória substituiria a imaginação...”. (ASSIS, 1986, p. 844).

Existiam então duas versões francesas que serviam como ideal às literaturas brasileira e portuguesa. A “escola francesa” a que Machado de Assis se refere e critica pelo exagero descritivo é mais propriamente a literatura cujos modelos eram Flaubert e Zola. A produção compatível com os ideais realistas e naturalistas tinham como foco a exterioridade, o social. Assim, a obra, enquanto panfleto crítico para educação da sociedade e do país, tinha o propósito de revelar a natureza do sistema como um todo, não a natureza do indivíduo. O homem era, em parte, fruto do seu meio e da sua natureza biológica.

A crítica machadiana publicada em 16 de abril traz uma primeira chave de leitura que teria sido apontada na própria obra. Segundo Machado de Assis, *Eugénie Grandet*, de Balzac, é o ponto inicial do qual Eça de Queirós parte para produzir seu texto. Essa observação tanto aponta para a construção interna das personagens, como para a questão da influência⁷. Em suas palavras:

Vejamos o que é O Primo Basílio e comecemos por uma palavra que há nele. Um dos personagens, Sebastião, conta a outro o caso de Basílio, que, tendo namorado Luísa em solteira, estivera para casar com ela; mas falindo o pai, veio para o Brasil, donde escreveu desfazendo o casamento. — Mas é a Eugênia Grandet! exclama o outro. O Sr. Eça de Queirós incumbiu-se de nos dar o fio da sua concepção. Disse talvez consigo: — Balzac separa os dois primos, depois de um beijo (aliás, o mais casto dos beijos). Carlos vai para a América; a outra fica, e fica solteira. Se a casássemos com outro, qual seria o resultado do encontro dos dois na Europa? — Se tal foi a reflexão do autor, devo dizer, desde já que de nenhum modo plagiou os personagens de Balzac. A Eugênia deste, a provinciana singela e boa, cujo corpo, aliás robusto, encerra uma alma apaixonada e sublime, nada tem com a Luísa do Sr. Eça de Queirós. (ASSIS, 1986, p. 905).

Outro paralelo que surge quando se estuda *O primo Basílio* é sua proximidade com *Madame Bovary*. A obra portuguesa se relacionaria intimamente com o romance flaubertiano não apenas nos elementos mais óbvios, como o estilo e a escola. Basílio seria uma soma dos amantes de Bovary, que teria uma versão portuguesa em Luísa. Em face dos defeitos de Luísa, é evidente que a heroína portuguesa é inferior ao modelo francês, principalmente porque a personagem não é construída, mas guiada. Diferentemente de Ema, ela não conforma, em si, paixões e contornos morais. Como bem diz Machado, “Os remorsos de Luísa, permita-me dizê-lo, não é a vergonha da consciência, é a vergonha dos sentidos; ou, como diz o autor: 'um gosto infeliz em cada beijo'. Medo, sim; o que ela tem é medo; disse-o eu e di-lo ela própria: 'Que feliz seria, se não fosse a infame!' ”. (ASSIS, 1986, p. 911).

⁷ A questão da influência é debatida quando Machado de Assis se refere ao vínculo entre *La faute de l'abbé Mouret* e *O crime do padre Amaro*. Eça de Queirós, respondendo à Machado de Assis no texto da segunda edição do livro, de 1880, informa não haver nem uma ligação efetiva entre as obras, em razão das datas de suas produções. Além disso, nega a coincidência de tramas apontada pelo autor brasileiro. Para o português, a obra de Zola é “um quadro alegórico” enquanto que seu romance “é apenas, no fundo, uma intriga de clérigos e de beatas tramada e murmurada à sombra duma velha Sé de província portuguesa”. (QUEIRÓS, 2007, p. 295 e 296). A análise machadiana da influência não impõe uma acusação de plágio. Pelo contrário, o que Machado busca apontar é que mudanças foram ou não válidas para a verossimilhança do enredo. Assim, contesta a construção eciana por colocar o padre Amaro não no meio de beatos e isolado numa província, mas entre pessoas que aceitam a realidade de amancebamento entre um padre e uma mulher, situação e espaço que não justificariam o crime cometido por padre Amaro.

Quando Machado estabelece um paralelo entre o romance eciano e a obra de Balzac, ele propõe que Eça tenha feito uma mudança fundamental na trama do texto. Esse argumento justifica, em parte, a forma como o próprio Machado constrói sua crítica, alterando elementos da trama. Se Eça a tinha mudado, porque não imaginar novas mudanças, ou os efeitos que estas provocariam no desenvolvimento e no desfecho. Assim se construiu o argumento para demonstrar a força do “fortuito”, das ações externas, face aos elementos internos.

Assim, Machado propõe avaliar a maneira como o fortuito interfere no desenvolvimento da trama. A mudança de um evento, que seria o casamento de um dos primos, levava-o, certamente, a supor as diversas modificações que isso provocaria ao texto. Ainda que *Eugénie Grandet*, pela descrição que Machado produz, provavelmente não tivesse casado esse fato, por si, seria irrelevante. Para o autor brasileiro, o que importaria era detectar a forma como alterações capitais dos fatos se conjugam com a moral de cada personagem.

A ausência de profundidade moral também foi notada por Ramalho Ortigão, que destaca negativamente a falta constante de energia interna das personagens. Seria, a bem dizer, notar se elas são verossímeis enquanto seres de vontade, ou seja, apontar a sua capacidade de se destacar da vontade soberana do autor. Também ele apresenta como modelo de oposição à construção proposta por Eça de Queirós, as obras de Balzac.

Ortigão e Machado então parecem concordar na maneira com que as personagens devem ser construídas, apontando Balzac como modelo. Trata-se de um aspecto explicável se lembrarmos que “Balzac é a figura mais importante da transição entre o Romantismo e o Realismo-Naturalismo...” (CARPAUX, 2011, p. 1715) e ambos, Ortigão e Machado, eram autores de tradição romântica. O autor brasileiro, na verdade, ainda estava envolto na produção romântica; naquele ano de 1878 seria publicado seu último romance dessa lavra: *Iaiá Garcia*.

Não é, contudo, apenas a filiação estilística que os leva a considerar Balzac um modelo que poderia ser aproveitado por Eça de Queirós. A proximidade entre esses dois autores é evidente na maneira como eles dramatizam a obra literária. Tendo já esse ponto em comum, reclama Ortigão que Eça também se aproxime do francês na maneira de demonstrar todo o espectro interior da personagem, a fim de suas ações terem força.

Machado de Assis vibra na mesma corda. Ao mostrar que a mudança de eventos leva a um enfraquecimento ou esfacelamento da trama, método em que foi bastante contestado, Machado defendia a necessidade de maior força interior das personagens. A psicologia, em vez dos eventos externos, deveria conduzir as personagens, assim as ações seriam formadas pela vontade interna.

Embora se aproximem em reclamar pela necessidade de uma força interna das personagens, Machado de Assis e Ramalho Ortigão parece distante na motivação desse conceito. Este parece entender que a realidade interna das personagens fortalece as ações, de modo a garantir maior coesão ao relato, aquele observa a necessidade do interior por outro prisma. Para Machado, as vontades íntimas justificam as ações das personagens e as conduzem para o desfecho. Em todo caso, fica evidente a influência da literatura francesa no Brasil e em Portugal e a presença da obra de Balzac como modelo.

3.2 *Ars poética* de Machado de Assis

O crítico Machado, assim como o escritor, passou por uma evolução. Suas críticas da década de 1870 são mais profundas e refletidas que às do decênio anterior e apresentam uma grande preocupação com o caminhar da literatura nacional, com a evolução das modas e das escolas literárias, aspectos presentes nas críticas ao romance de Eça de Queirós. Ao se opor ao Realismo, Machado reflete sobre as estéticas que surgem e que estão em vigor; ao apontar as questões morais da obra, reflete sobre o público leitor e a maneira como a obra deve atingi-lo.

O conjunto de críticas escritas pelo autor permite um vislumbre daquilo que ele entendia por “leis da arte”. Na verdade, a análise completa de sua obra crítica talvez permita a construção de uma teoria da ficção com valores estruturais, sociais e ontológicos. Os artigos de Bariani (2007), Dusilek (2009), Jobim (2010) caminham nessa direção ao estudar o crítico Machado respectivamente em suas temáticas, em seu método e enquanto romancista. Esses estudos, contudo, não foram capazes de englobar outras facetas da produção machadiana, destacadamente seu trabalho como contista. Ainda assim, é válido supor que parte das conclusões a que chegava a sua crítica advinha do seu trabalho como romancista e contista. Como bem informa Afrânio Coutinho, “o desenvolvimento de Machado de Assis é um longo processo de maturação,

ao longo do qual vai acumulando experiência e fixando vivências, que gerarão o seu credo espiritual e estético e a sua concepção técnica”. (COUTINHO, 1986, p. 26).

Afirmar que Machado de Assis, por meio de sua crítica literária, estabeleceu um guia, ou uma arte poética não sistematizada não é uma novidade. Tristão de Ataíde, no ensaio “Machado de Assis, o Crítico” (1986) estabeleceu uma lista de qualidades e defeitos apontados como “os elementos brutos do seu código do bom gosto literário” (1986, p.783).

Machado de Assis, em sua crítica literária, antecipa linhas de encaminhamento que realizará em sua produção romanesca, ainda que seja pelo negativo: o que vai condenar na crítica servirá como modelo negativo para o que ele vai empreender como escritor. Ou seja, ele evitará o que condena no modelo negativo. (JOBIM, 2010, p. 75).

Dentre as questões pertinentes à obra machadiana trabalhadas em sua produção crítica, está o papel do crítico, bem expresso no texto “O Ideal do crítico”, de 1865. A questão nacional é discutida no famoso ensaio “Notícias da Atual Literatura brasileira, Instinto de nacionalidade”, de 1873, embora já surjam aspectos desse estudo, em forma embrionária, no texto “O passado, o presente e o futuro da literatura”, de 1858. Este, juntamente com “A nova geração”, de 1879, lida diretamente do desenvolvimento e das influências literárias atuantes no Brasil. Mais diretamente ligado aos argumentos aqui desenvolvidos estão os dois artigos sobre Eça de Queirós, publicados em 1878, que foram acima analisados. Esse conjunto não esgota a produção crítica de Machado de Assis, e por isso não é capaz de revelar toda a profundidade e sutileza do pensamento estético do autor, mas, com base neles, podemos determinar de que forma a análise literária é realizada por Machado, bem como determinar seus principais ideais.

Se a crítica a Eça de Queirós pode ser dividida em três argumentos, é também evidente que a conexão entre todos eles é um ideal de construção estética. Assim, os apontamentos contra a realidade não de referem a um foco no imaginário. Na verdade, Machado estabelece uma relação dupla com a realidade, afinal, são suas as palavras que dizem: “Voltemos os olhos para a realidade, mas excluamos o Realismo, assim não sacrificaremos a verdade estética”. (ASSIS, 1986, p. 913).

A realidade é, para Machado, o ponto inicial da construção estética sem, contudo, ser seu ponto fulcral. Para ele, há uma verdade estética, o que é um passo além do que Aristóteles pretendia quando afirmava ser a literatura a arte de dizer o que

poderia ter sido. Para o filósofo grego, à arte é permitido criar sobre um sustentáculo de realidade. Machado certamente concorda com o estamento aristotélico, já que a arte não deve meramente reproduzir a realidade. A realidade artística tem como fundamento uma verdade estética que é diversa da verdade constante nas sociedades. O retrato puro da sociedade provocava desconfortos e era motivo de crítica, que se dava tanto no âmbito moral como no plano teórico.

Nesse sentido, o escritor só deve apresentar elementos essenciais para a construção da verdade estética, daí porque ironicamente o brasileiro diz que o Realismo “só chegará à perfeição no dia em que nos disser o número exato dos fios de que se compõe um lenço de cambraia ou um esfregão de cozinha”. (ASSIS, 1986, p. 904). A oposição machadiana à escola realista deve-se, em parte, a ausência de uma relação entre a descrição externa de eventos e a interioridade. Não há, segundo o pensamento do autor brasileiro, um equilíbrio entre aspectos externos e aspectos humanos.

Machado de Assis e Aristóteles afastam-se quanto ao conteúdo inicial da arte literária. Para o filósofo, a ação é o elemento mais importante da tragédia. Seria esta o elemento essencial da representação. Nesse sentido, o filósofo grego defende a narrativa ação (ou ação dramática), aquele que tem nos eventos e nas reviravoltas da trama sua “*perpetual 'escape'*”, para utilizarmos um termo de Muir (1967). Diz o Estagirita que

a tragédia é imitação, não das pessoas, mas de uma ação, da vida, da felicidade, da desventura; a felicidade e a desventura estão na ação e a finalidade é uma ação, não uma qualidade. Segundo o caráter, as pessoas são tais ou tais, mas é segundo as ações que são felizes ou o contrário”. (ARISTÓTELES, 2005, p. 25).

Machado concorda com a imitação da realidade, mas nega o foco principal apontado por Aristóteles. Para o autor brasileiro, a arte deve retratar não as ações, mas os homens, os efeitos morais. Em princípio, pode-se dizer que o objeto da arte para Machado de Assis é a ação moral dos personagens. Em razão disso, quando o escritor analisa a trama de *O primo Basílio*, destaca negativamente o valor do fortuito na composição. O fortuito, como se nota, é o externo às personagens. As diversas mudanças de incidentes conduzem a diferentes desfechos, o que lhe parece uma fraqueza. Para Machado, o destino de uma personagem parece estar ligado não ao que lhe sucede, mas na maneira como seu íntimo lida com os eventos. Dessa forma, há em Machado uma oposição ao pensamento aristotélico: não é na ação que está a felicidade,

mas como o personagem encontra felicidade ou tristeza na situação e na ação por que passa. O valor ao íntimo das personagens aproxima Machado de Assis de Flaubert, para quem também a ação ou o fortuito tem valor conforme a subjetividade das personagens. Esse posicionamento não é novo:

por um longo período depois de Aristóteles, (...) os objetos do universo que a arte imita, ou deveria imitar, eram de maneiras variadas concebidos como reais ou, em algum sentido, como ideais; e desde o início, houve um tendência em se substituir a “ação” de Aristóteles como o principal objeto de imitação por elementos como o caráter humano, o pensamento ou até mesmo seres inanimados. (ABRAMS, 2010, p. 28).

A valorização do foco interno ao externo permite a Machado demonstrar como há uma fragilidade no desfecho do romance *O primo Basílio*. Para tanto, ele compara as cartas do romance queirosiano ao lenço de Desdêmona. Neste caso, o fortuito não determina o desfecho da heroína shakespeariana, que é assassinada por seu marido ciumento, tomado pela desconfiança e pelas aparências. No caso do romance, mesmo o confronto entre Luísa e Jorge não conduz a um desfecho trágico, já que não há sinais inequívocos de culpa, vergonha ou vingança. Segundo o escritor brasileiro, somente a vocação moral do Realismo impõe o fim de Luísa.

O desenlace frágil que o elemento externo provoca termina impedindo a construção de um ensinamento ou de uma moral relevante para a obra eciana. Machado de Assis destaca a fragilidade do processo ao mostrar que uma personagem sem remorso, sem culpa, conduzida externamente ao pecado não criará uma punição verossímil.

O processo que ocorre às personagens em *O primo Basílio* é resultado da ação do narrador realista, cuja objetividade pretende mostrar um quadro completo do que ocorre. Esse é o ideal de narrativa para Eça de Queirós, para quem o romance realista estuda o homem em sua realidade social, de maneira analítica e objetiva. Machado de Assis é contrário a essa narrativa realista. O romance machadiano não tem um narrador objetivo, pelo contrário, as obras são narradas ou por personagens, como no caso de *Brás Cubas* e *Bentinho*, ou por um narrador não confiável, como é o caso de *Quincas Borba*. Em parte, esse efeito se dá porque:

No romance machadiano praticamente não há frase que não tenha segunda intenção ou propósito espirituoso. A prosa é detalhista ao extremo, sempre à cata de efeitos imediatos, o que amarra a leitura ao pormenor e dificulta a

imaginação do panorama. Em consequência, e por causa também da campanha do narrador para chamar atenção sobre si mesmo, a composição do conjunto pouco aparece. (SCHWARZ, 2008, p. 18).

Machado de Assis produz outra forma de realismo. Seu narrador fingindo se revelar, mas tentando enganar o leitor, acaba por construir uma visão universalista e particularista do mundo. Ao tempo que o escritor carioca apresenta um homem de seu lugar e seu tempo, com suas ambições e com sua desfaçatez própria de uma classe, também descortina a alma humana.

Modernamente, tanto Faro (1977) como Lisboa (1999) retornam aos argumentos de Machado de Assis na tentativa de demonstrar que ele utilizara as mesmas soluções que Eça de Queirós. Faro argumenta que em *Dom Casmurro*, por exemplo, o fortuito tem papel preponderante:

No “Dom Casmurro”, Capitu, prodígio de dissimulação, continuará traindo; também traindo continuará Ezequiel; Bentinho, por necessidade, por temperamento, continuará confiando. Sem o fortuito, no “Primo”, o romance acabaria. Sem o fortuito, em “Dom Casmurro”, seria pior: não acabaria. Houve então o banho de mar, o afogamento de Ezequiel. O fortuito, o acaso, ou o destino (...) não dita apenas os acessórios do drama, mas é ainda o responsável pelo principal. (FARO, 1977, p. 166).

Essa visão de Faro não condiz com os estudos de Caldwell (2008), pesquisadora americana proponente de uma releitura de *Dom Casmurro* baseada em um paralelo com *Otelo, o mouro de Veneza*, de Shakespeare. Essa análise da obra machadiana destaca não os fatos narrados, mas como o narrador em primeira pessoa distorce a realidade a fim de convencer o leitor de que Capitu o traía. São as visões, os temores e a certeza de Bentinho que o fazem ver, no choro de Capitu e no rosto de Ezequiel, as provas cabais do adultério. Assim, o fortuito não é a mola que dá continuidade ao romance, como no caso do furto das cartas por Juliana, mas o instante externo que dispara a paixão interna; será esta que conduzirá ao desfecho.

Faro (1977) também opõe *O primo Basílio* a *Memórias póstumas de Brás Cubas* revelando paralelos significativos:

Tanto num como noutro romance, há um Paraíso. No “Primo Basílio” ele é sórdido nas instalações; nas “Memórias”, é bonito. Mas no “Primo” não aparece um alcoviteiro. Nas “Memórias”, há o espetáculo confrangedor que é a degradação proposital, a esse papel, de d. Plácida. Brás Cubas e Virgília já encontram D. Plácida infeliz. Mas requintam em fazê-la descer (...) Intellectualmente, os personagens das “Memórias são superiores a Basílio e Luísa; moralmente, não. Luísa é apenas influência do meio. Mas sofre. Se os

seus remorsos são relativos, Virgília simplesmente não os tem. (FARO, 1977, p. 175).

Essa aproximação pretende mostrar que a amoralidade machadiana é mais profunda e perversa do que a proposta por Eça de Queirós. Não percebe Faro que a finalidade do autor brasileiro é diversa daquela do romancista português. Este autor, em seus dois livros, busca retratar casos pontuais e fotográficos de uma sociedade com o fim de criticá-la. Os subtítulos e os epítetos que põe nas obras demonstram bem isso. Eça refere-se a *O crime do padre Amaro* como uma questão entre clérigos e beatas na província. *O primo Basílio* é chamado de “episódio doméstico”. Dessa maneira, Eça buscava criar um mosaico da sociedade portuguesa, criticando suas instituições uma a uma.

Machado de Assis, segundo Roberto Schwarz, não se exime da crítica social e da oposição à classe dominante de seu tempo. Pelo contrário, em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, a solução humorística será a forma pela qual ele promoverá sua crítica social. Assim:

Ao colocar na posição de sujeito narrativo o tipo social de Brás Cubas — o verdadeiro alvo da sátira — Machado tomava um rumo perverso e desnorteante. Camuflada pela primeira pessoa do singular, que a ninguém ocorreria usar em prejuízo próprio e com propósito infamante, a imitação ferina dos comportamentos da elite criava um quadro de alta mistificação: cabe ao leitor descobrir que não está diante de um exemplo de autoexame e requintada franqueza, mas de uma denúncia devastadora. (SCHWARZ, 2008, p. 189).

Conforme demonstra Schwarz, a crítica não se faz como um mosaico de quadros, mas de dentro para fora, por meio de um dos componentes da elite a ser criticada. Dessa maneira, ainda que sejam quadros paralelos, o adultério tem valores diferentes em Eça e em Machado. Este reclama contra a falta de limites que o patrimonialismo provoca na vida privada, aquele se opõe à educação e aos costumes de uma sociedade cada vez mais destituída de valores e presa às aparências.

No que concerne ao desenvolvimento íntimo das ações, D. Plácida se submete à função de alcoviteira contra sua vontade, e o conflito íntimo é bem reconhecido pelo leitor. As duas personagens poderosas, Virgília e Brás Cubas, impõem uma troca à pobre senhora, que recebe um auxílio e um lugar para morar em troca de servir como cúmplice da traição.

A professora Maria Manuel Lisboa (1999) confronta o texto machadiano com as obras autorais do romancista brasileiro. Ela questiona a maneira pela qual o próprio Machado de Assis construiu suas personagens, argumentando que ele também teria feito uso do fortuito a fim de justificar as ações das heroínas machadianas, principalmente Virgília, Sofia e Capitu. Estas teriam sido conduzidas também pelo acaso. O foco da argumentação de Lisboa não é mais apenas o fortuito, mas a fraqueza, apontada por Machado, de Luísa. Segundo a professora, “Luísa peca como Virgília, sem razão e por fim sem paixão”. (LISBOA, 1999, p. 156). Porém, onde a Lisboa (1999) destaca igualdade, nota-se diversidade na posição do narrador. Mesmo que Luísa e Virgília pequem “sem razão”, aquela o faz movida pela vontade do condutor da obra, esta, por outro lado, peca pela futilidade de pecar (embora talvez traia motivada pelo amor comezinho próprio de sua individualidade). Dessa forma, as diferentes posições que os narradores de cada obra assumem determinam interpretações diversas para cada uma das ações.

Há uma grande celeuma ao redor de Luísa, a quem Machado de Assis descreve como um títere nas mãos do autor ou dos demais personagens. Essa ausência de estofo moral faria com que a personagem sucumbisse às vontades alheias. Para Machado, a queda de Luísa “nenhuma razão moral explica, nenhuma paixão, sublime ou subalterna, nenhum amor, nenhum despeito, nenhuma perversão sequer. Luísa resvala no lodo, sem vontade, sem repulsa, sem consciência; Basílio não faz mais do que empuxá-la, como matéria inerte, que é”. (ASSIS, 1986, p. 905).

O debate, nesses termos, distancia-se da discussão sobre a verossimilhança da personagem ou do fortuito. Para Machado, “tomado o elemento textual como ponto de partida, interessa-lhe o humano, o indeterminado, o imponderável da existência” (BARIANI, 2007, p. 89), ou seja, o valor da personagem supera o da ação. Não se trataria de uma questão de entrelaçamento dos fatos e das personagens, que conduziria a uma acentuação “do papel do leitor no desenrolar da narrativa”. (MOISÉS, 1988, p. 398). Trata-se, na verdade, do objeto da arte literária, que, para Machado, seria o caráter humano.

Machado, na crítica a Eça de Queirós (1986), ao levantar a questão moral, pretende atacar as cenas escusas do romance em vez da crítica social. A grande questão moral não é contra a punição da esposa, cujo debate novamente recai mais sobre a verossimilhança da punição do que sobre o valor moral das ações. Reclama

principalmente do acentuado tom impudico com que o autor português constrói as cenas. Em certa medida, Machado está debatendo a estética do romance queirosiano, ou seja, retornando à questão estética inicial e a um combate ao Realismo: nem tudo é matéria de arte.

Nessa perspectiva, o embate moral muda de polaridade, saindo do social de volta para o estético e, em certa medida, ao realismo praticado por Eça de Queirós. O que Machado critica mais veementemente na obra é como a sensualidade das descrições, como a cena do Paraíso, termina por produzir o efeito contrário ao pretendido, que era o choque e a repulsa. Além disso, para Machado, essa preocupação ia além do que seria objeto da arte.

Se fizermos como Faro (1977) e Lisboa (1999) e olharmos para os romances de Machado, vamos detectar justamente esse impedimento. Toda a negociação para que Brás Cubas e Virgília se envolvam é cuidadosamente descrita; contudo, o leitor não os acompanha à alcova. As “leis da arte” defendidas por Machado de Assis requerem que seja mostrado somente o que é representativo, somente o significativo para a obra. Por essa razão, opõe-se ao Realismo queirosiano, cujo foco no externo e no descritivo parece-lhe demasiado e, por vezes, imoral.

Ao debaterem a moral e o fortuito, os críticos de Machado de Assis evitaram o principal da discussão. O argumento machadiano, porém, permite refletir sobre a construção da personagem e, em um nível ainda mais profundo, uma teoria estética sobre quais os motores de uma obra literária. Como estão evidentes, para Machado de Assis, as paixões e a subjetividade das personagens são os propulsores da obra literária. As ações, e mesmo o fortuito, apenas tem valor quando a personalidade dos elementos subjetivos na obra atua sobre eles.

Pelo exposto aqui, é possível distinguir alguns traços do que pode ser considerado a *Ars poética* machadiana. Ela tem foco na construção universalista e esteticista. O conjunto literário deve ser um mundo fechado, capaz de sustentar-se sem ser apontado para a realidade exterior. Dessa forma, a literatura não tem uma finalidade social ou crítica superior ao seu valor estético. Esses parecem ser os preceitos fundamentais da obra machadiana. Não significa que não existam outros elementos, simplesmente nenhum outro elemento supera em importância as necessidades estéticas da produção.

4 MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS, SUA REALIDADE NÃO REALISTA

Este capítulo pretende analisar o romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*. A leitura que fizemos anteriormente do romance *O primo Basílio* foi capaz de demonstrar a maneira como o autor português consubstancializa seu ideal estético realista e a forma como obra e realidade social se imiscuem dentro de um projeto moralizador próprio da escola a que o autor era filiado. Neste momento, após a descrição das leituras críticas daquela obra e da maneira como Machado de Assis se posicionou sobre ela, revelando, portando, seus próprios ideais estéticos, podemos finalmente estudar a obra machadiana conforme os seus preceitos e os ideais estéticos de seu tempo.

O capítulo pretende avaliar a construção do romance em destaque tanto no seu valor interno e externo, comparando-o com a proposta realista francesa, a qual Machado se opunha. Em seguida, destacará o fantástico na obra como uma quebra de verossimilhança. Esse elemento estrutural de grande relevância liga-se ao autor e ao leitor e possui uma finalidade formal: permitir ao narrador ser quase onisciente, embora personagem.

Emissor e receptor, para utilizar a classificação de Jakobson (1973), têm grande relevância nesse romance e, portanto, a análise formal do texto não pode prescindir do estudo sobre as questões de autor e narrador bem como sobre o elemento do leitor intradieético. Mencionado na introdução, o primeiro romance maduro de Machado de Assis faz uso de um autor implícito a fim de permitir um contexto dialogal com o que exprime o narrador personagem. Além dessa estrutura dialogal, existe outra, estabelecida entre narrador e um leitor textual, presente na obra e a quem Brás Cubas costumeiramente se reporta.

Ambas as estruturas foram tomadas de empréstimo por Machado de obras que influenciaram diretamente as *Memórias*, como é o caso das obras de Garrett, *Viagens na minha terra*, e Sterne, *Life and opinions of Tristram Shandy*. Contudo, essas estruturas não estão presentes apenas como elementos estéticos, mas ligam-se à própria estrutura profunda da obra, fortalecendo o humor e o efeito irônico do texto. Essas estruturas ligam-se à composição do romance e às influências do escritor. Afinal,

também Sterne e Garrett fazem uso do diálogo com o leitor a fim de produzir humor e ironias.

Por fim, além da análise desses aspectos estruturais, é relevante comparar o este romance brasileiro ao romance português tratado anteriormente. O romance machadiano pode ser lido como resposta à concepção estética proposta por Eça de Queirós. (RAZERA, 2011). A maneira como Machado de Assis desenvolve sua proposta estética é um contraponto ao Realismo da época e, portanto, à estética seguida pelo autor português. Dessa maneira, o tratamento de diversos temas difere profundamente entre as duas obras. Ao fim deste capítulo, a intenção é termos conseguido avaliar paralelamente algumas dessas construções, como personagens, temas e forma, de modo a avaliar o texto machadiano em contraposição com o romance português.

4.1 O Realismo e Machado

Partindo de uma comparação entre a épica grega e a bíblia judaica e chegando à sua contemporaneidade, com a análise de Virgínia Wolf, Auerbach (2004) apresenta um estudo aprofundado sobre a representação da realidade na literatura mundial. O crítico alemão, ao analisar a representação da realidade nos vários contextos históricos, determina como a mimese literária se conforma ao individual, ao filosófico, ao psicológico, ao ser social e ao ser histórico.

No capítulo em que Auerbach estuda a literatura europeia do século XIX, ele nos apresenta um Realismo, enquanto escola, como evolução da produção de Balzac e Stendhal. Embora não convencido da qualidade dessa escola literária, o autor alemão atribui-lhe o mérito de trazer as classes proletárias para dentro da obra literária. Com isso, surgia uma oposição de classes, que teria sido retratada conscientemente pela primeira vez. No seu entendimento, a principal qualidade daquela escola literária era ter elevado a protagonistas os elementos populares. O surgimento autônomo do proletariado no enredo seria como valor principal do Realismo:

Nos primeiros grandes realistas do século (XIX), em Stendhal, Balzac e ainda em Flaubert, as camadas mais baixas do povo, o povo propriamente dito, mal aparece; e quando aparece, não é visto a partir dos seus próprios pressupostos, na sua própria vida, mas de cima. Ainda no caso de Flaubert (...) trata-se em geral de criados ou de figuras subalternas. Mas a irrupção da mistura realista de estilos, que Stendhal e Balzac tinham imposto, não podia deter-se diante do quarto estado; devia seguir a evolução política e social; o realismo devia abranger toda a realidade da cultura contemporânea, na qual,

embora predominasse a burguesia, as massa já começavam a pressionar ameaçadoramente, à medida que se tornavam cada vez mais conscientes da sua própria função e do seu poder. O povão, em todas suas partes, devia ser incluído no realismo sério como tema: os Goucourt tinham e permaneceram com a razão; assim demonstra a evolução da arte realista. (AUERBACH, 2004, p.447).

A descrição do Realismo francês serve para demonstrar um traço relevante da nova escola: as questões econômicas e sociais que tomam corpo dentro da representação literária do mundo. Dessa maneira, o Realismo propunha retratar conjuntos amplos da sociedade, o que terminava por obrigá-lo a criar personagens-tipo, em vez de individualidades. O Conselheiro Acácio é um bom exemplo desse traço realista.

Além disso, o embate econômico entre classes altas e baixas permitia ao escritor mudar seu foco de estudo para os grupos menos privilegiados ou para as relações de poder e dominância entre os setores da sociedade. Esse embate também é parcialmente retratado em *O primo Basílio*. Contudo o Realismo não se resumia a essas características.

Quando estudamos a relação entre Eça de Queirós e o Realismo, demonstramos que o texto do autor português, embora se aproximasse da escola realista francesa no que tange à concepção e à função da literatura, distancia-se da maneira como Flaubert, principal modelo, construía seu realismo. A confusão entre narrador e personagem, onde o discurso indireto parece transformar-se em indireto livre porque a descrição do ambiente é contaminada pelo interior das personagens foi o aspecto mais relevante dessa diferença de estilo. Essa estrutura também serve para diferenciar a escrita de Machado e de Flaubert. Como exemplo, tomemos as borboletas, imagem e símbolo nas duas obras.

Uma das menções a borboletas em *Madame Bovary* ocorre no capítulo VII, quando Ema começa a vida de casada com Carlos:

Ia até as faias de Banneville, junto ao pavilhão abandonado que fica à esquina do muro, do lado dos campos. Na valeta, entre as ervas, há compridas canas de folha cortante.

Ema começava por olhar em torno, verificando se havia alguma mudança desde que fora ali a última vez. Achava no mesmo lugar as digitais, as boninas, as moitas de urtiga em volta dos grandes calhaus e as manchas de musgo ao longo das três janelas, cujas portas, sempre fechadas, caíam de podre sobre as barras de ferro enferrujadas. O seu pensamento, primeiro sem ponto fixo, vagabundeava ao acaso, como a sua galgazinha, que dava corridas pelo campo, ladrava para as borboletas amarelas, caçava as aranhas, ou mordida as papoulas à beira dos montes de trigo. Depois suas ideias se

fixavam, pouco a pouco e, sentada na relva, castigava-a com a ponteira da sombrinha, repetindo consigo:
-Mas, meu Deus! Para que me casei? (FLAUBERT, 1981, p. 35-36).

A descrição do ambiente reflete o desgosto da personagem. Ema está nas faias, porém, o que o narrador nos revela condiz com seu estado de emoção. São “urtigas” e “musgos” e pedras cercando as margaridas. Não há nenhuma presença humana senão a dela, o local, aos olhos da protagonista, é uma solidão com ares de decrepitude. Sabemos, contudo, que o local guarda outros elementos, outras belezas, como revela o trajeto da cadela. Nesse momento, o texto marca um paralelismo forte entre o pensamento de Ema e os passos da cadela, embora o faça por meio de simbolismo e sensações. De toda sorte, o lugar e as ações estão contaminados pelo humor da personagem, conforme nos revela a narração.

As borboletas, tais quais as margaridas, tem um valor simbólico. Parecem representar ora a protagonista, ora os seus anseios. O símbolo se conjuga com a personagem. Para uma descrição realista, esse processo abarca diferentes níveis de informação. Primeiro, há a verossimilhança externa; o lugar é situado e apresentado ao leitor, que consegue descobrir onde foi levado pela narrativa. Depois, o leitor é convidado a descobrir o ambiente pelos sentimentos de Ema; ou seja, a descrição ganha um valor subjetivo no qual o que se recolhe do ambiente não é mais visual, mas sentimental. À medida que vamos, enquanto receptores, tomando conhecimento do íntimo da personagem, compreendemos suas atitudes. Ema mostra-se humana e conflitante. O texto aprofunda-se em seu significado, os elementos do espaço passam a poder ser compreendidos como referências à personagem.

Machado de Assis faz das borboletas uma parte de um dos círculos incompletos da vida de Brás Cubas. Elas se referem ao episódio da Tijuca, quando o narrador conhece Eugênia. Suas referências, no texto, ocorrem principalmente entre os capítulos 25 e 33. O capítulo 31 é intitulado “A borboleta preta”. Na obra, a simbologia para borboletas e para suas cores ilumina-se principalmente quando nos é revelado o contraste entre ser uma borboleta azul e uma borboleta negra.

O tratamento da relação entre o narrador e o mundo, no entanto, é bem diverso do apresentado por Flaubert. Na primeira passagem sobre borboletas, Brás Cubas, estando na Tijuca, fala de seu cotidiano. “Às vezes caçava, outras dormia, outras lia, - lia muito - outras enfim não fazia nada; deixava-me atoar de ideia em ideia, de imaginação em imaginação, como uma borboleta vadia ou faminta”. (ASSIS, 2012, p.

104). A comparação entre borboletas e pensamentos, no texto brasileiro, é explícita e intencional; o narrador personagem tem consciência de sua maneira inquieta de pensar e o não esconde do leitor. Essa estrutura é diversa da maneira como o texto francês apresenta a mesma comparação. Ali, descobrimos a inquietação de Ema por uma metáfora velada, mesmo que a comparação entre o pensamento e a galgo que persegue a natureza seja explicitada pelo narrador. A personagem é incapaz de conhecer a própria realidade, mas o que sente é refletido naquilo que o narrador apresenta.

Mais adiante em *Memórias póstumas*, a borboleta aparecerá novamente, e seu valor simbólico ganhará força. Nos capítulos “A flor da moita” e “A borboleta preta”, o animal é representado como símbolo. Primeiro, aparece para revelar a superstição de Dona Eusébia, que se apavorou com a borboleta preta que adentrou o cômodo em quem ela, Brás Cubas e Eugênia conversavam:

No dia seguinte, como eu estivesse a preparar-me para descer, entrou no meu quarto uma borboleta, tão negra como a outra, e muito maior do que ela. Lembrou-me o caso da véspera, e ri-me; entrei logo a pensar na filha de Dona Eusébia, no susto que tivera e na dignidade que, apesar dele, soube conservar. A borboleta, depois de esvoaçar muito em torno de mim, pousou-me na testa. Sacudi-a, ela foi pousar na vidraça; e, porque eu sacudisse de novo, saiu dali e veio parar em cima de um velho retrato de meu pai. Era negra como a noite. O gesto brando com que, uma vez posta, começou a mover as asas, tinha um certo ar escarminho, que me aborreceu muito. Dei de ombros, saí do quarto; mas tornando lá, minutos depois, e achando-a ainda no mesmo lugar, senti um repelão dos nervos, lancei mão de uma toalha, bati-lhe e ela caiu. Não caiu morta; ainda torcia o corpo e movia as farpinhas da cabeça. Apiedei-me; tomei-a na palma da mão e fui depô-la no peitoril da janela. Era tarde; a infeliz expirou dentro de alguns segundos. Fiquei um pouco aborrecido, incomodado.

“Também por que diabo não era ela azul?” disse eu comigo. (ASSIS, 2012, p.112 -113).

A nova aparição da borboleta reforça a maneira como se diferencia o narrador das duas obras. Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, a natureza não revela os sentimentos ou os pensamentos de Brás Cubas. Enquanto o escritor francês usa o a borboleta (o externo) para descobrir o sentimento (o interno), Machado de Assis usa o cotidiano como representação da narrativa. No dia anterior, a borboleta preta servira para mostrar as superstições de Dona Eusébia e como, face ao comportamento da anfitriã, o narrador revela sua superioridade de classe e de gênero. Posta fora a borboleta, o narrador diz: “apertei-lhes a mão e sai, a rir comigo da superstição das duas mulheres, um rir filosófico, desinteressado, superior”. (ASSIS, 2012, p. 112).

As duas passagens revelam detalhes interessantes da maneira como o narrador conduz a obra. Primeiramente, podemos ver que o narrador menciona apenas os episódios que, de maneira direta ou indireta, refletem-se no enredo. No caso da borboleta negra que lhe pousa na cabeça, é facilmente perceptível a analogia em *flash-forward* do que acontecerá com o romance entre Brás Cubas e Eugênia. A jovem, representada anteriormente pela borboleta, não pode ser amada completamente pelo narrador porque “coxa de nascença”; Eugênia é uma borboleta negra. Se fosse azul, teria um destino mais simpático.

A reflexão que acompanha a morte da borboleta negra mostra Brás Cubas superior e avança sobre a narrativa de Eugênia:

Então [a borboleta] disse consigo: “Este é provavelmente o inventor das borboletas.” A ideia subjugou-a, aterrou-a; mas o medo, que é também sugestivo, insinuou-lhe que o melhor modo de agradar ao seu criador era beijá-lo na testa, e beijou me na testa. Quando enxotada por mim, foi pousar na vidraça, viu dali o retrato de meu pai, e não é impossível que descobrisse meia verdade, a saber, que estava ali o pai do inventor das borboletas, e voou a pedir-lhe misericórdia. Pois um golpe de toalha rematou a aventura. Não lhe valeu a imensidade azul, nem a alegria das flores, nem a pompa das folhas verdes, contra uma toalha de rosto, dois palmos de linho cru. Vejam como é bom ser superior às borboletas! Porque, é justo dizê-lo, se ela fosse azul, ou cor de laranja, não teria mais segura a vida; não era impossível que eu a atravessasse com um alfinete, para recreio dos olhos. Não era. Esta última ideia restituiu-me a consolação; uni o dedo grande ao polegar, despedi um piparote e o cadáver caiu no jardim. Era tempo; aí vinham já as prósidas formigas... Não, volto à primeira ideia; creio que para ela era melhor ter nascido azul. (ASSIS, 2012, p.113, 114).

Para o narrador, a morte chega de maneira imprevista para todos, mas, mesmo o fim é desigual. As borboletas azuis podem ter o consolo de um alfinete, de serem guardadas na lembrança; às borboletas negras, resta-lhes a carnificina cruel da natureza. Se entendermos esse episódio como uma alegoria para a vida de Eugênia, o fato de ser “coxa de nascença”, que repugna o narrador, faz dela uma borboleta negra: bem intencionada e bondosa, mas para quem a vida reserva agruras e um fim melancólico. De fato, o destino de Eugênia foi de miséria e sofrimento:

Tu, minha Eugênia, é que não as descalçaste nunca; foste aí pela estrada da vida, manquejando da perna e do amor, triste como os enterros pobres, solitária, calada, laboriosa, até que vieste também para esta outra margem... O que eu não sei é se a tua existência era muito necessária ao século. Quem sabe? Talvez um comparsa de menos fizesse patear a tragédia humana. (ASSIS, 2012, p. 119).

O texto francês e texto brasileiro revelam, pelo simbólico, o íntimo das personagens. Contudo, a forma como esse movimento introspectivo ocorre não poderia ser mais diverso. O narrador de Flaubert se ausenta e busca amalgamar o mundo externo ao íntimo da personagem. O narrador machadiano faz o oposto, impõe-se. Tudo que ele revela tem uma finalidade, criando-se, de certa forma, um controle do narrador sobre o que informa. O episódio da borboleta negra, no primeiro momento, parece uma antecipação do enredo. Contudo, por trás desse processo, ocorre também a descoberta do caráter de Brás Cubas. Pode-se ver um movimento de quase diálogo quando o narrador pergunta, retoricamente, “por que diabo não era ela azul?” (ASSIS, 2012, p.113). A resposta a essa pergunta vem do silêncio do autor-implícito, quando se revelam, mais que um *flash-foward*, traços psicológicos do protagonista.

Quando falamos em Realismo e Machado de Assis, outros elementos devem ser levados em consideração. Primeiramente, vale ressaltar desde já que não concordamos com a classificação corrente feita pelos manuais de literatura. Machado de Assis, enquanto escritor, não se encaixa na Escola Realista do século XIX, pelo menos não naquela escola atualmente definida e onde configuram vários autores, como Flaubert e Eça de Queirós. Comprovar essa afirmação não é difícil, uma vez que as obras realistas tinham características que não podem ser achadas nos textos machadianos.

O Realismo pode ser caracterizado pela objetividade com que se propunha a retratar o mundo. São traços comuns às obras desse movimento o racionalismo, o universalismo científico e filosófico e o enfoque na realidade concreta. Além disso, em razão da teoria mecanicista como analisavam o mundo, os escritores realistas “encaravam a obra de arte como utensílio, arma de combate, a serviço da metamorfose do mundo e da sociedade”. (MOISÉS. 1988, p. 429). Os escritores, e suas obras, eram conduzidos pelo engajamento político. Nesse sentido, as obras realistas buscavam atuar no mundo real enquanto manifestos políticos.

Nenhuma dessas características é facilmente vislumbrada na obra machadiana. Na verdade, *Memórias póstumas de Brás Cubas* diverge frontalmente de alguns dos traços mais importantes da cátedra realista. O exemplo mais evidente, a autoria de um “defunto-autor”, mostra o choque entre a narrativa machadiana e a objetividade na maneira de retratar o mundo e com o enfoque na realidade concreta proposta pelo Realismo.

A argumentação antirrealista da obra de Machado de Assis estende-se para além da observação acerca do narrador do romance. A obra do autor carioca, conquanto fale e se relacione com a realidade, não é formalmente realista. Na verdade, o ceticismo machadiano produz uma “suspensão do juízo sobre a realidade que representa”. (KRAUSE, 2011, p. 65).

Para Krause (2011), há duas maneiras como a obra machadiana se aproxima do real, ou, ao menos, cria uma verossimilhança de real para o leitor. Uma maneira é a referencialidade externa, isto é, a maneira como o autor, ao situar a história em um tempo e em um espaço determinados, termina por provocar, no leitor, a sensação de um relato verossímil. Outra maneira é a aproximação dos discursos ficcional e cultura, ou seja, o discurso do narrador machadiano aproxima-se dos valores intelectuais de seu período, ainda que os subverta.

A sensação de verossimilhança provocada pelas inserções temporais de Machado de Assis permite compreender melhor a estrutura do romance. Um exemplo é quando Lobo Antunes informa Virgília que eles irão a um camarote para ver a Candiani. Augusta Candiani fora uma “cantora lírica e atriz italiana que, radicada no Brasil, iniciou em 1844 seu sucesso nos teatros do Rio de Janeiro”. (SANSEVERINO, 2012, p. 150). Essa passagem não apenas informa o leitor sobre o período e o local em que se passa à narrativa, mas também representa a classe econômica e social dos palestrantes do diálogo. Além disso, para o público leitor de então, provocava uma forte sensação de verossimilhança.

A verossimilhança também surge pela aproximação dos discursos na obra machadiana. Isso significa dizer que a relação entre realidade e ficção se dá por meio da aproximação do discurso ficcional e do discurso cultural. Nesse caso, a obra machadiana, principalmente a partir de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, adquire uma posição *sui generis*. Ao mesmo tempo em que o discurso incutido pelo autor implícito ao seu narrador é verossimilhante, há uma ruptura desse discurso por meio de uma metapoética, isto é, “a partir de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, o escritor começa a dissolver o princípio de causalidade da verossimilhança”. (KRAUSE, 2011, p.65).

4.2 O discurso erudito como técnica de crítica à sociedade

O romance machadiano, pontuado de referências eruditas e por referências à vida urbana no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX, permite ao leitor real se identificar com as ideias e com a mentalidade apresentada pelo protagonista, afinal, “a presença abundante de teorias científicas e filosóficas nas *Memórias póstumas de Brás Cubas* refletia um assunto da atualidade”. (SCHWARZ, 2008, p. 151). A aproximação dos discursos, contudo, tem uma potencialidade negativa no romance machadiano. Em vez de utilizar os discursos comuns para aproximar-se das concepções de seu tempo, o diálogo estabelecido entre o narrador que produz os discursos e o autor implícito critica o pensamento corrente daquele período.

A desconstrução ocorre na maneira como o autor implícito volta sua atenção para o modo de aproveitamento das ideias. Nesse contexto, Schwarz demonstra que as “ideias fora de lugar” (2000) produzem uma dissonância entre discurso e ação. Esse processo não nega a verossimilhança entre os discursos, apenas produz um novo significado a fim de transmitir concepções críticas sobre a realidade intelectual do país. O conflito entre a erudição do protagonista e, conseqüentemente, de uma classe da sociedade com que ele se identifica, e a materialização das ideias apresentadas é uma crítica velada à situação nacional.

Se sairmos do plano mimético para analisar mais profundamente o discurso proposto pelo romance machadiano, vamos descobrir que há, por trás da aproximação superficial entre os discursos culturais, uma antirrepresentação da realidade. Na verdade, o discurso machadiano, tomado por um viés cético, tem o objetivo de mostrar não a realidade, mas sim a incapacidade de se chegar a ela por meio da linguagem:

(...) O cético não crê nem descrê, antes suspende seu juízo o máximo de tempo possível, protegendo a dúvida para continuar duvidando, ou seja, para continuar investigando e pensando. (...) Nesse sentido, o ceticismo não combina e não pode combinar com o realismo. O realismo pretende descrever a realidade como ela é, enquanto o ceticismo não duvida que a realidade seja, mas duvida sempre de como o realista diz que ela é. Logo, se Machado de Assis é cético, não pode ser realista. (KRAUSE, 2011, p.108).

A concepção cética de desconfiança perpassa todo o romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, como se pode perceber na maneira dúbia com que as relações e as qualidades são apresentadas. Tanto a questão social quanto a questão existencial

são, ao longo do texto, apresentadas em termos contraditórios. Dois capítulos explicitam essas contradições. No capítulo “O verdadeiro Cotrim”, o narrador fala de seu cunhado. Após apor-lhe os defeitos dos críticos, defende-o com seus opostos ou com suavizações. No fim, admite um, porém sobre Cotrim, mas para tão logo defendê-lo novamente:

Não era perfeito [Cotrim], decerto; tinha, por exemplo, o sestro de mandar para os jornais a notícia de um ou outro benefício que praticava, — sestro repreensível ou não louvável, concordo; mas ele desculpava-se dizendo que as boas ações eram contagiosas, quando públicas; razão a que se não pode negar algum peso. Creio mesmo (e nisto faço o seu maior elogio) que ele não praticava, de quando em quando, esses benefícios senão com o fim de espertar a filantropia dos outros; e se tal era o intuito, força é confessar que a publicidade tornava-se uma condição *sine qua non*. Em suma, poderia dever algumas atenções, mas não devia um real a ninguém. (ASSIS, 2012, p. 214).

A passagem anterior, bem como todo o capítulo em destaque, mostra a maneira como o discurso, para Machado de Assis, é incapaz de descrever a realidade. Tudo nela são questões metalinguísticas: o que se fala de Cotrim, como se poderia falar, como Brás Cubas percebe. Por trás disso, há ainda o leitor diegético a quem o narrador comenta o fato, e o leitor extradiegético, que, conhecendo o contexto inteiro da obra e presenciando o diálogo entre narrador e autor implícito, ainda recepciona outro texto, por trás das linhas escritas. Esse mosaico de visões corresponde à maneira cética de encarar a realidade.

O capítulo *Das negativas* destaca a antinomia entre negativo e positivo. No plano existencial, o narrador-defunto mostra a antinomia da existência. As negativas ganham uma conotação positiva apenas para que o leitor as reinterprete como ironia do autor implícito e, portanto, negativas:

A posição de Brás Cubas na condição de defunto-autor remete diretamente à perspectiva cética. Se considerarmos que o transcorrer da vida de Brás Cubas mostra uma sucessão de malsucedidos, culminando por fim no “Capítulo CLX – Das Negativas”; uma existência de artimanhas pérfidas e dissimuladas para forjar qualquer sucesso que seja e atingir o reconhecimento da sociedade, mas que, entretanto, todos os seus empreendimentos vão sendo sequencialmente frustrados; entendemos que essa progressão de desilusões distancia gradualmente o personagem da vida social, uma vez que vai percebendo a precariedade, a inconstância e a incerteza da condição humana. Essa situação de contínuos desenganos, com um conseqüente afastamento da sociedade, atinge seu apogeu com a morte. Concebemos a transição da vida para a morte como a passagem de um ponto de vista que estima e dá crédito às realizações humanas para uma perspectiva desenganada, reflexiva, cética. (TOTI, 2011, s/p.).

Memórias póstumas de Brás Cubas enquanto romance cético não pode ser classificado como Realista. Essa observação é ratificada pela análise da metaficção presente ao longo do texto de Machado de Assis. O prólogo ao leitor, assinado por Brás Cubas, destaca as influências e os traços do romance para, ao fim, terminar com a seguinte lição: “A obra em si mesma é tudo: se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus”. (ASSIS, 2012, p. 53). O primeiro período é claro ao destacar a obra da realidade, o que já é reforçado no primeiro capítulo, intitulado “O óbito do autor”. Já nesse momento, a obra estabelece uma metaficção, que se denota pelo diálogo entre o autor e leitor intradieético.

O processo de metaficção estava presente em algumas das obras que Brás Cubas arrola como influências ao seu romance autobiográfico. Lawrence Sterne (2007), em *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, e Almeida Garrett (2012), em *Viagens na minha terra*, estabelecem diálogos com um leitor intradieético para quem seus narradores explicam a obra. No caso de Machado de Assis, essas intervenções têm, entre outras, a finalidade de resgatar o leitor da ilusão da realidade. Como bem diz já no prólogo, “a obra em si é tudo”, isto é, os eventos narrados ali não têm uma ligação direta com a realidade:

Machado chama a atenção do seu leitor, através de intervenções metaficcionais constantes, para o fato de que ele mostra somente *um efeito* de real e não o real mesmo, exatamente porque não deseja mostrar a realidade, mas sim diversas perspectivas sobre a realidade, deixando-as ao mesmo tempo, e todas elas, sob suspeita. (KRAUSE, 2011, p. 111).

4.3 A relação entre narrador e autor implícito

Anteriormente foi exposta a concepção teórica da autoria implícita, bem como destacada a problemática quanto a sua existência. Ainda assim, vale ressaltar que Reis e Lopes (1988) e Bakhtin (1983) demonstram que o elemento da autoria implícita é, em grande parte, fugidio. Os primeiros a negam por ser um elemento de difícil definição e percepção na obra, mais como se só pudesse ser estabelecido pelo efeito geral. O segundo aponta para um diálogo em que uma das vozes é, no mais das vezes, ausente. Essa ausência é sentida e exprime, pelo silêncio, uma mensagem diversa da posta pela voz presente. No caso do romance machadiano, a voz ausente seria a do autor implícito, que confrontaria a voz do narrador.

O romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* é escrito em primeira pessoa. O narrador controla o fluxo do que será apresentado ao leitor. Esse controle da obra, contudo, é rivalizado constantemente no plano ideológico. Trata-se do autor implícito desconstruindo o discurso do narrador. Os narradores não fiáveis, cujas informações não podem ser acreditadas em sua inteireza, como Brás Cubas, são geralmente acompanhados desse tipo de autor.

A figura do autor implícito se relaciona com o segundo eu, a persona que escreve, mas que não é o escritor. O autor implícito é, por vezes, aquele que assume a voz do escritor, é a persona literária que, de alguma forma, relaciona-se com o escritor:

El autor implícito de una obra literaria es el autor textualizado, es decir, la imagen del autor que proyecta una obra determinada, o la que se traduce a través de la lectura de la obra, a partir de sus juicios intelectuales, éticos, posicionamientos frente a los personajes y acciones, construcción de la trama, presuposiciones que deducimos del texto, etc. (LANDA, 2011, p. 1 e 2).

Nesse sentido, ocorre ora uma “polêmica interna”, ora um “diálogo secreto”, para usar expressões de Bakhtin (1983) em que a voz expressa é questionada ou dialoga com outra voz, que não está expressa, mas é presente e estabelece uma ordem ideológica diversa.

O distanciamento entre narrador e autor, nas obras maduras de Machado de Assis, configura uma mudança de abordagem no foco narrativo que interfere diretamente na composição da obra e na estrutura geral do romance. A novidade está “no narrador, humorística e agressivamente arbitrário, funcionando como um princípio formal, que sujeita as personagens, a convenção literária e o próprio leitor, sem falar na autoridade da função narrativa, a desplantes periódicos”. (SCHWARZ, 2004, p.16). A narração não é distante, nem produzida pelo “compatriota digno de aplauso”. Quem a elabora é um protagonista nem sempre parece muito interessado em continuar a narração. O narrador moralista, que se apresentava como um empecilho à narração porque mantinha o tom sisudo, foi trocado pela galhofa e pelo humor confuso do finado Brás Cubas.

Segundo Schwarz (2004), a mudança do narrador aponta o foco narrativo para elementos da classe superior. Em vez de fixo nas relações entre dependentes e elite, a narrativa machadiana a partir de Brás Cubas centra-se na classe alta. E desta forma, o binômio autor implícito e narrador não fiável serviria para apontar a discrepância entre realidade e aparência, entre a boa formação e o mau caráter de Brás Cubas. Para

Schwarz, a estrutura do que é narrado não condiz com a imagem apresentada, o que revelaria a verdadeira mensagem do autor implícito.

Esse processo é descrito por Bakhtin quando menciona o hibridismo linguístico intencional que ocorre no romance. Nesse conceito, o estudioso argumenta que o hibridismo social, histórico e cultural que acontece naturalmente na fala é produzido de maneira intencional no romance a fim de destacar as várias ideologias ali representadas. Esse processo ocorre, também, por meio do argumento. “Em resumo, o argumento do romance serve para a representação dos sujeitos falantes e de seus universos ideológicos”. (BAKHTIN, 2010, p.162).

A mudança do narrador respeitoso ao narrador não fiável teria ocorrido em razão de uma “conversão de Machado à descrença (que) envolve a afirmação de uma nova crença: a da força criadora do seu gênio...”. (MEYER, 2006, p. 411). Nesse aspecto, pode-se apontar a relação entre personagem e autor, já que ambos são pessimistas. Contudo, Meyer destaca como evento primordial não a conversão ideológica de Machado, mas a conversão da composição, uma vez que o escritor teria modificado, além do seu foco narrativo, seu estilo.

Na visão realista, proposta por Schwarz e Meyer, a partir de *Brás Cubas*, Machado cria um estrutura na qual o narrador não fiável esconde a mensagem do autor implícito. Desse modo, o inverossímil que é o narrador defunto torna-se uma forma de evidenciar a mensagem:

Sem dúvida, a situação criada em *Brás Cubas* já é de si mesma absurda, sugerindo uma espécie de mascarada confessa, em que o verdadeiro autor ajusta ou retira a máscara nas barbas do leitor como quem não leva a sério os compromissos de artífice, isto é, fabricar uma ilusão romanesca, criar um ambiente que dê aos leitores certo simulacro de vida e evolver no tempo. As duas encarnações de *Brás Cubas*, o espectro que atravessou a barreira do grande mistério e o simples solteirão do Catumbi, em vez de servirem de máscara ao legítimo autor, estão revelando a todo instante a sua presença absorvente, sentimos o punho soberano que arma o cenário e dá puxões nos cordéis, sem mais nem menos interromper a cena apaga as luzes e engrola com voz de ventríloquo as suas digressões filosóficas. (MEYER, 2006, p. 413).

Os narradores da segunda fase machadiana, principalmente *Brás Cubas* e *Bentinho*, possuem as características dos narradores não fiáveis⁸. Além de serem narradores-personagens, seus discursos são distorcidos pelo entendimento transmitido

⁸ Essa estrutura narrativa é distinta da utilizada pelos realistas em geral e por Eça de Queirós na obra anteriormente analisada.

por um autor implícito, que os utiliza para “revelar a lacuna entre as aparências e a realidade e mostrar como os seres humanos distorcem e ocultam esta última”. (LODGE, 1992, p. 163).

Não é novidade apontar a pouca fiabilidade do narrador machadiano. Na verdade:

Depois que a crítica norte-americana Helen Caldwell procedeu, em sua leitura de *Dom Casmurro* de 1960, a uma defesa ampla de Capitu, argumentando que todos os indícios de seu adultério dependiam no romance exclusivamente do ponto de vista do narrador em primeira pessoa, Bentinho, e que portanto estes indícios não eram suficientes e muito menos provas conclusivas, a pouca confiabilidade do narrador machadiano tornou-se moeda mais ou menos corrente na crítica. Principalmente em relação aos romances em primeira pessoa da segunda fase do autor e em específico nos casos de Bentinho e Brás Cubas, boa parte dos especialistas observou que a perspectiva do narrador não condizia com aquilo que a estrutura geral do texto permitia inferir. (LASCH, 2009, p. 233).

A concepção de narradores não fiáveis se tornou de tal forma corrente na crítica literária que Abel Baptista vai mesmo criar o “paradigma do pé atrás” sobre a desconfiança completa dos críticos quanto aos narradores machadianos. A crítica, então, passa a explicar o texto machadiano pelo que Machado de Assis teria realmente querido dizer, costumeiramente o contrário do que está posto. Essa visão de desconfiança, em vez de ampliar as leituras possíveis do texto, termina por propor leituras únicas e globalizantes das obras:

O “paradigma do pé atrás” implica uma séria tentativa de desfazer qualquer enigma proposto pela narrativa machadiana, de modo a estabelecer um sentido unívoco, basicamente um sentido que revela a preocupação social do escritor. Ora, se essa tentativa é bem sucedida, salva-se ao mesmo tempo o Realismo em geral e o realismo de Machado de Assis em particular, já que se volta a encontrar uma correspondência clara entre o discurso literário e a realidade. (KRAUSE, 2011, p. 66).

Machado de Assis quebra o paralelismo entre obra e realidade pelo traço fantástico do defunto-autor e pelo uso da metaficção. A todo instante a obra está se curvando sobre si, olhando para a construção, evolução e linguagem do texto literário. Também nessa característica ocorre um diálogo narrador e autor implícito. Se “um dos principais objetos do discurso humano é a própria palavra” (BAKHTIN, 2010, p.152), alguns trechos da metaficção proposta por Brás Cubas aproximam o narrador de um caráter humano. Ao se comportar como um retórico atento a metáforas e a formas de

discurso eruditas, ainda que constantes, o narrador adquire um traço humano. Por outro lado, o caráter retórico ilumina o aspecto ficcional. A metalinguagem e a metaficção possuem um duplo significado, diferentemente da retórica, que tenta utilizar as diversas analogias para ilustrar apenas um significado.

O traço de metaficção, em consonância com o ceticismo, repele a leitura realista ao implantar a suspensão de certezas e a multiplicidade de vozes. Podemos exemplificar de que modo esse processo ocorre observando o prólogo à quarta edição de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Ali se explica a história da publicação, informa sobre algumas alterações no corpo do texto e apresenta um breve comentário sobre a fortuna crítica. Observemos como o autor invoca para si a criação da personagem, mas estabelece a duplicidade das vozes que ocorrerá ao longo da obra. Nesse momento, Machado de Assis, embora autor do romance, atribui o valor ideológico da obra ao *defunto-autor*:

O que faz do meu Brás Cubas um autor particular é o que ele chama de “rabugens de pessimismo”. Há na alma deste livro, por mais risonho que pareça, um sentimento amargo e áspero, que está longe de vir dos seus modelos. É a taça que pode ter lavores de igual escola, mas leva outro vinho. Não digo mais para não entrar na crítica de um defunto, que se pintou a si e a outros, conforme lhe pareceu melhor e mais certo. (ASSIS, 2012, p. 52).

A autoria ideológica é reforçada pela famosa dedicatória “AO VERME QUE PRIMEIRO ROEU AS FRIAS CARNES DO MEU CADÁVER DEDICO COMO SAUDOSA LEMBRANÇA ESTAS MEMÓRIAS PÓSTUMAS”. (ASSIS, 2012, p.49). A dedicatória mostra a relação ideológica entre o narrador explícito e o romance. Ela se liga ao capítulo que trata das negativas. O narrador-personagem parece contente com a pós-vida, logo a dedicatória ao seu recomeço. No entanto, essa satisfação é falsa. A dedicatória mostra rancor da personagem por não ter tido, em vida, sua vaidade mitigada. Esse texto, contudo, não ironiza nem nega os valores e as atitudes que tivera em vida. Ou seja, a ideologia da personagem é a mesma nos dois momentos, em vida e na morte. Por fim, vale ressaltar que a dedicatória também desconstrói o paralelo com a realidade, uma vez que, juntamente com o prefácio de Machado de Assis, se reportam ao defunto-autor. Esses dois textos iniciais produzem uma ruptura com a realidade.

Geralmente, nas dedicatórias e nos prefácios, os autores parecem renegar a autoria em nome a fim de promover uma ilusão de realidade, querem comunicar ao leitor que as obras retratam a vida de pessoas verídicas e não verossímeis. Essa

afirmação pode ser exemplificada em Sterne, em *Life and opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (2007), assina a dedicatória como “o autor”, ao dedicar o livro a um Mr Pitt. Também Daniel Defoe, no prefácio de *Moll Flandres* (2001), renega a sua própria autoria, aponta-se como editor do texto autobiográfico do epônimo da obra.

Machado de Assis renega esse artifício. O que surge na obra, segundo o escritor carioca, é a pintura produzida por um defunto “que se pintou a si e a outros, conforme lhe pareceu melhor e mais certo”. (ASSIS, 2012, p. 52). Não bastasse essa ruptura com a realidade, também o narrador Brás Cubas reforça essa desvinculação seja na dedicatória ao verme, seja no prefácio ao leitor, onde informa que a “obra em si mesma é tudo”. (ASSIS, 2012, p. 53).

A duplicidade de vozes e a maneira pela qual Machado de Assis exime-se ideologicamente da obra retratam a condição dúplice de um narrador não fiável e de um autor implícito. Embora a relação dialogal entre esses dois elementos seja geralmente de oposição, no caso machadiano, ela está mais relacionada a uma suspensão de verdades. Dessa forma, porque não busca a confrontação, o autor implícito machadiano, na maioria das vezes, não surge por trás do discurso de Brás Cubas, mas inserido nele. Sua copresença na voz e na visão do narrador se revela por meio das várias inferências e dos sentidos implícitos. É na maneira paradoxal com que o narrador apresenta a si e ao mundo que se vislumbra o autor implícito, cujo propósito não é negar o que é dito pelo narrador, mas fazê-lo dúbio.

4.4 O defunto-autor e o respeitável leitor

Já no título da obra, o leitor é levado a desconfiar do narrador, uma vez que as “memórias” são escritas por um “defunto-autor”. Opondo-se a essa desconfiança, temos a palavra do próprio Brás Cubas, que pretende ser mais confiável agora que não está sob os efeitos das fraquezas terrenas. Além dessa objeção à incredulidade do leitor, o narrador afasta qualquer suspeita de fantástico ainda no prólogo ao leitor. Temos então um narrador que propõe um foco narrativo em si, em primeira pessoa, “(...) ou seja, um *Eu* que narra, mas acrescido de um “desvio”, que opera um estranhamento em relação ao mundo dos vivos e permite a Brás Cubas propor-se como uma “desmascarador”. (FACIOLI, 2008, p. 99).

O fantástico, quebra das leis do mundo que provoca incerteza e desconfiança no leitor, não acontece na obra. Brás Cubas é um personagem maravilhoso. “No caso do maravilhoso, os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito”. (TODOROV, 2010, p. 59-60). Às personagens, Brás Cubas não possui nada de maravilhoso, uma vez que narra os eventos de quando estava vivo. O leitor implícito, que poderia ter algum questionamento acerca desse fenômeno, vê suas suspeitas sumariamente descartadas quando, no prólogo, lê:

(...)evito contar o processo extraordinário que empreguei na composição destas *Memórias*, trabalhadas cá no outro mundo. Seria curioso, mas minimamente extenso, e aliás desnecessário ao entendimento da obra. A obra em si mesma é tudo: se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus. (ASSIS, 2012, p. 53).

O aspecto maravilhoso do narrador-defunto não implica em hesitação do leitor sobre os eventos tampouco implica na aceitação do sobrenatural. Ele serve apenas como distanciamento, mas não apenas a isso. Esse aspecto é a primeira quebra de verossimilhança do texto, bem como a primeira evidência de estarmos diante de um narrador não-confiável:

O leitor deve desconfiar mais, porque, diante de uma mentira deslavada (o morto que escreve e narra, sem que sejam minimamente explicitados os meios e os recursos), vê-se colocado também frente a uma afirmação verossímil, ou seja, a de que um morto não precisaria mentir. Assim, uma mentira óbvia e cínica é a condição para dizer toda a verdade. Mas quem acabou de mentir como pode agora só dizer a verdade? A verossimilhança ora serve, ora não serve como critério para a representação artística oferecida pelo narrador. (FACIOLI, 2008, p. 101).

Pela leitura de Facioli, percebemos que a questão da representatividade está posta. Contudo, a figura desse narrador-defunto leva o leitor implícito, receptor ideal da obra literária, a compreender a obra como um universo autorreferencial. Esse é um posicionamento Moderno, uma vez que engloba o evento da linguagem de modo a torná-la relativa. O representado é questionável porque o discurso, ao contrário de ser produzido por uma voz moralista superior, é composto por um emissor dotado de vontades e interesses. A linguagem apresenta-se incapaz de expressar um valor unitário e global da realidade. Por isso, o lembrete de que a obra basta em si; sua referencialidade com o mundo real não implica em um atestado de veracidade. Esse

posicionamento moderno também é detectado por Roberto Schwarz, que o utiliza para propor sua leitura subterrânea da obra:

Visto que o narrador é parte facciosa da história, os seus procedimentos formais ficam privados de isenção e exibem algo de manobra *ad hoc*, situadas praticamente, obrigando à glosa conteudista em termos da circunstância imediata. A leitura está em desacordo com as indicações de Brás, que atribui o seu estilo – as contravenções morais e literárias, bem como a altura filosófica – à superioridade do morto sobre os vivos. Em vez de lhe acatar a explicação, preferimos tomá-la como provocação a mais, outra entre as muitas em que a posição de poder da personagem se traduz em técnica narrativa.

Essa tese contradiz o texto explícito num ponto em que ele não tem credibilidade, e em compensação permite dar conta da coesão atrás do aspecto arbitrário. Supondo que seja exata, é preciso todavia sublinhar que em nenhum momento a correspondência entre comportamento narrativo e quadro social está afirmada. A relação é virtual e depende exclusivamente da percepção do leitor. E mesmo de um ânimo de contrapor o próprio juízo ao do narrador. (SCHWARZ, 2008, p.172-173).

Pela desconfiança que temos do narrador conseguimos construir, segundo Schwarz, o verdadeiro sentido da obra. Por trás dos eventos aleatórios e do caráter autoritário do “defunto-autor”, destaca-se o homem da classe alta. Seus interesses e mentalidade estão retratados de maneira subjacente; da mesma forma, por esta leitura, a realidade ali descrita, conquanto similar ao mundo, não o reproduz plenamente. O conflito de forças e de interesses também está subjacente, precisando ser captado pelo leitor.

Outra maneira pela qual se estabelece a contradição quanto ao que diz o narrador, e logo se estabelece a do autor implícito, é por meio dos discursos voltados ao leitor. Este que surge em *Memória póstumas de Brás Cubas* não é apenas o receptor ideal estabelecido pela teoria literária. Nesse caso, o chamado leitor implícito é uma representação formal que justifica o discurso compondo o polo passivo da comunicação. O leitor implícito, nos termos estabelecidos comumente, pertence à obra, ainda que não tenha, necessariamente, uma aparição intradieética ou uma representação real.

No caso do romance de Machado de Assis, o leitor real depara-se com diversos chamamentos ao receptor da obra. Seja na figura de um leitor expresso, como visto na típica advertência machadiana, seja ao longo do texto, ou mesmo personificado em uma personagem, são inúmeros os momentos em que o narrador se dirige a um interlocutor particular, mesmo que não definido.

O primeiro efeito evidente que se pode observar da erupção do leitor na obra é a demonstração, por parte do narrador, sobre a maneira como a obra deve ser interpretada. Ou, pelo menos, de evidenciar ao leitor real que é preciso redobrar a atenção e a cautela com os meandros dos acontecimentos. Essa estratégia de chamar a atenção do leitor a todo o momento é bem característica de Sterne. Entre as várias interações que o narrador Tristram Shandy tem com o leitor, ou com a leitora, algumas são bem semelhantes às utilizadas por Machado de Assis.

— How could you, Madam, be so inattentive in reading the last chapter? I told you in it, *That my mother was not a papist*. - Papist! You told me no such thing, Sir. Madam, I beg leave to repeat it over again, That I told you as plain, at least, as words, by direct inference, could tell you such a thing. - Then, Sir, I must have miss'd a page. - No, Madam, - you have not miss'd a word. - Then I was asleep, Sir. - My pride, Madam, cannot allow you that refuge. - Then, I declare, I know nothing at all about the matter. - That, Madam, is the very fault I lay to your charge; and as a punishment for it, I do insist upon it, that you immediately turn back, that is, as soon as you get to the next full stop, and read the whole chapter over again. I have imposed this penance upon the lady, neither out of wantonness or cruelty, but from the best of motives; and therefore shall make her no apology for it when she returns back: - 'Tis to rebuke a vicious taste which has crept into thousands besides herself, - of reading straight forwards, more in quest of the adventures, than of the deep erudition and knowledge which a book of this cast, if read over as it should be, would infallibly impart with them. - The mind should be accustomed to make wise reflections, and draw curious conclusions as it goes along; the habitude of which made *Pliny* the younger affirm, "That he never read a book so bad, but he drew some profit from it." The stories of *Greece* and *Rome*, run over without this turn and application, - do less service, I affirm it, than the history of *Parismus* and *Parismenus*, or of the Seven Champions of *England*, read with it. - But here comes my fair Lady. Have you read over again the chapter, Madam, as I desired you? - You have: And did you not observe the passage, upon the second reading, which admits the inference? - Not a word like it! Then, Madam, be pleased to ponder well the last line but one of the chapter, where I take upon me to say, "It was *necessary* I should be born before I was christen'd." Had my mother, Madam, been a Papist, that consequence did not follow⁹. (STERNE, 2007, p.44-45).

9 - Como pôde, Madame, estar tão desatenta ao ler o último capítulo? Nele, eu lhe disse que minha mãe não era uma papista. - Papista! Você não me disse isso, senhor. - Madame, eu peço permissão para repeti-lo novamente, que eu lhe disse tão claramente, pelo menos, quanto palavras, por direta inferência, podem dizer isso. - Então, senhor, Eu devo ter perdido uma página. - Não, madame, - você não perdeu uma só palavra. - Então eu estava dormitando, senhor. - Meu orgulho, madame, não lhe pode permitir esse refúgio. Então, eu declaro, eu não sei nada sobre o assunto. - Isso, minha senhora, é a exata culpa pela qual eu a responsabilizo; e como uma punição por isso, eu insisto que imediatamente volte atrás, isto é, tão logo você chegue à próxima parada completa, e leia o capítulo todo de novo. Eu impus esta penitência sobre a senhora, nem por libertinagem, nem por crueldade, mas pelo melhor dos motivos, e, por isso, não devo desculpar-me com ela quando retornar: - 'Isto é para repreender um gosto vicioso que tem penetrou em milhares além de si mesma, - de leitura em linha reta, mais em busca de aventuras, do que da erudição profunda e conhecimento que um livro deste tipo, se lido como deve ser, infalivelmente comunicar-lhes-ia. - A mente deve estar acostumada a fazer reflexões sábias, e a tirar conclusões curiosas enquanto segue na leitura, o hábito de que fez Plínio, o jovem, afirmar, "que ele nunca lera um livro tão ruim, sem que pudesse tirar algum proveito dele". As histórias da Grécia e de Roma, lidas sem essa dedicação, - prestam menos serviço, eu o afirmo, que a história de Parismus e Parismenus, ou dos sete campeões da Inglaterra,

Essa longa passagem do romance de Sterne serve para exemplificar alguma das performances dialogais que Machado de Assis também utiliza em *Memórias Póstumas*. Se for verdade que não há uma combinação ampla como essa no romance de Machado de Assis, há várias dessas soluções ao longo do texto.

Por meio do vocativo a uma leitora feminina, que personifica o público (para salientar a falta de atenção, ou de preparo, do público - e que revela um comportamento machista da época) -, o narrador dos dois romances antagoniza o leitor. Essa solução é oposta àquela utilizada pelos folhetins, nos quais o narrador dirigia-se ao leitor sem confrontá-lo, mesmo quando o propósito era iluminar uma passagem ou ampliar um conhecimento. (CALBUCCI, 2010).

Uma vez que o diálogo com o leitor não serve para seduzi-lo à obra, seu propósito principal é apontar-lhe a questão da linguagem e a necessidade de uma leitura atenta. No trecho apresentado de Sterne fica evidente a estratégia de demonstrar os meandros da linguagem e a maneira como a leitura deve ocorrer. Esse mesmo processo ocorre em *Memórias póstumas de Brás Cubas*:

Capítulo CXXXVIII / A um crítico

Meu caro crítico.

Algumas páginas atrás, dizendo eu que tinha cinquenta anos, acrescentei: “Já se vai sentindo que o meu estilo não é tão lesto como nos primeiros dias.” Talvez aches esta frase incompreensível, sabendo se o meu atual estado; mas eu chamo a tua atenção para a sutileza daquele pensamento. O que eu quero dizer não é que esteja agora mais velho do que quando comecei o livro. A morte não envelhece. Quero dizer, sim, que em cada fase da narração da minha vida experimento a sensação correspondente. Valha-me Deus! É preciso explicar tudo. (ASSIS, 2012, p.225).

O trecho antecedente mostra o mesmo processo argumentativo utilizado por Sterne. Além disso, revela a situação conflituosa entre narrador e leitor. Esse embate ocorre ao longo de todo o romance de Machado de Assis. Não importa se o narrador trata o leitor a quem se dirige com lisonja ou não, a relação de conflito é permanente.

O narratário, figurativizado no “leitor”, é chamado de fino, amigo, sensível, amado, enfim, “um espírito profundo e penetrante”. Ma, analogamente, ele é

lidas com ela. - Mas aqui vem minha nobre senhora. Você já leu mais uma vez o capítulo Senhora, como eu desejava? - Você leu: E você não observou a passagem, na segunda leitura, que admite a inferência? - Nenhuma palavra nesse sentido! Então, Senhora, tenha o prazer de ponderar bem a penúltima linha do capítulo, onde eu digo que “Era necessário que eu nascesse antes de ser batizado” Fosse a minha mãe, senhora, uma papista, essa consequência não seria verdade.

obtusos, pálido e ignaro, incapaz de adivinhar os sobressaltos da narrativa. Em vez de contraditórias, essas qualificações aparentemente opostas semanticamente indicam que a relação entre narrador e narratário é orientada para a polêmica e não para a cumplicidade. (CALBUCCI, 2010, p.188).

Se é evidente que essa estratégia discursiva serve para desconstruir a leitura ingênua do texto, também fica claro o propósito de educar o leitor na forma como o romance deve ser encarado. A trama perde relevância para a linguagem, conforme explicita o narrador de Sterne, e o referencial dá lugar ao estético, como informa Brás Cubas. Essas estratégias fortalecem o que vínhamos dizendo sobre a ruptura do romance com o ideal de uma leitura despreziosa e de um leitor que crê no narrador. Helio Seixas Guimarães (2001) reforça a ideia de que a narração dos romances maduros de Machado de Assis tem como objetivo manter o foco no leitor atento à narração, como se os chamasse sempre ao palco.

4.5 Identidades, adúlteros e fâmulos

Para estabelecer uma linha de comparação temática entre *O primo Basílio* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*, é preciso tornar a atenção também aos temas específicos que as duas obras têm em comum. A moral, a relação com os fâmulos e os episódios de adultério serão os elementos de estudo desse tópico.

O romance de Eça de Queirós propõe uma educação de seu leitor. O autor lança-se em estabelecer uma tese, embora não se circunscreva apenas a isso. “A construção das personagens d’*O primo Basílio*, mais que “demonstrar alguma tese”, retrata criticamente um cenário”. (MAFFEI, 2008, p. 202). De qualquer forma, ao aproximar-se do modelo Realista do século XIX, o romancista português imprime em sua obra um valor destacado para a educação da sociedade. O autor real pretende que sua obra elucide e moralize a sociedade. Dessa forma, o romance eciano desloca o valor moral da obra para fora do enredo. Luísa e Basílio pecam quase sem remorso, em parte pela fragilidade das personagens, em parte por que o efeito deve ser sentido pelo público.

A reprovação do comportamento adúltero de Luísa deve ocorrer por parte do público. No romance, a voz ativa contrária ao enlace vem sempre de Juliana, a antagonista comumente caracterizada de maneira degradante pelo narrador. Ainda assim, o relacionamento entre Luísa e Basílio está cercado de símbolos condenatórios.

O “paraíso” deles, imaginado pela protagonista como um ambiente saído de um romance, “mais se parece a um inferno, lugar de Lúcifer após sua queda”. (MAFFEI, 2008, p. 198). O enlace está repleto de referências aos elementos criticados por Eça de Queirós, sendo os mais evidentes o fato da protagonista ser romântica e utilizar uma igreja para despistar sua ida ao encontro do amante. De toda sorte, a moral interna do romance jamais é abalada, não há, na obra, uma oposição real entre valores, porque aqueles que poderiam combater o adultério ou o perdão, como é o caso de Sebastião e Jorge, ou o abominam, em parte, por despeito, como é o caso de Juliana.

A moral no romance de Machado de Assis, por outro lado, está distorcida internamente. As personagens ou passam por peripécias morais, distorcendo seus valores, ou são obrigados a sucumbir a necessidades mais prementes, como no caso de D. Plácida. A moral, ou a ação moralizante, se deve ser sentida pelo leitor, ocorre justamente como dubiedade do discurso narrativo. Brás Cubas e as demais personagens esforçam-se para se justificar e para suavizar suas ações. Nessa toada, o narrador defende tanto Cotrim como a própria D. Plácida. O cunhado é defendido no capítulo CXXIII, onde Brás Cubas informa:

Talvez pareça excessivo o escrúpulo do Cotrim, a quem não souber que ele possuía um caráter ferozmente honrado. Eu mesmo fui injusto com ele durante os anos que se seguiram ao inventário de meu pai. Reconheço que era um modelo. Arguiam-no de avareza, e cuida que tinham razão; mas a avareza é apenas a exageração de uma virtude, e as virtudes devem ser como os orçamentos: melhor é o saldo que o *deficit*. (ASSIS, 2012, p.213).

Dona Plácida também é absolvida por Brás Cubas. O narrador diz ter dobrado a senhora com um “um pecúlio de cinco contos, - os cinco contos achados em Botafogo,” e “uma história patética dos meus amores com Virgília, um caso anterior ao casamento, a resistência do pai, a dureza do marido, e não sei que outros toques de novela”. (ASSIS, 2012, p. 159). Enquanto se lê a obra, sente-se que a velha senhora não está jamais completamente satisfeita com aquela situação, mas que o carinho que sente por Virgília, que lhe pede aquele sacrifício, e a necessidade a fazem aceitar o adultério. O próprio narrador se escusa do papel torpe que realizara:

Súbito deu-me a consciência um repelão, acusou-me de ter feito capitular a probidade de Dona Plácida, obrigando-a a um papel torpe, depois de uma longa vida de trabalho e privações. Medianeira não era melhor que concubina, e eu tinha-a baixado a esse ofício, à custa de obséquios e dinheiros. Foi o que me disse a consciência; fiquei uns dez minutos sem saber

que lhe replicasse. Ela acrescentou que eu me aproveitara da fascinação exercida por Virgília sobre a ex-costureira, da gratidão desta, enfim da necessidade. Notou a resistência de Dona Plácida, as lágrimas dos primeiros dias, as caras feias, os silêncios, os olhos baixos, e a minha arte em suportar tudo isso, até vencê-la. E repuxou-me outra vez de um modo irritado e nervoso. Concordei que assim era, mas aleguei que a velhice de Dona Plácida estava agora ao abrigo da mendicidade: era uma compensação. (ASSIS, 2012, p. 164).

Evidencia-se que a questão moral não aparece como um ensinamento para o leitor, mas como uma disputa interna. A moralidade apenas é questionada de modo reflexo, quando, e se, o leitor produz uma aproximação referencial com a obra. O conflito todo está preso à trama do romance, ao contrário do caso eciano, que busca expor a sociedade por meio da obra. Para que a aproximação do leitor, no caso machadiano, ocorra, é preciso que este perceba que o narrador está justificando o egoísmo de suas ações de modo a suavizar sua culpabilidade. A voz do narrador personagem não condiz com a sua visão. Nesse jogo de sentidos, Brás acaba dizendo uma coisa e nos revelando, pela visão, outras subentendidas.

O egoísmo, por sua vez, é uma constante em *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Não está presente apenas, principalmente as mais poderosas, que agem conforme seus interesses. A confusão entre protagonista e narrador permite uma identidade entre Brás Cubas e quase todos os personagens principais, o que torna o texto, de certa maneira, egoico. A história não apenas gira ao redor de Brás Cubas; trata-se mesmo de um

(...) romance pseudoautobiográfico [que] denuncia o romance biográfico, no sentido que utiliza deste os mesmos procedimentos supostamente baseados na realidade para construir, com eles, uma realidade que vai além da mera cópia servil. Constrói, em suma, uma *mimesis*, que não necessariamente depende da aparência de realidade criada pelo romance autobiográfico, mas sim de sua forma vazia (OLIVER, 2012, p.42).

A construção do romance, que falseia uma autobiografia, termina por falsear todas as personalidades que povoam seu enredo. Poucos são as personagens que não se identificam, ao menos de alguma forma, com o protagonista. De certa forma, quase todas as personagens da obra são variações ou registros da personalidade do narrador.

Brás Cubas, tanto o protagonista como o narrador, já que entre eles há uma ruptura, são muito parecidos, de modo a ser impossível criar uma dupla personalidade. Entre o narrador e o protagonista a identidade é plena. Ambos podem ser descritos como:

Homem letrado e muito lido, inventou “filosofias de botequim”, pretendeu-se político esperto e inventor de uma panacéia para salvar a humanidade, constitui uma figura pitoresca e exótica, e menos um tipo propriamente, espécie de intelectual desocupado, egoísta, marcado pela volubilidade, pois muda de posição, de opiniões, de discursos, registros linguísticos, a todo momento, substituindo uns pelos outros ao sabor das circunstâncias, dos interesses e mesmo das veleidades. (FACIOLI, 2008, p. 141).

A começar pelos elementos do triângulo amoroso, Virgília e Lobo Neves, eles se assemelham a Brás Cubas por sua vaidade, demonstrada pelo desejo de poder e de nomeada, e por sua hipocrisia. Brás Cubas é evidentemente vaidoso. Sua existência, e pós-existência, é pautada pela busca incessante da fama. O romance e o “Emplasto” são formas pelas quais o autor pretendia ter o nome impresso “nos jornais, mostradores, folhetos, esquinas (...)”. (ASSIS; 2012, p. 58).

Virgília é a filha do conselheiro Dutra, “uma influência política capaz de sagrar deputados, movendo arditamente os cordéis do ministério e dos partidos” (FARO, 2006, p. 46). Noiva de Brás Cubas em razão de um conluio político e termina casando-se com Lobo Neves, um homem mais ambicioso. Mais tarde, torna-se amante do próprio Brás Cubas. A relação entre os dois é a única realmente duradoura do romance, embora Virgília só surja na fase adulta de Brás Cubas. Apesar disso, pode-se dizer que Virgília acompanha o narrador ao longo de toda a obra, sendo mesmo a “terceira senhora” que é mencionada como estando presente ao funeral do protagonista. Virgília é

(...) bela, ambiciosa, supersticiosa e astuta, preferiu a situação do adultério porque prezava as aparências, a consideração pública e a estabilidade do casamento (mesmo sem amor, e alegando não poder separar-se do filho), mas também não queria abrir mão da ligação forte com sua “alma gêmea” Brás Cubas”. (FACIOLI, 2008, p.142).

Além da ambição e da vaidade, também a hipocrisia aproxima os amantes. Nesse caso, a questão identitária passa também a se constituir uma transformação; alguns personagens adquirem ou refinam traços semelhantes a Brás Cubas, como é o caso de Virgília. No episódio da sua visita a Brás Cubas já enfermo (capítulo VI) é possível deduzir a influência do protagonista nas ações das personagens:

Do mesmo modo como se pode perceber que o ex-escravo Prudêncio aprendera com Brás o tratamento adequado a ser dispensado a um escravo, parece que foi ele quem verdadeiramente ensinou e treinou Virgília nas “virtudes” e “vantagens” da “hipocrisia paciente e sistêmica”. Assim, Brás se desonera das ações de Prudêncio e das de Virgília, mas ele é o verdadeiro

professor de ambos, o autêntico Pedagogo das barbaridades e da hipocrisia. (FACIOLI, 2008, p. 144).

Virgília casara-se com Lobo Neves, “um homem que não era mais esbelto que eu, nem mais elegante, nem mais lido, nem mais simpático, e todavia foi quem me arrebatou Virgília e a candidatura, dentro de poucas semanas, com um ímpeto verdadeiramente cesariano”. (ASSIS, 2012, p. 125). De certa forma, Lobo Neves é o nêmesis de Brás Cubas. A disputa entre os dois se dá tanto no campo amoroso quanto no campo político. Brás Cubas perde a noiva, mas ganha a amante, com quem tem um caso de muitos anos. Lobo Neves, por sua vez, obteve mais sucesso na vida política e, portanto, atingiu mais fama. No cômputo geral, para os valores do protagonista, pode-se dizer que ele foi derrotado por Lobo Neves, como ele mesmo afirma quando diz, sobre o casamento entre Lobo Neves e Virgília: “[c]edi; tal foi o começo da minha derrota” (ASSIS, 2012, p. 126).

A derrota para Lobo Neves se dá porque este consegue ir mais longe na busca de nomeada, ainda que Brás Cubas quase o tenha humilhado com uma caso quase público e, de toda forma, descoberto pelo marido. O enlace, no entanto, não se equiparava à fama de uma bela esposa pública. A derrota parece-nos também evidenciada pelas reações aos resultados das disputas. Se Brás Cubas cede a esposa sem “despeito” ou “violência de família”, sua ação não é tão contida quando a amante recusa-se a fugir com ele:

Ao jantar, desmenti-o; bebi mais do que costumava; ainda assim, menos do que era preciso para perder a razão. Já estava excitado, fiquei um pouco mais. Era a primeira grande cólera que eu sentia contra Virgília. Não olhei uma só vez para ela durante o jantar; falei de política, da imprensa, do ministério, creio que falaria de teologia, se a soubesse, ou se me lembrasse. Lobo Neves acompanhava-me com muita placidez e dignidade, e até com certa benevolência superior; e tudo aquilo me irritava também, e me tornava mais amargo e longo o jantar. Despedi-me apenas nos levantamos da mesa. (ASSIS, 2012, p.150).

Facioli (2008) considera a disputa entre Brás Cubas e Lobo Neves um empate em que este perde “nas astúcias do amor”, mas vence “por conseguir manter as aparências, o casamento e a carreira (idem, p. 147). Lobo Neves sabia do caso entre Virgília e Brás Cubas, mas “preferiu manter as aparências e conveniências, a pretexto de amar a mulher e o filho e ainda manter a carreira política. Desprezado e vingado por Brás Cubas, sua imagem é marcada também pela hipocrisia, tanto quanto a dos

amantes...”. (ibidem, p. 147). Independente de quem vence a disputa por status, a relação entre Lobo Neves e Brás Cubas é de identidade: ambos buscam os mesmos objetivos movidos pelas mesmas vaidades.

Há um caminho que leva do adultério em *O primo Basílio* ao adultério em *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Uma evidência disso é a forma como o narrador brasileiro começa a aventura entre si e Virgília: “- Quem chegou de São Paulo foi minha prima Virgília, casada com o Lobo Neves, continuou Luís Dutra” (ASSIS, 2012, p. 133, grifo nosso). Dado o sucesso do romance de Eça de Queirós no Brasil, é impossível não perceber essa oração como uma chave de leitura para o tema do adultério que está por vir.

Nesse sentido, tratamento da questão requer uma leitura paralela principalmente porque, conforme a tese que defendemos, os elementos da crítica machadiana de 1878 foram retrabalhados no seu romance de 1880. Uma primeira aproximação pode ser vista no local do enlace extraconjugal. No caso de Eça, o espaço narrativo é uma quebra de expectativa. Luísa sonhara com um espaço literário, alguma coisa que lhe rememorasse um romance:

Lembrava-lhe um romance de Paulo Féval em que o herói, poeta e duque, forra de cetins e tapeçarias o interior de uma choça; encontra ali a sua amante; os que passam, vendo aquele casebre arruinado, dão um pensamento compassivo à miséria que decerto o habita - enquanto dentro, muito secretamente, as flores se esfolham nos vasos de Sèvres e os pés nus pisam *gobelins* veneráveis! Conhecia o gosto de Basílio - e o Paraíso decerto era como no romance de Paulo Féval. (QUEIRÓS, 2012, p. 198).

A expectativa sobre o “paraíso” é logo quebrada. O espaço escolhido por Basílio, que Luísa julgava ter bom gosto, é uma espelunca em uma sobreloja cuja escada sequer lhes permitia subir juntos. A quebra de expectativa, tanto de Luísa como do leitor, é intencional. Com ela, o narrador pretende transmitir sua mensagem moralista, uma espécie de “o crime não compensa” sequer na execução. A sordidez moral da traição está presente no ato, mas também no espaço em que ela ocorre. Ao deixar-se conduzir, a protagonista é transposta do seu lar para um espaço inferior:

A voz narrativa apresenta o espaço do adultério com uma tonalidade sarcástica, na qual há a intenção de mostrar a condenação da protagonista à clausura infernal e a uma sucessão ininterrupta de quedas. Os degraus que conduzem a progressiva decadência de Luísa começam a se instalar em seu caminho no momento em que a excitação dos primeiros encontros se dilui e ela sente que o adultério consiste na repetição da vida matrimonial. Seguir-se-

á a chantagem da criada Juliana, por meio da apropriação das cartas trocadas entre os amantes e a oblíqua “fuga” de Basílio. (PREVEDELLO, 2011, p. 155).

O lugar de amor de Brás e Virgília não tem a mesma descrição lúgubre do romance português, pelo contrário, era uma casinha “feita num recanto da Gamboa. Um brinco! Nova, caiada de fresco, com quatro janelas na frente e duas de cada lado todas com venezianas cor de tijolo, - trepadeira nos cantos, jardim na frente; mistério e solidão. Um brinco!”. (ASSIS, 2012, p. 156). Também aqui a deterioração moral não acarretará os protagonistas, como é o caso de *O primo Basílio*; a vítima será D. Plácida, que “sentia-se enojada e humilhada pelo papel sórdido a que se obrigava para tentar escapar da miséria absoluta”. (FACIOLI, 2008, p. 148). Nesse sentido, o paraíso dos amantes de Machado é parte da perdição moral da costureira.

Não apenas no valor simbólico do local do adultério distancia os romances. *O primo Basílio* encaminha-se para a queda de Luísa enquanto que *Memórias póstumas de Brás Cubas* evita a punição dos pecadores para fazer terra arrasada de todos os que os rodeiam. Nesse sentido, Luísa e Virgília, enquanto protagonistas do enlace amoroso, e Juliana e D. Plácida, como empregadas das adúlteras, possuem comportamentos bastante diversos.

As protagonistas traem seus maridos aparentemente pelos mesmos motivos fúteis. Se Luísa é movida pelo acaso, pela moeda que lhe obrigava a ir, “Brás e Virgília pecam porque têm ocasião de pecar”. (LISBOA, 1999, p.155). A adúltera machadiana é movida pela futilidade, que lhe é um traço de caráter. Outro traço de sua personalidade que atua em favor da traição é a vaidade, embora esta se preste a um duplo papel. Ao mesmo tempo em que Virgília se envaidece por ser desejada por outro homem, seu amor pela “consideração pública” - uma espécie de vaidade – limita o desenvolvimento do enlace amoroso e impede o desenlace trágico da esposa infiel. Virgília não se matará como Ema, não sucumbirá à vergonha como Luísa. Enquanto mantiver as aparências, o enlace ocorrerá sem muitos infortúnios.

Não é possível encarar o enlace de Virgília com Brás Cubas como uma queda, como ocorre a Luísa. Esta é movida por uma curiosidade romântica e burguesa, mas, principalmente, pela vontade externa, primeiro de Basílio, depois de Juliana. Justamente porque não é capaz de se opor aos acasos do destino é que Luísa passa de um cordel para outro. A esposa infiel do romance machadiano controla as forças de seu próprio destino. Casar-se-ia com Brás Cubas, mas o destino público ao lado de Lobo

Neves é mais atraente. O envolvimento com o amante, que lhe alimenta a vaidade de uma mulher exuberante, é outra manifestação de sua vontade, que se conjuga tanto às vontades de Lobo Neves, no primeiro caso, como às de Brás Cubas, no segundo.

De toda sorte, se é verdade que “Luísa peca como Virgília, sem razão e por fim sem paixão” (LISBOA, 1999, p. 156), também é verdade que o desfecho do enlace no romance brasileiro é um anticlímax quando comparado ao desfecho português. Em *O primo Basílio*, as cartas conduzem à punição pela vontade de Juliana e à morte pela descoberta de Jorge. Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, as cartas não conduzem a qualquer desfecho, apesar da certeza do marido. O caso esmorece sem qualquer escândalo.

O papel das empregadas também é opostamente simétrico. Juliana descobre o caso e, com isso, chantageia a patroa. D. Plácida é enredada no caso desde o início, sendo a sua principal vítima. Aparentemente, como diz Lisboa (1999), a lição da “boa escolha dos fâmulos” foi aprendida pela adúltera da obra de Machado de Assis. Não é apenas o papel das empregadas que são opostas, mas também as personalidades. Humildes de origem, cada uma tem a sua maneira própria de encarar a existência. Juliana é uma personagem forte e ambiciosa que detestava sua condição e desejava modificá-la. Já D. Plácida era uma “mulher branca, livre e pobre na sociedade escravista brasileira, sem nenhuma alternativa material ou moral”. (FACIOLI, 2008, p.148) cujo maior medo era tornar-se mendiga na rua.

Mais adiante vamos tratar mais especificamente da comparação entre Juliana e Prudêncio, mas já é válido notar como o movimento que ocorre à empregada de Luísa é muito semelhante ao do liberto. Se Juliana queria parar de “servir”, “ser patroa”, Prudêncio, que serviu Brás Cubas durante a infância e foi por ele humilhado, conseguiu fazer a migração completa. No caso da personagem brasileiro, essa mutação é significativa, uma vez que o antigo escravo torna-se não apenas proprietário de um escravo como usa com ele o vergalhão que recebera na infância. Ou seja, adquire e incorpora a natureza que lhe oprimira.

4.6 Filosofia e prática

Retornando à questão da identificação entre Brás Cubas e as demais personagens, é preciso ainda falar daquele que é seu duplo: Quincas Borba. Abaixo do

casal protagonista, Quincas é o personagem de maior relevo porque estabelece, dentro da narrativa, o substrato teórico pelo qual o comportamento do protagonista é pautado. O “Humanitismo”, sua filosofia que “retifica o espírito humano, suprime a dor, assegura a felicidade, enche de imensa glória o nosso país” (ASSIS, 2012, p.183) é, para uma leitura mais voltada para o social, o fundamento irônico pelo qual a classe dominante justifica seu poder. No entanto, a “escola filosófica”, que teoriza todo o comportamento de Brás Cubas e de seus pares, têm muitas outras funções críticas dentro do texto. Revela a hipocrisia com que a desigualdade é aceita e justifica o egoísmo das personagens. Além disso, “(...) com a sua filosofia paródica do Humanitismo, testemunhemos uma sátira feroz ao Realismo, ao Darwinismo, e ao culto positivista da ciência (...)”. (LISBOA, 1999, p. 157).

Dessa maneira, o filósofo Quincas Borba relaciona-se ao próprio Brás Cubas enquanto divulgador da ideologia pela qual o protagonista pauta a sua existência. É também possível interpretá-los, Brás Cubas e Quincas Borba, como duplos que, somados, “encarnam a prática da volubilidade nas quatro perspectivas estudadas por Roberto Schwarz, a universal, a individual, a nacional e a de classe social, formando uma síntese enfática, tragicômica, desse perfil da camada letrada na sociedade escravista”. (FACIOLI, 2008, p.145). Facioli (2008) estabelece a ligação entre os dois personagens, além da filosofia que compartilham, pela infância, que compartilharam juntos, e pelo desejo de uma supremacia, real ou imaginária, que percorre toda a vida de Brás Cubas e que Quincas Borba manifesta quando “escolhia sempre um papel de rei, ministro, general, uma supremacia, qualquer que fosse”. (ASSIS, 2012, p. 84).

Se o comportamento de Brás Cubas é teorizado por Quincas Borba, a melhor representação prática dele, além do próprio protagonista, está em Cotrim. O cunhado não é apresentado, como as demais personagens, a meia luz: sua vaidade, hipocrisia e ambição são destacadas tão claramente quanto possível para um romance machadiano. Essa natureza hipócrita encontra-se bem descrita nos três episódios principais em que Brás Cubas e Cotrim dividem a cena: na questão do testamento; no capítulo “o verdadeiro Cotrim”; na questão do jornal de oposição.

Quando o pai de Cubas e Sabina morre, encontramos uma “cena antológica de egoísmo e mesquinha de classe” (FACIOLI, 2008, p.150) entre o protagonista e o cunhado acerca da disposição dos bens. Por trás de um discurso “honrado”, tanto Cotrim como Brás Cubas revelam seu lado mais mesquinho, disputando “a manteiga”

de uma herança repleta de “pães”. Nessa disputa, a solteirice de Brás é motivo para um benefício de Cotrim e Sabina. Momentos mais tarde, o homem a quem não convinha casar, conforme Sabina sugere no momento da partilha, é convencido a noivar com uma parenta de Cotrim. Agora a família se reuniria, mas as relações são sempre marcadas por um interesse mesquinho que o narrador não se propõe a esconder. Cotrim então é revelado no

(...) elogio falso, que funciona como incriminação ou condenação, lembrando mais uma vez que também neste caso Brás Cubas vingasse extemporaneamente do cunhado, mostrando ser muito parecido com ele e ter feito muitas coisas semelhantes (...); de fato, o elogio incriminador do Cotrim é também, em quase tudo, um autoelogio incriminador do mesmo Brás Cubas (...). (FACIOLI, 2008, p. 151).

O reforço a personalidade egoísta e interesseira de Cotrim, e também de Brás Cubas, surge no momento em que o protagonista informa à imprensa que “começaria a publicação de um jornal oposicionista”. (ASSIS, 2012, p. 232). Nesse momento, Cotrim, a quem Cubas ajudara com fornecimentos ao arsenal da marinha, faz publicar uma declaração afastando-se do posicionamento político do cunhado. O “problema insolúvel” da ingratidão do cunhado é uma ironia nada velada ao comportamento interesseiro deste, e que se estende ao longo do capítulo seguinte, no qual Borba afirma como o humanismo impede que a classe alta devore a si mesma:

Quanto à censura de ingratidão, Quincas Borba rejeitou-a inteiramente, não como improvável, mas como absurda, por não obedecer às conclusões de uma boa filosofia humanística.

– Não me podes negar um fato, disse ele; é que o prazer do beneficiador é sempre maior que o do beneficiado. Que é o benefício? é um ato que faz cessar certa privação do beneficiado. Uma vez produzido o efeito essencial, isto é, uma vez cessada a privação, torna o organismo ao estado anterior, ao estado indiferente. Supõe que tens apertado em demasia o cós das calças; para fazer cessar o incômodo, desabotoas o cós, respiras, saboreias um instante de gozo, o organismo torna à indiferença, e não te lembras dos teus dedos que praticaram o ato. Não havendo nada que perdure, é natural que a memória se esvaeça, porque ela não é uma planta aérea, precisa de chão. A esperança de outros favores, é certo, conserva sempre no beneficiado a lembrança do primeiro; mas este fato, aliás um dos mais sublimes que a filosofia pode achar em seu caminho, explica-se pela memória da privação, ou, usando de outra fórmula, pela privação continuada na memória, que repercute a dor passada e aconselha a precaução do remédio oportuno. Não digo que, ainda sem esta circunstância, não aconteça, algumas vezes, persistir a memória do obséquio, acompanhada de certa afeição mais ou menos intensa; mas são verdadeiras aberrações, sem nenhum valor aos olhos de um filósofo. (ASSIS, 2012, p. 234).

Outra análise que se pode fazer sobre Cotrim, mas que não vamos produzir aqui, apenas sugerir é a sua tipificação enquanto personagem. Cotrim não é Conselheiro Acácio, sua construção formal não é a mesma de um personagem-tipo, definido anteriormente como aquele cujos traços individuais caracterizam uma coletividade. Se é possível que o romance de Machado de Assis transforme uma personagem em uma visão de classe, esse processo não deve se dar com Brás Cubas, cuja complexidade e exotismo o distingue bastante de uma representatividade mais ampla. Parece-nos que a essência de classe que pode ser apontada no protagonista é justamente aquela que mais se identifica com Cotrim. Na relação de identidade entre os dois é que se descortina o tipo social da classe abastada no Brasil do Segundo Reinado.

Em certa medida, o próprio Cotrim é uma personagem diversa de Brás Cubas. Enquanto o narrador protagonista têm uma existência vazia, que, afirma Schwarz (2008, p. 101), varia entre o “desfrutável” e o “inútil”, seu cunhado é dotado de espírito industrial. Cotrim escala profissões, ele trabalha, ou melhor, explora, mas, de toda forma, não vive de rendas. Essa diferença atua sobre o motor da ambição, que, no caso de Brás Cubas, provém apenas de um desejo de fama e notoriedade, enquanto Cotrim busca, além de respeito, o lucro. Por meio dos traços econômicos do cunhado, a narrativa de Brás Cubas vai revelar o “Liberalismo *sui generis*, com a liberdade assentada sobre a rede oficial de favores” (FAORO, 2008, p.496). Assim:

(...) a intenção de sintetizar um tipo representativo da classe dominante através das relações que lhe são peculiares. Cabe ao enredo concretizá-las por meio de personificações e anedotas convenientes. Daí a presença de uma diversificada galeria de figuras sociais, necessária para que Brás tenha realidade. De outro ângulo, este leque de caracteres encerra um sistema de posições cujo vínculo com a organização econômico-política da propriedade no país é palpável. (SCHWARZ, 2008, p.71).

A identificação entre Brás Cubas e as demais personagens não vale apenas para os elementos das classes mais abastadas. Os elementos das classes mais baixas também podem, algumas vezes, ser aproximados a traços específicos da personalidade do protagonista, embora a motivação seja diversa. É o caso da ambição de Marcela, ainda que, nesse caso, sua condição “mulher branca, livre e pobre” (FACIOLI, 2008, p.149) explique suas motivações. Por sinal, o retrato do desconsolo e da falta de garantias que os homens livres e pobres tinham na segunda metade do século XIX é

ainda apresentado pela degradação que sofrem D. Plácida, sujeitando-se a alcoviteira, e sua filha, que vira prostituta.

Descendo ainda mais na escala econômica, temos o problema da escravidão, cujas cenas tendem a receber uma leitura de denúncia:

(...) as cenas onde entram escravos condenam a ordem social do país, fixam traços de caráter pernicioso em que é patente a impregnação escravista da classe alta, e fazem ver o cativo segundo esquemas de psicologia universalista, estritamente os mesmos da humanidade em geral. Para apreciar o valor crítico deste universalismo, basta considerar que à sua luz as brutalidades de um escravo forro não são menos complexas e espirituais que os divinos caprichos de uma senhora elegante, contrariamente ao que pensariam o preconceito comum ou também o racismo científico então em voga. (SCHWARZ, 2008, p.114).

Contudo, dentre os elementos mais pobres do romance, a ligação entre Prudêncio e Brás Cubas parece avançar para além da questão escravista. Na verdade, o ex-escravo parece tornar-se o filho espiritual de Brás Cubas. O episódio do “menino diabo”, em que Brás Cubas batia no “moleque de casa” Prudêncio está no capítulo intitulado “O menino é pai do homem”:

Desde os cinco anos merecera eu a alcunha de “menino diabo”; e verdadeiramente não era outra coisa; fui dos mais malignos do meu tempo, arguto, indiscreto, traquinas e voluntarioso. Por exemplo, um dia quebrei a cabeça de uma escrava, porque me negara uma colher do doce de coco que estava fazendo, e, não contente com o malefício, deitei um punhado de cinza ao tacho, e, não satisfeito da travessura, fui dizer à minha mãe que a escrava é que estragara o doce “por pirraça”; e eu tinha apenas seis anos. Prudêncio, um moleque de casa, era o meu cavalo de todos os dias; punha as mãos no chão, recebia um cordel nos queixos, à guisa de freio, eu trepava-lhe ao dorso, com uma varinha na mão, fustigava-o, dava mil voltas a um e outro lado, e ele obedecia, — algumas vezes gemendo, — mas obedecia sem dizer palavra, ou, quando muito, um — “ai, nhonhô!” — ao que eu retorquia: — “Cala a boca, besta!” — Esconder os chapéus das visitas, deitar rabos de papel a pessoas graves, puxar pelo rabicho das cabeleiras, dar beliscões nos braços das matronas, e outras muitas façanhas deste jaez, eram mostras de um gênio indócil, mas devo crer que eram também expressões de um espírito robusto, porque meu pai tinha-me em grande admiração; e se às vezes me repreendia, à vista de gente, fazia o por simples formalidade: em particular dava-me beijos.

Não se conclua daqui que eu levasse todo o resto da minha vida a quebrar a cabeça dos outros nem a esconder-lhes os chapéus; mas opiniático, egoísta e algo contemptor dos homens, isso fui; se não passei o tempo a esconder-lhes os chapéus, alguma vez lhes puxei pelo rabicho das cabeleiras. (ASSIS, 2012, p. 75).

A ligação comum que se estabelece é a mesma criada por Brás Cubas: o menino voluntarioso ter-se-ia tornado em um adulto “opiniático, egoísta”. Quando

avancamos ao capítulo “O vergalho”, Brás Cubas vê o mesmo Prudêncio castigar um escravo que possui. Após interferir em favor do escravo que apanha, Brás Cubas reflete que:

Exteriormente, era torvo o episódio do Valongo; mas só exteriormente. Logo que meti mais dentro a faca do raciocínio achei-lhe um miolo gaiato, fino e até profundo. Era um modo que o Prudêncio tinha de se desfazer das pancadas recebidas, transmitindo-as a outro. Eu, em criança, montava-o, punha-lhe um freio na boca, e desancava-o sem compaixão; ele gemia e sofria. Agora, porém, que era livre, dispunha de si mesmo, dos braços, das pernas, podia trabalhar, folgar, dormir, desagrilhoado da antiga condição, agora é que ele se desbancava: comprou um escravo, e ia-lhe pagando, com alto juro, as quantias que de mim recebera. Vejam as sutilezas do maroto! (ASSIS, 2012, p. 157).

A explicação do comportamento está sempre relacionada ao comportamento de Brás Cubas com o negro durante a infância. De certa forma, a crueldade com que Brás Cubas tratou Prudêncio tê-lo-ia ensinado a própria crueldade. O menino Cubas era o pai do homem Prudêncio. Pelo pouco que se mostra do ex-escravo é difícil trazer mais profundidade psicológica a seu comportamento, conquanto inúmeras ilações sejam possíveis. Como se viu na passagem de Schwarz, a psicologia do escravo é universalista e humana, tal qual a psicologia das classes mais abastadas. Contudo, quando retornamos para a relação entre Brás Cubas e Prudêncio, podemos também descortinar a filiação de mentalidade entre o senhor e escravo. Os traços de Brás Cubas, como um vírus, espalham-se aos personagens da obra.

Se voltarmos o olhar para *O primo Basílio*, encontraremos outro paralelo entre as obras. Prudêncio, enquanto senhor comporta-se com a mesma mentalidade que lhe fora transmitida por Brás Cubas, e abusa de seu poder e força. Juliana também, quando consegue alçar-se ao poder da situação, impõe os castigos que julgava ter recebido pela patroa. O trecho da reviravolta é característico dessa inversão de poder:

Juliana plantou-se-lhe diante, muito insolente.
- A senhora diz bem, sou uma ladra, é verdade; apanhei a carta no cisco; tirei as outras do gavetão. É verdade! E foi para isto, para mas pagarem! - E traçando, destraçando o xale, numa excitação frenética: - Não que a minha vez havia de chegar! Tenho sofrido muito, estou farta! Vá buscar o dinheiro onde quiser. Nem cinco réis de menos! Tenho passado anos e anos a ralar-me! Para ganhar meia moeda por mês, estafo-me a trabalhar, de madrugada até à noite, enquanto a senhora está de pânria! É que eu levanto-me às seis horas da manhã - e é logo engraxar, varrer, arrumar, labutar, e a senhora está muito regalada em vale de lençóis, sem cuidados, nem canseiras. Há um mês que me ergo com o dia, para meter em goma, passar, engomar! A senhora suja, suja, quer ir ver quem lhe parece, aparecer-lhe com tfularias por baixo e cá está a negra, com a pontada no coração, a matar-se com o ferro na mão! E a

senhora, são passeios, tipóias, boas sedas, tudo o que lhe apetece - e a negra? A negra a esfalfar-se!

Luísa, quebrada, sem força de responder, encolhia-se sob aquela cólera como um pássaro sob um chuveiro. Juliana ia-se exaltando com a mesma violência da sua voz. E as lembranças das fadigas, das humilhações, vinham atear-lhe a raiva, como achas numa fogueira.

- Pois que lhe parece? - exclamava. Não que eu coma os restos e a senhora os bons bocados! Depois de trabalhar todo o dia, se quero uma gota de vinho, quem mo dá? Tenho de o comprar! A senhora já foi ao meu quarto? E uma enxovia! A percevejada é tanta que tenho de dormir quase vestida! E a senhora se sente uma mordedura, tem a negra de desaparafusar a cama, e de a catar frincha por frincha. Uma criada! A criada é o animal. Trabalha se pode, senão rua, para o hospital. Mas chegou-me a minha vez - e dava palmadas no peito, fulgurante de vingança. - Quem manda agora, sou eu! (QUEIRÓS, 2007, p. 266-267).

O léxico usado, “negra”, “animal” e a crueldade com que é descrita a relação patrão-empregado evidencia a exploração que Juliana julgava sofrer. A partir desse momento, com a situação invertida a seu favor, a criada assume a mentalidade de patroa e, com tal, passa a explorar e a castigar quem está em posição inferior. Dessa maneira, constrói-se um paralelo evidente entre o comportamento de Juliana e de Prudêncio. Ambos, alçados à condição de patrão, agem como espelho da classe abastada, repetindo seus comportamentos. Contudo, as motivações diferem. Prudêncio é filho de Brás Cubas e, como pode ser visto no episódio, permanece submisso ao ex-patrão. Juliana é verdugo de Luísa, confrontando-a e humilhando-a. No primeiro caso, há uma contaminação do comportamento, uma repetição do passado; no segundo, há uma repetição do comportamento como vingança pelo passado.

Como vimos vários são os significados possíveis das poucas ações representadas por Prudêncio, de maneira que a mensagem que se lhe pode atribuir é polissêmica. Por fim, resta a questão do seu nome, que denota uma personalidade calada a fim de se defender de conflitos. Sua prudência é interesseira, tal como fora a de Juliana quando cuidava da velha tia de Jorge. No entanto, dadas as personalidades diversas, os silêncios de Prudêncio e Juliana são também distintos. Esta cala por impotência, aceita tudo enquanto não pode redarguir, aquele cala porque aprendeu que jamais estará na posição de igual. Uma última visão social dos dois romances apresentaria, quando comparadas às duas personagens, a sociedade brasileira de maneira muito mais estratificada e rígida para aqueles que ascendem da classe mais baixa.

Necessário ressaltar que o processo de composição difere profundamente. O autor português cria uma personagem complexa cujas vontades não pertencem ao narrador, cujas ações seguem seu desejo mais íntimo. A personagem segue independente

da vontade do narrador, que apenas pode contar com ela para agir conforme sua personalidade. Enquanto isso, no plano formal, o narrador brasileiro é dono de Prudêncio, personagem sem profundidade subjetiva. Ele emerge a bel prazer do narrador em momentos significativos da obra, fortalecendo sempre um quadro geral de cinismo e pessimismo com a natureza humana.

Dessa maneira, foi possível estruturar partes do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* com a finalidade de descortinar a maneira como ele foi concebido. Sua estrutura dupla, ora voltando-se para a realidade, ora dobrando-se sobre a metaficção, faz parte da estratégia de confundir e alertar o leitor para os múltiplos significados da linguagem. Além disso, uma vez que o romance estabelece múltiplas visões possíveis sobre o que pretende dizer, o leitor é capaz de estabelecer relações críticas com a sociedade do Segundo Reinado. Além disso, ao analisar as personagens e as relações que existem entre eles e a obra de Eça de Queirós, anteriormente trabalhada, é possível destacar como a *Ars poética* de Machado de Assis modifica a abordagem dos temas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegamos ao fim desse trabalho dissertativo. Dada a complexidade de sua natureza e os diversos tópicos por ele abordados, a tarefa de concluir não pode ser menos complexa e, portanto, faz-se necessário repassar o percurso que tivemos até aqui.

No segundo capítulo, estudamos *O primo Basílio*, de Eça de Queirós tentando aprofundar tópicos que estavam na superfície da obra. A primeira análise cuidou da maneira como a obra foi composta. Os traços de reiteração e reforço do enredo foram destacados no surgimento de Leopoldina e Ernestinho. Também o conflito principal, que ocorre entre Luísa e Juliana, instala-se já nas primeiras páginas.

O terceiro momento lidou com a estética realista da proposta de Eça de Queirós. O texto eciano foi analisado segundo os padrões que ele buscava de objetividade, verossimilhança e moralidade, o que permitiu descortinar elementos estruturais, como o controle do narrador sobre o enredo e a maneira como o autor propunha objetivar a realidade por meio da fala direta das personagens. Essas reflexões dão ensejo ao estudo de algumas fragilidades da obra, como o domínio demasiado do autor e a externalidade das descrições e dos eventos, retirando das personagens parte de sua individualidade.

O quarto momento lidou mais diretamente com a elaboração das personagens no texto. Propusemos uma nova leitura sobre Luísa. Nossa tese é de que essa personagem pode ser interpretada como metáfora para toda a burguesia enquanto classe social. Essa interpretação é distinta da maneira mais comum com que Luísa é encarada, enquanto exemplo quase tipo de um elemento dessa classe social: a burguesinha inculta, desocupada e volúvel.

A mudança de interpretação sobre Luísa é necessária uma vez que, conforme demonstramos, o casal protagonista não corresponde aos elementos sociais a que se relacionam, conforme propunha a escola realista. Um casal formado por uma dona de casa e um funcionário das minas não teria meios para a existência desocupada de Luísa. Não teria criadas, por exemplo, o que implicaria no fim da ociosidade da esposa e na inexistência de Juliana. Conquanto a referencialidade do casal não se sustente, o que abala a proposta realista de objetividade, a função crítica e moral da obra permanecem quando compreendemos Luísa enquanto metáfora da burguesia. Assim, a crítica social eciana se direciona ao conjunto mais amplo da sociedade.

O valor crítico da obra não está presente apenas na metáfora que é Luísa. O Conselheiro Acácio, segunda personagem analisada nesse estudo, fortalece o caráter combativo da obra ao mesmo tempo em que a localiza. Se a protagonista servia de metáfora a toda uma classe social, Acácio revela a hipocrisia de um estamento bastante comum na sociedade portuguesa. A crítica ampla, quase universal, ganha aqui contornos mais pátrios; é um elemento da sociedade portuguesa que é criticado. Além da variação quanto ao grau de criticidade, há também uma mudança na maneira como a personagem é construída. Se Luísa é uma metáfora, Acácio é um tipo. Essa maneira de elaborar personagens é bastante comum entre os realistas. Postas lado a lado, é possível perceber como o propósito realista é constantemente perseguido. A crítica social é estabelecida por diversas maneiras (metáfora, tipificação...), mas se reforça em cada uma.

A terceira personagem tratada no primeiro capítulo destaca uma última forma de construção dos elementos subjetivos na obra. Juliana é mostrada como uma personagem moral, cujas características psicológicas condizem com suas atitudes ao longo do romance. Em relação aos dois primeiros casos trabalhados, também fica fortalecida a distinção entre individualidade construída literariamente, no caso da empregada, e de representações mais amplas de segmentos e modelos, no caso das outras duas personagens.

Por fim, analisamos a questão moral no romance de Eça de Queirós. A problemática se apresentava no debate que a crítica de 1878 fez em torno das cenas do paraíso e de algumas descrições mais carregadas. Machado de Assis, por exemplo, rechaça a obra no âmbito moral tanto por não conseguir apresentar um ensinamento como por estar carregada por uma atmosfera perniciosa que vai além dos termos e das descrições. Evitando tratar da lição moral que é requerimento realista, esse trecho final analisa o erotismo e a sensualidade na obra eciana. Para o autor português, eles são elementos neutros, cuja valorização fica a cargo do narrador e varia ao longo da trama. A nossa análise não contempla uma última hipótese sobre essa questão porque não condiria com os traços que destacamos das personagens, contudo é possível uma leitura sempre negativa do erotismo se for entendido como motivo do “pecado” de Luísa e de parte da infelicidade de Juliana.

Embora a leitura que fizemos de *O primo Basílio* seja particular, no sentido de que nos pertence completamente, é preciso admitir que ela contém traços de diversos estudos sobre a obra que tivemos contato. Dessa forma, o segundo capítulo está focado

em um dos momentos de produção crítica acerca desse romance. Sua elaboração ocorreu por meio de uma comparação e de um contraste entre os textos produzidos por Ramalho Ortigão (2007) e Machado de Assis (1986). O primeiro, um romântico convertido em realista, elabora uma crítica equilibrada, na qual avalia positivamente a estética de Eça de Queirós sem deixar de apontar algumas falhas na construção das personagens e do texto.

Machado de Assis, autor ainda romântico, mas, principalmente, contrário ao movimento realista, elabora sua crítica apontando falhas da obra e da própria estética a que Eça de Queirós se filia. Nesse sentido, estabelecendo sua compreensão do romance, o autor brasileiro explica as falhas de composição como provocadas pela estética realista, que exige do narrador o controle sobre o enredo a fim de estabelecer o efeito moralizante. Essa ação controladora repercute na elaboração de personagens, que não apresentam força íntima. Como vimos, Luísa e Acácio são modelos representativos que não possuem uma individualidade. O mesmo pode ser dito de quase todas as personagens do romance, exceção feita à Juliana. A ausência de individualidades permite ao narrador criar seus quadros representativos da sociedade portuguesa. Em contrapartida, segundo Machado de Assis, essa fraqueza moral atrapalha a evolução do enredo.

A comparação entre os dois críticos mostra como seus valores, ainda que diversos quanto à estética, aproximam-se no que diz respeito à construção das personagens. Ortigão e Machado concordam com a superioridade de Juliana enquanto individualidade, embora discordem quanto à tipificação de Luísa. Observando apenas o texto machadiano, é possível retirar de sua análise sobre *O primo Basílio* uma *Ars Poética*, fundamentos para a construção da verdade estética segundo o autor brasileiro.

O quarto capítulo constitui-se com uma leitura de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Sua proposta é dupla: pretende estudar o romance e aproximá-lo da obra portuguesa nos pontos compartilhados e na comparação sobre as estéticas empregadas. O romance brasileiro, no geral, é bem diferente da obra de Eça de Queirós. Primeiramente, a natureza do seu narrador e a maneira como ele conduz o enredo são completamente diversos do modo utilizado na obra portuguesa. Não obstante, a reflexão de Machado sobre o texto eciano e a comunhão de episódios aproxima os dois romances.

A leitura de *Memórias póstumas de Brás Cubas* permite descortinar como os preceitos estéticos apontados em seu trabalho de crítico são apresentados na sua criação ficcional. Vemos como Machado de Assis retrabalhou alguns elementos do romance eciano de forma a torná-los condizentes com sua proposta estética. Para usar exemplos apenas sobre narrador e personagens, Machado de Assis evita a armadilha de ter o controle total do enredo, o que poderia dilapidar as personagens ao lhe retirar estofos íntimos, criando um narrador em primeira pessoa que conduz toda a história. Também a composição das personagens difere, uma vez que Machado prefere individualidades a tipificações.

Esses dois aspectos não totalizam a análise do romance. A leitura de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, como de toda a obra machadiana, é cada vez mais rica. A possibilidade de se indagar, por meio dessa obra, aspectos sociais e culturais, geralmente escondidos em seus meandros, é prova dessa riqueza. Trata-se de um romance com diversos níveis dialogais, produzindo então uma enormidade de pontos de partida para novos estudos. Assim, é possível estudar, por exemplo, a relação entre narrador e leitores, intradieético e extradieético, e a maneira como esses elementos dialogam. Além disso, essa obra também permite apontar uma oposição ideológica ao narrador, que atribuímos, por razões teóricas, ao autor implícito.

Em razão da riqueza de *Memórias póstumas*, a análise comparativa dos elementos comuns ao romance brasileiro e o português não podia limitar-se à identificação dos elementos reescritos em conformidade com a estética machadiana. Descrita a mudança produzida pelo autor brasileiro sobre os elementos comuns às duas obras, o presente texto analisa os desdobramentos das soluções machadianas. Essa é uma das razões da necessidade de utilizar a ideia de autoria implícita. É por meio desse mecanismo teórico que se consegue estabelecer a duplicidade ideológica presente na obra; o autor implícito põe em dúvida os argumentos do narrador ao expor a incongruência entre palavras e ações.

Como em *O primo Basílio*, também o romance machadiano é questionado quanto aos elementos morais. A problemática surge porque Machado de Assis afirma não existir lição moral possível na obra portuguesa. Parte da crítica acusa o autor brasileiro de cometer o mesmo erro que aponta ao romance de Eça de Queirós. Esse trabalho se posiciona de maneira diversa. Os comportamentos de Luísa e de Virgília não são semelhantes; a protagonista portuguesa é conduzida pela necessidade da narração,

sem íntimo nas vontades, já a personagem brasileira age de modo condizente com seu íntimo vaidoso. Também há mudança no quadro geral da obra. O romance machadiano, que não se propunha a uma tese moral, estabelece um narrador que dilapida a moral das personagens que lhe são inferiores. Nesse sentido, o romance brasileiro é até mais imoral do que o português. Essa característica é ressignificada pela existência de um autor implícito, que apresenta os vícios do comportamento de Brás Cubas. Além disso, o autor brasileiro não ameaça o que entende por verdade estética, ou seja, ao pressionar questões morais, não usa elementos que não pertencem, no seu entendimento, ao processo literário.

Esperamos que esse trabalho sirva como ferramenta para uma melhor compreensão dos textos aqui trabalhados. No momento em que escrevemos essa conclusão, e apenas para exemplificar uma utilidade, pensamos que a leitura completa dessa dissertação pode servir para uma reflexão sobre os elementos de narratologia, já que composição de voz, narrador, autoria e personagens estão expressos ao longo do trabalho.

O texto literário cria um universo autônomo que, de alguma forma, pode estar relacionado com o mundo real em que vivemos. No entanto, dada a sua integridade, ele permite ao leitor crítico sempre uma nova interpretação e reconstrução dos elementos semânticos do texto. As palavras, apesar de seus significados, podem ser reassimiladas com diferentes sentidos, razão porque o desenvolvimento da análise literária possibilita novas e diversas leituras. O objeto literário está constantemente em reconstrução. A perspectiva de quem se debruça sobre ele é sempre nova ou renovada, o que amplia seu significado.

A cada nova leitura do objeto literário surgem novas consequências e outros desdobramentos possíveis. Assim, seu significado é multiplicado pelo número de leituras que fazemos dele e pela combinação, sempre em certa medida pessoal, das diversas leituras que existem sobre ele. Toda essa infinita gama de reflexões recai, em última análise, sobre questões intrinsecamente humanas, como seus sentimentos (bons e ruins), sua relação com os próximos e sobre a própria linguagem, mecanismo primeiro de toda convivência social. Dessa maneira, podemos dizer que a obra literária é um eterno repositório de reflexões sobre a natureza humana, e nisso talvez resida sua relevância.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAMS, M. H.. **O espelho e a lâmpada: teoria romântica e tradição crítica.** São Paulo: Editora Unesp, 2010.

ANDRADE, Luiz de. Folhetim palestra. In: NASCIMENTO, José Leonardo do. **O primo Basílio na imprensa brasileira do século XIX.** São Paulo: Editora Unesp, 2007.

ARAÚJO, Ferreira de. O primo Basílio. In: NASCIMENTO, José Leonardo do. **O primo Basílio na imprensa brasileira do século XIX.** São Paulo: Editora Unesp, 2007.

ARISTÓTELES, Arte poética, In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica.** São Paulo: Cultrix, 2005.

ASSIS, Machado. Eça de Queirós. In: **Obra completa.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. vol. 3.

_____. O Ideal do crítico. In: **Obra completa.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. vol. 3.

_____. Notícias da Atual Literatura brasileira, Instinto de nacionalidade. In: **Obra completa.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. vol. 3.

_____. O passado, o presente e o futuro da literatura In: **Obra completa.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. vol. 3.

_____. A nova geração In: **Obra completa.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. vol. 3.

_____. **Memórias Póstumas de Brás Cubas.** Porto Alegre, RS: L&PM, 2012.

ATAÍDE, Tristão de. Machado de Assis, o crítico. In: ASSIS, Machado. **Obra completa.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. vol. 3.

AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental.** São Paulo: Perspectiva, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. A tipologia do discurso em prosa. In: COSTA LIMA, Luiz. (Org.) **Teoria da literatura em suas fontes.** 2ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

_____. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance.** 6ª edição. São Paulo: Editora UNESP Hucitec, 1990.

BARIANI, Edison. O silêncio do desdém: o crítico Machado de Assis. In: **Ícone - Revista de Letras.** São Luís de Montes Belos, v.1, p. 87-94. dez. 2007.

BOOTH, Wayne. **The rhetoric of fiction**. 2ª ed. Chicago: Chicago University press, 1983. Disponível em: <<http://books.google.co.uk/books?id=VfUgMbRYSW4C&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>>. Acessado em: 29 de jan de 2013.

BRUNI, J. C. . A Consciência da Opressão. In: *Revista da UNESP*, Araraquara, 1977.

BITTENCOURT, Roberto Nunes. Transgressão e morte em O primo Basílio, de Eça de Queiroz. In: **III Congresso de Letras da UERJ**, 2006, São Gonçalo. Anais do III CLUERJ-SG. Rio de Janeiro: Botelho Editora, 2006. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/cluerjsg/anais/iii/completos%5Ccomunicacoes%5Crobertonunes.pdf>>. Acessado em: 1 out. 2012.

CALBUCCI, Eduardo. **A enunciação em Machado de Assis**. São Paulo: Nankin; Edusp, 2010.

CALDWELL, Helen. **O Otelo brasileiro de Machado de Assis**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura ocidental**. São Paulo: Leya, 2011. v.3.

CHAVES, Henrique. Ainda o primo Basílio. In: NASCIMENTO, José Leonardo do. **O primo Basílio na imprensa brasileira do século XIX**. São Paulo: Editora Unesp, 2007.

COMPAGNON, Antonione. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

COUTINHO, Afrânio. Machado de Assis na literatura brasileira. In: ASSIS, Machado. **Obras Completas**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

DEFOE, Daniel. **Moll Flanders**. London: Wordsworth, 2001.

DUSILEK, Adriana. Machado de Assis e seu método crítico. In: **Illuminart, Sertãozinho**. v.1, n.2, 2009, p. 10-15.

FACIOLI, Valentim. **Um defunto estrambótico: análise e interpretação das Memórias póstumas de Brás Cubas**. 2ª ed. São Paulo: Nankin; Edusp, 2008.

FAORO, Raymundo. **Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio**. São Paulo: Globo, 2006.

_____. **Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro**. 3ª ed. São Paulo: Globo, 2008.

FARO, Arnaldo. **Eça e o Brasil**. São Paulo: Editora Nacional; Editora da Universidade de São Paulo, 1977.

FIGUEIREDO JUNIOR, Afonso Celso. Letras e artes, escola realista – O primo Basílio por Eça de Queirós. In: NASCIMENTO, José Leonardo do. **O primo Basílio na imprensa brasileira do século XIX**. São Paulo: Editora Unesp, 2007.

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. Trad. Araújo Nabuco. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

FOSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. São Paulo: Globo, 2004.

FRANCHETTI, Paulo. O primo Basílio e a batalha do realismo no Brasil. In: **Eça & Machado**. Conferências e textos das mesas redondas do Simpósio internacional Eça & Machado - set. 2003 / org. BERRINI, Beatriz. São Paulo: Fapesp, Fundação Gulbenkian, 2005.

GARRETT, Almeida. **Viagens na minha terra**. 4ª ed. São Paulo: Martin Claret, 2012.

GUIMARÃES, Hélio Seixas. **Os leitores de Machado de Assis**. 2ªed. São Paulo: Nankin; Edusp, 2005.

HOBBSWAM, Eric. **A era do capital 1848-1875**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. São Paulo: 6ª ed. Editora Cultrix, 1973.

JARNAES, Johan. Uma leitura política de O primo Basílio. In: **Revista Colóquio/Letras**. Ensaio, nº 40, nov. 1977, p. 28-40. Disponível em: <<http://colouquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=40&p=28&o=r>>. Acessado em: 26 dez. 2012.

JOBIM, José Luís. Machado de Assis: o crítico como romancista. In: **Machado de Assis em linha: revista eletrônica de estudos machadianos**. Rio de Janeiro. ano 3 n. 5, jun 2010. Disponível em: <<http://machadodeassis.net/download/numero05/num05artigo07.ppdf>>. Acessado em: 01 fev. 2013.

KRAUSE, Gustavo Bernardo. **O problema do Realismo de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

LAET, Carlos. Sem malícia. In: NASCIMENTO, José Leonardo do. **O primo Basílio na imprensa brasileira do século XIX**. São Paulo: Editora Unesp, 2007.

LAJOLO, M., ZILBERMAN, R. **A leitura rarefeita, livro e literatura no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

LANDA, Jose Garcia. **El autor implícito y el narrador no fiable-según nuestro punto de vista**. Universidad de Zaragoza, 2011. Disponível em: <http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=1926133>. Acessado em: 04 jun.2013.

LASCH, Markus. Manicômios, pseudo(auto)biografias e narradores pouco confiáveis: de Machado de Assis a Carlos Sussekind. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. nº34, 2009. Disponível em: <<http://seer.bce.unb.br/index.php/estudos/issue/view/202/showToc#.UdXUHzvUmac>>. Acessado em: 04 jun.2013.

LISBOA, Maria Manuel. Machado e Eça ou a mão e a luva: tótem e não tabu. In: **Via atlântica**. São Paulo. n.2, 1999, p. 151-159.

LODGE, David. **A arte da ficção**. Porto Alegre: L&PM, 2010.

LUBBOCK, Percy. **A técnica da ficção**. São Paulo: Cultrix; Editora USP, 1976.

MACHADO, Ubiratan. **A vida literária no Brasil durante o romantismo**. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar editorial, 2010.

MAFFEI, Luiz. Machado versus Eça com Machado: algumas problemáticas luzes sobre O primo Basílio. In: **Matraga nº23**. Rio de Janeiro, jul./dez. 2008.v. 15. Disponível em: <http://www.pgletras.uerj.br/matraga/matraga23/arqs/matraga23a13.pdf> Acessado em 04 jun 2013.

MAFRA, Telma Aparecida. Eça de Queirós: um painel. In: **Revista UniABC – Humanas**. v.1, n.1, 2010 - ISSN: 2177-5818.

MARGATO, Izabel. Cenas da vida portuguesa: Lisboa e Luísa, dois corpos marcados pela falta. In: **Revista Letras**. nº 23 Literatura Portuguesa e Pós-colonialismo: Produção, Recepção e Cultura. Jul-Dez, 2001. Disponível: <http://w3.ufsm.br/revistalettras/artigos_r23/8_izabel_margato.pdf>. Acessado em: 04 jun. 2013.

MARTELO, Rosa Maria. Duplos e metades: funções da complementaridade na construção da personagem queirosiana. In: **Novela Lírica**, de Annamarie Schwarzenbach. Org. Ana Luísa Amaral. Porto: Granito, 2002. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4242.pdf>>. Acessado em: 14 set. 2012.

MENDES, Leonardo. CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira. Naturalismo aqui e là-bas. In: **O eixo e a roda**. v.18, nº 1, 2009. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Eixo%20e%20a%20Roda%2018,%20n1/06-Leonardo-e-Pedro.pdf>. Acessado em: 08/08/2012

MEYER, Augusto. De machadinho a Brás Cubas. In: Teresa: **Revista de Literatura Brasileira**. nº6 / 7. São Paulo: Editora 34; Imprensa Oficial, 2006.

MINÉ, Elza. A geração de 1870 e o Brasil, alguns ângulos e percursos. In: **Via atlântica**. São Paulo. n.9, 2006, p. 213-224.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 5ªed. Cultrix: São Paulo, 1988.

_____. **A criação literária**. 18ªed. São Paulo: Cultrix, 2009. v. 2.

MOOG, Vianna. **Eça de Queirós e o século XIX**. 5ª ed. Col. Vera Cruz.vol 107. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1966.

MORAES, Eliane Robert. O efeito do obsceno. In: **Caderno Pagu 3**. 2003. Disponível: <<http://www.scielo.br/pdf/cpa/n20/n20a04.pdf>>. Acessado em: 22 set 2012.

MUIR, Edwin. **The structure of the novel**. New York: Hillary House, 1967.

NASCIMENTO, José Leonardo. **O primo Basílio na imprensa brasileira do século XIX: estética e história**. São Paulo: UNESP, 2007.

OLIVER, Élide Valarini. **Variações sob a mesma luz: Machado de Assis repensado.** São Paulo: Nankin; Edusp, 2012.

ORTIGÃO, Ramalho. Cartas Portuguesas. In: NASCIMENTO, José Leonardo. **O primo Basílio na imprensa brasileira do século XIX: estética e história.** São Paulo: UNESP, 2007.

_____. O primo Basílio. In: ORTIGÃO, Ramalho; QUEIRÓS, Eça de. **As Farpas - Tomo II, Fev-Maio 1878.** Disponível em: <http://www3.uuniversia.com.br/conteudo/livros/As_farpas_cronica_mensal_da_politica_das_letras_e_dos_costumes.pdf>. Acessado em: 01 fev. 2013.

PANOFSKY, Erwin. **Idea: a evolução do conceito de belo.** São Paulo: Martins Fontes, 1994.

PLATÃO. **A República.** São Paulo: Martim Claret, 2000.

PREVEDELLO, Tatiana. Inversões do paraíso: os guias dantescos em O primo Basílio e Memórias Póstumas de Brás Cubas. In: **Estação Literária.** Londrina, Vagão. Volume 7. Set. 2011. Disponível: <<http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL7Art14.pdf>>. Acessado em 4 jun 2013.

QUEIRÓS, Eça. **O primo Basílio.** 2ªed. São Paulo: Martim Claret, 2012.

_____. Carta a Teófilo Braga de 12 de março de 1878. In: **O primo Basílio.** Eça de Queirós. 2ªed. São Paulo: Martim Claret, 2012.

_____. **Cartas Inéditas de Fradique Mendes.** Porto: Lelo &Irmão. Disponível em: <<http://www.omarrare.uerj.br/numero13/pdfs/alfarrabios.pdf>>. Acessado em: 01 out. 2012.

RAZERA, Gisélle. **Polêmica velada: uma leitura de Memórias póstumas de Brás Cubas como resposta ao Primo Basílio.** Dissertação de mestrado em literatura comparada. Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2011. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/33374/000789629.pdf?sequence=1>>. Acessado em 04 jun 2013.

REIS, Carlos. Eça e Machado de Assis ou a batalha do realismo. In: **Eça & Machado.** Conferências e textos das mesas redondas do Simpósio Internacional Eça & Machado – set 2003. Org. Beatriz Berrini. São Paulo: EDUC, FAPESP, Fundação Gulbenkian, 2005, p. 285-302.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. **Dicionário de teoria da narrativa.** São Paulo: Editora Ática, 1988.

REIS, Jaime. 241 Causas históricas do atraso econômico português. In: **História de Portugal.** TENGARRINHA, José (org). Bauru, SP : EDUSC ; São Paulo, SP : UNESP; Portugal, PO: Instituto Camões, 2000.

ROANI, Gerson Luiz. Eça e a criação do homem imoral. In: **Revista Língua & Literatura**. v. 5, n.8 e 9. 2003 p. 43-56. Disponível em: <<http://revistas.fw.uri.br/index.php/revistalinguaeliteratura/article/view/31>>. Acesso em 22 set.2012.

ROCHA, João Cezar de Castro. **Machado de Assis: por uma poética da emulação**. 1ªed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

ROSA, Alberto Machado da. **Eça, discípulo de Machado?**. Rio de Janeiro: Fundo de cultura, 1963.

ROUANET, Sergio Paulo. Tempo e espaço na forma shandiana: Sterne e Machado de Assis. In: **Estudos Avançados**. Vol. 18. nº 51. São Paulo. maio/ago 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142004000200021&script=sci_arttext&tlng=es>. Acessado em 04 jun.2013.

SANTOS, Nílvio Ourives. Eça de Queirós: realidade e realismo português. In: **Akrópolis - Revista de Ciências Humanas da UNIPAR**. Akrópolis, Umuarama, v.11, n.1, jan./mar., 2003.

SANSEVERINO, Antônio. Notas à edição de Memórias Póstumas de Brás Cubas. In: **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. Porto Alegre, RS: L&PM, 2012.

SCHWARZ, Roberto. Ao vencedor as batatas. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2000. _____ . Viravolta machadiana. In: **Novos estudos**. - CEBRAP vol.1. São Paulo, 2004. Disponível em: <http://socialsciences.scielo.org/scielo.php?pid=S0101-3300200500010004&script=sci_arttext>. Acessado em: 04 jun.2013.

_____. **Um mestre na periferia do capitalismo**. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2008.

SÉRGIO, Antonio. Notas sobre a imaginação, a fantasia e o problema psicológico.moral na obra novelística de Queirós. In: **Obras completas - Ensaios**. Lisboa: Sá da Costa, 1971, p.53-120.

SIQUEIRA, Ana Marcia Alves. **O Cabeleira entre a tradição e o cientificismo: a construção do herói sertanejo e o projeto educacional de Franklin Távora**. Tese de doutoramento defendida na Faculdade de Filosofia, letras e ciências humanas, USP, 2007. Disponível: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-07022008-112528/fr.php>>. Acessado 4 jun.2013.

SOUSA, Elri Bandeira de. Autor implícito e narratividade no drama de Ésquilo. In: **Graphos**. Revista de pós-graduação em Letras. UFPB. João Pessoa, Vol 12, N. 1, Jun./2010. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/graphos/article/view/9853/5382>>. Acessado em: 04 jun.2013.

STERNE, Lawrence. **The life and opinions of Tristram Shandy, Gentleman**. New York, Dover, 2007.

TODOROV. Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. 4ªed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

TOTI, Carolina Natale. **O ceticismo em *Memórias Póstumas de Brás Cubas***. 2011. Disponível em: <<http://www.educacaopublica.rj.gov.br/biblioteca/literatura/0135.html>>. Acessado em 04 jun.2013.

WOOD, James. **Como funciona a ficção**. São Paulo, Cosac Naify, 2011.

XAVIER, E. C. S. O Primo Basílio: o mais humano dos romances de Eça. In: **XXIII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa**, 2011, São Luís. XXIII. Congresso Internacional da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa, 2011. Disponível em: <http://www.abraplip.org/anais_abraplip/images/stories/sessoes/Elaina%20Carla%20Xavier.pdf>. Acessado em: 01 out.2012.