

O PRIMO BASÍLIO SOU EU

Plágio e Provincianismo no romance de Eça de Queirós

Ermelinda Maria Araujo Ferreira

Introdução

Em seu romance *O Papagaio de Flaubert* (Rocco, 1988), Julian Barnes narra a cômica aventura de um médico inglês aposentado que procura, nos museus da França, um papagaio empalhado que teria servido de inspiração a Gustave Flaubert cem anos antes, quando escrevia uma das novelas mais importantes de sua obra, *Un Coeur Simple*. Obcecado, o personagem sai em busca do verdadeiro modelo numa viagem tumultuada ao passado e ao tempo perdido. À medida que avança em sua investigação, torna-se um verdadeiro prisioneiro no emaranhado dos cenários, personagens e fatos mais relevantes da biografia de Flaubert. A certa altura, ele desabafa:

Por que a obra nos leva à procura do escritor? Por que não podemos viver bem sozinhos? Por que os livros não bastam? Flaubert queria que bastassem; poucos escritores acreditaram como ele na objetividade do texto escrito e na insignificância da personalidade do escritor; ainda assim, nós, desobedientemente, insistimos. A imagem, o rosto, a assinatura; a estátua com noventa e três por cento de cobre e a fotografia de Nadar; os fragmentos de vestuário e a mecha de cabelo. O que nos torna ávidos por relíquias? Não acreditamos que as palavras bastam? (p.12)

Obras como a de Julian Barnes sugerem que não. Aliás, a desconfiança em relação à verdade revelada pela palavra está na base do pensamento moderno e inaugura o romance — herdeiro da epopéia — como o gênero da totalidade perdida. Produto de um autor — e não mais instrumento de transmissão de um saber coletivo — o romance não só consolida, no século XIX, o culto à personalidade do artista, como contribui para estabelecer o critério da originalidade como princípio de todo julgamento crítico.

É nesse contexto que a obra de Eça de Queirós padece da acusação de plágio e vê-se frequentemente comparada à produção dos escritores franceses, em particular à de Flaubert, tida como modelo. Porém, a certeza do próprio Flaubert quanto à sua condição de precursor parecia muito relativa. O fato de ter mantido um papagaio empalhado sobre sua escrivaninha por três semanas, durante a composição de *Un Coeur Simple*, por exemplo, permite especulações curiosas como a de Julian Barnes: “A ave, um *symbole du Logos*, segundo os franceses, fita o escritor como um zombeteiro reflexo de espelho de parque de diversões”. Afinal, ter-se-ia interrogado Flaubert, “o escritor é mais do que um papagaio sofisticado?”...

Para o narrador de Barnes, é possível entender o romancista de uma forma ou de outra: como um estilista pertinaz e consumado; ou como um estilista que considerava a língua tragicamente insuficiente: “Os sartrianos preferem a segunda opção: para eles, a incapacidade do papagaio *Loulou* de fazer mais do que repetir, em segunda mão, as frases que ouve, é uma confissão indireta do próprio fracasso do romancista. O papagaio/escritor aceita debilmente a língua como algo recebido, imitativo e inerte. O próprio Sartre censurou Flaubert pela crença (ou conluio na crença) de que *on est parlé — é-se falado*”.

O fantasma do plágio ronda, portanto, toda a atividade de escritura, atingindo diferentemente os escritores em função de sua época e lugar, e sobretudo da valorização conferida à originalidade da obra. O nosso propósito com esse trabalho é analisar alguns aspectos do romance de Eça de Queirós — *O Primo Basílio* — mostrando que a questão do plágio, propriamente dita, parece secundária em relação à necessidade de se instaurar o escritor como o novo herói da modernidade, num contexto pouco propício à aventura. Consideramos, no primeiro item, a posição da crítica em relação ao problema, em diversos momentos, e a noção do “destino exemplar” fadada ao escritor do século XIX. Nos itens seguintes, focalizamos o modo como Flaubert e Eça expressam, em suas personagens femininas, diferentes estratégias de consolidar seus “destinos exemplares” em contextos sócio-culturais diferentes. A questão do adultério envolvendo Emma e Luísa; a questão do *provincianismo* envolvendo Felicité e Juliana, traem, cada uma ao seu modo, circunstâncias e contingências exteriores à obra, e revelam que a criatividade do escritor nem sempre está nas palavras em si, mas na capacidade de transfigurar todos os elementos da realidade — textos inclusive — na forma particular que a obra adquire no mundo.

A difícil relação de Eça com a crítica

*Em lugar de ser culpado da nossa desnacionalização,
eu fui uma das melancólicas obras dela.
(Eça de Queirós, O Francesismo.)*

À parte o indiscutível valor e a riqueza da vasta produção literária de Eça de Queirós, há em sua obra um elemento contraditório — tópico de predileção da crítica em torno dos seus romances — que é responsável por algumas das

mais sonoras e enfarruscadas disputas entre os estudiosos da literatura portuguesa ao longo do tempo: a questão do *plágio*.

O simples fato de a obra de Eça não deixar dúvidas quanto às suas "origens" parece tocar num ponto nevrálgico para a crítica literária: o problema da *originalidade* como critério de valorização de um texto. Esse tipo de perspectiva teórica, longamente adotada pelos exegetas acadêmicos da literatura, levou aos tradicionais estudos de fontes e influências, que durante muito tempo contribuíram para a legitimação de modelos de referência, em geral produzidos por culturas "dominantes", estabelecendo, por outro lado, os critérios para a identificação dos produtos das culturas "dependentes".

A chamada Literatura Comparada, disciplina para onde convergiram tais preocupações, teve em sua origem, pois, enquanto pesquisa de influências, uma motivação imperialista bastante clara: demonstrar o prestígio de um país através das imitações que seus autores suscitavam em outros países. Entre as duas tendências institucionalizadas da Literatura Comparada, esta corresponde à Escola Francesa, que procura rastrear as influências de fato ocorridas de uma literatura nacional para outra e pode ser caricaturada, na expressão de Flavio Kothe (1981:142), como uma espécie de "alfândega literária". A segunda corresponde à Escola Norte-Americana, que propõe o estudo das convergências e divergências existentes entre duas ou mais obras. Voltando-se para relações tipológicas e evitando as relações genéticas internacionais da Escola Francesa, a segunda escola é mais ampla que a primeira, pois pode centrar-se tanto em obras pertencentes a literaturas nacionais diferentes quanto em obras de uma única literatura nacional. No entanto, esse tipo de estudo corre o risco de cair num binarismo em que se forcem aproximações subjetivas e arbitrárias de obras escolhidas segundo as conveniências e o oportunismo do lugar e da hora. Nesta busca de identidades entre as obras para justificar a comparação, acaba-se perdendo a noção das diferenças.

Apesar disso, a metodologia da Escola Norte-Americana parece estar mais em consonância com o nosso tempo do que as pretensões da Escola Francesa, que se tornam bastante ridículas numa época em que a literatura já não ocupa uma posição predominante entre os sistemas de signos. A literatura hoje não é mais o grande canal de resplendor e glória de um país para o outro; porém, à época de Eça, a situação era diferente.

No século XIX, o prestígio da literatura e o seu poder político eram tais que suscitaram o desenvolvimento do movimento realista, cujas pretensões didáticas como veículo de transformação da sociedade são bem conhecidas. A concepção do romance como o espaço da reprodução mimética do mundo estabelecia entre a obra e a realidade uma estreita relação biunívoca: enquanto a realidade fornecia a matéria-prima ficcional, a ficção corrigia, retificava e reformava a realidade, ora espelhando-a de um ponto de vista crítico ou irônico, ora projetando-se como uma alternativa melhorada e edificada, um modelo no qual a realidade deveria, por sua vez, se espelhar. A concepção moderna da busca da verdade passa a ser vista como uma questão inteiramente individual, produto de uma síntese da percepção do artista, logicamente independente da tradição do pensamento, e que teria maior possibilidade de êxito rompendo com essa tradição.

Para Ian Watt (1990:14), “o romance é a forma literária que reflete mais plenamente essa reorientação individualista e inovadora. As formas literárias anteriores refletiam a tendência geral de suas culturas a conformarem-se à prática tradicional do principal teste da verdade: os enredos da epopéia clássica e renascentista, por exemplo, baseavam-se na História ou na fábula e avaliavam-se os méritos do tratamento dado pelo autor segundo uma concepção de decoro derivada dos modelos aceitos no gênero. O primeiro grande desafio a esse tradicionalismo partiu do romance, cujo critério fundamental era a fidelidade à experiência individual — a qual é sempre única e, portanto, nova. Assim, o romance é o veículo literário lógico de uma cultura que, nos últimos séculos, conferiu um valor sem precedentes à originalidade, à novidade; por isso ao romance se chama *novel*”.

Essa ênfase na novidade — como assinala Watt — esclarece algumas das dificuldades críticas que o romance apresenta: “Ao avaliarmos uma obra de outro gênero, em geral é importante e às vezes essencial identificar seus modelos literários; nossa avaliação depende muito da análise da habilidade do autor em manejar as convenções formais adequadas. Por outro lado, certamente prejudica o romance o fato de ser em algum sentido uma imitação de outra obra literária e parece que a razão é a seguinte: já que o romancista tem por função primordial dar a impressão de fidelidade à experiência humana, a obediência a convenções formais preestabelecidas só pode colocar em risco seu sucesso. Comparado à tragédia ou à ode, o romance parece amorfo — impressão que provavelmente se deve ao fato de que a pobreza de suas convenções formais seria o preço de seu realismo”.

Presas aos antigos padrões, portanto, a tendência crítica de avaliar a obra por sua melhor ou pior reprodução dos modelos, choca-se com a necessária liberdade e autonomia romanescas. Mas o caminho inverso também é problemático, pois a perseguição do critério da novidade prejudica, ao fim e ao cabo, a avaliação das obras, cuja originalidade não implica, necessariamente, em ineditismo (fato que a crítica contemporânea já aceita, admitindo que é impossível se criar a partir do nada). A demanda pelo “novo”, porém, acaba determinando os rumos de uma verdadeira “tradição” crítica que, como vimos, busca insistentemente explorar a questão do *plágio* na obra de Eça de Queirós. Essa “tradição” costuma oscilar entre dois direcionamentos extremos: ora o faz por submissão, como aponta Machado da Rosa (1962:68), “acasalando o nome de Eça com os grandes do romance europeu, especialmente do francês, para, diante da reduzida difusão do português fora do perímetro luso-brasileiro, tentar fazer ombrear o romancista com os estrangeiros, que lhes fornecem os indispensáveis pontos de referência e apoio”; ora o faz por contestação, como mostra Silviano Santiago (1978:54), visando a denunciar o “afrancesamento” do escritor e a identificar sua “necessidade de viver vicariamente o estrangeiro” como um traço de incapacidade criativa e imaginativa.

Por outro lado, insurgindo-se contra as limitações dessa linha de análise, outros estudiosos procuram relativizar a ênfase negativa dada ao *plágio*, procurando estabelecer critérios diferentes e melhor capacitados a interpretar

a abrangência das propostas do romance como gênero. Para Alexander Coleman (1980:73), por exemplo, a “invenção” não é o aspecto mais interessante a se procurar numa obra: “In *Eça*” — diz ele — “*observation was only the beginning of a long and involved process which, when deciphered, might reveal how strong a force French and English novels exercised upon his imagination. His capacity for free invention was lamentably weak, and he knew it. On the other hand, his ability to transfigure other patterns, as it were, was unusually strong and productive. This process, evident to a considerable degree both in The Sin of Father Amaro and Cousin Bazilio, has given rise to innumerable articles and even book-length pamphlets concerning Eça’s so-called plagiarism*”.

A habilidade queirosiana “de transfigurar outros padrões”, como mostra Coleman, constitui a base do argumento levantado por uma linha crítica que, ao contrário da anterior, tem reagido contra a ditadura do “novo”, procurando explorar não as semelhanças entre os modelos estrangeiros e os romances de Eça, mas as diferenças que asseguram a autonomia cultural de sua produção. Como já afirmava Mário Sacramento (1945:137): “Se a arte de Eça de Queirós tivesse diretamente radicado no estudo aplicado de Flaubert, Eça não teria passado de um artista medíocre e retórico. O seu trabalho não estava em decalcar a estética de Flaubert, mas em alcançar, dentro do realismo, uma estética que lhe fosse própria”.

Machado da Rosa (1962:67) corrobora esse pensamento, quando diz: “Num escritor de segunda categoria as influências dos grandes mestres podem ser tudo, e o resto nada. No caso de Eça, embora superficialmente extensas e até chocantes por vezes, têm um valor secundário. Importam, e muito, quando o que se pretende não é a verificação, por vezes insidiosa, de que o romancista copiou algumas frases e alguns parágrafos e adaptou outros deste ou daquele escritor estrangeiro; mas quando se aspira a *determinar o sentido em que elas estimularam o artista a encontrar-se a si próprio*”. Não por acaso, da Rosa é autor, ele mesmo, de um livro que também pretende explorar as influências em Eça de Queirós, intitulado *Eça, Discípulo de Machado?*, onde condena os trabalhos sobre o autor que apresentam “apêndices franceses e ingleses” por sua tendência a “eclipsar um problema digno de atenção e estudo: as relações com os autores de língua portuguesa e o âmbito da influência destes sobre o mestre do *Crime do Padre Anuro*”. Tentando escapar ao peso do modelo europeu, da Rosa vai buscar em duas famosas críticas feitas por Machado de Assis aos dois primeiros romances de Eça — as quais, entre outras coisas, acusam-no veementemente de *plágio* — a autoridade necessária para justificar certas mudanças em sua obra, como, por exemplo, a reescritura do *Crime*.

Silviano Santiago, por sua vez, é sem dúvida o que vai mais longe no repúdio à linha analítica à qual vimos nos referindo, afirmando, em seu artigo “Eça, Autor de *Madame Bovary*”, que *O Primo Basílio*, considerado o representante da fase mais “flaubertiana” do escritor português (v. Coleman, 1980:70), não só nada tem a dever ao romance francês, como ainda revela, diante da sua variedade, a *pobreza* da obra de Flaubert. Acompanhando o passo dado pelas correntes modernas da crítica, Silviano Santiago transfere, em seu ensaio, a prioridade epistemológica do autor para o texto, afirmando que “o

jogo idealizado por Eça se situava noutra nível, distinto do proposto por Flaubert. No nível da repetição, da repetição que traz profundidade”, ou seja, não se preocupava prioritariamente com o drama ético-moral das personagens, organizado segundo o julgamento do autor, mas com as reações a um texto escrito, reproduzido e transgredido no interior do romance. Para Silviano, “tanto em Portugal quanto no Brasil, no século XIX, a riqueza e o interesse da literatura não vêm tanto de uma *originalidade do modelo*, do arcabouço abstrato ou dramático do romance ou do poema, mas da *transgressão* que se cria a partir de um novo uso do modelo pedido de empréstimo à cultura dominante. Assim, a obra de arte se organiza a partir de uma meditação silenciosa e traiçoeira por parte do artista que surpreende o original nas suas limitações, desarticula-o e rearticula-o consoante a sua visão segunda e meditada da temática apresentada em primeira mão na metrópole”.

Não obstante o esforço do Realismo — e de todo o pensamento moderno, em geral — de impor o romance como o produto de um ineditismo individualista, a relação *traiçoeira* de uma obra para com outras obras precedentes não só sempre esteve presente na literatura (já no século XVII, Cervantes propôs o *Doni Quixote* como uma releitura cômica e insubordinada das novelas de cavalaria), mas também povoou, à revelia da proposta filosófica do movimento, o próprio universo realista.¹ O romance *Madame Bovary*, de Flaubert, é um exemplo flagrante dessa atitude, na medida em que estrutura sua análise da realidade sobre uma análise disfarçada de textos românticos. Emma é, antes de tudo, uma voraz leitora de romances, nos quais acredita da mesma forma como Alonso Quijano crê nas novelas de cavalaria. Suas aventuras fora do casamento são comparáveis às investidas quixotescas contra os moinhos de vento: representam a tentativa de viver o sonho numa realidade mesquinha. O que se impõe aqui, logicamente, é a concretude da realidade, ao contrário do aspecto predominante nos romances românticos, que hipnotizam o leitor com seus mundos fantásticos. Emma, porém, não sacrifica seu ideal às estreitas contingências de seu universo; ao contrário, ela prefere sacrificar a própria vida em função desse ideal. Desfecho ambíguo, que foi interpretado por Eça de duas maneiras, em épocas diferentes.

Na primeira (v. *Ecos de Paris*), ele afirma que “Flaubert, depois de ter criado em *Madame Bovary* a imagem desoladora de uma beleza, de uma harmonia, de uma perfeição presa nos braços gordos e toscos do materialismo, refugiou o seu desalento nas sombras do mundo antigo”; na segunda, porém, comenta: “*Madame Bovary*, essa história profunda e dolorosa duma pequena burguesa de província, tal qual as cria a educação moderna desmoralizada pelos falsos idealismos e pela sentimentalidade mórbida, agitada de apetites de luxo e de aspirações de prazer, debatendo-se nas estreitezas da sua classe como num cárcere social, correndo a esgotar dum sorvo todas as sensações e voltando delas mais triste como dos funerais da sua ilusão, procurando alternadamente a felicidade na devoção e na voluptuosidade, ansiando sempre por alguma coisa de melhor e arrastando uma existência minada desta enfermidade incurável — o desequilíbrio do seu sentimento e da razão, o conflito do ideal e do real: até que uma mão cheia de arsênico a liberta de si mesma!”.

Como se percebe, o sentido da crítica muda sensivelmente. Para Mário Sacramento (1945:56): “Na primeira apreciação, *Madame Bovary* é uma alma votada aos grandes vãos do ideal que abafa num mundo rarefeito e se debate nas agonias próprias de quem nasceu para outras idades; na segunda crítica, não é já um anjo agrilhettato à terra, mas um pobre ser humano em quem uma falsa educação despertou o desejo ridículo de ter asas. Na primeira crítica, a culpa do drama cabe ao mundo, que não quer subir às regiões ideais; na segunda cabe ainda ao mundo que, incapaz de se adaptar às realidades, persiste em encaminhar as almas para aspirações impossíveis”.

A primeira crítica fala do romance de Flaubert como de uma obra genuinamente romântica; não há entre os romances lidos pela personagem e a sua história de vida nenhuma diferença de valores e verdades. A segunda, porém, trata do romance como de uma obra realista, interpretando a atitude de Emma de maneira crítica e estabelecendo, portanto, a diferença entre os romances incorporados à obra e a própria obra, que se revela uma transgressão, uma releitura da estética romântica: os romances que povoam a “falsa educação” da personagem são, assim, responsáveis por seu destino, que já não se afigura trágico, mas grotesco e condenável. Como se vê, a obra que tem sido tomada pela crítica como o modelo “copiado” por Eça em *O Primo Basílio* realiza, ela mesma, uma “cópia” de outros modelos, como a base necessária à sua criação.

A noção de “intertextualidade” proposta por Julia Kristeva, na esteira de Tynianov e de Bakhtin, abre um campo novo e sugere modos de atuação diferentes ao comparativista que se depara com tais problemas. Um dos elementos mais significativos dessa concepção é a idéia da produtividade do texto literário, ou seja, a idéia de que “todo texto é absorção e transformação de outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, se instala a de intertextualidade, e a linguagem poética se lê, pelo menos, comõ dupla” (Kristeva, 1974:146). O processo de escrita é visto, então, como resultante também do processo de leitura de um *corpus* literário anterior. O texto, portanto, é absorção e réplica a outro texto, ou a vários outros. A análise dessa produtividade leva ao exame das relações que os textos tramam entre si para verificar, como quer Gérard Genette (1982), a presença efetiva de um texto em outro, através dos procedimentos de imitação, cópia literal, apropriação parafásica, paródia, etc.

Tânia Franco Carvalho (1986:51) comenta a esse respeito que: “Embora Julia Kristeva tenha querido desvincular a questão da intertextualidade do estudo de fontes, na verdade o conceito contribuiu para que ele fosse renovado. Principalmente porque ele abala a velha concepção de influência, desloca o sentido de dívida antes tão enfatizado, obrigando a um tratamento diferente do problema. Como adverte Laurent Jenny (1979), a intertextualidade ‘designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando do sentido’. Diante disso, o que era entendido como uma relação de dependência, a dívida que um texto adquiria com seu antecessor, passa a ser compreendido como um procedimento natural e contínuo de rescrita dos textos”.

A compreensão do texto literário nessa perspectiva, como mostra a autora, conduz à análise dos procedimentos que caracterizam as relações entre eles. “Essa é uma atitude de crítica textual que passa a ser incorporada pelo comparativista, fazendo com que não estacione na simples identificação de relações, mas que as analise em profundidade, chegando às interpretações dos *motivos* que geraram essas relações. Dito de outro modo, o comparativista não se ocuparia em constatar que um texto resgata outro texto anterior, apropriando-se dele de alguma forma (passiva ou corrosivamente, prolongando-o ou destruindo-o), mas examinaria essas formas, caracterizando os procedimentos efetuados. Vai ainda mais além, ao perguntar por que determinado texto (ou vários) são resgatados em dado momento por outra obra. *Quais as razões que levaram o autor do texto mais recente a reler textos anteriores? Se o autor decidiu rescrevê-los, copiá-los, enfim, relançá-los no seu tempo, que novo sentido lhes atribui com esse deslocamento?*”

Aplicadas ao interessante caso de Eça de Queirós — *interessante*, particularmente, por ter sido esse autor marcado pela pecha de “plagiário”, condenado ou elogiado pela indisfarçável utilização de outros textos na composição de seus romances — tais perguntas suscitam curiosidade e abrem um leque a infundáveis especulações, como a que nos oferece Jorge Luis Borges, a quem o tema parece despertar uma particular atenção.

Em seu livro *Discussão* (1986), por exemplo, ele analisa o tema da cópia de modelos no realismo, tratando, no tom irônico que lhe é peculiar, do caso de Flaubert, nos ensaios “Defesa de *Bouvard e Pécuchet*” e “Flaubert e seu Destino Exemplar”. No primeiro, elabora uma crítica ao cientificismo que permeia o movimento, procurando mostrar como o empenho do escritor do século XIX em compreender de maneira abrangente a sociedade, a fim de sintetizá-la de maneira espetacular na obra, era uma empresa megalômana, que deixava mais a dever à fantasia do que ao realismo. A história de *Bouvard e Pécuchet* se lhe afigura o momento de tomada de consciência, por parte de Flaubert, da inviabilidade do projeto realista:

“A história de *Bouvard e Pécuchet* é enganosamente simples. Dois copistas (cuja idade, como a de Alonso Quijano, beira os cinquenta anos) travam uma estreita amizade, e uma herança lhes permite deixar o emprego e fixar-se no campo. Aí ensaiam a agronomia, a jardinagem, a fabricação de conservas, a anatomia, a arqueologia, a história, a mnemônica, a literatura, a hidroterapia, o espiritismo, a ginástica, a pedagogia, a veterinária, a filosofia e a religião; cada uma dessas disciplinas heterogêneas lhes reserva um fracasso e, ao cabo de vinte ou trinta anos, desencantados, encomendam a um carpinteiro uma escrivaninha dupla, e se põem a copiar como antes.” Acrescenta o autor, em nota de rodapé: “Creio perceber aí uma referência irônica ao próprio destino de Flaubert”.

Borges comenta que o escritor francês dedicou seis anos de sua vida à execução do livro que, afinal, ficou inconcluso. Nesse período, ele teria lido mil e quinhentos tratados científicos de todas as áreas, a fim de idealizar com o máximo de verossimilhança possível as reações dos personagens, que se incorporavam à longa tradição dos mentecaptos e loucos da literatura de todas as épocas. Criados ou imaginados esses fantoches, Flaubert os faz ler uma biblioteca, curiosamente, *para que não a entendam*. Na opinião de Borges, a longa

convivência entre Flaubert e seus idiotas foi anulando as diferenças entre eles, de tal maneira que Pécuchet e Bouvard, paulatinamente, se transformam numa imagem do próprio Flaubert, e o seu projeto mirabolante numa metáfora da própria estética realista. É como se, ao fim da vida, Flaubert reconhecesse a inviabilidade do seu propósito inicial de fazer uma revisão de todas as idéias modernas; de tal maneira que escreve: “Ainda não sabemos quase nada e queríamos adivinhar essa última palavra que não nos será revelada jamais. O frenesi de chegar a uma conclusão é a mais funesta e estéril das manias”. Por isso, para Borges, “o homem que, com *Madame Bovary*, forjou a novela realista, foi também o primeiro a rompê-la”. Mas até o fazer já havia mobilizado em torno de si um verdadeiro culto, já havia se tornado o “primeiro Adão de uma nova espécie: a do homem de letras como sacerdote, como asceta e quase como mártir”. As consequências dessa nova concepção do artista é o tema que Borges passa a analisar no ensaio intitulado “Flaubert e seu Destino Exemplar”.

Diz o escritor argentino que a história da literatura, desde a Antiguidade, foi hostil a uma valorização pessoal do poeta, rebaixado tradicionalmente a instrumento momentâneo da divindade. A modernidade, contudo, e em particular o romantismo, instauraram a idéia do artista divinizado, que sente e encarna a dignidade da profissão das letras. O realismo teria levado adiante e consolidado essa proposta, envolvendo certos autores numa aura “exemplar”, que parecia conferir às suas obras um caráter modelar, inaugural, na verdade muito impróprio, como mostra Borges, mas de repercussões decisivas para a produção cultural que veio “depois”. “Pensar na obra de Flaubert é pensar em Flaubert, no ansioso e laborioso trabalhador de muitas consultas e de rascunhos inextricáveis. O Quixote e o Sancho são mais reais que o soldado espanhol que os inventou, porém nenhuma criatura de Flaubert é tão real como Flaubert. Os que dizem que sua obra capital é a *Correspondência* podem argumentar que nestes volumes varonis está o semblante do seu destino (um destino que segue sendo exemplar, como o foi para os românticos o destino de Byron. À imitação da técnica de Flaubert devemos *The Old Wives’ Tale* e *O Primo Basílio*”).

O que parece estar em questão, para Borges, não é a simples cópia de um estilo ou de uma técnica narrativa (fato que ele toma como indiscutível e indissociável da prática literária de todos os tempos, e que Flaubert acaba por reconhecer no seu inacabado romance, onde os protagonistas voltam à sua função inicial de copistas), mas de um “modo de ser artista”, cuja idéia básica consistia em construir em torno de um nome próprio uma exemplaridade capaz de influenciar as futuras gerações. Nesse aspecto, a obra de Eça de Queirós é deveras exemplar, e não obstante tenha adquirido — como era inevitável, dado ao caráter modelar (hierarquicamente superior, porque anterior) de seus precursores — a alcunha de “plagiário” em relação aos “grandes da literatura francesa”, na verdade acabou sendo muito bem-sucedido como mais um divulgador do “destino exemplar” da literatura, de que fala Borges.

Ou seja, conseguiu criar, em torno de si, aquela aura “fundadora” que caracterizou Flaubert, exercendo na história das letras portuguesas o mesmo efeito de propagação da idéia do artista-mito que Flaubert teria difundido na

Europa.² O Eça de O *Primo Basílio* (romance sobre o qual a acusação do *plágio* pesa mais fortemente, e no qual a defesa da estética realista é mais enfática) seria, pois, não exatamente um “copista” dos textos de Flaubert, nem um mero divulgador do realismo, mas um duplo e um continuador do “gênero” Flaubert, anterior ao salto de *Bouvard e Pécuchet* (onde o próprio Flaubert se distancia de si, “nota que está sonhando-se e que as formas do seu sonho são ele mesmo”).³

Eduardo Lourenço (1981:180) comprova este fato, quando fala da “fascinação do exemplo de Eça para o escritor português”: “Sobre vários planos, mas em particular esse da familiaridade ‘civilizada’ com homens e idéias, pode dizer-se que a literatura portuguesa sofreu durante décadas do *complexo de Eça*, tudo nos parecendo ignaro e tosco ao lado da respiração alada e adulta das suas páginas. (...) O ‘milagre’ queirosiano guardará o papel de *referência ideal* em matéria de Literatura nacional, sempre ameaçada de folclorismo e regionalismo”.

O breve estudo da obra *O Primo Basílio* (1878), que pretendemos realizar a seguir, baseia-se na idéia de que há uma relação fundamental entre o “precursor” Flaubert, autor de *Madame Bovary*, e o “sucessor” Eça, que não reside apenas, como querem os críticos, na “criminosa” comprovação da cópia ou “vergonhosa” evidência do plágio, por um lado; nem na “insurreição” transgressora do texto original, com vistas ao estabelecimento de uma autonomia própria, por outro. Tanto a tradicional crítica de “fontes” como a moderna crítica intertextual parecem servir, de modos diferentes, à manutenção e divulgação da mesma idéia, na medida em que ora lamentam uma eventual falta de originalidade desejável na obra “segunda”; ora julgam reconhecê-la e identificá-la, quando não a estabelecem à força. A relação entre os dois romancistas parece ser mais profunda do que o sugerem essas falsas diatribes críticas; ela implica na tentativa, geográfica e temporalmente localizada, de auto-geração de um escritor-mito, em obediência à missão — pueril e perigosa, na opinião de Borges — de prosseguir com o destino exemplar dos iluminados. “Pueril e perigosa” porque, “se a história universal é a história de *Bouvard e Pécuchet*” — como diz o escritor argentino — “tudo o que a integra é ridículo e desagregável”.

“Emma” e “Luísa”, ou a adúltera no texto e a adulteração do texto: sobre o significado da traição para Flaubert e Eça de Queirós

Trair: (do latim *tradere*, ‘entregar’). V.t.d. 1. Enganar por traição, atraiçoar. 2. Entregar por traição, denunciar, delatar. 3. Ser infiel a. 4. Abandonar traiçoeiramente, ofender com traição. 5. Não cumprir. 6. *Manifestar, revelar, dar a perceber, involuntariamente*. 7. Não corresponder a. 8. *Descobrir involuntariamente (aquilo que se devia ou queria ocultar)*; comprometer-se. 9. *Manifestar-se; revelar-se*.

(*Novo Dicionário Aurélio*)

Dos vários significados dicionarizados da palavra “trair”, consideremos inicialmente aquele que se refere à questão da “infidelidade no amor”, utilizado por Flaubert na elaboração da fábula de *Madame Bovary*. Sua heroína, cujo nome dá título à obra, *trai*: ou seja, “é infiel a” (no caso, ao marido Charles). Sob o ponto de vista da *história*, portanto, o romance é uma tese sobre o poder libertador do desejo e o poder opressor da sociedade, em luta no corpo de uma mulher, a personagem Emma; mas também no corpo do próprio livro, cuja trajetória conturbada acaba duplicando, na dimensão da realidade, o conflito dramatizado na ficção. *Madame Bovary*, o livro, também é, portanto, “infiel a” (no caso, à moral pública e religiosa e aos bons costumes da época).

Num plano mais amplo que o da elaboração da trama, Flaubert se projeta sobre a ficção e se reconhece plenamente identificado com a sua obra e com os efeitos por ela alcançados na sociedade: “*Madame Bovary c’est moi*”, diz ele, *traindo* a si mesmo. A palavra aqui é empregada numa outra acepção: como o “ato ou efeito de trair-se”, de se “revelar”. Não há, contudo, qualquer traço de perfídia ou aleivosia nesta revelação: Flaubert não é desleal como a madame Bovary o é para com seu marido; ele é autêntico como Emma o é para consigo mesma. Se Flaubert não escreve para agradar, também não o faz para agredir. A história do seu livro — talvez mais do que a história *no* seu livro — mostra que a fidelidade ao desejo sincero de expressão pessoal é mais forte do que a mera conformação a uma realidade dada e do que o desejo de imposição de uma realidade projetada como ideal. Não por acaso, *Madame Bovary*, enfrentando um processo judicial, tornou-se um marco na história da literatura e um modelo para a estética do realismo: talvez não exatamente porque funcionasse como um espelho da realidade (opinião mais generalizada sobre o assunto), mas porque funcionava como um espelho do artista, um símbolo de sua função social e de sua condenação trágica a um destino mítico.

Em *Madame Bovary*, Flaubert não é tão fiel a uma escola quanto o é aos seus sentimentos. A temática realista, ao retratar um mundo decadente e privado da grandeza e dos mistérios do mundo da Antiguidade — palco deslumbrante da epopéia — apenas serve de contraponto à projeção deste novo herói que nasce com o romance burguês do século XIX: o artista. Homem dotado de talentos especiais que o distinguem do resto da humanidade torpe e vã, é ele quem, na ausência dos deuses ou de Deus, assume a função de guia e de farol do mundo, em sintonia com um tempo que não é agora e com um lugar que não é aqui. Os personagens do romance — em oposição aos da epopéia — são todos anti-heróis, pois refletem os homens comuns e falíveis que povoam um espaço “domesticado”, pouco propício à aventura, à emoção e ao prazer. Pois se o romance, como diz Lukács, é a “história da busca degradada de valores autênticos por um herói problemático, num mundo também degradado”; o herói deste novo mundo já não pode ser o seu simples habitante; mas o seu compilador, o seu reformador, o novo deus antropomorfizado: o Autor.

A famosa frase de Flaubert “*Madame Bovary c’est moi*”, a despeito da temática realista do romance, resume o princípio romântico do artista-herói, que no século XVIII permeia a poesia e no século XIX projeta-se predominantemente numa outra forma literária: a narrativa ficcional. Em seu único

romance — *O Retrato de Dorian Gray* — Oscar Wilde realiza o que poderia ser considerado um relato simbólico do “destino exemplar” do artista, que o poeta teria repassado ao romancista na virada do século. A história do jovem e belo Dorian Gray e do seu deslumbramento pelo quadro onde se estampava sua própria imagem não reflete apenas o desejo do artista moderno de atingir a eternidade através da glorificação de seu nome (já que ele mesmo não é apenas um médium de alguma voz superior, mas o responsável direto pela obra, identificando-se com ela como com seu próprio eu — “*Madame Bovary c’est moi*”); ela também realiza uma verdadeira inversão da idéia clássica da eternização da obra para além do desaparecimento do artista. Pois, para que o tempo não afetasse aquela obra-prima de estética *que era ele próprio*, o jovem Gray faz um pacto com o destino: *os estragos do tempo e da vida recairiam sobre seu retrato e não sobre sua pessoa*. Assim, embora o quadro fosse passando por transformações hediondas e monstruosas, Dorian Gray conservava a seiva e o esplendor da extrema juventude. De maneira semelhante, o artista moderno faz o pacto do “destino exemplar”: embora sua obra esteja sujeita às “transformações hediondas” da história e das interpretações, seu nome, acima de tudo isso, deve preservar a inatingível e imaculada imagem do criador.⁴

Se realizar esse pacto em condições propícias já não era fácil, numa realidade carente de leitores e mais ainda de intérpretes “treinados” tornava-se um empreendimento temerário, digno de um herói. Temas como o adultério, numa realidade burguesa bem consolidada, bastavam para deflagrar a polêmica e despertar o interesse geral, reforçando a imagem do artista rebelde e avesso à ordem e ao senso-comum. Mas numa realidade pouco normatizada, pouco definida, onde o adultério, entre outros comportamentos condenáveis noutros contextos, parecia mesmo ser a regra e não a exceção, a tentativa de produzir escândalos sociais não era um bom caminho para a projeção de um gênio, dada à banalidade com que aconteciam quotidianamente. Era preciso procurar o ponto fraco, o “calcanhar de Aquiles” do grupo, o lugar onde a ferida doesse deveras.

Eça de Queirós vai buscar a solução do seu problema num sentimento atávico do povo português — o ideal de grandeza — que Eduardo Lourenço define como uma “mistura fascinante de fanfarronice e humildade”.⁵ Por isso, o verdadeiro escândalo que a obra de Eça provocou em Portugal, e que funcionou como a alavanca da projeção do seu gênio no mundo e na história, não consistiu exatamente num ataque moral à sociedade, com ânsias reformadoras, mas numa provocação psicológica. O problema não era denunciar que os padres do interior ou as burguesinhas de Lisboa se comportavam mal; o problema era denunciar o quanto os padres do interior, as burguesinhas de Lisboa e toda a sociedade portuguesa não se parecia nem de longe com o *chic* da grande e desenvolvida Europa. Isso, e não o adultério, era sentido como uma traição, era sofrido como uma traição: não ao ideal de uma sociedade padronizada nos moldes estrangeiros, mas ao ideal de grandeza do povo, que se via então desafiado em sua fanfarronice e provocado em sua humildade. O próprio fato de *plagiar* ostensivamente servia à causa: dava motivo aos críticos para se manifestarem (Eça sempre lamentou a passividade da crítica portu-

guesa, e sempre acatou, com estranha subserviência, para não dizer com satisfação, ataques como os de Machado de Assis, que tantos frutos renderam à história da literatura e à “construção” do Eça-escritor).

Talvez por isso Eça de Queirós pudesse dizer, com muita propriedade, sob um certo aspecto: “*O Primo Basílio* sou eu”. A frase elucida o processo de criação de Eça, na medida em que, superpondo-se como um palimpsesto à frase de Flaubert (que ecoa simultaneamente, não ocultando o modelo de origem), tanto fala da presença, no texto, da obra anterior; como mantém, em seu significado literal, a evidência da auto-afirmação buscada pelo escritor: *O Primo Basílio*, o livro, confunde-se com a tentativa de Eça de se estabelecer como artista num meio já dominado por outra cultura e fortemente influenciado por seus critérios de valoração.

Nascida à sombra da *Madame Bovary*, assim como Basílio à sombra do dandismo parisiense, a história no livro de Eça também revela muito da história dos livros de Eça, constantemente submetidos à acusação de plágio; e da história do próprio Eça que, açodado por uma inevitável “angústia da influência”, reage quase sempre de maneira “elegante” e delicada aos contedores de sua obra. Suas cartas aos críticos (Machado de Assis, Teófilo Braga) têm um certo tom subserviente, algo assim como o patético comportamento do primo Basílio diante do Visconde Reinaldo, que à primeira vista denuncia uma aspiração ardente, quase uma conspiração, em torno de um ideal de busca de identidade com o Outro: no caso, a Europa “desenvolvida”. Não importa se o que atrai e move Basílio são os valores superficiais e os modismos que a Eça repugnam. O próprio Eça se sente inegavelmente atraído por alguma coisa fora de si mesmo, algo que, em suas próprias palavras, não o inspira a “uma defesa pessoal (eu nada valho)”, nem a uma defesa “dos graves defeitos dos meus romances”, mas apenas a uma “defesa da Escola que eles representam e que eu considero como um elevado fator do progresso moral na sociedade”.

Neste livro, Eça *trai*, inadvertidamente, a semelhança que existe entre o seu edificante projeto literário e a artificialidade caricatural dos seus personagens, com destaque para o protagonista: primo e projeto são ambos moldados por um impulso de reprodução, seja de um modo de ser, seja de um discurso. O que em *Madame Bovary* é aspiração à autenticidade, em *O Primo Basílio* é uma aspiração fracassada à identificação, à conformidade com um modelo preexistente. Por isso não há semelhança entre os enredos do livro de Flaubert e de Eça: o primeiro celebra a traição ao outro como arrogante afirmação da busca de si mesmo; enquanto o segundo celebra a traição de si mesmo na busca de uma auto-afirmação como o Outro.

O que torna particularmente curiosa essa construção é o fato de que aí reside a verdadeira estratégia de espelhamento do romance, aí reside a essência de seu trágico encanto e a razão de sua universalidade e perpetuação. Pois, na medida em que denuncia a situação do artista numa cultura “dependente” e retrata um sentimento tão peculiar de um povo, na medida em que se identifica com ele a ponto de vivenciá-lo e de incorporá-lo à própria história, Eça devolve à realidade uma imagem mais verossímil e intrigante do que o seria se tivesse escrito um romance artificialmente “original”, sem ecos cons-

tragedores e sem trejeitos suspeitos e contraditórios. Se *O Primo Basílio* não fosse exatamente uma variação em torno do tema da “dor de não ser” (vividida, sob várias máscaras, por Luísa, Basílio, Juliana, Ernestinho, Julião, Leopoldina, Acácio, enfim, pelo povo português, e também por seu porta-voz, Eça), o romance em questão, e toda a obra do artista, não se constituiria o rico manancial que se constitui, tanto do ponto de vista histórico como estético.

O Primo Basílio, com seus infinitos desdobramentos intertextuais⁶ e intratextuais⁷ em torno do tema do *adultério*, ou mais especificamente, da traição ao outro, apresenta-se como uma ostensiva e metafórica *adulteração*, ou seja, como uma representação da afirmação que só é conseguida mediante a traição a si mesmo. Ao corromper Luísa, Basílio (Eça) comete mais que um *adultério*; ele *adultera* a história de Flaubert, deixando à mostra os traços de seu “crime”: as evidências da presença do Outro, o modelo; ao lado das evidências da glória e da derrota de não poder reproduzi-lo.

A estrutura em *mise-en-abyme* do romance de Eça mostra como o tema do *adultério* e da traição ilustra talvez menos a reprodução de uma questão moral e social do que o árduo processo de auto-geração de um escritor de sucesso. A presença constante da peça de Ernestinho, cuja história é redigida paralelamente às ações do romance, imbricando-se muitas vezes com os próprios episódios, fornece um retrato dos percalços da vida do artista em início de carreira em Portugal. O narrador estabelece, desde o início, o campo narrativo como uma mesa de negociações para onde convergem inúmeros desfechos possíveis em torno do caso por ele narrado. Sua peça é um palco franqueado à *adulteração*, sujeito às opiniões, às críticas, à rescritura. Os demais personagens se manifestam constantemente, seja julgando os desfechos propostos nos casos registrados anteriormente pelas obras de arte e incorporados à história, seja julgando pequenos incidentes do cotidiano, que são inseridos no texto como histórias intercaladas.

A peça *Honra e Paixão* dramatiza, assim, o movimento de rescritura do texto de Eça. Ele não impõe seu livro ao público — como Flaubert — mas discute com o público o livro que o público espera. Por isso, a peça de Ernestinho é mais uma história da busca de um desfecho mais adequado às diversas contingências da realidade do que uma obra insubordinada e inadequada à realidade. Nenhuma peça pode ter mais “finais” do que *Honra e Paixão*. Registremos alguns:

- O final escrito pelo próprio Ernestinho, e lido num sarau na casa de Jorge:

Era uma mulher casada. Em Sintra tinha-se encontrado com um homem fatal, o Conde de Monte-Redondo. O marido arruinado devia cem contos de réis ao jogo! Estava desonrado, ia ser preso. A mulher, louca, corre a umas ruínas acasteladas, onde mora o conde, deixa cair o véu, conta-lhe a catástrofe. O conde lança seu manto aos ombros, parte, chega no momento em que vão levar o homem. O conde desembuça-se, atira uma bolsa de ouro aos pés dos beleguins, gritando-lhes: saciai-vos! (...) O Conde de Monte-Redondo e a mulher amam-se, o marido

descobre, arremessa todo o seu ouro aos pés do conde, e mata a esposa. Atira-a ao abismo. O conde vê, corre, atira-se também. O marido cruza os braços, dá uma gargalhada infernal. Foi assim que eu imaginei a cousa!

- O final exigido pelo empresário, o dono do teatro onde a peça vai ser encenada, que obriga a cena a se passar numa sala (e não num abismo) e quer que o marido perdoe a esposa adúltera:

(...) diz que o público não gosta! Que não são cousas cá para o nosso país. O nosso público não é geralmente afeto a cenas de sangue.

- O final rescrito por Ernestinho, que se passa numa sala, mas o marido mata a esposa com um tiro pelas costas.
- Os finais propostos pelos personagens:
Jorge (durante o sarau):

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 o quanto antes!

Jorge (após descobrir a carta de Basílio, denunciando o caso com Luísa):

— Sabes que lhe perdoei, primo Jorge? Perdoei à esposa...

— Como Cristo...

— Como Cristo — confirmou Ernestinho, com satisfação.

D. Felicidade aprovou logo:

— Fez muito bem! Até é mais moral!

— O Jorge é que queria que eu desse cabo dela — disse Ernestinho, rindo tolamente. — Não se lembra, naquela noite...

— O nosso Jorge — disse com solenidade o conselheiro — não podia conservar idéias tão extremas. E de certo a reflexão, a experiência da vida...

— Mudei, conselheiro, mudei — interrompeu Jorge.

- O final encenado por Luísa, num sonho que realiza uma verdadeira imbricação do texto de Eça com o de Ernestinho, pela inclusão dos personagens do primeiro ao enredo do segundo (Luísa acrescenta, por sua conta, a morte por punhal):

Ela estava no palco; era atriz; debutava no drama de Ernestinho; e toda nervosa via diante de si, na vasta platéia sussurrante, fileiras de olhos negros e acesos, cravados nela com furor (...). Luísa achava-se nos

braços de Basílio que a enlaçavam, a queimavam (...). Subitamente, porém, todo o teatro teve um ah! de espanto. Fez-se um silêncio ansioso e trágico; e todos os olhos (...) se fitavam no pano de fundo. Ela voltou-se também como magnetizada, e viu Jorge, Jorge que se adiantava, vestido de luto, de luvas pretas, com um punhal na mão (...):

— Real Majestade, senhor infante, senhor governador civil, minhas senhoras, meus senhores — agora é comigo! Reparem neste trabalho!

Caminhou então para ela... agarrou-lhe os cabelos... curvou-lhe a cabeça para trás, ergueu de modo clássico o punhal; fez pontaria ao seio esquerdo; e balançando o corpo, piscando o olho, cravou-lhe o ferro.

— Muito bonito! — disse uma voz — Rico trabalho!

Era Basílio que fizera entrar nobremente na platéia o seu faéton!

- O final rescrito pelo autor e efetivamente encenado no palco:

— Ah! esquecia-me dizer-lhe, sabe que lhe perdoei?

Luísa abriu muito os olhos.

— À condessa, à heroína! — exclamou Ernestinho.

— Ah!

— Sim, o marido perdoa-lhe, obtém uma embaixada, e vão viver no estrangeiro. É mais natural...

— De certo! — disse vagamente Luísa.

— E a peça acaba, dizendo o amante, o Conde de Monte-Redondo: *E eu irei para a solidão morrer desta paixão funesta!* É de muito efeito! — Esteve um momento a olhá-la, e bruscamente: — Adeus, prima Luísa, recadinhos ao Jorge!

Como se percebe, a história de Eça é feita, na verdade, destas múltiplas micro-histórias que se questionam, se avaliam, se criticam, num grande ensaio sobre a relatividade da traição. Ao contrário de Emma, muito cônica de suas aspirações e objetivos, Luísa é uma criatura inconsciente e desmotivada. Não sabe o que quer, não sabe realmente de quem gosta ou porque o faz, não tem a menor idéia do que deseja para sua própria vida. Não se suicida, deixa-se morrer, submissa; como se deixou seduzir e como foi chantageada, sempre à sua revelia. Ela — e tudo o que ela representa — só poderia mesmo “ser perdoada como o Cristo perdoou”: como quem não sabe o que faz. Luísa não é, pois, como Emma, o retrato de uma adúltera num texto insubordinado e rebelde, mas representa o lugar da adulteração do texto “insubordinado e rebelde” num contexto em que a busca pela autonomia e pela autenticidade perde completamente o sentido, diante da presença hegemônica de um modelo previamente eleito, com o qual só resta à cópia aspirar a uma identidade.

No final escolhido para o seu romance, Eça ilustra o cansaço e a desistência de seu impulso “bovarista” no modo como a desgraçadinha Luísa se consome, sem maiores explicações, como que sufocada pelo peso da falta de originalidade do seu drama. Mergulhada no caldo inconsistente de tantas experiências

prévias à sua, de tantos desfechos muito mais brilhantes e interessantes, ou muito mais torpes e medíocres que o seu, não encontra mais uma saída própria. Só lhe resta, portanto, a mediania da diluição: ela se submete mansamente a uma condenação que a impede de adquirir uma natureza “adúltera” numa realidade já tão “adulterada”. Perseguida por anseios e medos postiços, Luísa sucumbe a um simulacro de vida, sujeitando-se a viver os finais alheios, os destinos dos outros. Cumpre-os.

A longa história da rescritura do final da peça de Ernestinho — que é o enredo deste romance — ilustra quantas concessões são necessárias para um autor chegar a uma posição de prestígio mais ampla partindo de um lugar previamente desprestigiado: era preciso ter em mente os bem-sucedidos modelos estrangeiros, em primeiro lugar; depois uma noção do horizonte de expectativas real do público ao qual a obra se dirigia; em seguida, satisfazer às exigências e limitações impostas pelos agentes mediadores entre a obra e os leitores, os editores e os críticos; e finalmente, se sobrasse espaço, construir uma máscara de autoria em meio a essa pluralidade de autores anônimos e absolutamente decisivos na composição do texto adulterado que, após tantos percalços, lhe é permitido “assinar”.

Poderíamos dizer, em outras palavras, que *O Primo Basílio* ronda lubricamente a *Madame Bovary*, acalentando o desejo de possuí-la, de roubar-lhe a aura de beleza e o encanto que lhe conferem a coragem e a ousadia do intenso amor-próprio, um amor egoísta, narcisista, cruel, autêntico. Mas percebe que à Emma nada seduz além dela mesma. O primo Basílio lhe pareceria mais bovino e sensaborão do que Charles, porque esvaziado em sua negação de si mesmo, e artificializado em seu deslumbramento. Frustrado, resta-lhe enagnar, para os seus pares, a peça da adulteração: a rescritura da encenação de um adultério descaracterizado, que não nasce como um gesto de necessidade e rebeldia, mas como uma vontade humilhada de conformação, de reconhecimento, de favorecimento.

À primeira vista, não parece haver no romance de Eça nada do idealismo franco de Flaubert, nada do seu espírito inquieto e dos seus arroubos de loucura. Tudo é muito calculado e previsível, tudo são certezas e submissão. A sociedade lisboeta lhe parece “tão mesquinha, tão estúpida, tão convencionalmente pateta, tão grotesca e tão pulha” porque julga existir, em algum lugar, uma sociedade que não padeça de tais males, e que é preciso copiar. O primo Basílio, diz ele, “merece partilhar com o Padre Amaro da bengalada do homem de bem” (Carta a Teófilo Braga, 12/3/1878), *homem de bem* que o escritor incorpora, *bengala* em riste diante da terrível “choldra” de seus compatriotas, mas que se encolhe pateticamente ante a mera referência aos modelos: “Pobre de mim — nunca poderei dar a sublime nota da realidade eterna, como o divino Balzac — ou a nota justa da realidade transitória como o grande Flaubert! Estes deuses e semideuses da arte estão nas alturas — e eu, desgraçadinho, rabeio nas ervas ínfimas”.

Na verdade, a vinculação de Eça à escola realista fornecia-lhe como que um alibi necessário para ocultar os vestígios de tantas e tão “condenáveis” traições: a ironia com que ataca os valores de sua sociedade distanciam-no

dela, tornam-no “diferente” do grupo, justificam-no, de certa forma, perante os seus muitos agressores. É nesse ponto, talvez, que Basílio, o personagem, e Eça, mais se assemelham, como diante de um espelho: na ingenuidade com que tentam (ainda que por motivos diametralmente opostos) atribuir à sua identidade adulterada uma autenticidade impossível. Mas é também, e justamente devido aos seus “motivos diametralmente opostos”, que o personagem e o autor mais se diferenciam; cabendo ao primeiro, em suas mixagens francesas vazias e em seu egoísmo fanfarrão, um destino fracassado de títtere; e cabendo ao segundo, em sua rara e humilde disponibilidade de aprender e de ouvir, em sua preocupação sincera com seu povo, em seu indisfarçável amor à literatura, a concretização do almejado destino de autor exemplar, tão caro à sua época, tão necessário à pátria da língua portuguesa.

“Félicité” e “Juliana”:

fetichismo, provincianismo e ironia em Flaubert e Eça de Queirós

Não obstante o que afirma Silviano Santiago em seu artigo (1978:58), as análises sobre o *plagiarismo* na obra de Eça de Queirós nem sempre estão condenadas a revelar “o que de mais pobre nos pode apresentar *O Primo Basílio*, e mesmo grande parte da produção literária do final do século em Portugal”; ocultando, portanto, virtualidades realmente modernas nestes romances, resultantes da transgressão dos textos “originais”.⁸ Como vimos, mais do que tentar identificar a ausência ou a presença da *originalidade* de um autor através da afirmação ou da negação do *plágio*, talvez a reconsideração deste que, afinal, é um aspecto marcante na obra do escritor português, seja interessante para refletir sobre as condições sociais e culturais específicas em que se deu a sua criação. Pois a universalidade e atemporalidade de um artista é atingida não quando ele consegue ser “original” (conceito cada vez mais questionável na avaliação de uma obra de arte), mas quando ele se aproxima da expressão mais sincera da situação e do sentimento de seu povo, conseguindo transpor para a obra uma síntese do seu universo e do seu tempo, o que acontece, às vezes, até mesmo à revelia de sua vontade e de suas intenções confessas.

O caso do plágio em Eça de Queirós, por exemplo, deflagrou, e ainda hoje deflagra, uma intensa polémica em torno de um sentimento muito conhecido e muito partilhado por aquelas culturas que não ocupam lugares privilegiados no cenário mundial — o sentimento da *provincianidade* — que aparece, explícito ou disfarçado, tanto na obra como na vida do escritor, constituindo mesmo uma das razões pelas quais seus romances mais esquematizados e caricaturais são, talvez, os mais bem-sucedidos dentro da proposta realista de captar a essência de uma sociedade.

Embora às vezes padecendo do mesmo sentimento, como não poderia deixar de ser, e como sugere o certo tom de ressentimento e agressividade que emprega em suas críticas, Fernando Pessoa, no entanto, é um autor que dedica ao tema algumas páginas bastante lúcidas. Diz ele que: “O provincianismo

consiste em pertencer a uma civilização sem tomar parte no desenvolvimento superior dela — em segui-la, pois, mimeticamente, com uma subordinação inconsciente e feliz. A síndrome provinciana compreende, pelo menos, três sintomas flagrantes: *o entusiasmo e admiração pelos grandes meios e pelas grandes cidades; o entusiasmo e admiração pelo progresso e pela modernidade; e, na esfera mental superior, a incapacidade de ironia*" (1986: 336).

Para Pessoa, Eça de Queirós representa o exemplo mais flagrante do provincianismo português, porque "foi o escritor que mais se preocupou (como todos os provincianos) em ser civilizado". Não há como negar que parte de sua obra padece dos dois primeiros "sintomas" assinalados por Pessoa; quanto ao terceiro, fica muito difícil considerar, já que a ironia queirosiana é celebrada como um de seus aspectos mais característicos. Mário Sacramento (1945:139), por exemplo, diz que "a ironia foi realmente em Eça veículo do realismo"; Eduardo Lourenço (1991:179) afirma, por sua vez, que "o que salvou Eça foi a falsa, mas às vezes também efetiva 'distância' que a desenvoltura e a sátira interpõem entre a realidade cultural dos personagens (que é a de Eça...) e o espetáculo dela"; mas para Pessoa, isto o que seria a ironia queirosiana "atterra, não só pelo grau de falência, senão também pela inconsciência dela".

Eduardo Lourenço (1991:177) tenta justificar o problema, afirmando que "era convicção funda (e, sem dúvida, fundada) da maioria dos intelectuais portugueses, a de supor que uma certa cultura e, sobretudo, a respiração normal dela, era um manjar celeste para a nossa pobre mesa de eternos provincianos". A consciência deste fenômeno, corroborada pela literatura existente, teria mesmo levado certos críticos a convertê-lo em problema cultural: "De literária, a questão generalizava-se e era toda a trama de um velho complexo de inferioridade que se desenrolava".

Porém, do ponto de vista crítico, mais condenável do que denegrir uma cultura por seu eventual provincianismo é tentar ocultar a existência desse sentimento ou tentar fazer crer a essa cultura que ela é algo diferente daquilo que a caracteriza. O próprio Pessoa afirma que a terapêutica para o provincianismo (se é que o provincianismo, necessariamente, manifesta-se na arte como uma doença) é o saber que ele existe: "O provincianismo vive da inconsciência; de nos supormos civilizados quando não o somos, de nos supormos civilizados precisamente pelas qualidades porque não o somos. O princípio da cura está na consciência da doença, o da verdade no conhecimento do erro. Quando um doido sabe que está doido, já não está doido. Estamos perto de acordar, disse Novalis, quando sonhamos que sonhamos". O funcionamento da ironia queirosiana, à luz desse provincianismo de que lhe acusa Pessoa, e que Lourenço apresenta como um sentimento partilhado pelos intelectuais portugueses, torna-se ainda mais intrigante. Procuraremos explorá-lo brevemente na análise comparada dos efeitos irônicos conseguidos por Flaubert e Eça, em episódios referentes a personagens colocadas em posições ainda mais propícias à experiência do sentimento de inferioridade: as criadas das casas.

Tanto em *Madame Bovary* quanto em *O Primo Basílio*, ao lado do conflito central que gira em torno da traição e do adultério praticado por mulheres

pequeno-burguesas, há um núcleo paralelo em que se discorre, com menos ênfase, embora não com menor importância, sobre os conflitos de mulheres da classe trabalhadora, vivendo sob o mesmo teto que as protagonistas, porém com histórias completamente diferentes: as empregadas.

No romance de Flaubert, após despedir a criada Nastasie, Emma contrata uma juvenzinha para o serviço doméstico, chamada Félicité, cuja função na história é praticamente nula, servindo apenas de suporte às ações da Madame Bovary. Flaubert, no entanto, retoma a personagem anos depois, desenvolvendo no conto *Un Coeur Simple*, de seu último livro, *Trois Contes*, a história da criada Félicité, transformada, então, em protagonista. A relação entre o romance e o conto é apontada por Michel Tournier:

"Il est cependant indiscutable que les Trois Contes en dépit de leur dissemblance possèdent en commun des traits que les distinguent profondément des œuvres antérieures de Flaubert. Cette originalité est d'autant plus frappante que chacun des contes se rapproche par son sujet et par l'époque où il se situe de l'un des grands romans antérieurs. Il est clair que Un Coeur Simple, par son sujet contemporain et normand, se rapproche de Madame Bovary, cependant que La Légende de Saint Julien l'Hospitalier fait songer à La Tentation de Saint Antoine, et que Hérodias n'est pas sans affinité avec Salammô. On ne dit rien — on dit même une sottise — quand on ajoute que dans chacun de ces contes Flaubert a eu la sagesse de se débarrasser de l'énorme documentation que encombre le grand roman correspondant, et de réduire à une épure ce que n'est ailleurs qu'un indigeste fatras".

É, pois, à história de Félicité desenvolvida no conto que pretendemos relacionar a história de uma das mais interessantes personagens de Eça: a criada Juliana, cujo papel em *O Primo Basílio*, conforme tem sido tantas vezes apontado, é mais rico e representativo que o da própria Luísa, muitas vezes reduzida, em sua passividade, a uma marionete nas mãos desta figura aparentemente secundária, mas que dirige as ações e motivações preponderantes no enredo.

Tanto o conto de Flaubert quanto o romance de Eça são narrados de uma perspectiva provinciana. Mas enquanto o primeiro é apenas *geograficamente* provinciano (ambienta-se numa pequena cidadezinha do interior da França, no ambiente isolado das fazendas em torno de Pont-l'Éveque); o segundo é *culturalmente* provinciano, já que decorre na capital Lisboa, uma cidade sensivelmente maior e mais desenvolvida que Pont-l'Éveque, mas que é descrita e percebida de maneira depreciativa como uma *provincia* da Europa.

Embora os cinco capítulos do conto de Flaubert sejam um relato das perdas sucessivamente vivenciadas pela personagem, escapa à história de Félicité qualquer sentimento de ambição, inveja ou revolta. Tais sentimentos poderiam transformá-la numa grotesca imagem em negativo de tudo aquilo que lhe foi roubado: sorte, beleza, família, dinheiro, saúde, amor; não fosse a maneira como o seu "coração simples" parece imune às adversidades, embora não ao sofrimento, ao qual se submete, como se submete indiferentemente à alegria e ao destino. A absoluta autenticidade de Félicité, sua paradoxal liberdade, talvez advenha do fato de que ela persegue a existência sem estabelecer termos de comparação ou polaridades. Tudo o que lhe

acontece incorpora-se ao seu patrimônio individual como um acréscimo. As perdas se lhe acrescentam, ajudam a compor uma imagem definida e positiva daquilo que ela é: Félicité, *“un cœur simple”*.

Não há nada nesta personagem que possa justificar a sua escolha como protagonista, exceto aquilo que a distingue, o que lhe é genuíno e próprio, o que lhe é dado a viver, e que é único, porque é seu: paradoxalmente, o grande vazio e a miséria absoluta de sua vida. Félicité representa uma espécie de contraponto à Madame Bovary, um contraponto que, colocado em primeiro plano na cena, adquire um encantamento diferente e insuspeito. A ausência e a carência tornam-se uma presença e um valor. É isto o que ela expressa: tudo o que se basta numa circunstância em que, aparentemente, tudo está em falta. A personagem Félicité, num certo sentido, é uma tentativa de encarnação do substantivo que a nomeia.

A peculiaridade desta personagem advém, até certo ponto, de sua ignorância das convenções e dos critérios mundanos de julgamento. Seu absoluto desconhecimento do mundo não é, contudo, um impedimento à densidade de sua experiência no mundo. Ninguém ama mais, tão intensamente, nem tão desprendidamente do que ela: seja ao namorado Théodore, que a abandona; seja aos parentes, que a exploram; seja ao sobrinho Victor, que morre numa terra distante; seja aos patrões, que a ignoram e desprezam; seja, enfim, e mais significativamente, ao Espírito Santo, ainda que sob a patética imagem de um papagaio empalhado.

Loulou, o papagaio, ser que resume e representa “tudo” na mesquinha existência desta criatura, todas as suas melhores experiências e talvez a sua única vivência de reciprocidade afetiva, torna-se um fetiche — “feitiço” — ponte para uma surpreendente abertura ao imaginário no conto. É através do culto à sua irrisória cota de felicidade no mundo, concentrada na imagem da ave empalhada, que a personagem consegue transcender a mediocridade de sua vida e, no momento da morte, ter uma visão do Paraíso prometido:

“Une vapeur d’azur monta dans la chambre de Félicité. Elle avance les narines, en la humant avec une sensualité mystique; puis ferma les paupières. Ses lèvres souriaient. Les mouvements de son cœur se ralentirent un à un, plus vagues chaque fois, plus doux, comme une fontaine s’épuise, comme un écho disparaît; et, quand elle exhala son dernier souffle, elle crut voir, dans les cieux entrouverts, un perroquet gigantesque, planant au-dessus de sa tête”(p. 61).

Afigurando-se-lhe, muito coerentemente, como uma exagerada ampliação do amor, de Deus, da alegria, de “tudo” o que de melhor a vida lhe concedeu, a visão do Paraíso de Félicité como um grotesco papagaio agigantado é um dos exemplos mais sutis e bem elaborados do emprego da ironia na literatura. É tão delicado que pode escapar à percepção, tal é a empatia mágica que nos provoca a personagem, tal é o cuidado com que Flaubert neutraliza os conflitos, as oposições, a maldade, a adversidade, passando-os pelo filtro suave da inocência e simplicidade do coração da sua Félicité. Podemos ler esse conto como a expressão mais sincera da esperança num mundo melhor, num reino que não é deste mundo e que está assegurado aos puros de alma, às crianças, aos resignados portadores de fé. Mas mesmo essa leitura deve ser feita na presença da sua contradição que, se não é percebida

pela personagem em delírio místico, não pode, contudo, passar despercebida ao leitor, para quem Flaubert descreve, com detalhes, a realidade de *Loulou*, o papagaio empalhado: “*Bien qu’il ne fût pas un cadavre, les vers le dévoraient; une de ses ailes était cassée, l’étoupe lui sortait du ventre. Mais, aveugle à présent, elle le baisa au front, et le gardait contre sa joue. (...) Loulou, sa seule richesse*” (p.58).

O que Flaubert permite com esse chocante paralelismo entre duas imagens — a da idealização e a da realidade do objeto do fetichismo de Félicité — é criar para o leitor a ambiguidade própria da ironia, possibilitando o acesso a uma (ou várias) interpretações distintas, e até mesmo opostas à idéia que o texto, em sua aparência, parece professar. Pois a ironia, estabelecendo um contraste entre o modo de enunciar o pensamento e o seu conteúdo, acaba revelando-se um paradoxo, onde se diz o contrário do que se pensa, embora dando-o a entender. Talvez por isso, em lugar de uma apologia redentora da simplicidade, Flaubert estivesse, com esse conto, escrevendo um manifesto de denúncia contra a terrível condição dos “simples de coração”, que seria cômica se não fosse trágica. Aliás, como enfatiza Massaud Moisés (1985), a ironia, ao contrário da sátira, “é uma forma de humor que parece respeitar o próximo, tem qualquer coisa de construtivo, enquanto o sarcasmo é demolidor, impenitente. A ironia pressupõe que o interlocutor não a compreenda, ao menos de imediato: escamoteado, o pensamento não se dá a conhecer prontamente”.

Para Fernando Pessoa (1986:337), “a essência da ironia consiste em não se poder descobrir o segundo sentido do texto por nenhuma palavra dele, deduzindo-se porém esse segundo sentido do fato de ser impossível dever o texto dizer aquilo que diz(...) Para a sua realização exige-se um domínio absoluto da expressão, produto de uma cultura intensa; e aquilo a que os ingleses chamam *detachment* — o poder de afastar-se de si mesmo, de dividir-se em dois, produto daquele ‘desenvolvimento da largueza de consciência’ em que, segundo o historiador alemão Lamprecht, reside a essência da civilização”. Pessoa conclui que, para realizar uma ironia a contento, é preciso não se ser provinciano; pois o provincianismo impede o necessário distanciamento entre o sujeito e o objeto da sua ironia.

No caso de *Eça de Queirós*, toda essa dificuldade vem à tona na figura da irascível criada Juliana. Os elementos peculiaríssimos dessa personagem, que a tornam mais densa do que qualquer outro nesse romance — a consciência que demonstra possuir sobre a diferença entre a sua situação e a das patroas, por exemplo, ainda que não seja uma consciência bem elaborada sobre a justiça e os direitos de classe, é um lampejo de lucidez e um rasgo de independência que a nivelam, quando não a fazem superar, os demais — são esmagados pelo autor numa narrativa que insiste em retratar apenas o caráter negativo e ignominioso de suas atitudes e de seus sentimentos. Ela, e em certa medida, Julião, são os únicos que assumem sentir inveja, num romance perpassado por esse sentimento em muitos níveis. Por isso tem-se a impressão, às vezes, de que Juliana é uma personagem singularmente maior e com mais potenciais do que *Eça* deixou transparecer. É como se ela continuamente ameaçasse escapar aos limites da história, resvalando por suas margens, ultrapassando a previsibilidade de suas molduras, desafiando o próprio *Eça*.

Não fazendo muitos esforços para mobilizar favoravelmente a opinião e a simpatia dos personagens e dos leitores para com a empregada, Eça parece condená-la impiedosamente pelos tiques provincianos de que ele mesmo, e todos os seus personagens, padecem. Afinal, o que faz Juliana de tão terrível?... Ao contrário de Félicité, ela é profundamente infeliz. Sua infelicidade advém do óbvio: é feia, e se compraz em enfatizá-lo; é pobre, teve uma infância miserável; é doente, não conheceu o amor; enfim, é idêntica à personagem de Flaubert, menos o “coração simples” e mais a inveja.

Se a simplicidade identifica e caracteriza Félicité, permitindo que a narração transcorra num plano de obviedade, em contraste com o qual a grotesca alusão do desfecho pode estabelecer um efeito irônico, já no caso de Juliana todas as carências não têm outra função exceto a de serem carências. Não há ambiguidade, como em Flaubert (onde a simplicidade pode ser uma riqueza, não obstante a ironia do autor), há apenas maniqueísmo: a pobreza, a simplicidade, a provincianidade são, invariavelmente, uma desgraça; enquanto o progresso e todas as suas aparências são, indiscutivelmente, uma bênção. A existência de Juliana não é simbólica como a de Félicité; é apenas funcional. Juliana, como boa provinciana, admira apaixonadamente aquilo que acredita ser-lhe superior: as patroas e tudo o que elas possuem. Juliana quer ser patroa, assim como Eça deseja ardentemente respirar em Lisboa o famoso “grande ar de Paris”. Não há relativismo possível: Paris não é apenas vivida e invejada como modelo no plano ficcional; é admirada e invejada no plano da realidade, pelo próprio escritor, e isso acaba transformando sua ficção num discurso que fala constantemente do outro e silencia terrivelmente sobre si mesmo. Não lemos o que Juliana é: lemos o que ela não conseguiu ser. O panorama de Lisboa que nos é apresentado não é o de Lisboa, é o de uma Paris invertida, e por isso o seu futuro não é o de uma Lisboa possível, mas o de uma estéril condenação a um eterno ressentimento por não poder jamais consubstanciar-se em Paris.

Tanto para Félicité como para Juliana os objetos mencionados tornam-se fetiches porque funcionam como objetos de culto e de vaidade: ou seja, embora não pertençam e não se identifiquem com o sujeito que os admira, tornam-no feliz na simulação. Félicité, por exemplo, idolatra em seu fetiche *Loulou* os sentimentos de que foi privada, principalmente o amor, e a fé em atingir algo superior a ela mesma. Ativando-lhe um intenso poder de imaginação, esses sentimentos transformam-na, no texto, simultaneamente em metáfora e em crítica à metáfora da felicidade. Já o que Juliana vai idolatrar em seu objeto de fetiche — as famosas botinas — são valores essencialmente materialistas. Assim, se por um lado o “coração simples” de Félicité se expande no espaço narrativo e se afirma, apesar de toda a privação existencial da personagem e apesar da fina ironia com que o autor põe em questão essa provinciana grandeza; por outro lado, são exatamente os *pés* de Juliana — algo que ela tinha de efetivamente belo — que acabam reduzindo sua alma e sua capacidade de imaginação, literalmente, ao rés do chão; estreitando sua existência na vaidade e na cobiça do alheio.

O papagaio empalhado, que Félicité julga humildemente ser o instrumen-

to da voz divina, na verdade é um mero boneco de ventríloquo, pois a única “voz divina” possível é proferida pela própria Felicité, em sua ingenuidade. As botinas de Juliana, porém, não a complementam nem ressaltam sequer um traço autêntico de beleza ou de grandeza em sua composição: elas apenas expõem a criada, maldosamente, ao ridículo; ao grotesco de anunciar, em alto e bom som, pelo “ruído dos tacões que tinham lâminazinhas de metal”, o contraste entre a riqueza e artificialidade do fetiche e a feiúra da figura e da realidade daquela que o porta. Através do culto às suas botinas, Juliana transforma-se no próprio boneco de ventríloquo onde o narrador despeja toda a sua frustração e amargura, sem redenção possível. A aparente guerra entre a patroa e a empregada não parece ter sido colocada no romance com o objetivo de aludir a uma eventual luta de classes, mas como um recurso narrativo que transfere para o mais fraco todo o peso maniqueísta de um sentimento provinciano que todos partilham, mas do qual escapam, de uma forma mais ou menos disfarçada, as personagens mais agraciadas pela natureza e pela sorte.

Por isso, a ironia que recai sobre Juliana no momento de sua morte é mais da ordem de um piedoso sarcasmo: são os seus iguais em pobreza e infortúnio os que mais escarnecem da *tripa-velha*, enquanto cabe a Luísa, como único gesto de piedade, carregado de cinismo, o “rezar-lhe baixo, por sua alma, dois padres-nossos”. É uma ironia da ordem da vida, transposta para o texto, não uma ironia que advém da ambiguidade estrutural imposta à construção do próprio texto, como no caso de Flaubert: que sugere para fazer negar; onde o lugar e o ponto de vista do narrador, embora distintos, não são facilmente identificáveis, e sobretudo, onde não se confundem e não se aniquilam o lugar e o ponto de vista do personagem.

Se admitimos que o provincianismo “consiste em pertencer a uma civilização sem tomar parte no desenvolvimento superior dela”, é possível compreender o conflito vivenciado por Juliana como um desdobramento menor e metafórico, transposto para as relações domésticas, do sentimento mais amplo de provincianismo vivido pela sociedade portuguesa em relação ao resto da Europa. Tal desdobramento apresenta-se particularmente cruel, porque confunde o problema da injustiça social com o provincianismo cultural, não funcionando eficazmente nem para denunciar o primeiro nem para evidenciar o segundo. Se compararmos o destino escolhido para o elegante Basílio, que se safa com três palavras de ironia malsã e pretensamente “civilizadas”, com o destino escolhido para a orgulhosa Juliana Couceiro Tavira, que sucumbe à traição de seus “superiores”, veremos que a segunda encarna a famosa função do bode expiatório no romance, purgando em seu corpo e em sua história uma “culpa” comum, partilhada por todos: o sentimento de não ser *ainda* (ou de já não ser), de não ter *tanto*, de não fazer *como*, enfim, o sentimento da provincianidade.

Na opinião de Mário Sacramento (1945:140), uma “ausência de tese”, na origem, caracteriza a obra de Eça: “No seu espírito as idéias e os sentimentos opõem-se, equivalentes e incapazes de decisão. O seu problema, portanto, é alcançar o permanente diálogo, a contradição que nunca se resolve; por isso

disse: em formular uma problemática”. A eventual tese de Eça seria, para o crítico, também irônica, ou seja, sujeita à autodestruição. O escritor não se veria como o detentor da última palavra, não teria nunca a solução definitiva, apenas utilizaria a obra como um espaço de denúncia e de provocação. “A superação irônica em Eça”, diz Sacramento, “não é uma resolução, mas o agir *como se* a resolução se tivesse dado, divertindo-nos com o espetáculo de nos vermos viver.”

No entanto, nem sempre podemos tomar essa afirmação como satisfatória, porque nem sempre o escritor consegue se manter assim tão isento. Talvez a “ausência de tese” explique o tipo de ironia que se produz através do “ato de caridade” de Luísa para com a criada, ou de Basílio, com a sua famosa tirada sobre *Alphonsine* — que falam da gratuidade e da desmotivação de seus atos —; mas certamente não justifica a ironia de que é vítima Juliana, cuja morte não é gratuita nem desmotivada, nem tampouco desprovida de “tese”, e que, além disso, não faz jus ao seu desempenho como personagem.

É curioso ressaltar ainda que, apesar de sua profunda antipatia, Juliana é a única personagem incapaz de ser irônica no romance. Essa incapacidade talvez fale da dificuldade do escritor de estabelecer um distanciamento real para com essa criatura, cuja existência parece zombar da artificialidade e do prosaísmo do romance, e por conseguinte, do próprio autor. Não é à-toa que *O Primo Basílio* foi a obra menos apreciada por Eça: parece haver, nesse texto, espelhos em excesso, duplicando incomodamente sua imagem, chamando insistentemente sua atenção para uma tomada de consciência sobre esse “impulso de parecer civilizado” — que para Fernando Pessoa representa a própria raiz do provincianismo — e que Eça de Queirós superará, mais tarde, nos romances de sua maturidade artística.

Notas

1. A atual preocupação da crítica com essa questão é tão expressiva que levou mesmo à publicação, em 1990, do *Dictionnaire des Plagiaires* (Roland de Chaudenay, Editora Perrin, França), uma curiosa coletânea dos pequenos furtos e grandes estelionatos das letras, relacionando, num estudo histórico intertextual, as apropriações confessas ou dissimuladas que os grandes autores da literatura francesa de todos os tempos — de Appolinaire a Zola, em ordem alfabética — realizaram, reafirmando com isso que dificilmente haveria literatura sem “plágio”. O próprio autor do dicionário, Chaudenay, não tem escrúpulos em se admitir um plagiador: “Todos os plágios que levantei já tinham sido descobertos. Fiz apenas uma compilação. Por isso coloquei o meu nome.” (V. artigo publicado no caderno “Letras” da *Folha de São Paulo*, 14/7/90.)
2. Essa concepção será definitiva e brilhantemente contestada pela estratégia da heteronímia pessoana, onde o poeta busca relativizar a noção da autoria, compartilhando sua obra com múltiplos “autores”, nem mais nem menos reais que ele-mesmo, “Pessoa”; e atribuindo-se uma origem — um precursor — imaginário, Alberto Caeiro, que, por ser apenas mais uma de suas invenções, funciona como uma crítica à veneração do escritor-fundador, do escritor-mito. Nesse aspecto, Pessoa e Borges encontram-se em perfeita consonância de idéias.
3. A partir de *Os Maias*, no entanto, Eça já parece acometido de uma consciência semelhante à do Flaubert mais amadurecido: já não defende com tanta ênfase o realismo, condena a si mesmo como um “escritor francês de província” (em carta a Oliveira Martins), cria no personagem Dâmaso Salcedo uma caricatura para o “francesismo”, que lhe parece então insuportável, e chega a construir um seu duplo no personagem João da Ega, onde grava alguns traços de autocaricatura e ri de seus planos ambiciosos. A partir daí, a gradual reconciliação do escritor consigo mesmo e com Portugal se acentuará, sobretudo nos romances *A Ilustre Casa de Ramires*

e *A Cidade e as Serras*, nos quais se percebe um certo tom bucólico. Talvez devido ao longo exílio em que viveu nos últimos anos, Eça tenha se desencantado com a França e se desiludido com a idéia de reforma social, voltando-se com outros olhos para a terra natal. Como afirma Coleman (1980:248): “*These two books seem to radiate a new benevolence toward traditional Portugal; we have the undersettling spectacle of an author writing in a mode which he despised in his youth and spent most of his maturity demolishing*”. No conto *Civilização*, um comentário muito à *Bourvard e Pécucliet* ilustra essa mudança de atitude, na descrição da biblioteca de Jacinto, “o mais completamente civilizado dos homens que (o narrador) conhecera”: “Na livreria, todo o vasto saber dos séculos jazia numa imensa mudez, debaixo de uma imensa poeira. Sobre as lombadas dos sistemas filosóficos alvejava o bolor: vorazmente a traça devastara as Histórias Universais: errava ali um cheiro mole de literatura apodrecida – e eu abalei, certo de que naqueles vinte mil volumes não restava uma verdade viva!”...

4. No seu ensaio “Os Grandes Homens de França”, em *Notas Contemporâneas*, Eça de Queirós aborda o assunto com grande conhecimento de causa. Embora aluda com ironia aos diversos problemas que suscitavam a “canonização” do artista, reflete o quanto a missão do “destino exemplar” era cara à época, e como o escritor era elevado ao papel de um deus: “Quando Vitor Hugo morreu e a França o deificou, foi necessário, naturalmente, procurar um templo para alojar o deus novo. A escolha recaiu sobre a igreja de Santa Genoveva, que de resto, durante alguns anos, já constituía um panteão, voltado (segundo a inscrição que a orna) *aos grandes homens da pátria reconhecida*”.
5. Diz Eduardo Lourenço (1991:20) que essa conjunção de um complexo de inferioridade e de superioridade, própria do povo português, cumpre uma única função: “a de esconder de nós mesmos na nossa autêntica situação de ser histórico em estado de intrínseca fragilidade. Não fomos, nós somos uma pequena nação que desde a hora do nascimento se recusou a sê-lo sem jamais poder se convencer que se transformara em grande nação. Contudo, poucas vezes um povo, partindo de tão pouco, alcançou um direito tão claro a ser tido por ‘grande’. Acontece, todavia, que mesmo na hora solar da nossa afirmação histórica, essa grandeza era, concretamente, uma ficção. A Europa, via-nos mais que nos veria depois, mas menos do que via a si mesma entretida nas celebrações suntuosas ou fúnebres de querelas de família com que liquidava com o feudalismo e gerava o mundo moderno (capitalismo, protestantismo, ciência)”.
6. À parte a alusão estrutural e temática à *Madame Bovary*, diversos outros textos são mencionados no romance, como *A Dama das Camélias*, de Dumas; os livros de Walter Scott e da Biblioteca das Damas; *A Mulher de Fogo*, de Belot, um certo romance de Paulo Féval em que “o herói forra de tapeçarias o interior de uma choça” que seria um ninho de amor. Também são frequentes alusões a quadros, como *Medéia*, de Delacroix e *A Mártir*, de Delaroche, na sala de Luísa, bem como a ilustração de Gustave Doré para o episódio inserido no livro do Inferno, capítulo referente à luxúria, da *Divina Comédia*, de Dante (que capta o momento em que Paulo, o cunhado, beija Francesca de Rímimi, *influenciados ambos pelo livro que liam*); a peças musicais e encenações teatrais, como *O Fausto*, de Goethe (com particular ênfase para o episódio da sedução de Margarida). A quantidade de textos incorporados é tal que fica difícil saber a que se deve realmente a preponderância da influência de *Madame Bovary* na composição desse verdadeiro palimpsesto que é *O Primo Basílio*.
7. O exemplo mais significativo é a peça de Ernestino, *Hora e Paixão*, duplo do romance; mas há também as infinitas histórias de adultério pretensamente extraídas das cenas da vida real: as histórias de traição e adultério na nobreza, narradas por Basílio e Luísa; as histórias de adultério vividas por Leopoldina, amiga de Luísa, e narradas com detalhes; pequenos casos ocorridos no lugar, como o da mulher do Palma (cap. 13), que tinha fugido... “– Pra o estrangeiro?” – perguntam. “– Qual! (...) Pra casa de uma espanhola que morava defronte.”; a mulher que desfila pela cidade com seus frutos ilegítimos, etc.
8. A rigor, para usar o princípio do pensamento borgesiano, o ensaio intitulado “Eça, Autor de *Madame Bovary*” dever-se-ia chamar “Silviano Santiago, Autor de *O Primo Basílio*”, porque aquilo que o crítico identifica brilhantemente como “uma quase metalinguagem” no romance em questão parece ser mais produto de sua própria leitura, à luz das discussões modernas e da valoração contemporânea da intertextualidade como recurso criativo, do que uma produção intencional de Eça à época da escritura do seu texto. Está claro que um estudo como esse dá conta de uma liberdade e de uma insuspeitada originalidade na obra, tornando “inúteis e

mesmo ridículas as críticas que se dirigem à alienação do autor". Mas talvez não devamos de todo perder de vista o velho olhar que tenta situar historicamente uma produção cultural, ainda que os resultados de tal análise não sejam, decerto, nem tão entusiasmáticos, nem tão otimistas quanto os que nos propõem a revolucionária metodologia borgesiana, revisitada por Silviano Santiago, neste que é um dos seus "ensaios sobre dependência cultural", flagrantemente voltados para a necessidade de superação dessa "dependência".

Bibliografia

- ASSIS, Machado de. "Eça de Queirós: O Primo Basílio", in: *Machado de Assis, Crítica Literária*. Rio de Janeiro: Jackson, 1962.
- BORGES, Jorge Luis. *Discussão*. São Paulo: Difel, 1986.
- CANDIDO, Antonio. "Entre Campo e Cidade", in: *Tese e Antítese*. São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1964.
- CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 1986.
- CATTON, Albano Pereira. *Eça de Queirós, Dicionário Biográfico dos seus Personagens*. s.l.: Dorsoi, 1969.
- COLEMAN, Alexander. *Eça de Queirós and European Realism*. New York and London: The New York University Press, 1980.
- CUNHA, Eneida Leal. "O Primo Basílio no Brasil", in:
- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. São Paulo: Circulo do Livro, 1985.
- . "Un Coeur Simple", in *Trois Contes*. Paris: Gallimard, 1973.
- . *Bouvard e Pécuchet*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- GENETTE, Gerard. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982.
- JENNY, Laurent. "A Estratégia da Forma", in: *Intertextualidades*. Coimbra: Almedina, 1979.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- KOTHE, Flavio. "Intertextualidade e Literatura Comparada", in: *Literatura e Sistemas Intersemióticos*. São Paulo: Cortez, 1981.
- LOURENÇO, Eduardo. *O Labirinto da Saudade*. Lisboa: Dom Quixote, 1991.
- LUKÁCS, Georg. *Teoria do Romance*. Lisboa: Presença, s/d.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 1985.
- MOOG, Viana. *Eça de Queirós e o Século XIX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- PESSOA, Fernando. *Obras em Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.
- QUEIRÓS, Eça de. *Obras de Eça de Queirós*. Volumes I e II. Porto: Lello & Irmão Editores, 1958.
- ROSA, Machado da. *Eça, Discípulo de Machado? — Um Estudo Sobre Eça de Queirós*. Lisboa: Presença, s/d.
- SACRAMENTO, Mario. *Eça de Queirós — Uma Estética da Ironia*. Coimbra: Coimbra Editora, 1945.
- SANTIAGO, Silviano. "Eça, Autor de Madame Bovary", in: *Literatura nos Trópicos: Ensaios Sobre Dependência Cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- SIMÕES, João Gaspar. *Eça de Queirós — A Obra e o Homem*. Lisboa: Arcádia, 1961.
- TOURNIER, Michel. "Préface", in: *Trois Contes*. Paris: Gallimard, 1973.
- WATT, Ian. *A Ascensão do Romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- WILDE, Oscar. *O Retrato de Dorian Gray*. Tradução de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1974.