

Sentidos do diálogo intertextual n'*O primo Basílio*

Maria do Rosário da Cunha DUARTE
(Universidade Aberta)

Entre os romances de Eça de Queirós, *O primo Basílio* constitui a perfeita ilustração do diálogo intertextual que a narrativa queirosiana é capaz de entretecer com outras narrativas a que explicitamente recorre no desejo de acentuar, frequentemente por antecipação, os momentos mais dramáticos ou decisivos da história narrada. E muitas análises críticas puseram já em evidência este diálogo, assim como a diversidade dos interlocutores convocados: a literatura, a música e a pintura. Neste último caso, recorde-se o apontamento dramático que as gravuras reproduzindo a "Medeia" de Delacroix e a "Mártir" de Delaroche imprimem na decoração já de si sombria da sala, ao mesmo tempo que, em contraste com o ambiente pacato e burguês a que são chamadas, desafiam a imagem presente de Luísa, leve e risonha, com aquelas que o futuro lhe reserva: com Medeia Luísa há-de partilhar a dor da paixão traída e do abandono, acabando mártir, não só nas malhas da impiedosa chantagem de Juliana, mas sobretudo nas da sua condição de mulher, subalterna e fraca¹. Quanto à música, é praticamente uma constante a sua presença ao longo de toda a narrativa, ora como sinal revelador do percurso a cumprir pela heroína, ora acompanhando em contraponto as peripécias do caminho: os acordes da *Casta Diva* e da *Oração de uma Virgem*, que da rua se fazem ouvir, a ária final da *Traviata*, que Luísa trauteia ao acabar de ler *A dama das camélias*, *A filha do pescador* de Meyerbeer sobre um texto de Heine ou a *Medjé* de Gounod, duas músicas que o decurso da história torna inseparáveis da presença de Basílio, a *Carta adorada* da opereta de Offenbach, *A Grã-Duquesa de Gérolstein*, que irrompe em três estratégicos momentos pela voz estridente de Juliana, e ainda o dueto do *Fausto*, por duas vezes evocado, ora acentuam, ora anunciam o processo de sedução em que Luísa se deixa envolver, a falta aos deveres de castidade a que o compromisso com Jorge a obriga, a prova material da sua culpa, a solidão moral a que a suposta paixão pelo primo a deixa reduzida e, por fim, a própria morte². No que respeita à literatura, também ela participa — em franca rivalidade com a música aliás — neste processo de procurada redundância particularmente cara ao discurso realista que, num desejo de legibilidade, encontra formas de se parafrasear através de outros textos supostamente conhecidos do leitor, textos esses que implícita ou explicitamente incorpora pela citação ou a eles aludindo de forma mais ou menos subtil. Não seria de esperar, de resto, um lugar de pouco ou nenhum protagonismo neste contexto concedido à literatura, tratando-se este de um romance onde a leitura é uma prática comum às personagens directamente intervenientes na acção.

Dois dos textos sobre que recai esta prática são *A dama das camélias*, que Luísa acaba de ler numa das primeiras cenas da narrativa, e o drama *Honra e paixão*, de que um pequeno excerto é lido em voz alta no serão que precede a partida de Jorge para o Alentejo. E em ambos os casos está em causa uma história de amor infeliz, da qual a história de Luísa copia, por um lado, a morte da heroína do romance francês e, por outro, a paixão adúltera que preenche o drama.

Mas para além desta relação especular e, simultaneamente, preditiva — ambas as leituras ocorrem estrategicamente num momento em que os dados fornecidos ao leitor do romance são bastantes e suficientes para despertar e dirigir as suas expectativas —, os dois textos em questão são escolhidos de acordo com um discurso crítico que, não sendo explicitamente enunciado, é uma presença incontornável e tem por alvo a literatura romântica ou, talvez melhor, os

lugares-comuns sentimentais e gastos de um certo romantismo. Esse discurso crítico materializa-se, quer na influência perniciosa que as leituras supostamente exercem no comportamento da leitora, quer, a um outro nível, na caricatura em que consiste o drama em cinco actos de que o primo de Jorge é autor.

Como é sabido, a eleição do adultério como tema romanesco participa do projecto de reforma social com que Eça tantas vezes se afirmou solidário, as preocupações didácticas que manifestou relativamente a esta questão fizeram da mulher o objecto exclusivo, e, quer num caso quer no noutro, a tradicional divisão de direitos, deveres e competências não parece ter sido, pelo menos explicitamente, alguma vez questionada. Ainda assim, parece-me que o reconhecimento dos padrões de comportamento moral reivindicados pelas instituições sociais burguesas não esgota os sentidos que de uma forma subtil ou até mesmo inconsciente Eça de Queirós deixou transparecer na ficção. Quero com isto dizer que, na minha perspectiva, a morte de Luísa não resulta de uma condenação — e muito menos de uma justa condenação — na qual resida o sentido fundamental do diálogo intertextual presente no romance, particularmente aquele que tem como interlocutores o romance de Alexandre Dumas e o drama fictício de Ernestinho.

Para corroborar esta posição, convém recordar um texto de Ramalho Ortigão sobre *O primo Basílio*, onde o autor d' *As Farpas* afirmava que a "moral [do] livro não está em que a prima de Basílio morre depois da queda; está em que ela — *não podia deixar de cair*"³. Considerando a morte de Luísa um facto meramente acessório e retirando-lhe assim o peso do castigo, Ramalho acentuava o processo conducente à verificação da tese proposta — sob a influência de determinadas circunstâncias, a mulher é fatalmente conduzida ao adultério —, sem com isso pôr em causa os objectivos didácticos nos quais o romance encontrava a sua justificação. Ora, desses objectivos fazia parte, como se sabe, o processo acusatório de um tipo de literatura que o público feminino amplamente consumia e do qual retirava uma imagem perigosamente distorcida da realidade, em grande parte responsável pela subversão das normas e valores a que um correcto desempenho moral e social da mulher deveria obedecer. Assim se compreende que o intertexto de maior relevo pertença a um paradigma literário de que o texto primeiro se demarca, permitindo deste modo que seja a própria ficção a questionar a verdade dos seus conteúdos, através de um jogo de espelhos em que de um lado se situa o mito e do outro a fiel representação da realidade. É justamente nesta distinção, que Luísa há-de acabar por reconhecer, e não no castigo de uma culpa só a ela atribuída, que creio residir o fundamental sentido do diálogo que, desde o início, prepara a frustração das expectativas da personagem leitora.

É possível que nem todos os momentos deste processo de desencanto — conseguido pelo confronto entre a história que se pretende uma cópia da vida e as que, dentro dela, são apresentadas como ficção — sejam igualmente partilhados, em intensidade e nível de percepção, pela protagonista e pelos leitores do romance: afinal aquela é um mero instrumento necessário à eficácia da mensagem por estes apreendida. Em todo o caso, não há dúvida de que, pelo menos relativamente à experiência do amor, cuja magia julga estar enfim ao seu alcance na paixão clandestina e adúltera pelo primo, também Luísa toma consciência das diferenças entre as duas faces do espelho, acabando por questionar a verdade de um sentimento, independentemente das circunstâncias e dos sujeitos envolvidos:

"Onde estava o defeito? No amor mesmo talvez! Porque enfim, ela e Bazilio estavam nas condições melhores para obterem uma felicidade excepcional: eram novos, cercava-os o mistério, excitava-os a dificuldade... Porque era então que quase bocejavam? É que o amor é essencialmente precível,

e na hora em que nasce começa a morrer. Só os começos são bons. Há então um delírio, um entusiasmo, um bocadinho do Céu. Mas depois!... Seria pois necessário estar sempre a *começar*, para poder sempre *sentir*?...⁴.

Esta vivência infeliz e precária do amor parece apagar-se por momentos, quando a decepção sofrida com a experiência extra-conjugal conduz à inevitável comparação donde resulta para Luísa o reconhecimento de que "começava a estar menos comovida ao pé do seu amante, do que ao pé do seu marido! Um beijo de Jorge perturbava-a mais, e viviam juntos havia três anos! Nunca se secara ao pé de Jorge, nunca! E secava-se positivamente ao pé de Bazilio! Bazilio, no fim, o que se tornara para ela? Era como um marido pouco amado, que ia amar fora de casa! Mas então, valia a pena?... (224-5). Por aqui passa, obviamente, a pretendida denúncia da ilusão efémera a que a paixão adúltera é reduzida. A verdade, porém, é que a própria formulação do pensamento cobre de ambiguidade o valor dos termos comparados, não conseguindo o marido, seja ele pouco ou muito amado, eximir-se a um confronto que, na melhor das hipóteses, o revela como o mal menor de uma experiência fatalmente votada ao desencanto. Se assim não fosse, como explicar o adultério de Luísa, a quem Jorge consegue ainda perturbar apesar do efeito corrosivo do tempo, segundo ela própria reconhece? O paradoxo contido neste comportamento acaba, contudo, por ser desviado do sentimento amoroso em si mesmo e, posto ao serviço da paz e da satisfação conjugais, toma como alvo a tentação de que a mulher, pela sua natureza e pelas circunstâncias da sua formação, é presa fácil. Adoptando a perspectiva masculina das coisas, já que é ela própria o produto de uma ideologia com a mesma marca, assim se considera Luísa, presa fácil de uma natureza superficial e volúvel, de uma sensualidade culposa e de uma "curiosidade romanesca e mórbida" (224) que a arte a que tem acesso enganosamente desperta e alimenta:

"E sentira-a, porventura, essa felicidade que dão os amores ilegítimos, de que tanto se fala nos romances e nas óperas, que faz esquecer tudo na vida, afrontar a morte, quase fazê-la amar? Nunca!" (224).

A lógica conclusão desta expectativa frustrada é, por mais de uma vez, clara e cruelmente exposta por Basílio, enquanto a distância por ele apontada entre a realidade e a ficção é parafraseada no diálogo intertextual a que o romance dá lugar. O alvo deste duplo exercício pedagógico é naturalmente Luísa, em representação de todo um grupo cuja delimitação, se dúvidas existissem, fica a cargo de Basílio: "Todas sois assim!", há-de ele dizer-lhe, reduzindo o comportamento sentimental da mulher a um equívoco desejo de ser amada — mais por um actor que se "atire de joelhos, que declame, que revire os olhos, que faça juras, outras tolices" do que por um homem que "ama naturalmente, como todo o mundo, com o seu coração, mas [sem] gestos de tenor" (222).

O que as palavras de Basílio aqui põem causa é o acto da recepção na leitura feminina — tomando, como é evidente, a palavra leitura em sentido suficientemente amplo para abranger também o caso do teatro, lírico ou declamado. Mas se a denúncia que transparece nas suas palavras corre o risco de não convencer, tratando-se, como se trata, de uma estratégia de auto-defesa para um amante egoísta e com muito pouco ou nenhum amor, afinal, a cena de leitura do romance de Alexandre Dumas, *A dama das camélias*, procede à encenação, logo no início da narrativa, do comportamento de Luísa como leitora, fundamentando a posterior acusação de Basílio: revelando-se, através das lágrimas de compaixão pelo triste destino da *cocotte* parisiense, objecto dessa perigosa identificação entre o sujeito e a matéria da leitura, a visão do mundo de Luísa constrói-se sobre a diluição das fronteiras que se interpõem entre a ficção e a vida, num

processo de valorização do extraordinário romanesco face à baça vulgaridade do real. Por isso, fascinada pelos hábitos luxuosos e os cenários elegantes de Paris – não da cidade real, mas da que Dumas foi autor —, as próprias "aflições de dinheiro" (18) aparecem-lhe com um encanto poético sem semelhança com a sufocante angústia que a falta do dinheiro requerido pela chantagem de Juliana lhe há-de fazer sentir. Neste contraste entre a beleza idealizada da ficção e a feia amargura da realidade — onde cabe igualmente a fatalidade da doença cujos sintomas aparecem no discurso narrativo confundidos com os da paixão⁵ —, neste contraste ignorado pela competência de Luísa como leitora, também reside o sentido do diálogo a que é chamado o texto de *A dama das camélias*, desta forma ultrapassando a função especular e preditiva a que a morte das heroínas dá origem. Quanto à experiência sentimental por ambas vivida, é ainda o contraste o elo da relação entre a força regeneradora e o poder de devoção e sacrifício do amor que nasce entre Marguerite Gautier e Armand Duval, e o precário envolvimento de Luísa e Basílio.

O mesmo tipo de relação se estabelece com a peça de Ernestinho. O que não impede, contudo, uma simultânea relação de especularidade que tem por base o adultério: ambos os casos, com efeito, envolvem amor e traição, põem em causa a honra e exigem, de acordo com os padrões da moral tradicional, a punição dos culpados.

O contraste de que agora falo não passa pelos *clichés* que povoaram a produção literária ultra-romântica e que, fazendo da peça em questão uma caricatura, permitem que o romance dela se demarque com nitidez. Mas é claro que a distância assim conseguida acentua as diferenças entre uma história de amor que, para lá da ligação adúltera, em mais nada coincide com a que é vivida por Luísa e Basílio: a suposta paixão que no caso de Basílio nunca existiu, vem a revelar-se, no caso de Luísa, a manifestação de um desejo rapidamente saciado; um inesperado acaso faz da criada o instrumento da vingança que ao marido competia; e, por fim, apenas Luísa sofre o presumível castigo que na peça era igualmente partilhado pelos dois amantes. E desta forma se prova como a ficção, de que ao drama *Honra e paixão* cabe dar a imagem – se afasta dos caprichos e das ironias em que a realidade é rica, podendo ser, além disso, retroactivamente modificada, sempre que o gosto ou a conveniência o sugira. É sabido que o destino dos protagonistas do drama entra em jogo com o de Luísa, que o problematiza antes, durante e depois de cometido o fatal adultério, e que, ao mesmo tempo, a controvérsia gerada pelos possíveis desenlaces convida a uma reavaliação do delito e respectivas sanções. Mas é também esta mesma controvérsia a mostrar que a reescrita da história é um privilégio da ficção.

Curiosamente, o romance que Luísa lê e o drama de que se ouve um pequeno extracto e se discute representam os dois extremos de um percurso: num dos casos, assiste-se à desmontagem de uma construção que o autor manipula e altera ao sabor das dificuldades de produção e dos gostos da plateia; no outro, está em causa o momento da chegada do produto final junto do público, que o romance restringe ao feminino na figura de Luísa. Apenas sujeita ao poder mágico da ficção e julgando que a pode fazer caber no seu mundo, Luísa demonstra assim a pertinência de um exercício didáctico de que, ironicamente, se encarregará Basílio, ao afirmar-lhe que "Uma ligação como a [deles] não é o dueto do 'Fausto'" (223) e que "Fugir é bom nos romances!" (256-7). Só que esta ironia, que decorre de ser o próprio amante a enunciar a legenda explicativa do jogo de espelhos contido no romance, encobre uma outra, mais subtil, menos conforme às regras padronizadas pela ideologia burguesa, mas de que a mulher de Jorge e capricho de Basílio, apesar das suas fragilidades e das que lhe têm sido atribuídas, consegue ter consciência:

"O trem rolou. Era o nº 10... Nunca mais o veria! Tinham palpitado no mesmo amor, tinham cometido a mesma culpa. — Ele partia alegre, levando as recordações romanescas da aventura: ela ficava, nas amarguras permanentes do erro. E assim era o mundo!" (267).

Notas

¹ Sobre a pintura na obra de Eça, cf. Garcez da Silva, *A pintura na obra de Eça de Queiroz*, Lisboa, Editorial Caminho, 1986.

² Sobre o intertexto musical na ficção queirosiana e em particular n'*O primo Basílio*, cf. Mário Vieira de Carvalho, *Eça de Queirós e Offenbach: a ácida gargalhada de Mefistófeles*, Lisboa, Edições Colibri/Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1999, Maria Manuela Gouveia Delille, "Ecos heinianos no romance *O Primo Basílio* de Eça de Queirós", *Queirosiana. Estudos sobre Eça de Queirós e a sua Geração*, 5/6, Dez. 1993/Jul. 1994, pp. 157-172 e Luís dos Santos Ferro, "Música" in A. Campos Matos (org. e coord.), *Dicionário de Eça de Queiroz*, 2ª ed. rev. e aumentada, Lisboa, Caminho, 1993, pp. 633-644.

³ Ramalho Ortigão, "*O Primo Basílio* — Fisiologia do adultério burguês — O donjuanismo em Lisboa, suas origens, sua evolução e seu pelintrismo" in *As Farpas*, Lisboa, Clássica Editora, 1992, Vol. IX, p. 209.

⁴ Eça de Queirós, *O primo Basílio*, Lisboa, Edições "Livros do Brasil", s/d, p. 225. A esta edição referem-se as citações do romance, para que passam a remeter as páginas indicadas entre parênteses no texto.

⁵ Cf. p. 18: — "Havia uma semana que se interessava por Margarida Gautier: [...] via-a alta e magra, com o seu longo xale de caxemira, os olhos negros cheios da avidez da paixão e dois ardores da tísica; nos nomes mesmo do livro — Júlia Duprat, Armando, Prudência, achava o sabor poético de uma vida intensamente amorosa; e todo aquele destino se agitava, como numa música triste, com ceias, noites delirantes, aflições de dinheiro, e dias de melancolia no fundo de um *coupé*, quando nas avenidas do Bois, sob um céu pardo e elegante, silenciosamente caem as primeiras neves". Como é óbvio, embora pertencendo ao narrador, o discurso procura traduzir a recepção do romance francês por Luísa e, portanto, o que esta retém ou o modo como se apropria dos respectivos conteúdos.