

# *Recepção de Eça de Queirós por Machado de Assis*

The reception of Eça de Queirós by Machado de Assis

*Marli Fantini*

Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG, Brasil

**Resumo:** Este ensaio visa demonstrar que, não obstante a agudeza de sua recepção crítica ao romance *O primo Basílio*, de Eça de Queirós, Machado de Assis, de certa forma equivocou-se ao classificar a obra eciiana como apenas mais um “romance de tese”, o que contribuiu para estigmatizar essa obra e reduzir-lhe o valor. Diferentemente, acreditamos que o surpreendente desnudamento da ficcionalidade encenado em *O Primo Basílio* faz dele menos um romance de tese do que uma tese sobre o novo romance a se inscrever no experimentalismo flaubertiano do metarromance sem *telos* e sem outra finalidade senão conter, em seu modo de estruturação, o próprio sistema explicativo.

**Palavras-chave:** Eça de Queirós: *O primo Basílio*. Atos de fingir. Desnudamento da ficcionalidade. Nova sensação estética.

**Abstract:** The present essay aims at demonstrating that, despite the accuracy of his critical reception to the novel *O primo Basílio*, by Eça de Queiroz, Machado de Assis has displayed a somehow misled notion by reducing such oeuvre to one more “novel thesis”. Our premise is that the astounding uncovering of the ficcionality staged in *O primo Basílio* makes it less of a novel-thesis than a thesis on the new novel that inserts itself into the Flaubertian experimentalism of the meta-novel, which carries no *telos* or no other purpose than that of bearing, in its structure scheme, the explanatory system itself.

**Keywords:** Eça de Queirós: *O primo Basílio*. Acts of faking. Uncovering of the ficcionality. New aesthetic sensation.

## Tédio à controvérsia

Seja sob a pena do ficcionista, do jornalista, do folhetinista ou do crítico, Machado de Assis notabilizou-se pelo “tédio à controvérsia”, atitude recorrente em muitas de suas personagens, a exemplo do Conselheiro Aires, um dos narradores do romance *Esaú e Jacó*, romance de 1904, e, respectivamente, de *Memorial de Aires*, de 1908, ano de falecimento do autor. Diplomata de carreira, Aires regressa à pátria, depois de servir a embaixada brasileira em Bogotá por cerca de trinta anos. O suposto “tédio à controvérsia” estimulou não raros críticos, sobretudo os contemporâneos de Machado, a atribuir-lhe a pecha de “absenteísta”, ou seja, não comprometido política, social e ideologicamente com questões capitais para a modernização e a liberalização do Estado brasileiro. O contexto histórico é o da passagem da monarquia para a república, da abolição da escravatura, dentre outros acontecimentos polêmicos. As posições político-filosóficas atribuídas ao autor de *Memórias póstumas de Brás Cubas* de certo modo o estigmatizaram como um escritor e intelectual omisso. Não obstante, o *conteur carioca*, ainda que sob o disfarce dos eufemismos ou da ironia, nunca deixou de marcar firmemente suas posições críticas fosse frente à política, fosse frente a discriminações econômicas, sociais ou raciais.

Astrogildo Pereira, leitor crítico de Machado, assevera que o “tédio à controvérsia”, de fato patente tanto em produções ficcionais quanto em posições pessoais do escritor, deveu-se muito menos à indiferença ou à omissão em face de provocações do que à sua aversão ao vício da “controvérsia pela controvérsia”, ao bate-boca sem propósito engendrado pelo “furor polemístico” que constituía uma forte tônica do contexto intelectual em que ele esteve, a seu tempo, cabalmente envolvido.

Convém lembrar que Machado de Assis viveu num tempo em que a ‘polêmica’ literária e jornalística era o pão nosso de cada dia do público ledor, divertimento, mania e vício, vulgarizados e aviltados sob a forma de ‘a pedidos’ nas colunas pagas dos grandes jornais. [...] Baste-nos conjecturar que Machado de Assis ter-se-ia provavelmente fatigado de tantas e tamanhas controvérsias quase sempre de resultados estéreis. O enjoo delas é o que o teria firmado no propósito de evitá-las [...] em boa concordância com seus modos polidos e comedidos. Quando, porém, a matéria o agravava, aborrecia ou obrigava, aí a coisa mudava de

figura, e então aceitava o debate e sustentava sem temor a sua opinião – inclusive em questões de natureza política (PEREIRA, 1991, p. 84-85).

## Farpas no Brasil

Um dos grandes agentes a aquecer o polêmico cenário do nosso jornalismo oitocentista é o escritor português Eça de Queirós, que, do outro lado do Atlântico, colabora em periódicos brasileiros. Nesse contexto, conforme veremos, irrompe um clima de mal-estar entre Eça e Machado de Assis, quando este decide responder de viés ao que acredita ser um desrespeitoso motejo daquele em relação aos brasileiros em geral, ao imperador do Brasil e, particularmente, ao próprio Machado.

Não obstante essa irrisão, de que trataremos mais adiante, João Gaspar Simões refere-se à importância da presença eciana na *Gazeta de Notícias* – o mais prestigioso jornal do Rio de Janeiro da época –, fato comprovado pela regularidade com que o escritor português aí publica, desde 1879 até o final de sua vida, uma parte substantiva de sua obra literária (SIMÕES, 1970). O papel relevante de Eça de Queirós na nossa imprensa diária não se restringiu, como assevera Elza Miné, ao de “correspondente estrangeiro ou de colaborador além-mar”. Essa relevância se atestaria, para ela, no fato de Eça ter sido convidado a assumir a criação, a organização e a direção do primeiro “Suplemento Literário” da *Gazeta de Notícias* e de toda a imprensa brasileira. Iniciada em 18 de janeiro de 1892, essa seção visava fundamentalmente implementar o “projeto queirosiano” de, por uma parte, mostrar “os ecos do Brasil” nos grandes centros europeus e, por outra, “apresentar aos leitores do Rio, o movimento literário e artístico desses grandes centros” (MINÉ, 2000, p. 62-71).

Noutra direção, aliás bem maliciosa, Alexander Coleman acredita que o projeto eciano foi agenciado muito menos por afinidade cultural com o Brasil do que por interesse financeiro. Sob tal perspectiva, nosso correspondente estrangeiro recorreria às publicações no outro lado do Atlântico visando sobretudo à “desesperada necessidade de suplementar seus rendimentos”:

Os artigos para jornais brasileiros, actualmente colididos sob títulos tais como *Cartas de Inglaterra*, *Ecos de Paris*, *Cartas Familiares* e *Bilhetes de Paris*, *Cartas de Fradique Mendes*, e mesmo *A Relíquia*, foram primeiro publicados na *Gazeta de Notícias* do Rio. O Brasil represen-

Recepção de  
Eça de Queirós  
por Machado  
de Assis

tou uma desesperada necessidade de rendimentos suplementares para o empobrecido diplomata português. Se alguns dos seus melhores amigos em Paris eram brasileiros, isto não significa que ele fosse sempre agradecido e benevolente em relação ao Brasil [...] Não era a primeira nem a última vez que Eça exercitava o seu mau hábito de bater na mão que o alimentava (COLEMAN, 1990, p. 68).

A despeito ter sido cultuado no Brasil por milhares de admiradores apaixonados, conforme atesta Antonio Candido, ele próprio um desses leitores (CANDIDO, 2000), o autor de *O crime do Padre Amaro* colecionou, em contrapartida, um outro tanto de desafetos, sobretudo em virtude das farpas por ele desferidas contra o Brasil e os brasileiros. Nesse sentido, o lado de cá do Atlântico não teria recebido de Eça a benevolência ou a gratidão esperadas, qualidades que Coleman parece julgar necessárias aos profissionais da imprensa. Ainda que se deva descontar o pesado biografismo que recai sobre a imagem ética e moral do sujeito Eça de Queirós, não se pode, contudo, ignorar a subjetividade encenada pelo autor/ator, em cujas dramáticas e exacerbadas atuações verbais Antonio Candido reconhece, não sem paradoxal simpatia, uma marca estética maculada pela “má-fé metafórica de grande efeito satírico” (CANDIDO, 2000, p. 15).

É, portanto, sob a tônica satírica e mordaz, que o escritor português, sem o zelo político de discernir seus alvos, desfecha indiscriminadamente suas farpas. Sabe-se que alguns artigos d’*As farpas*, produzidos por Eça em colaboração com Ramalho Ortigão, entram no Brasil, de forma clandestina, burlando o controle do escritor português sobre os direitos autorais de sua obra. Machado de Assis certamente leu algumas, senão todas essas publicações “não autorizadas”, visto tê-lo mencionado em sua recepção crítica a dois romances de Eça, como se pode verificar nesta passagem: “De ambos lados do Atlântico, apreciávamos há muito o estilo vigoroso e brilhante do colaborador do Sr. Ramalho Ortigão, naquelas agudas *Farpas* em que aliás os dois notáveis escritores formaram um só” (MACHADO DE ASSIS, 1992, p. 903).

Um dos artigos d’*As farpas*, intitulado “O brasileiro” (1872), começa desfeiteando o imperador D. Pedro II, para, em seguida, fazer instilar fel no “melaço fluido e baboso” dos beiços brasileiros que conspurcam a “pureza altiva” da língua de Camões (QUEIRÓS, 2000b, p. 122). O insulto frontal aos brasileiros, ao Brasil e a seu imperador, afirma Carlos Reis, fez de Eça de Queirós “uma figura absolutamente incontornável na história das

relações luso-brasileiras" (REIS, 2000, p. 23). Os grossos traços com que o esboço caricatural abaixo borra a imagem dos brasileiros ainda faz ressoar, no século XXI, os irrisórios e estridentes ecos de Eça em Machado.

Nós temos o brasileiro: grosso, trigueiro com tons de chocolate, modo ricaço, arrastando um pouco os pés, burguês como uma couve e tosco como uma acha, pESCOço suado, colete com grilhão, chapéu sobre a nuca, guarda-sol verde, a voz fina e adocicada, ar desconfiado e um vício secreto. É o brasileiro: ele é o pai achinelado e ciumento dos romances satíricos; é o gordalhufo amoroso das comédias salgadas; é o figurão barrigudo e bestial dos desenhos facetos; é o maridão de tamancos traído dos epigramas [...] não se lhe supõe distinção, e eles são, na persuassão pública, os eternos toscos achinelados da rua do Ouvidor. A opinião crítica nega-lhes o caráter e atribui-lhes os negócios de negros (QUEIRÓS, 2000, p. 123).

Dentre outras ilações, inferiu-se que “O Brasileiro” colocou o dedo nas feridas étnicas de Machado de Assis, o que seria em si motivo forte, mas não suficiente para explicar a ácida recepção crítica feita por este a duas obras de Eça, no artigo “Eça de Queirós: *O Primo Basílio*” (MACHADO DE ASSIS, 1992, p. 903-913). Motivo não suficiente, porque, se Machado tivesse sido pessoalmente atingido pelas farpas do escritor português, esta não teria sido nem a primeira nem a última provocação à sua mestiçagem, fato diante do qual ele — como hoje bem sabemos — fosse por humildade ou por desdém, sabiamente silenciou-se.

É bem conhecida a discriminação racial que Machado sofreu em seu próprio país: nesse quesito, não foram poucos os críticos que — posto reconhecerem nele a mais alta expressão brasileira do homem de letras — o estigmatizaram como o bem-sucedido “mulato da sub-raça americana”. Um exemplo disso é o intolerante julgamento de valor que Sílvio Romero, contemporâneo de Machado, lhe deixou como triste legado à fortuna crítica. Diante da acidez determinista daquele, este, com sua habitual discriminação, fez, como frente a outras provocações, ouvidos moucos.

Não diferentemente dos critérios adotados por Eça para construir uma imagem estereotipada do povo brasileiro, a maior parte das razões levantadas por Romero para julgar Machado e a obra machadiana ampara-se em afiados critérios deterministas, aplicados no sentido de reconstituir falhas étnicas, psicológicas e fisiológicas do escritor carioca. Dando-se desse falacioso operador de leitura, o crítico sergipano conclui

que — sendo Machado de Assis “um brasileiro de regra, um nítido exemplar dessa sub-raça americana que constitui o tipo diferencial de nossa etnografia” — sua obra inteira “não desmente a sua fisiologia, nem o peculiar sainete psicológico originado daí” (ROMERO, 1992, p. 66-67). Guardando a mesma orientação naturalista, ele diagnostica que a epilepsia, a gagueira e a mestiçagem racial do autor corporificam-se na dicção de seus textos, os quais, consequentemente, revelam “a fotografia exata de seu espírito, de sua índole psicológica indecisa” (ROMERO, 1992, p. 66-67).

Diferentemente, Valentim Magalhães, outro crítico contemporâneo de Machado, postula que a estranheza, a originalidade, as qualidades extraordinárias de *Brás Cubas* e *Quincas Borba* consagram seu autor como o grande estilista da literatura portuguesa hodierna, só ombreado por Eça de Queirós. Além desses méritos, Valentim postula que o escritor carioca é tão primoroso na dicção quanto Flaubert, imaginoso e fantasista como Gauthier, conceituoso e pensador como Anatole France, pessimista como Poe, espirituoso como Sterne (MAGALHÃES apud ROMERO, 1992).

Tais analogias, incômodas às certezas deterministas de Sílvio Romero, levam-no a refutar que, se a obra machadiana possuísse “tais e tantos predicados”, o escritor “não seria somente o primeiro homem de escrita no Brasil; sê-lo-ia do mundo inteiro, e, ainda mais do que isto, seria o ideal dos escritores, uma espécie de tipo supremo da genialidade humana” (p. 33). Ironicamente, mais de um século depois, todas as previsões de Romero, limitadas por seu horizonte determinista, vêm sendo contrariadas pelo crescente reconhecimento — em âmbito nacional e internacional — da importância do Machado de Assis ficcionista, cronista, crítico e agenciador cultural.

Um dos que comungam com esta última posição é o crítico português Carlos Reis, curiosamente um especialista em Eça de Queirós. Ao endossar a dura avaliação estética que Machado de Assis endereça ao (co)autor d’*As farpas*, no artigo “Eça de Queirós: O Primo Basílio”, Reis não apenas reconhece a competência crítica do escritor brasileiro. Parecendo guiar-se pela clave borgiana segundo a qual um escritor forte funda seus predecessores, o ensaísta português vale-se de argumentos no sentido de demonstrar que a recepção crítica de Machado serviu de guia para Eça reformular pelo menos parte de sua obra. Para Reis, a prova decisiva de que Eça acatou as críticas do “mestre” brasileiro está no fato de que o autor d’*O crime do Padre Amaro* adotou “mutações decisivas” na rescrita da terceira edição deste romance (REIS, 2000, p. 24).

## Uma sensação nova

Em 16 abril de 1878, ano da primeira edição do romance *O Primo Basílio*, e da segunda d'*O crime do Padre Amaro*, Machado de Assis publica, na revista *O Cruzeiro*, o artigo intitulado “Eça de Queirós: *O Primo Basílio*”, cuja asperrima recepção crítica aos dois romances do escritor português ocupa-se em apontar-lhe duras considerações às falhas estéticas. O artigo cheira, de início, a ressentimento e cria, em torno de Eça, uma nuvem de especulações que persiste até hoje. Na introdução de seu artigo, Machado tece elogios ao “estilo vigoroso e brilhante” adotado por Eça para compor “aqueelas agudas *Farpas*”, escritas em parceria com Ramalho Ortigão. Endossando o aplauso com que crítica e público dos dois lados do Atlântico legitimaram a competência eciana, ele considera merecido o lugar que o escritor português ocupa na “primeira galeria dos contemporâneos”.

Feito o elogio, segue o ataque. Machado acusa Eça de ser “um fiel e asperrimo discípulo” do realismo propagado por Zola, cuja obra *La faute de l'Abbé Mouret* aquele teria plagiado no título e na concepção d'*O crime do Padre Amaro*. Embora reconhecendo a originalidade do autor diante da fonte “imitada”, execra-lhe a fidedignidade à poética realista, na qual residiria seu pior defeito, visto que, como esta, não esquece nem oculta nada, explicitando o escuso e o torpe “com uma exação de inventário” (MACHADO DE ASSIS, 1970, p. 903-904).

Quanto ao segundo romance de Eça, *O Primo Basílio*, lançado no mesmo ano em que o artigo de Machado vem a lume, este acusa o escritor português de reincidir nas fórmulas que asseguraram o sucesso do primeiro romance, o que, no seu entendimento, irá acarretar tom rebuscado e ar de clichê, ambos enfastiantes. Mas este não constitui para ele o defeito capital d'*O Primo Basílio*. A preocupação quase detetivesca em identificar uma razão necessária e suficiente para o adultério da protagonista faz Machado deter-se na ligação fortuita entre Luísa e seu primo Basílio, na qual, para ele, reside a falha nuclear do livro. Sua argumentação caminha no sentido de tornar patente que Eça falhou ao conceber essas duas criaturas “sem ocupação nem sentimento”. Isso porque o romancista português teria dado destaque a um *affair* que não passaria “de um incidente erótico, sem relevo, repugnante, vulgar”, não fosse o fato de Luísa tornar-se refém da criada Juliana. É nesta que ele, com toda a razão, reconhece “o caráter mais completo e verdadeiro do livro” (MACHADO DE ASSIS, 1970, p. 906). No naturalismo explícito desse imbróglio, Machado descobre a ferida eciana e trata de abri-la para seus leitores. Com

respeito à heroína, tratar-se-ia de “um caráter negativo [que] no meio da ação ideada pelo autor, é antes um títere do que uma pessoa moral” (MACHADO DE ASSIS, 1970, p. 906).

Amparado em juízos de valor muito mais voltados para questões de ordem ética do que estética, Machado acaba identificando o defeito capital do romance na inanidade de caráter de Luísa, cuja queda, nas palavras dele,

nenhuma razão moral explica, nenhuma paixão, sublime ou subalterna, nenhum amor, nenhum despeito, nenhuma perversão sequer. Luísa resvala no lodo, sem vontade, sem repulsa, sem consciência; Basílio não faz mais que empuxá-la, como matéria inerte, que é. Uma vez rolada no erro, como nenhuma flama espiritual a alenta, não acha ali a saciedade das grandes paixões criminosas: rebolca-se simplesmente (MACHADO DE ASSIS, 1970, p. 906).

Não fosse o adultério ter sido pressentido pela ressentida perspicácia da criada que trava uma luta intestina com a heroína, empênhando-se com perverso prazer em recolher provas para chantageá-la e extorqui-la, a direção das ocorrências seria outra e ambas as personagens não teriam sido surpreendidas por suas respectivas fatalidades trágicas. Posto isso, Machado não encontra, no romance, sequer uma motivação relevante. Mazelas como as dessa trama romanesca podem, diz ele, interessar no mundo real — cá fora: “No livro é outra coisa” (MACHADO DE ASSIS, 1970, p. 906). Ameaçada pela criada, Luísa resolve fugir com o primo, que rejeita a complicação. Este se limita a oferecer-lhe dinheiro para ela reaver as cartas roubadas e foge, em seguida, de Lisboa. “Daí em diante [sumariza Machado], o cordel que move a alma inerte de Luísa desloca-se das mãos de Basílio para as da criada”, que passa a explorá-la das formas mais torpes possíveis (MACHADO DE ASSIS, 1970, p. 906) Sob a ameaça de prisão, Juliana devolve a prova do adultério, é acometida por um súbito aneurisma que a mata imediatamente. Luísa também morre, aparentemente de medo.

De acordo com outro artigo de Machado — escrito 15 dias após o primeiro (em resposta a indignadas cartas de leitores apaixonados por Eça) —, *O Primo Basílio* abusa de um “realismo sem condescendência” (MACAHADO DE ASSIS, 1970, p. 906), que deixa, nessa “viva pintura dos fatos viciosos”, “um cheiro de alcova” (p. 913), até chegar à “sensação

“física” (p. 906). Tais considerações dizem respeito a uma indubitável e irônica referência a esta passagem do romance em que a heroína experimenta uma sensação inesperada, no “Paraíso”:

[Basílio] fez-lhe baixinho um pedido. Ela corou, sorriu, dizia: — Não! Não! — E quando saiu do seu delírio tapou o rosto com as mãos, toda escarlate, murmurou repreensivamente: — Oh Basílio! Ele torcia o bigode, muito satisfeito! Ensinara-lhe uma sensação nova: tinha-a na mão! (MACHADO DE ASSIS, 1970, p. 697).

Vista sob a lupa machadiana, em primeiro plano, essa “sensação nova” poderia de fato se nos afigurar como o “traço grosso e exato”, que lhe confere o autor de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Se, por efeito de decupagem, a perspectiva de cenas grotescas como a do “Paraíso” fossem todavia deslocadas, certamente dariam visibilidade a cada pinçada implicada na composição impressionista do grande plano que preside à estruturação do romance eciano.

Infelizmente, Machado deixou escapar, quiçá por angústia da influência, essa sutileza pictural. Por conseguinte, deixou de vislumbrar as tintas nuançadas com que Eça foi montando o *mise-en-abyme* d'*O primo Basílio*, em homologia com os quadros pendurados na parede da sala de Luísa, a sugerir, metonímica e especularmente, os entretons da cena romanesca e a desencadear a passagem quase imperceptível da realidade para a ficção e vice-versa, superpondo e matizando uma à outra, como um cenário desdobrável em outros cenários. Exemplar nesse sentido é a dramaticidade especular da *Dama das Camélias* mesclando-se à sua versão musical, *La Traviata*, e as duas, letra e música, mediando a realidade da protagonista com sua versão teatralizada na peça *Honra e paixão*.

Entrelaçadas a várias redes autorreferenciais que incessantemente fazem remissão recursiva uma à outra, e cada uma delas à totalidade potencial e multíplice do romance, essas nuances impressionistas constituem os pontos de fuga que escaparam ao horizonte da tradução machadiana. Qual a razão? Não importa. A mais crua verdade é que Machado ignorou ou não patenteou, em sua recepção crítica d'*O Primo Basílio*, o novo fato estético encerrado neste romance: as vozes dialógicas e proliferantes de personagens a enunciar a possibilidade de realizar, na literatura em língua portuguesa, o ideal flaubertiano do romance capaz de prescindir de qualquer referencial extralingüístico.

## O livre trânsito carnavalesco entre os cenário desdobráveis do romance

*Honra e paixão*, a peça teatral que vai sendo escrita, no decorrer da narrativa, por Ernestinho Ledesma, tem a sinuosidade de uma serpente a morder a própria cauda, um dos novos paradigmas estéticos que presidem à composição d'*O Primo Basílio*. Num dos saraus em casa da heroína, Ledesma esboça para os presentes o enredo de sua peça, um dramalhão que clicheriza o tema romântico da condenação ao adultério feminino. Ele reclama da falta de autonomia criadora, já que seu empresário, por razões morais e comerciais, quer interferir no final da peça. Trata-se, além de outras questões, da representação ficcional de arte e mercado, ponto nodal em que o escritor Eça de Queirós está cabalmente enredado.

Marli Fantini

120

Praticamente todos os atores da cena discursiva sugerem alterações não apenas no moralismo anticivilizatório do desfecho, mas também na trama e nos procedimentos estruturais que regulam o desenrolar de *Honra e paixão*. A rede intersubjetiva decorrente desse agenciamento coletivo ganha ressonância no coro polifônico que prenuncia a fatalidade trágica da heroína e, ao mesmo tempo, reverbera em julgamento moral não da peça, mas da realidade do romance, a exemplo desta fala em que Julião Zuarte, um dos comensais de Luísa, condena a estroinice de Basílio: “O primo Basílio tem razão; quer o prazer sem a responsabilidade” (QUEIRÓS, 1970, p. 636).

Ao enfocar os gêneros sério-cômicos na poética de Dostoiévski, Bakhtin o identifica como o criador da autêntica polifonia, entre cujas outras peculiaridades ele destaca a pluralidade de estilos e a variedade de vozes de todos esses gêneros.

Eles renunciam à unidade estilística (em termos rigorosos, à unicidade estilística) da epopeia, da tragédia, da retórica elevada e da lírica. Caracterizam-se pela politonalidade da narração, pela fusão do sublime e do vulgar, do sério e do cômico, empregam amplamente os gêneros intercalados: cartas, manuscritos encontrados, diálogos relatados, paródias dos gêneros elevados, citações recriadas em paródia, etc. (BAKHTIN, 2005, p. 123).

Tais gêneros se inserem, segundo ele, na cosmovisão carnavalesca, ou seja, na perspectiva polifônica e multívoca oriunda de uma linha de evolução filosófica e literária cujas manifestações iniciais es-

tariam no “diálogo socrático” e na “sátira menipeia”. Sobre as bases carnavalescas, Bakhtin assim as disserne: “O principal palco das ações carnavalescas eram a praça pública e as ruas contíguas. É verdade que o carnaval entrava também nas casas, limitava-se essencialmente no tempo, e não no espaço. O livre espaço carnavalesco desfaz hierarquias e valores doutro modo distintos e os faz imiscuir-se uns nos outros, ignorando a arena cênica e a ribalta. Espaços livres e contíguos, como os da praça pública, põem, em contato desierarquizante, o alto e o baixo, o sublime e o grotesco, o sagrado e o profano, ou seja, “o carnaval é por sua própria ideia público e universal, pois todos devem participar do contato familiar” (BAKHTIN, 2005, p. 146). Bakhtin destaca que o próprio carnaval era fonte de carnavação. Contudo, a partir da segunda metade do século XVII, “o carnaval deixa quase totalmente de ser fonte imediata de carnavação, cedendo lugar à influência da literatura já anteriormente carnavaлизada; assim, a carnavação se torna tradição genuinamente literária” (BAKHTIN, 2005, p. 150). Isso posto, ele conclui:

Agora podemos dizer que o carnaval e a cosmovisão carnavalesca foram o princípio consolidador que uniu todos esses elementos heterogêneos no todo orgânico do gênero, foram a fonte de uma força excepcional e tenacidade. Na evolução posterior da literatura europeia, a carnavação ajudou constantemente a remover barreiras de toda espécie entre os gêneros, entre os sistemas herméticos de pensamento, entre diferentes estilos etc. (BAKHTIN, 2005, p. 154).

No romance eciano, além de quebrar a hierarquia entre ficção e realidade, mesclar distintos gêneros e ampliar vozes dissonantes, em um grande concerto polifônico, o livre trânsito carnavalesco entre a cena romanesca e sua versão miniaturizada no cenário remanejável da peça *Honra e paixão* potencializa os “atos de fingir”,<sup>1</sup> artifício cabal para a concepção eciana encenada no romance, ou seja, a concepção estética, materializada no ficcional, de que um manto diáfano da fantasia deve encobrir a nudez crua da verdade. O “como se” da ficção mostra que a insuportável estranheza do real é, no romance, de tal

---

<sup>1</sup> Entendida por Iser como um índice de pacto ficcional, os “atos de fingir” não designam a ficção enquanto tal, “mas sim o ‘contrato’ entre autor e leitor, cuja regulamentação comprova o texto não como discurso, mas como ‘discurso encenado’” (ISER, 1996, p. 23).

forma inassimilável que torna “preferível o impossível verossímil ao possível incrível” (ARISTÓTELES, s. d., p. 281).

Sintomática e cincicamente, segundo a razão pragmática exigida pela crueza do real, enquanto mata a criada Juliana, o narrador acompanha as demais personagens do romance na festiva estreia da peça *Honra e paixão*.

A heroína da peça é perdoada por seu adultério, ao passo que a do romance terá sua nudez castigada. O como se dos “panos de teatro” (QUEIRÓS, 1970, p. 562) — sob cujo *pathos* Luísa havia imaginariamente encenado a hipótese de ser apunhalada pelo marido — parece estar, na encenação da peça, a serviço de reduzir o impacto da verdade, inassimilável ao moralismo provinciano da antiga Lisboa, impacto que ecoa no coro tragicômico constituído pelos atores sociais de extrato popular que compõem dialogicamente a cena dentro da cena do espaço romanesco. O julgamento destes sobre a peça desliza para o imaginário configurador do romance, da peça e dos leitores, os quais se veem também representados nesse “discurso encenado”.

É claro que esse deslizamento metonímico, sobretudo a partir da forma minimizada que se condensa na peça teatral, oferece ao leitor um cenário plástico onde lhe é dado o privilégio histórico de assistir ao surpreendente desnudamento da ficcionalidade, com que *O Primo Basílio*, menos um romance de tese do que uma tese sobre novo romance, se inscreve no experimentalismo flaubertiano do metaromance sem *telos* e sem outra finalidade senão conter, em seu modo de estruturação, o próprio sistema explicativo. O que, infelizmente, Machado de Assis ignorou, fosse por má vontade, fosse por angústia de influência ou porque, somente depois de assimilar criticamente o romance eciano, é que se prontificou a escrever *Memórias póstumas de Brás Cubas*, romance que entra em visível diálogo com o sistema reticular de desdobramentos sucessivos na livre arena carnavalesca que alicerça o cenário desdobrável d’*O primo Basílio*. Nesse sentido, um escritor nada fica devendo ao outro: Machado funda seu predecessor, que, por sua vez, funda os novos paradigmas estéticos que nascem junto com o berço que servira de campa ao defunto autor de *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

## O estranho familiar

Algo provocativa, a transgressão à ordem familiar tematizada no romance já se esboça no título *O primo Basílio*. A partir de então, desde

o início do romance, há indícios de desestabilização invadindo todo o espaço romanesco, fraturando o precário equilíbrio entre a realidade e a ficção, além de burlar os interditos da esfera familiar e social. Assim, o romance prenuncia, em várias de suas instâncias, a *hybris* da heroína. Esta, posto ciente do perigo encerrado na estranheza implicada no “familiar”, é incapaz de lhe reconhecer a mesma ameaça que, doutra feita, já lhe provocara a primeira queda. Basílio é primo de Luísa, que namorou antes de partir para o Brasil. O *affair* dos dois, abruptamente interrompido com a viagem, ocorreu em Sintra, espaço que, ao ser posteriormente reficcionalizado no cenário do drama *Honra e paixão*, gera o mal-estar da duplicação do mesmo, a repetir-se como farsa. Paradoxalmente, uma farsa trágica.

Quando retorna a Portugal, o familiar volta como “torna-viagem”, o estrangeiro a trazer consigo a inquietante estranheza desencadeadora da inexorável fatalidade trágica da heroína. De fato, Basílio é agora o “brasileiro”, o qual, segundo a acepção que Eça de Queirós lhe confere no artigo homônimo — publicado pela primeira vez em 1972 e republicado, em *Uma campanha alegre* (1890), sob uma nova versão sintomaticamente alterada —, retorna como “outro”, o português emigrado, o torna-viagem a fraturar a moral familiar, a causar mal-estar na cultura.

Ao irromper na nova familiaridade de Luísa, o antigo familiar emerge como o *Unheimlich*,<sup>2</sup> a inquietante estranheza a desestabilizar o precário equilíbrio artificialmente construído pela protagonista. Trata-se, como podemos ver, não apenas mais um romance de tese no cenário realista-naturalista do século XIX. *O Primo Basílio*, desde seu título até o perverso comentário final da personagem homônima, cujo olhar distanciado e farsesco já é estranho à sua própria cultura, é um metarromance consciente da própria metaficcionalidade, de seu discurso encenado. Romance que, ademais, carrega, no modo de estruturar a forma, a ruptura que exerce em relação à ordem familiar, seja no âmbito da pessoalidade, seja no da cultura ou no dos paradigmas estéticos tão cristalizados e degradados quanto a realidade histórica portuguesa nele encenada. Um romance e um personagem para o próximo milênio, fato estético que Machado não vislumbrou, não obstante a agudeza de sua recepção crítica.

---

<sup>2</sup> O conceito freudiano de “inquietante estranheza” (*Unheimlich*) relaciona-se ao “estranho”, uma categoria que comporta simultaneamente o familiar e o estranho (FREUD, 1976, p. 277-281).

Não por acaso, Jorge Luis Borges inclui Eça de Queirós em sua *Biblioteca personal*. A metapoética eçiana, cuja recursividade especular inclui sua própria tradução, é percebida pela refinada ótica de Borges, que coloca o escritor português em interação sincrônica com Flaubert, nesta passagem a nos servir da clave comparativista que hoje possibilita ler Eça como inventor de Flaubert da mesma forma que o Machado, não o crítico, mas o ficcionista, como fundador da nova sensação estética prenunciada n'*O primo Basílio*.

Marli Fantini

124

El amor [de Eça] a la literatura francesa nunca lo dejaría. Profesó la estética del parnaso y, en sus muchas novelas, la de Flaubert. En *El primo Basílio* (1878) se há advertido la sombra tutelar de *Madame Bovary*, pero Émile Zola juzgó que era superior a su indiscutible arquetipo y agregó a su dictamen estas palabras: 'Les habla un discípulo de Flaubert' (BORGES, 1997, p. 27).

## Referências

- BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoevski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- BORGES, Jorge Luis. **Biblioteca personal**. Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- CANDIDO, Antonio. Eça de Queirós, passado e presente. In: ABDALA JUNIOR, Benjamin (Org.). **Ecos do Brasil: Eça de Queirós, leituras brasileiras e portuguesas**. São Paulo: Senac, 2000.
- COLEMAN, Alexander. Uma reflexão a respeito de Eça de Queirós e Machado de Assis. In: **Actas do 1º Encontro Internacional de Queirosonianos**. Porto: Edições ASA, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 22 a 25 de novembro de 1988.
- FREUD, Sigmund. **Uma neurose infantil e outros trabalhos**. Tradução de Adelheid Koch et al. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. 17.
- ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário**: perspectivas de uma antropologia literária. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996.

MACHADO DE ASSIS, J. M. **Obra completa**. Rio de Janeiro: J. Aguilar, 1959. Memórias póstumas de Brás Cubas. Esaú e Jacó; Memorial de Aires.

\_\_\_\_\_. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992. Eça de Queirós: O primo Basílio.

MINÉ, Elza. **Páginas flutuantes**: Eça de Queirós e o jornalismo do século XIX. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000a.

Recepção de  
Eça de Queirós  
por Machado  
de Assis

PEREIRA, Astrogildo. **Machado de Assis**: ensaios e apontamentos avulsos. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1991.

QUEIRÓS, Eça de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: J. Aguilar, 1970. O Primo Basílio.

125

\_\_\_\_\_. O brasileiro. In: ABDALA JUNIOR, Benjamin (Org.). **Ecos do Brasil**: Eça de Queirós, leituras brasileiras e portuguesas. São Paulo: Senac, 2000.

\_\_\_\_\_. **Uma campanha alegre** (de “As farpas”). Lisboa: Edição “Livros do Brasil”, 2000b.

REIS, Carlos. Leitores brasileiros de Eça de Queirós: algumas reflexões. In: ABDALA JUNIOR, Benjamin (Org.). **Ecos do Brasil**: Eça de Queirós, leituras brasileiras e portuguesas. São Paulo: Senac, 2000.

ROMERO, Sílvio. **Machado de Assis**: Estudo comparativo de literatura brasileira. São Paulo: Ed. da UNICAMP, 1992.

SIMÕES, João Gaspar. Estudo crítico-biográfico. In: QUEIRÓS, Eça de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: J. Aguilar, 1970.