

**O ROMANCE DO ADULTÉRIO:
UMA LEITURA DE *O PRIMO BASÍLIO*, DE EÇA DE QUEIRÓS**

*Altamir Botoso**

RESUMO: No artigo, estudam-se os recursos expressivos de que se vale o escritor português Eça de Queirós para retratar a temática do adultério em *O primo Basílio*. Dessa maneira, busca-se destacar aspectos como a linguagem, os personagens e a funcionalidade dos objetos que compõem a narrativa e que possibilitam classificar a obra como um dos grandes romances sobre o adultério na literatura do século XIX.

PALAVRAS-CHAVE: Adultério, Eça de Queirós, Literatura Portuguesa, *O Primo Basílio*.

É plausível considerar que o romance no qual a temática central é o adultério teve o seu apogeu no século XIX, no período romântico e, particularmente, no realismo.

Segundo Bill Overton (apud MONTEIRO, 2011, p. 1708), por romance de adultério entende-se qualquer romance em que uma ou mais ligações adúlteras são centrais numa perfeita identificação com a ação, o tema e as estruturas propostas. Somente nesse tipo de romance – quase sempre figurando o adultério de esposa – o tema condicionará toda a estrutura narrativa. Dessa forma, uma das características do referido romance é o fato de se tratar da traição da esposa com a sua conseqüente punição.

* Doutorado em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Professor Curso de Letras e do Mestrado em Letras da Universidade de Marília.

Além dessa característica fundamental apontada, Braulio Tavares (2011, p. 1) esclarece que o romance de adultério é

aquele em que uma instituição crucial da sociedade, o casamento patriarcal e monogâmico, é ameaçado pelo comportamento individualista e transgressor de uma ou mais pessoas. Dentro desta rubrica, caberiam clássicos como *Anna Karenina* de Tolstoi, *Madame Bovary* de Flaubert, *O amante de Lady Chatterley* de D. H. Lawrence, *Dom Casmurro* de Machado de Assis, *O amor conjugal* de Alberto Moravia e milhares de outros. [...]

Embora Braulio Tavares não mencione a obra *O primo Basílio*, não resta dúvida de que ela filia-se à corrente do que se poderia chamar de romance do adultério feminino, o qual é “uma das correntes mais importantes do romance europeu do século XIX” (HABERLY apud LIMA, 2011, p. 524).

Eça de Queirós, de acordo com ponderações de Teolinda Gersão (2000, p. 1), escreveu *O primo Basílio* seguindo o modelo de *Madame Bovary*, ao qual obedeceram todos os grandes romances de adultério do século XIX. Contudo, Eça retoma o tema em *Alves & Cia*, narrativa na qual “uma história de adultério feminino não termina com o suicídio nem com a morte da personagem devido a uma doença que é a somatização da culpa e a sua necessária expiação, e tem, pelo contrário, um final feliz” (GERSÃO, 2000, p. 1).

Vale ressaltar que o final feliz para a mulher adúltera também pode ser observado em algumas narrativas de Machado de Assis, cujo exemplo mais destacado é a personagem Virgília, de *Memórias póstumas de Brás Cubas* que, embora traia o marido com Brás Cubas, engravide, perca o filho, não é punida. No entanto, esses exemplos são exceções, uma vez que a tônica da ficção que tratava do adultério é a punição da mulher que transgredia as normas da sociedade ao se deixar levar pelas emoções e instintos e trair o marido.

Nesse sentido, ao longo deste artigo, vamos realizar uma leitura do romance *O primo Basílio* procurando evidenciar alguns elementos de sua construção tais como as personagens, o espaço e a linguagem que o escritor utiliza para plasmar a personagem Luísa

como uma mulher adúltera e cujo destino trágico serve como uma crítica à sociedade burguesa da época ao atacar um de seus pilares, que é o casamento.

No romance *O primo Basílio* (1878), é narrada a história de Luísa, uma mulher casada cujo marido viaja a negócios e chega a casa do casal o primo Basílio, que estava no Brasil, e retorna a Lisboa. Luísa comete adultério com o primo.

Juliana, a empregada de Luísa, descobre o adultério da patroa por meio de cartas que guarda em seu poder e com elas faz chantagem com Luísa. Esta, temendo que o adultério seja descoberto pelo marido, acaba morrendo de uma comoção cerebral.

A fábula do romance em apreço tem como tema um assunto comum na sociedade burguesa da época: o adultério. Os escritores realistas, através da revelação do erro, esperavam que a sociedade tomasse consciência da situação e encontrasse uma saída para ela, ou como afirma Massaud Moisés (1972, p. 234),

[...] o bisturi ia diretamente à grande chaga social e expunha-a friamente a todos, no intuito inicial e principal de moralizar, reformar, pela revelação do erro. Dar-se-ia à burguesia a possibilidade de tomar consciência da situação e encontrar uma saída honrosa para ela.

Sendo assim, o romance passa a ser, no Realismo, obra de combate e arma de ação reformadora da sociedade burguesa dos fins do século XIX (MOISÉS, 1972, p. 235).

O casamento, que sempre foi considerado como a base, o núcleo da família burguesa, é atacado pelos autores realistas que “para por à mostra o declínio completo da instituição burguesa, [...] atacaram de frente o seu núcleo, o casamento, trazendo a nu as misérias que o destroem como alicerce da burguesia [...]” (MOISÉS, 1972, p. 235).

O primo Basílio também pode ser considerado como um romance de combate, de ação reformadora. O ataque ao casamento burguês revela-se no adultério de Luísa, uma personagem sentimental que se deixa arrastar para o adultério. O livro mostra que o adultério era uma coisa banal dentro da sociedade burguesa e o romance pretendia que, atra-

vés da sua revelação, que isto pudesse ser evitado e deixasse de ocorrer de forma tão contundente no seio da sociedade lisboeta.

Aniceta de Mendonça (1972, p. 76) pondera que *O primo Basílio* é o romance exemplar de Eça de Queirós, uma vez que é “aquele onde se concentram todas as virtudes do romancista na sua fase dita realista-naturalista”.

Um das características principais do realismo e que se encontra presente no referido romance é a preocupação do autor em retratar o ambiente, a personagem e o meio social com uma visão objetiva da realidade. Todos os pormenores, todos os detalhes são descritos com precisão e com a máxima objetividade possível. Confirmamos algumas passagens da obra:

A sala esteirada, alegrava, com o seu teto de madeira pintado a branco, o seu papel claro de ramagens verdes [...], as duas janelas estavam cerradas, mas sentia-se fora o sol faiscar nas vidraças, escaldar a pedra da varanda. (QUEIRÓS, 1981, p. 13).

Gente endomingada começava a recolher, com um ar derreado do longo passeio, as botas empoeiradas; mulheres de xale, vindas das hortas, traziam ao colo as crianças adormecidas da caminhada [...]. (QUEIRÓS, 1981, p. 28).

Foi [Juliana] para o quarto. Rezou, apagou a luz. Um calor mais mole e contínuo caía do forro; começou a faltar-lhe o ar, tornou a abrir o postigo, mas o bafo quente que vinha dos telhados enjoava-a: e era assim todas as noites, desde o começo do estio! Depois as madeiras velhas fervilhavam de bicharia! Nunca, nunca, nas casas que servira, tinha tido um quarto pior. Nunca! (QUEIRÓS, 1981, p. 54).

As cenas transcritas procuram aproximar-se o mais possível da realidade. Até mesmo quando a paisagem é mais amena, como é o caso da sala da casa Jorge e Luísa, o calor é insuportável, seja dentro da casa e de seus cômodos, seja na rua, onde transita o povo, com seu cansaço e aborrecimento.

O condicionamento da personagem pelo ambiente é outra característica do romance. A personagem Luísa é levada a cometer o adultério pelo ambiente, pelas companhias, como a de Leopoldina, que a incitam ao adultério:

Ficou [Luísa] só. Fechou as janelas, acendeu as velas, começou a passear pela sala, esfregando devagar as mãos. E, sem querer, não podia desprender a idéia de Leopoldina que ia ver o seu amante! O seu amante! [...]

As conversas de Leopoldina e a lembrança das suas felicidades, voltavam-lhe a cada momento, uma pontinha de champanha agitava-se-lhe no sangue. [...] (QUEIRÓS, 1981, p. 115-116).

Não é só Leopoldina, mas toda a sociedade que cerca Luísa é formada por adúlteros e, até o marido de Luísa, Jorge, tinha uma amante no Alentejo, quando viajou para lá a negócios. O que se verifica é que o adultério é comum a todos que fazem parte da sociedade e isto influencia o comportamento de Luísa:

Sabia-se que tinha amantes, dizia-se que tinha vícios. Jorge odiava-a. E dissera muitas vezes a Luísa: Tudo, menos a Leopoldina. (QUEIRÓS, 1981, p. 22).

[...] E sem família [Sebastião], num terceiro andar da Rua do Ferregial, amancebado com a criada, ocupava-se de economia política. [...] (QUEIRÓS, 1981, p. 32).

Saberás, amigo Sebastião, que fiz [Jorge] aqui uma conquista. Não é o que se pode chamar uma princesa, porque é nem mais nem menos que a mulher do estanqueiro. Parece estar abrasada no mais impuro fogo, por este seu criado. [...] (QUEIRÓS, 1981, p. 181).

Conforme se pode notar, o adultério atinge a todas as personagens do romance, fato que favorecerá a queda de Luísa, uma vez que ela também irá se sentir no dever de ter um amante, como os seus amigos e conhecidos que frequentam sua casa.

O realismo é um movimento literário que mostra a preocupação em estudar a realidade social e, pelos exemplos acima, pode-se comprovar o estágio de decadência e devassidão da sociedade lisboeta retratada no livro de Eça de Queirós. Tais fatos, conforme já enfatizamos, irão contaminar a personagem Luísa que ficará sem saída e, então, trairá o marido com o primo.

Outro ponto a se destacar no romance é a crueza nas descrições das personagens. Nenhuma delas é idealizada. Elas não são seres perfeitos e impolutos como aquelas cria-

ções dos escritores românticos. A título de exemplo, vejamos a descrição da personagem Julião Zuzarte, um dos assíduos frequentadores da casa de Jorge:

O primeiro a chegar era Julião Zuzarte, um parente muito afastado de Jorge e seu antigo condiscípulo nos primeiros anos da Politécnica. Era um homem seco e nervoso, com lunetas azuis, os cabelos compridos caídos sobre a gola. Tinha o curso de cirurgia da escola. [...] Aos trinta anos, pobre, com dívidas, sem clientela; começava a estar farto do seu quarto andar na Baixa, dos seus jantares de doze vinténs, do seu paletó coçado de alamares; e entalado na sua vida mesquinha, via os outros, os mediócrs, os superficiais. Furar, subir, instalar-se à larga na prosperidade! [...] Tinha certeza do seu direito a estas felicidades, e como elas tardavam a chegar ia-se tornando despeitado e amargo, andava amuado com a vida, cada dia se prolongavam mais os seus silêncios hostis, [...]. (QUEIRÓS, 1981, p. 29).

Observa-se que Julião Zuzarte é um ser recalçado, desleixado, amargo e infeliz. Todas as suas características revestem-se de uma carga negativa, que o narrador empeneha-se em expor e não deixar dúvidas quanto ao modo de ser e de atuar da personagem, desvelando todo o seu ressentimento com aqueles que, diferentemente dele, conseguiram projetar-se e alcançar o sucesso na vida em sociedade.

Aliás, o doador da narrativa, em *O primo Basílio*, é um narrador heterodiegético, isto é, está ausente dos fatos que narra e é também onisciente, uma vez que sabe tudo sobre o presente e o passado das personagens:

Era [Leopoldina] a sua amiga íntima. Tinham sido vizinhas em solteira, na Rua da Madalena, e estudado no mesmo colégio, à Patriarcal, na Rita Pessoa, a coxa. Leopoldina era a filha única do Visconde de Quebrais, o devasso, o caquético, que fora pajem de D. Miguel. Tinha feito um casamento infeliz, com um João Noronha, empregado da alfândega. Chamavam-lhe a “Quebrais”; chamavam-lhe também a “Pão-e-queijo. (QUEIRÓS, 1981, p. 21).
Às nove horas, ordinariamente, entrava D. Felicidade de Noronha. [...] Tinha cinqüenta anos, era muito nutrida, e, como sofria de dispépsia e de gases, àquela hora não se podia espartilhar e as suas formas transbordavam. [...] Era fidalga dos Noronha de Redondel-

la, bastante aparentada em Lisboa, um pouco devota, muito da Encarnação. (QUEIRÓS, 1981, p. 30).

A voz narrativa fornece vários dados das famílias de Leopoldina e D. Felicidade, penetra na sua genealogia para fornecer um quadro bastante abrangente e também bastante preciso de toda a vida pretérita das personagens. Nem mesmo os detalhes desabonadores – o fato de Leopoldina ser considerada como uma prostituta e D. Felicidade ser muito gorda e ter gases - ficam de fora, conforme se nota nos dois fragmentos transcritos. O narrador chega a ser impiedoso com as falhas e defeitos das personagens. É como se ele as examinasse sob a lâmina de um microscópio e não desejasse omitir nada para o leitor.

O predomínio da onisciência do narrador, conforme assegura Carlos Reis (1975, p. 79), não se resume apenas em definir mais ou menos metodicamente a estatura social e moral das personagens mais proeminentes. Consciente de que os seus poderes são ilimitados, o narrador domina autenticamente a existência daqueles que, de modo mais saliente, encontram-se comprometidos na intriga, não se dispensando sequer de explorar íntimos recantos do seu pensamento, o que implica na revelação dos seus mais secretos anseios, complexos e frustrações:

A princípio a idéia do outro pairava constantemente sobre este amor, pondo um gosto infeliz em cada beijo, um remorso em cada noite. Mas pouco a pouco [Luísa] esquecerá-o tanto, o outro – que a sua recordação, quando por acaso voltava, não dava mais amargor à nova paixão, que um torrão de sal pode dar às águas de uma torrente. Que feliz seria – se não fosse a infame! (QUEIRÓS, 1981, p. 141).

Sebastião foi para casa. Subiu à sala; e atirando o chapéu para o sofá: “Bem, pensou, agora ao menos estão salvas as aparências!” – Passeou algum tempo com a cabeça baixa; sentia-se triste [...]. Os comentários dos vizinhos iam findar por algum tempo, mas os seus? [...] (QUEIRÓS, 1981, p. 139)

Nos dois fragmentos, percebemos que o narrador penetra nas consciências de Luísa e Sebastião, desvelando as suas atitudes, as suas preocupações, enfim, tudo o que lhes vai no mais íntimo de suas consciências.

Se de um lado, verificamos a existência do narrador, isto é, quem fala, quem produz a narrativa, por outro, observamos a presença de outro elemento também muito importante na narrativa que é constituído pelo ponto de vista, ou foco narrativo, ou ainda focalização.

No romance *O primo Basílio*, tem-se a focalização zero (omniscência do narrador). O narrador conhece todo o desenvolvimento da diegese, caracteriza exaustivamente espaços e personagens, explicando as motivações e consequências mais remotas da ação romanesca. É a narrativa mais objetiva possível. Para Jean Pouillon (1974) - visão por detrás – o autor conhece, como ser privilegiado, tudo o que diz respeito às personagens e à história, dominando com a sua visão panorâmica o universo romanesco, conforme apontamos nas análises acima.

A configuração do narrador é também um dado relevante para a construção do romance de adultério que aborda a traição praticada pela mulher, uma vez que se sente todo o peso e recriminação da voz masculina de tais narradores e, na obra *O primo Basílio*, isso é bem evidente no final do relato, com a morte de Luísa.

A narrativa em análise apresenta uma sutil diferença em relação aos romances de adultério que apontamos anteriormente, de acordo com David Haberly (2005, p. 46):

Com a única exceção do romance de Eça, todos os títulos das obras canônicas do romance de adultério da mulher casada (RAMC) contêm o nome da adúltera ou se referem diretamente a ela, acentuando o papel central – em efeito de responsabilidade primária – dela na traição. O romancista português, ao contrário utiliza o nome do sedutor, talvez assim querendo diminuir a responsabilidade direta de Luísa para culpar a imoralidade geral da sociedade lisboeta. [...]

Embora Eça não tenha dado o nome de Luísa ao seu romance, o foco narrativo, assim como nas demais obras canônicas do relato de adultério, é uma terceira pessoa om-

nisciente que comenta a ação e controla as reações do leitor (HABERLY, 2005, p. 46), e desfecha seu ataque à sociedade de Lisboa da época, na tentativa de revelar suas mazelas e mesquinhas.

O romance *O primo Basílio* tem como ponto de partida a retratação do ambiente cotidiano (LIMA, 2011, p. 525), especificamente o da sala de estar, ambiente dominado pelo elemento feminino, no qual a mulher está fadada à monotonia da vida doméstica, terminando por consolar-se de uma vida frustrada e sem grandes paixões por meio da literatura romântica e de suas heroínas apaixonadas.

Luísa é a protagonista do livro e é descrita logo nas páginas iniciais do primeiro capítulo:

Ficara sentada à mesa a ler o *Diário de Notícias*, no seu roupão de manhã de fazenda preta, bordado a *soutache* [tipo de trança de seda, lã ou algodão], com largos botões de madreperola; o cabelo louro um pouco desmanchado, com um tom seco do calor do travessero, enrolava-se, torcido no alto da cabeça pequenina, de perfil bonito; a sua pele tinha a brancura tenra e láctea das louras; [...]. (QUEIRÓS, 1981, p. 13).

Mas Luísa, a Luisinha, saiu muito boa dona de casa, tinha cuidados muito simpáticos nos seus arranjos; era aseada, alegre como um passarinho, como um passarinho amiga do ninho e das carícias do macho; e aquele serzinho louro e meigo veio dar a sua casa [de Jorge] um encanto sério. (QUEIRÓS, 1981, p. 15).

Ela riu. Ergueu para ele os seus magníficos olhos castanhos, luminosos e meigos. [...] (QUEIRÓS, 1981, p. 17).

Luísa, no início da narrativa, parece que se caracterizará somente por um único traço – a boa dona de casa, amiga do lar. Contudo, a personagem vai surpreender o leitor à medida que transcorre o relato. Ela vai revelar o seu lado interior, a sua sexualidade, uma vez que Luísa apresenta um exagerado sentimentalismo, desde cedo seduzida pela literatura romântica:

Era a *Dama das Camélias*. Lia muitos romances; tinha uma assinatura na Baixa, ao mês. Em solteira, aos 18 anos, entusiasmara-se por Walter Scott e pela Escócia; desejava então viver num daqueles cas-

telos escoceses, que têm sobre as ogivas os brasões do clã, mobilados com arcas góticas e troféus de armas, forrados de largas tapeçarias, onde estão bordados legendas heroicas, que o vento do lago agita e faz viver; e amara Ervandalo, Morton e Ivanhoé, ternos e graves, tendo sobre o gorro a pena da águia, presa ao lado pelo cardo da Escócia de esmeralda e diamantes. [...]

Foi com duas lágrimas a tremer-lhe nas pálpebras que acabou as páginas da *Dama das Camélias*. [...] (QUEIRÓS, 1981, p. 18).

A literatura romântica, segundo Carlos Reis (1975, p. 136), faz sentir a sua presença no universo diegético d’*O primo Basílio* pelas conexões que mantém com o programa educativo a que se sujeita a personagem central. A formação moral de Luísa não foi alheia nos anos de juventude à influência de Soares de Passos (1826-1860), de Alexandre Dumas (1802-1870) e Walter Scott (1771-1832) e mais importante do que essa influência, revela-se em Luísa o hábito de consumir toda uma literatura romanesca que terá um efeito desastroso na sua vida, com a presença do primo recém-chegado de terras estrangeiras.

A personagem vai se deixando revelar quando o marido ausenta-se de casa. Cercada por uma burguesia obsoleta e entediante, e influenciada por essa burguesia, a qual é formada por pessoas velhas e que, no decorrer da narrativa, o leitor vai descobrir que mantém relações adúlteras. A amiga íntima de Luísa, por exemplo, é uma prostituta, o conselheiro Acácio mantinha um relacionamento com sua criada:

[...] Chamavam-lhe a [Leopoldina] “Quebrais”, chamavam-lhe também a “Pão-e-queijo”. Sabia-se que tinha amantes, dizia-se que tinha vícios. [...] (QUEIRÓS, 1981, p. 21-22).

E sem família [Conselheiro Acácio], num terceiro andar da Rua do Ferregial, amancebado com a criada, ocupava-se de economia política: [...]. (QUEIRÓS, 1981, p. 32).

Na Rua Ocidental, viu [Luísa] vir a D. Camila, ilustre pelos seus amantes. Parecia grávida; [...]. E a Camila, feliz, vinha tranquilamente pela rua expondo as suas fecundidades adúlteras! [...] (QUEIRÓS, 1981, p. 168).

Dessa maneira, na sociedade retratada ninguém se salva, todos os personagens, principais e secundários, mergulham e remam placidamente nas águas do adultério e isso terá uma influência certa no comportamento de Luísa.

Enfim, nota-se, como afirma Machado de Assis (1979), que Luísa resvala no lodo, sem vontade, sem repulsa, sem consciência e Basílio não faz mais do que puxá-la. Ela repete o comportamento daqueles que a cercam.

O condicionamento da personagem Luísa pelo ambiente faz com que ela pareça um ponto vazio, que não tem vontade própria e é arrastada para o adultério. O autor vai, desta maneira, isentando a personagem de culpa. O comportamento da personagem, portanto, está condicionado aos acontecimentos e ocorrências do que ela vivencia na sociedade da qual faz parte.

Luísa é também uma mulher que tinha sonhos românticos, é uma leitora que se envolve com o que lê e acaba misturando a realidade com a ficção, ou seja, acaba criando fantasias de viver uma grande aventura amorosa como nos romances que lia.

A fragilidade da educação de Luísa, a da senhora sentimental, “arrasada de romance, lírica”, e a colocação dessa personagem num ambiente burguês que sobreexcita pela ociosidade, arrastam-na para a queda que é inevitável (DAL FARRA, 1981, p. 8).

Luísa identifica o primo como uma personagem recém-chegada de países que conhecia dos romances que lia e acaba considerando o adultério como uma obrigação, conforme acentua o narrador na seguinte passagem da obra: “O adultério aparecia assim um dever aristocrático. De resto a virtude parecia ser, pelo que ele contava, o defeito de um espírito pequeno, ou a ocupação deles de um temperamento burguês” (QUEIRÓS, 1981, p. 89).

A protagonista do romance acaba vítima de suas próprias leituras, terminando por não diferenciar o inverossímil do real e aí, arrasta-se inerte para o adultério e, como punição por essa falta, acaba morrendo de uma comoção cerebral. É possível interpretar a sua morte, simbolicamente, como a morte do movimento Romântico, uma vez que no novo

movimento que se iniciava, não havia espaço para sentimentalismos, emoções avassaladoras e mocinhas incautas sendo salvas por cavalheiros nobres e gentis.

Até mesmo nas personagens secundárias do romance, acentuam-se os defeitos, a feiúra, conforme podemos notar no Conselheiro Acácio, por exemplo, que se define, desde as primeiras até as últimas páginas de *O primo Basílio* sempre pelo mesmo traço, a verborreia solene e oca (SILVA, 1979, p. 279), além da ausência de beleza que acompanha as suas descrições na trama romanesca:

Era alto, magro, vestido todo de preto, com o pescoço entalado num colarinho direito. O rosto aguçado no queixo ia-se alargando até a calva, vasta e polida, um pouco amolgada no alto; tingia os cabelos que de uma orelha à outra lhe faziam colar por trás da nuca – e aquele preto lustroso dava, pelo contraste, mais brilho à calva; mas não tingia o bigode: tinha-o grisalho, farto, caído aos cantos da boca. Era muito pálido: nunca tirava as lunetas escuras. Tinha uma covinha no queixo, e as orelhas grandes muito despegadas do crânio. (QUEIRÓS, 1981, p. 32).

A eloquência do Conselheiro Acácio pode ser comprovada em inúmeros trechos da obra. Confirmamos dois deles, nos quais esse fato se evidencia:

- Cidade de mármore e de granito, na frase sublime do nosso grande historiador! – disse solenemente o Conselheiro. (QUEIRÓS, 1981, p. 32).

- Num abismo D. Felicidade, num despenhadeiro. Também se diz, em bom vernáculo, um *vórtice*. – Citou: - *Num espumoso vórtice se arroja* [...]. (QUEIRÓS, 1981, p. 34).

Podemos inferir que a personagem mencionada representa um burguês, que faz parte do círculo de amigos de Luísa e de Jorge e, como D. Felicidade, Julião Zuzarte, Ernestinho Ledesma e os demais, nada mais é do que uma parte da burguesia ociosa que cerca a casa de Jorge, nada produz e vive como parasita, frequentando as festas, os almoços e os jantares da casa dos personagens centrais do relato.

Outra personagem que se destaca na diegese é Juliana, que também se desvela ao longo da narrativa. Juliana é uma simples criada que assume um papel de grande importância na trama, quando descobre que a patroa tem um amante, por meio de cartas que guarda em seu poder, e a chantageia. Juliana quer ir à forra pelos repelões e maus tratos sofridos anteriormente. Pela sua descrição, vê-se que ela é um ser amargo, que não conseguiu casar-se e ficou só, trabalhando como empregada, como a mãe havia trabalhado:

Juliana entrou, arranjando nervosamente o colar e o broche. Devia ter quarenta anos e era muitíssimo magra. As feições, miúdas, espremidas, tinham a amarelidão de tons baços das doenças de coração. Os olhos grandes, encovados, rolavam numa inquietação, numa curiosidade, raiados de sangue, entre pálpebras sempre debruadas de vermelho. Usava uma cuia de retrós imitando tranças que lhe fazia a cabeça enorme. (QUEIRÓS, 1981, p. 16).

O olhar e atitude curiosos é que a levarão a apoderar-se de cartas comprometedoras de Luísa ao amante na tentativa de mudar os rumos de sua vida. Além disso, a sua mania por pés revela um desejo interior de um dia ser a patroa e ter empregadas para poder fazer com elas os que as patroas lhe tinham feito sofrer e aguentar calada:

[...] e satisfazia o seu vício, - trazia o pé catita. O pé era o seu orgulho, a sua mania, a sua despesa. Tinha-o bonito e pequenino.

[...] A sua alegria era ir aos domingos para o passeio Público, e ali, com a orla do vestido erguida, a cara sob o guarda-solinho de seda, estar a tarde inteira na poeira, no calor imóvel, feliz, - a mostrar-se, a expor o pé! (QUEIRÓS, 1981, p. 59).

[...] Nunca se acostumara a servir. Desde rapariga a sua ambição fora ter um negociozito, uma tabacaria, uma loja de capelista ou quinquilharias, dispor, governar, ser patroa; [...]. (QUEIRÓS, 1981, p. 55).

Com relação à personagem Juliana, o estudioso da obra de Eça de Queirós, Carlos Reis (1975, p. 136) afirma que

é evidenciado sobretudo um conjunto de circunstâncias sociais que, em íntima conexão com as características particulares de um

temperamento progressivamente marcado pela irritabilidade e pelo azedume, como que justificam a sua atuação dentro do romance.

Desde o nascimento até a idade adulta, a personagem é uma soma de sentimentos negativos, que se acentuam no desenvolvimento da diegese:

Nascera em Lisboa. O seu nome era Juliana Couceiro Távira. Sua mãe fora engomadeira. (QUEIRÓS, 1981, p. 54).

Vinte anos a dormir em cacifos, a levantar-se de madrugada, a comer os restos, a vestir trapos velhos, a sofrer os repelões das crianças e as más palavras das senhoras, a fazer despejos, a ir para o hospital quando vinha a doença, a esfalfar-se quando voltava a saúde! [...]

Teria de servir até ser velha, sempre, de amo em amo! Essa certeza dava-lhe uma desconsolação constante. Começou a azedar-se. (QUEIRÓS, 1981, p. 55)

Lentamente, começou a tornar-se desconfiada, cortante como um nordeste, tinha respostadas, questões com as companheiras; não se havia de deixar por o pé no pescoço. (QUEIRÓS, 1981, p. 56).

Juliana vai progressivamente de um sentimento de amargura pela vida até o ódio que passa a sentir pelas patroas. Os maus tratos, os repelões das crianças, a sua esperança frustrada de ter algum dia um negócio que fosse seu vão trazer à tona uma personagem em “revolta secreta contra a sua condição, ávida de desforra” (QUEIRÓS, 1981, p. 293).

Assim, ela subjuga Luísa com a sua chantagem, fazendo a executar suas tarefas, exigindo dinheiro para ficar calada, mas acaba morrendo de um aneurisma, quando Sebastião a obriga a devolver as cartas.

Não só o ambiente interfere no comportamento das personagens, mas a leitura atenta do romance mostra-nos que os objetos também interferem na sua atuação, particularmente em relação à Luísa. O piano, o sofá, a *causesse* e o divã são elementos extremamente importantes no livro, pois, conforme afirma Aniceta de Mendonça (1977, p. 16), “não há absolutamente no romance realista de Eça de Queirós, descrições avulsas ou ornamentais [...]. Determinados objetos são, no texto queirosiano, autênticas personagens em ação”.

O piano é mais do que um objeto decorativo. Ele vai influenciar o comportamento de Luísa, vai ajudar a encaminhá-la para o adultério:

[...] pensava [Luísa] no convento, seguindo com um olhar melancólico os guarda-chuvas gotejantes que passavam sob as cordas de água; ou sentando-se ao piano, ao anoitecer, cantava Soares de Passos: [...]. (QUEIRÓS, 1981, p. 20).

Sentiram então o piano na sala, e a voz de Luísa, ergueu-se fresca e clara, cantando a *Mandolinata*. (QUEIRÓS, 1981, p. 39).

Sebastião pusera-se ao piano, e com a cabeça curvada, corria devagar o teclado. [...] Pôs-se a tocar um *Noturno*, de Chopin. Jorge sentara-se no sofá ao pé de Luísa. (QUEIRÓS, 1981, p. 41).

Conforme acertadamente postula Aniceta de Mendonça (1977, p. 22), o amolecimento que leva Luísa a cometer o adultério deve-se grandemente à atuação das árias cantadas ao piano.

É curioso observar que as músicas cantadas ao piano – a *Mandolinata* e as músicas de Soares de Passos - são cheias de sentimentalismo. A personagem dirige-se ao piano em momentos de devaneio e, esse devaneio, esse abandono levam gradativamente a personagem à queda, ou seja, ao adultério. É muito frequente o aparecimento do piano na narrativa e a música escolhida antes do adultério é um fado “cujas notas arrastadas, plangentes, e, no caso, de sentimentalismo barato, favorece a queda de Luísa” (MENDONÇA, 1977, p. 22). Vejamos o fragmento do texto onde isso acontece:

Sentou-se ao piano preguiçosamente: pôs-se a cantar baixo, triste, o fado de Leopoldina:

E por mais longe que esteja

Vejo-o ao pé de mim!...

Mas um sentimento de solidão, de abandono, veio impacientá-la. Que seca estar ali tão sozinha! Aquela noite cálida, bela e doce, atraía-a, chamava-a para fora, para passeios sentimentais, [...]. (QUEIRÓS, 1981, p. 115-116).

É possível notar que o piano e a música que Luísa canta propiciam o cenário romântico para que ela traia o marido, pelo fato de exacerbar seus sentimentos e suas fantasias.

O sofá da sala faz Luísa lembrar-se dos momentos passados com Basílio, em um outro sofá, que ficava na casa de sua mãe, quando os dois iniciaram um namoro que não vingou. O sofá começa a reacender o antigo namoro, as lembranças de Luísa vão mudando o seu comportamento, preparando o terreno para a sua queda:

[...] a mamã ressonava baixo, com os pés embrulhados numa manta, o volume da biblioteca das Damas caído sobre o regaço. E eles, muito chegados, muito felizes no sofá! O sofá! Quantas recordações! [...]

Basílio estava pobre: partiu para o Brasil. Que saudades! Passou os primeiros dias sentada no sofá querido, soluçando baixo, com a fotografia dele entre as mãos. [...] (QUEIRÓS, 1981, p. 19).

Ao recordar o passado, Luísa se lembra do namoro interrompido porque o primo, que era sócio de uma firma, perdeu todo o seu dinheiro com a sua falência. Para tentar recuperar a fortuna perdida, parte para o Brasil e a distância encarrega-se de separá-los. A volta do primo e a visão do sofá vão, progressivamente, reacendendo o desejo de Luísa de reavivar o antigo romance, fato que também é favorecido pela ausência de Jorge, que encontrava se viajando a negócios.

A *voltaire* e a *causense*, dois móveis usados para se sentar, são utilizadas para revelar estados íntimos da personagem, ambas, de uma forma ou de outra, relacionam-se com o adultério, segundo Aniceta de Mendonça (1977, p. 22):

Luísa subiu daí a pouco com um largo roupão branco, muito fatigada; estendeu-se na *voltaire*; sentia vir-lhe uma sonolência; a cabeça pendia-lhe, cerrava as pálpebras... [...] (QUEIRÓS, 1981, p. 70).

Luísa, depois do almoço, veio para o quarto estender-se na *causense* com o seu *Diário de Notícias*. Mas não podia ler. As recordações da véspera redemoïnham-lhe na alma a cada momento, [...]. (QUEIRÓS, 1981, p. 121).

Tinha chegado muito cansada de fora; tinha lhe dado o sono depois do jantar; adormecera sobre a *causense* [...]. (QUEIRÓS, 1981, p. 134).

Nas passagens transcritas, percebe-se uma espécie de amolecimento de Luísa e também a agitação de sentimentos, os quais levam-na a estender-se ora na *causense*, ora na *voltaire*. Em algumas situações, é a sonolência que a leva a se sentar, mas há também momentos em que a sua agitação a faz dirigir-se aos dois móveis mencionados, os quais favorecem o recolhimento e a revelação dos sentimentos interiores da personagem.

A casa onde Luísa vive com Jorge parece ser pequena, dá a ideia de intimidade, convida ao aconchego e isto também favorece o adultério. Luísa aparece quase sempre fechada em casa e o espaço fechado parece instigá-la ao adultério. Ela sente-se aflita interiormente (sexualmente) e busca a exterioridade, procura abrir quase sempre uma janela para tentar impedir, de alguma forma, que a sua sexualidade se manifeste:

[...] sentia também uma vaga saudade encher-lhe o peito: ergueu-se, foi abrir a outra janela; como para dissipar na luz viva e forte aquela perturbação. [...] (QUEIRÓS, 1981, p. 47).

Luísa abriu o medalhão. Ele [Basílio] debruçou-se; tinha o rosto quase sobre o peito dela. Luísa sentia o aroma fino que vinha de seus cabelos. [...]

Levantou-se, foi abrir um pouco uma vidraça. [...] (QUEIRÓS, 1981, p. 49).

Embora Luísa tente se livrar dos sentimentos que a afligem abrindo ou se aproximando de janelas, isso não irá funcionar e o seu desejo acaba aflorando e a traição consuma-se.

A descrição da casa de Jorge, com o retrato da mãe e do pai, nos fornece uma ideia de um ambiente envelhecido, rígido e cheio de moralidade. O papel de parede do gabinete de Jorge é preto, lembrando também sisudez, rigidez. Em seu gabinete, há duas espadas cruzadas, as quais representam a defesa da honra, ligando-se à ideia do adultério.

Enfim, os objetos que cercam a personagem Luísa são trabalhados, não são meramente objetos ornamentais, têm uma razão e uma função dentro do enredo, que é a de

interferir ou propiciar e favorecer determinados comportamentos seus. A casa e os objetos evocam também toda uma tradição familiar da família do marido de Luísa:

[...] a mesa, com um antigo tinteiro de prata que fora de seu avô estava ao pé da janela; uma coleção empilhada de *Diários do Governo* branquejava, a um canto; por cima da cadeira de marroquim-escura pendia, num caixilho preto, uma larga fotografia de Jorge; e sobre o quadro duas espadas encruzadas reluziam. [...] (QUEIRÓS, 1981, p. 38).

Vale notar que as espadas foram fixadas acima da fotografia de Jorge, remetendo à ideia de que é o marido quem deve proteger a honra de seu lar e fazer justiça com as próprias mãos, caso a sua honra seja ultrajada.

A cor negra, no romance, justifica as normas sociais. Nos pensamentos de Luísa, aparece a cor negra atormentando-a. Essa cor é o símbolo da honra que foi quebrada por Luísa, pela sua traição a Jorge: “[...] dessa noite tinha vindo toda a sua miséria! – e subitamente, como longos véus fúnebres que descem e abafam, as recordações de Juliana, da casa, de Sebastião, vieram escurecer-lhe a alma” (QUEIRÓS, 1981, p. 253). A cor referida também conota o luto, funciona como uma prolepse do destino da protagonista do romance.

O sarcófago é outro objeto que já revela de antemão uma ideia de morte iminente. No sarcófago é jogada a carta com a qual Juliana faz chantagem com Luísa. É por temor de ser descoberta, que ela acaba morrendo. Todo o seu martírio tem início com a carta atirada ao sarcófago: “Luísa ergueu-se de um salto, lívida. Era Jorge! Amarroutou convulsivamente a carta, quis escondê-la no bolso, - o roupão não tinha bolso! E desvairada, sem reflexão, arremessou-a para o sarcófago” (QUEIRÓS, 1981, p. 123).

Os objetos aqui comentados revelam, portanto, que o escritor português privilegia o ambiente físico em suas narrativas e todos os móveis citados anteriormente, são intencionalmente colocados na narrativa e terminam por influenciar e propiciar determinados comportamentos de Luísa, principalmente aqueles que se relacionam com o adultério que é o tema central da obra que estamos analisando.

Além dos elementos que compõe e conformam o espaço do relato e são de extrema importância para a evolução da narrativa, merece destaque ainda a linguagem queirosiana e iremos comentar algumas de suas particularidades e a sua relevância para caracterizar os estados de espírito das personagens, enfatizando principalmente enxertos que se ligam à personagem Luísa.

No romance *O primo Basílio*, por qualquer página em que se passem os olhos, ve-se o duplo adjetivo, ou seja, a adjetivação binária. Segundo Ernesto Guerra da Cal (1969, p. 153-154), a adjetivação binária é utilizada por Eça de Queirós para expressar as duas faces dos objetos: a face objetiva e a subjetiva. Um dos atributos (adjetivos) nos dará uma ideia concreta da coisa, geralmente um dado físico, e o outro expressará um dado emotivo de tal objeto, conforme podemos verificar no seguinte trecho da obra: “[...] Luísa foi abrir as janelas; a noite estava *quente e imóvel*, de luar” (QUEIRÓS, 1981, p. 41, grifos nossos). O lado objetivo de “noite”, no exemplo destacado, é o termo “quente” e o lado subjetivo é “imóvel”, pois este vocábulo demonstra um dado emotivo do substantivo “noite”. Também em outras passagens do livro, essa utilização do adjetivo é recorrente: “[...] Um calor *mole e contínuo* caía do forro; começou a faltar-lhe o ar” (QUEIRÓS, 1981, p. 54, grifos nossos), “[...] Ergueu para ele os seus *magníficos* olhos *castanhos*” (QUEIRÓS, 1981, p. 55, grifos nossos).

Um fato bastante comum na adjetivação queirosiana é o seu emprego de modo a dar prioridade ao subjetivo sobre o sensorial:

[...] ouvindo o rumor *fresco e gotejante* das águas que vão de pedra em pedra [...]. (QUEIRÓS, 1981, p. 19, grifos nossos).

[...] Logo ao entrar os arvoredos *escuros e rumorosos* do Ramalhão lhe davam uma melancolia feliz. (QUEIRÓS, 1981, p. 19, grifos nossos).

A noite fazia um silêncio *alto*, de uma melancolia *plácida*; [...] a sombra que se recortava na rua, com uma nitidez *brusca*, tinha um tom *quente e doce*; [...] (QUEIRÓS, 1981, p. 42, grifos nossos).

[...] mas o bigode pequeno [de Basílio] tinha o antigo ar moço, *orgulhoso e intrépido* [...].

[...] E a conversação tomou uma intimidade *melancólica*; falaram da mãe de Luísa, a *tia Jojó*, como lhe chamava Basílio. Luísa contou a

sua morte, *muito doce*, na poltrona, sem um ai... (QUEIRÓS, 1981, p. 46-47, grifos nossos).

Em todos os exemplos transcritos, é possível notar que é dada ênfase ao lado subjetivo dos vocábulos, ressaltando também desse modo a interioridade e a subjetividade da personagem Luísa.

O advérbio é largamente utilizado por Eça de Queirós, mas de um modo bastante especial, pois trata-se do emprego do advérbio animista, que consiste em atribuir a objetos, características próprias do ser humano e é uma maneira peculiar de expressar o estado de ânimo das personagens:

[...] os braços erguidos repuxaram o corpete justo, as formas do seio acusaram-se *suavemente*. (QUEIRÓS, 1981, p. 47, grifo nosso).
Basílio encolheu *tristemente* os ombros, fitou as ramagens do tapete [...]. (QUEIRÓS, 1981, p. 47, grifo nosso).
Ernestinho, radioso, esboçou *largamente* o enredo: [...]. (QUEIRÓS, 1981, p. 34, grifo nosso).

A permutação expressiva dos verbos comuns é outro exemplo de como é trabalhada a linguagem do escritor português:

[...] Tomava-se chá, *palrava-se*. Era um pouco à estudante. Luísa fazia crochê, Jorge *cachimbava*. (QUEIRÓS, 1981, p. 29, grifo nosso).
[...] O vento *caíra* e o ar, de um azul forte nas alturas, estava imóvel; [...]. (QUEIRÓS, 1981, p. 51, grifo nosso).
[...] os braços erguidos repuxavam o corpete justo, as formas do seio *acusaram-se* [...]. (QUEIRÓS, 1981, p. 47, grifo nosso).

Novamente, no uso expressivo dos verbos verifica-se que é a subjetividade que é sempre posta em relevo, como uma espécie de reforço dos sentimentos e desejos das personagens ao longo da narrativa.

A exploração das formas diminutivas em *i* revela, segundo pondera Ernesto Guerra da Cal (1969), a sexualidade aguçada das personagens e a insistência em sua utilização realça essa sexualidade:

[...] e ria de sensualidade, fazendo tilintar os pedacinhos de gelo contra o vidro. [...] Sentia uma felicidade exuberante que transbordava em gritinhos, em beijos, [...]. Tinham as pieguices clássicas: metiam-se bocadinhos na boca, ela ria com os seus dentinhos brancos [...]. (QUEIRÓS, 1981, p. 151, grifos nossos).

Portanto, é plausível considerar que a escolha dos adjetivos, dos verbos, dos diminutivos tem a finalidade de por em evidência o mundo interior das personagens e revelá-lo para o leitor. Isso se comprova, muito particularmente, em relação à Luísa, cujos sentimentos, anseios, preocupações vem à tona e são expressos por uma linguagem carregada de efeitos estilísticos que aliciam o leitor e o prendem às malhas do texto.

Pelas observações que tecemos neste artigo, foi possível constatar que a obra realista é uma obra engajada nos problemas sociais e busca retratar e expor uma crítica à sociedade burguesa do século XIX.

A denúncia do adultério e a defesa das teses realistas tinham como propósito atacar a burguesia e o seu elemento que se pode dizer estruturador: o casamento. Por meio da personagem Luísa, Eça de Queirós recria a realidade de uma época, a realidade de uma sociedade adúltera, na qual a mulher é considerada como o elemento que carrega a culpa por tal situação e deve ser punida, para servir como exemplo a não ser seguido: “A catástrofe deveria servir de ensinamento às mulheres, leitoras de romances. O final trágico convinha como exemplo de que deixar-se levar pela insensatez, pelas loucuras do desejo [...] traria consequências desastrosas, na maioria das vezes” (LIMA, 2011, p. 526).

Assim, a maioria dos romances de adultério que conhecemos termina com a morte de suas protagonistas, como é o caso da personagem Luísa. Desse modo, verificamos que Eça de Queirós “pretende dar soluções e criar ensinamentos através de sua pena me-

ticulosa, assim como os vários romances de adultério feminino do século” (LIMA, 2011, p. 529) dezenove.

Enfim, podemos considerar que a obra de arte é recriação do real e, como tal, a obra realista que acabamos de analisar, é uma obra que pretendia pela denúncia do erro de suas personagens, que a sociedade se conscientizasse e buscasse uma solução para o problema do adultério, embora responsabilize somente a mulher como a causadora da traição e somente ela seja punida, enquanto os homens saem ilesos e não sofrem qualquer abalo na sociedade, mantendo um *status* inalterado, ao passo que a mulher cai em desgraça, adoce e morre e isso revela a ideologia patriarcal dos romancistas do século XIX, que denigrem as mulheres, consideram-nas como pecadoras, enquanto à figura masculina tudo é permitido, até mesmo o direito de destruir, aniquilar a mulher que incorresse em adultério e isso fica patente em todos os grandes romances de adultério que mencionamos neste artigo, uma vez que na maioria deles, a mulher é sentenciada à morte depois de se tornar adúltera.

ABSTRACT: In this article, it is studied the expressive resources that the portuguese writer Eça de Queirós uses to portray the adultery theme in *O primo Basílio*. In this way, it is searched for detaching aspects as language, characters and the object functions that compose the narrative and allow to classify this novel as one of the biggest novels about adultery in nineteen century literature.

KEYWORDS: Adultery, Eça de Queirós, Portuguese Literature, *O primo Basílio*.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. Eça de Queirós: *O primo Basílio*. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Eça educador e aprendiz. In: QUEIRÓS, Eça de. *O primo Basílio*. 6. ed. São Paulo: Ática, 1981, p. 05-07.

GERSÃO, Teolinda. Leituras contemporâneas de Eça. *Camões: Revista de Letras e Culturas Lusófonas*. Número 9-10, abr./set. 2000, p. 1-2.

GUERRA DA CAL, Ernesto. *Língua e estilo de Eça de Queirós*. Tradução de Estella Glatt. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

HABERLY, David T. *Dom casmurro e o romance de adultério feminino*. In: SARAIVA, Juracy Assmann (org.). *Nos labirintos de Dom Casmurro*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005, p. 41-60.

LIMA, Christini Roman de. A personagem por ela mesma: Virgília e Luísa, duas infieis e dois desfechos. *Anais do XIV Seminário Nacional Mulher e Literatura / V Seminário Internacional Mulher e Literatura*. 2011, p. 523-533.

MENDONÇA, Aniceta de. Da descrição aos objetos personagens nos romances de Eça de Queiroz. *Revista de Letras*. Assis (SP), 19: 9-38, 1977.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. 10. ed. São Paulo: Cultrix, 1972.

MONTEIRO, Maria Conceição. O romance e o casamento: cenas de desejo erótico feminino. *Anais do XIV Seminário Nacional Mulher e Literatura / V Seminário Internacional Mulher e Literatura*. 2011, p. 1706-1719.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Tradução de Heloísa Dantas. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1974.

QUEIRÓS, Eça de. *O primo Basílio*. 6. ed. São Paulo: Ática, 1981.

_____. Carta a Teófilo Braga. In: _____. *O primo Basílio*. 6. ed. São Paulo: Ática, 1981, p. 293-295.

REIS, Carlos Antonio Alves dos. *Estatuto e perspectivas do narrador na ficção de Eça de Queirós*. Coimbra: Almedina, 1975.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. 3. ed. Coimbra: Almedina, 1979.

TAVARES, Bráulio. O romance de adultério. *Jornal da Paraíba*. Campina Grande-PB, 31 de maio de 2011, p. 1-2.