

PARA UMA POÉTICA DA PERSONAGEM QUEIROSIANA

TOWARDS A POETICS OF EÇA DE QUEIRÓS'S CHARACTERS

Maria do Rosário Cunha

Universidade Aberta/CLP

1. Embora Eça de Queirós tenha tido desde cedo a consciência de que era um artista, sempre manifestou dúvidas e inseguranças quanto ao valor das obras que escrevia: sobre *O primo Basílio*, por exemplo, diz a Ramalho Ortigão que “é medíocre. A não ser duas ou três cenas, feitas ultimamente, o resto, escrito há dois anos, é o que os Ingleses chamam *rubbish*, isto é, inutilidades desbotadas, dignas de cisco. Em todo o caso diga-me Você o que pensa – e o que pensam os amigos, do volume – se o lerem” (Queirós, 1983: 128-29).

Não me alongo com exemplos do que poderá ser considerado, em parte, uma forma de *fishing for compliments*. Há que reconhecer, contudo, que só uma genuína auto-exigência justifica as sucessivas reescritas a que sujeitou as obras publicadas, bem como o número das obras que deixou inéditas. Neste sentido se entende “a paixão de ser *leccionado*” (Queirós, 1983: 136), traduzida nos muitos pedidos, nomeadamente ao amigo Ramalho, de uma crítica “com justiça, sem piedade, com uma severidade férrea” (Queirós, 1983: 117). E acrescenta nesta carta suscitada pela segunda versão d’*O crime do Padre Amaro*: “Eu que já agora – pertenco todo à arte – vou por um caminho que não sei qual é: é o bom, o sublime, o medíocre?” (Queirós, 1983: 117). Dois anos mais tarde, em 1878, o pedido repetete-se a pro-

pósito d’O *primo Basílio*: “...pelo amor de Deus, seja severo; se vir nele algum defeito grave de maneira, ou de estilo, ou de moral, ou de concepção [...], avise para eu evitar a reincidência” (Queirós, 1983: 129).

2. Importa realçar que na época em que escreve as cartas de que me tenho vindo a servir, isto é, na década de 70 do século XIX, Eça de Queirós era um realista confesso, para quem “o princípio, meios e fins da Arte” (é dele esta expressão) retiravam o sentido de um juízo severamente crítico e, por isso mesmo, desejavelmente profilático sobre a sociedade contemporânea (Queirós, 1983: 143). “A minha ambição” – declara numa carta a Teófilo Braga – “seria pintar a Sociedade portuguesa, tal qual a fez o Constitucionalismo desde 1830 – e mostrar-lhe, como num espelho, que triste país eles formam – eles e elas” (Queirós, 1983: 135).

As consequências sobre a personagem – sobre o seu desenho e função – estão contidas nas poucas palavras que agora citei e que em si encerram todo um programa: *pintar*, servir-se da palavra como um *espelho*, “fazer o *quadro*” ou a “*fotografia*” (termos igualmente usados em outros textos) implica uma relação acentuadamente metonímica entre a ficção e a realidade, em que a primeira (a ficção), mais do que representar, se supõe capaz de reproduzir a segunda (a realidade). Repare-se, por outro lado, como “eles e elas”, tomados como sinónimo do “triste país” ou da “Sociedade portuguesa, tal qual a fez o Constitucionalismo desde 1830”, apontam para a importância do indivíduo na representação do todo de que faz parte (Queirós, 1983: 135). Tem, pois, sentido, neste contexto, a articulação a que Eça procede entre a construção das suas personagens e o “resumo social” que deseja dar nos seus romances: “Eu não posso pintar Portugal em Newcastle” – lamenta-se ele numa carta a Ramalho Ortigão. E logo a seguir:

Isto faz que os meus personagens sejam cada vez menos portugueses (...): começam a ser convencionais; vão-se tornando *uma maneira*. Longe do grande solo de observação, em lugar de passar para os livros, pelos meios experimentais, um perfeito resumo social, vou descrevendo, por processos puramente literários e *a priori*, uma sociedade de convenção, talhada de memória. (Queirós, 1983: 144)

Ora, o “resumo social” aqui referido tem a ver, certamente, com o facto de que a imensa realidade não cabe no espaço finito de um romance. Há, pois, que resumi-la, que concentrá-la – desempenhando a personagem um papel fundamental neste processo, através da tipificação a que é sujeita.

3. Creio que a questão mais desafiante, para Eça de Queirós, e com a qual a sua exigência mais se confrontou, foi justamente a personagem. Recordo as suas palavras a propósito d’*A Capital!*, romance que acabou por abandonar: “os personagens são todos *empalhados* – e tenho-lhes tanto ódio, que se eles tivessem algum sangue nas veias, bebia-lho. Sou uma besta: *sinto* o que devo fazer, mas não o *sei* fazer” (Queirós, 1983: 174). E já antes havia declarado acerca d’*A tragédia da Rua das Flores*, romance igualmente deixado inédito: “Faço mundos de cartão... não sei fazer *carne nem alma*. Como é? como será? E todavia não me falta o processo: tenho-o, superior a Balzac, a Zola, e *tutti quanti*. Falta qualquer *coisinha* dentro: a pequena vibração cerebral; sou uma irremissível besta!” (Queirós, 1983: 124).

Parto daqui, para formular duas questões que uma reflexão sobre a personagem queirosiana não pode ignorar. A primeira: o que seria, exatamente, essa “qualquer *coisinha* dentro” que Eça se afirma incapaz de conseguir? Sem uma resposta, limito-me a acentuar a consciência do autor relativamente aos bastidores da narrativa, que o mesmo é dizer aos procedimentos retórico-discursivos de que depende a exis-

tência da personagem. Possuindo o “processo”, a técnica, sabendo fazer, como afirma, “maravilhas de habilidade de *métier*” (Queirós, 1983: 124), ainda assim “a vida não vive. Falta a *poigne*. Os personagens (...) não têm a vida que nós temos” (Queirós, 1983: 123) – escreve ele a Ramalho, eterno recetor das suas dúvidas de artista.

O que me conduz à segunda questão: são célebres os tipos criados por Eça de Queirós – reconhecíveis ainda nos dias de hoje, motivo de discussão e, por vezes, de acesa polémica, no tempo que lhes deu origem. Se se percorrerem os textos que testemunham a receção contemporânea d’*Os Maias*, por exemplo, ver-se-á como o tipo constitui o foco das apreciações feitas ao romance (Lourenço: 2000). Mas do tipo prevalece geralmente a noção da sua ampla representatividade social, não exigindo para isso uma particular densidade psicológica. Citando Carlos Reis, “o tipo obedece quase sempre ao modo de configuração da personagem plana, a velha designação de Forster” (2015: 31), e limita-se a pedir ao leitor que, no ato da leitura, recorra à sua própria experiência do mundo para o identificar sem dificuldade. Articulando estes dados com os lamentos de Eça sobre a sua incapacidade de criar “sangue”, “carne” e “alma”, sou levada a pensar que os seus tipos – ou, pelo menos, alguns deles – ultrapassam os limites do vulgar conceito que os define. Um dos casos mais problemáticos a este respeito é aquele que, a partir de agora, me ajudará a levar a cabo esta curta reflexão sobre a personagem queirosiana. Refiro-me a Luísa, a protagonista d’*O primo Basílio*.

4. A história de Luísa é uma história de adultério, que se passa em Lisboa e tem a duração de alguns meses apenas. Inicia-se num mês de julho, e as circunstâncias de que parte anunciam, com elevado índice de previsibilidade, o seu desenvolvimento: uma mulher jovem e bonita; o marido ausente por motivos profissionais; e a chegada do tradicional sedutor na figura de um primo com quem Luísa namorara

na juventude. Fascinada pela sua elegância, pelas suas exóticas viagens e pela sua experiência da requintada sociedade parisiense, Luísa cede à calculada sedução de que é alvo, e o adultério consuma-se. A saciedade de Basílio – assim se chama o primo e amante – e a decepção de Luísa, relativamente ao que julgara ser a paixão arrebatadora e sem freio dos romances, poderiam conduzir, talvez, ao desfecho da aventura. Mas umas cartas comprometedoras e roubadas por uma criada que as utiliza como elemento de chantagem precipitam esse desfecho: Basílio regressa a Paris, enfadado pela vulgaridade do episódio das cartas roubadas, e Luísa, sem amparo nem ajuda, fica sujeita à violenta chantagem da criada. A situação resolve-se, enfim, pela intervenção de um velho amigo da casa. Mas Luísa adoece e, profundamente debilitada pelo duro calvário a que fora sujeita, morre ao saber que o marido tomara conhecimento da sua traição.

Com base neste curto resumo, ocorre-me fazer a seguinte pergunta: quais as razões que fazem de Luísa uma personagem-tipo? Creio não ser difícil encontrar desde já uma resposta: em primeiro lugar, o próprio autor assim a qualificou, condicionando irremediavelmente a sua chegada junto do público. Recordo que, ao explicar a Teófilo Braga os objetivos do romance, Eça de Queirós afirma que:

O primo Basílio apresenta, sobretudo, um pequeno quadro doméstico, extremamente familiar a quem conhece bem a burguesia de Lisboa: a senhora sentimental, mal-educada, nem espiritual (porque, Cristianismo, já o não tem; sanção moral da justiça, não sabe o que isso é), arrasada de romance, lírica, sobreexcitada no temperamento pela ociosidade e pelo mesmo fim do casamento peninsular, que é ordinariamente a luxúria, nervosa pela falta de exercício e disciplina moral, etc., etc. – enfim, a *burguesinha da Baixa* (1983: 134).

E é esta etiqueta que, com efeito, ficará para sempre colada a Luísa.

Em segundo lugar, enquanto protagonista de uma intriga de adultério, a personagem faz parte de uma vasta galeria de heroínas – mais ou menos célebres – que povoaram, como se sabe, o romance realista. Não quer isto dizer que as histórias de umas repitam com rigor as histórias das outras. Mas, apesar da variedade de comportamentos e circunstâncias, de motivações e desenlaces, o tema e os momentos cruciais do seu desenvolvimento persistem. Em consequência, das diferentes protagonistas espera-se um desempenho determinado pela designação que lhes é comum: a mulher adúltera. O próprio Eça, de parceria com Ramalho, tinha já contribuído para essa galeria através da figura feminina que dá origem ao mistério da estrada de Sintra, romance que com este mesmo nome – *O mistério da estrada de Sintra* – fora publicado em folhetins num dos mais prestigiados jornais portugueses, no ano de 1870. Não me detenho na distância – de objetivos e de método – que separa os dois romances, bem como as respetivas heroínas. Noto, contudo, que apesar das diferenças que as distinguem – quer no modo como ganham forma na ficção, quer no percurso de vida que lhes é atribuído na história que protagonizam – ambas as personagens coincidem nos enganos e desenganos de uma qualquer aventura de adultério.

Finalmente, Luísa constitui a transposição para o registo ficcional da imagem da mulher portuguesa que o olhar do jovem Eça já delineara nas páginas d'*As farpas*. Nestes textos, em que o humor reforça o implacável da crítica e nos quais o tema é o País – nas suas diferentes dimensões políticas, sociais e culturais –, a análise levada a cabo sobre a educação feminina, em articulação com as causas do adultério, suscita uma particular atenção e antecipa, em grande parte, a personagem de ficção que é Luísa. Por razões de educação e costumes, a mulher descrita n'*As farpas*, entre outras características neste caso irrelevantes, é sobretudo um ser emocionalmente frágil. E por isso indecisa, hesitante, sem “iniciativa” – diz o texto –, “nem deter-

minação, nem vontade. Precisa ser mandada e governada; de outro modo, irresoluta e suspensa, fica no meio da vida, com os braços caídos” (Queirós, 1978: 116). Circunscrita à vida doméstica, as suas ocupações dividem-na entre a família – se a tem –, a *toilette* e o amor. Deste último possui a imagem falseada que os romances sentimentais lhe imprimem na imaginação e nos sentidos. E porque do dever apenas conhece o pudor, “a mulher na presença do mundo tentador – está hoje desarmada” (Queirós, 1978: 131). Ora, é esta imagem de mulher, já em si mesma um tipo pela generalização de que resulta, a origem de Luísa. Há que saber, agora, de que modo é que os traços do desenho ganharam a “*carne*” e a “*alma*” que Eça tanto desejou para as suas personagens.

5. Grande responsável neste processo, o narrador merece, talvez, a primeira referência. Trata-se, antes de mais, de um narrador atento à sua personagem, mal a perdendo de vista e evitando, por isso, as cenas de que ela se encontra ausente. Além disso, nas cenas de sociabilidade, Luísa é quase sempre a medida da atenção que as outras personagens suscitam. Ou seja: é porque a afetam, direta ou indiretamente, no imediato ou mais tarde na ação, que o olhar do narrador se deixa captar por outras personagens, ou incidentes com elas relacionados, desviando-se, aparentemente, do seu maior foco de interesse. Cria-se, desta forma, entre a personagem e o leitor, uma relação de proximidade que a narrativa não deixará de aprofundar de outros modos. Um deles resulta da omnisciência típica de um narrador realista que, permitindo o acesso à consciência das suas personagens, com particular desvelo entra e percorre os mais recônditos lugares da consciência de Luísa. Aí se encontram as suas memórias e o seu imaginário; o prazer de se sentir desejada e aquele que retira das experiências novas que o amante lhe dá a conhecer; as suas expectativas e as suas deceções; os pequenos pudores e a noção do erro que pratica;

as recriminações que a si mesma dirige e as desculpas que inventa; as suas hesitações; os seus remorsos; os seus terrores. E também a forma como lê o mundo e os outros, e como por vezes é obrigada a corrigir essa leitura.

Paralelamente a esta intromissão na intimidade dos seus pensamentos e emoções, a personagem ganha vida aos olhos do leitor com base na materialidade de um corpo e de um comportamento, ambos construídos utilizando mais do que uma via. Uma delas situa-se na capacidade descritiva do narrador: o retrato não é exaustivo, como sempre sucede, aliás, com todas as personagens queirosianas, mesmo com aquelas que, situadas na fase realista, melhor poderiam corresponder à obsessão descritiva tão sublinhada pelos opositores ao novo movimento estético-literário de então. À exaustividade prefere o narrador a seleção de apenas alguns traços – neste caso, o cabelo, a cor e a frescura da pele, os contornos mais apelativos de um corpo jovem e bem desenhado – que serão retomados sempre que estiver em causa a beleza da personagem e o poder de atração que sobre os outros exerce; quanto ao comportamento, o seu registo não dispensa a notação dos movimentos corporais e fisionómicos que, constituindo uma via para o conhecimento do estado emocional que os determina, são também um importante elemento na interação com as outras personagens. A estas cabe, aliás, grande responsabilidade na existência da personagem principal que nos ocupa: levam-na a agir e a reagir, ajudam a conhecê-la pela imagem que dela transmitem, surpreendem-se nos momentos em que essa imagem não se confirma e, por todos estes meios, colaboram na ilusão de vida de que elas próprias participam.

6. Pouco sensível a essa ilusão foi Machado de Assis, para quem o valor de uma personagem residia na verdade humana situada na sua “figura moral”. E na crítica ao romance de Eça, que publicou n’*O Cruzeiro*, em Abril de 1878, esclarecia: “Para que Luísa me atraia e

me prenda, é preciso que as tribulações que a afligem venham dela mesma; seja uma rebelde ou uma arrependida; tenha remorsos ou imprecações; mas, por Deus! dê-me a sua pessoa moral” (*apud* Rosa, 1979: 160). Ora, na sua perspetiva, as “tribulações” de Luísa não vinham dela mesma, da luta moral travada consigo própria ou com o mundo, mas resultavam apenas do facto fortuito do roubo das cartas. Na ausência de tal circunstância, desapareciam as ditas “tribulações” e o adultério não seria mais do que uma efémera aventura encerrada pela saciedade do amante e pela chegada do marido. Ou seja, o fracasso da personagem enquanto tal conduz ao “defeito capital da concepção do Sr. Eça de Queirós. A situação tende a acabar, porque o marido está prestes a voltar do Alentejo, e Basílio começa a enfasiar-se (...). Interveio, neste ponto uma criada. (...) Daí em diante o cor-del que move a alma inerte de Luísa passa das mãos de Basílio para as da criada” (*apud* Rosa, 1979: 159-60).

O termo utilizado por Machado de Assis para qualificar a personagem – um “títere” sem paixões, sem remorsos e sem consciência – bem como os erros de composição que aponta no romance, perduraram na posterior receção de ambos, romance e personagem. E já em meados do século XX, João Gaspar Simões, cuja autoridade por muitos anos pontificou no mundo literário português, retomava e subscrevia a crítica machadiana: “estudada minuciosamente, Luíza fica sempre aquilo que não podia deixar de ser: um títere” (1945: 382).

Para Gaspar Simões, tal como para Machado de Assis, só as circunstâncias externas atuam sobre a personagem e apenas os sentidos determinam o seu comportamento. O que, para o crítico português, ficava a dever-se ao espartilho ideológico a que o romance pretendia obedecer: a defesa de uma tese social sobre o adultério. Daí os erros da intriga e o artifício da personagem. Luísa não passava de uma “ideia animada”, sem conteúdo humano. E não resistindo à comparação, declara:

É a desilusão, uma irremediável e funda desilusão, que faz com que Ema Bovary se envenene. Luíza nem se desilude nem se envenena. Para se desiludir seria necessário ter tido ilusões. Um grande amor por Basílio e, depois, a baixeza do ídolo podiam determinar uma grande desilusão. Mas Luíza não chega a amar Basílio: apenas se deleita com os vícios que ele lhe ensina. (Simões, 1945: 383-84)

Tanto Machado de Assis – que não deixara de se referir à “vocaçãõ sensual” da heroína e às “cenas repugnantes do *Paraíso*” – como Gaspar Simões resistem à presença na ficção da sensualidade e da experiência erótica como motores do comportamento feminino. O que em parte explica a forma como leram o romance de Eça e a sua personagem, com consequências em muitas das leituras que depois se sucederam: umas, sobretudo dirigidas à eficácia funcional da personagem na demonstração da tese defendida; outras, solicitadas pela verdade social do tipo que se espera encontrar num romance de costumes; e quase todas ocupadas em aferir do sucesso moralizador da história de Luísa, dimensionada entre o crime e o castigo.

7. É certo que sobre a personagem principal d’*O primo Basílio* pesa o encargo de demonstrar como certas circunstâncias de vida e de educação da mulher portuguesa são socialmente perniciosas, podendo conduzir à dissolução da família pela prática do adultério. Não há como negá-lo, já que o próprio autor o afirmou. E para levar a cabo o seu intento, havia que representar essa mulher e acompanhar o seu percurso até que a hipótese de partida fosse confirmada. Era neste percurso, muito mais do que no destino final da heroína que situava a convincente argumentação da tese que defendia. Como apontou Ramalho Ortigão, “A moral deste livro não está em que a prima de Basílio morre depois da queda; está em que ela *não podia deixar de cair*” (1992: 209).

Quais as razões desta queda? A ociosidade e um imaginário preenchido pelas imagens distorcidas da literatura romântica são pontos em comum com muitas outras heroínas. Exclusivamente de Luísa é a fraqueza, a natureza hesitante, insegura, vulnerável à influência dos outros. Assim a descreve Jorge, o marido, logo no início do romance, ao pedir a proteção do velho amigo Sebastião, durante a sua ausência, contra as visitas da pouco recomendável Leopoldina:

(...) enquanto eu estiver fora, se te constar que a Leopoldina vem por cá, avisa a Luiza! Porque ela é assim: esquece-se, não reflexiona. É necessário alguém que a advirta (...). Que ela, sentindo-se apoiada, tem decisão. Senão acanha-se, deixa-a vir. Sofre com isso, mas não tem coragem de lhe dizer: “Não te quero ver, vai-te!” Não tem coragem para nada: começam as mãos a tremer-lhe, a secar-se-lhe a boca... É mulher, é muito mulher! (Queirós, s.d.: 51).

Assim a consideram os amigos, embora seja ao caráter tranquilo e dócil que se refiram. E assim se vê a própria Luísa, quando a sua vida fica nas mãos da criada: “Às vezes vinha-lhe uma onda de raiva; se fosse forte ou corajosa, decerto atirar-se-lhe-ia ao pescoço, para a esganar, arrancar-lhe a carta! Mas pobre dela, era ‘uma mosquinha!’” (Queirós, s.d.: 288).

O traço distintivo de Luísa é esta vulnerabilidade, coerentemente esculpida do princípio ao fim da narrativa. Ela explica o que tanto exasperou Machado de Assis – a passagem “das mãos de Basílio para as da criada” – , explica as hesitações e contradições que a dividem – a presença de Basílio e a memória do marido, a transgressão e o dever, a curiosidade e a segurança – e explica também o permanente adiamento das situações de confronto – consigo e com os outros (*apud* Rosa, 1979: 160). A história de Luísa não se joga entre a culpa

e a sua expiação moral. Joga-se entre o erro e a força de lhe resistir, a hostilidade e o poder de a enfrentar.

Não é por isto que a tese ironicamente encontrada por Machado de Assis no romance de Eça – “a boa escolha dos fâmulos é uma condição de paz no adultério” (*apud* Rosa, 1979: 160) – adquire validade e anula a intenção moralizadora que a personagem estava destinada a servir. Sem remorsos pungentes nem irremediáveis desilusões, Luísa é um sinal de aviso: num mundo em que, não havendo “más mulheres” – como lhe afirma Sebastião, quase no final –, mas “maus homens”, não pode a mulher ultrapassar os limites que a defendem. E esses limites, como o romance deixa claro, não lhe permitem dispor de si livremente e, muito menos, do seu corpo. De algum modo, já lho dissera Leopoldina, ao declarar que “Os homens são bem mais felizes que nós!” (Queirós, s. d.: 167). E assim o comprovava a própria Luísa, no momento da partida de Basílio: “O trem rolou. Era o n.º 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!” (Queirós, s. d.: 267).

8. Quase a terminar esta ensaio, levanto duas questões, de acordo com a curta reflexão a que ela corresponde. A primeira diz respeito à personagem como signo ideológico e retoma, em parte, o que já tive ocasião de afirmar em outro local: a partir das relações de natureza mimética e preditiva a que o riquíssimo diálogo intertextual presente no romance dá lugar, há quem atribua ao desenlace da história de Luísa “uma inevitabilidade próxima daquela que reveste as obras clássicas referidas no romance, as quais, no prestígio e tradição que as reveste servem como modelo acreditado. Esta inevitabilidade remete por seu turno para um julgamento muito crítico do romance em relação à heroína e ao adultério” (Oliveira, 2000: 308). Daqui a

conclusão de que “Eça (...) não foge a uma certa adaptação dos seus textos de acordo com modelos condutores e padrões de legitimação da ideologia burguesa” (Oliveira, 2000: 323). Não me posso demorar aqui na tão apontada relação de mimetismo, mas, com base no próprio texto do romance, posso duvidar das razões da “inevitabilidade” que conduz à morte de Luísa e, em consequência, duvidar também da rígida “legitimação da ideologia burguesa”. Será que Luísa morre em expiação de uma culpa que é só sua, ou morre por ser a peça mais fraca do xadrez que é levada a jogar? Que o mesmo é perguntar: até onde vai, na figura de Luísa, a ideologia reformadora da Geração de 70, que fez da mulher o alvo de uma pedagogia acentuadamente paternalista, e qual o lugar que nela ocupa uma visão do mundo que tende a ultrapassar a fronteira ético-moral imposta pela cultura da segunda metade do século XIX? De outro modo: até que ponto terá o autor partilhado, com a sua personagem, da quieta aceitação com que ela descreve o mundo que conhece? Não comporta essa descrição a denúncia da iniquidade que a cena final do romance tratará de sublinhar?

Ainda como signo ideológico, a personagem de Luísa abre o caminho à formulação de outros sentidos: apercebendo-se do contraste existente entre a imagem idealizada do amor que as novelas sentimentais lhe fornecem e a precária experiência vivida com o primo, Luísa interroga-se:

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 perecível, 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*?... (Queirós, s. d.: 225)

Pode considerar-se que por estas reflexões passa a denúncia da ilusão efémera da paixão adúltera. Mas quando Luísa reduz Basílio a “um marido pouco amado, que ia amar fora de casa” (Queirós, s. d.: 225), procede a uma comparação que não permite ao marido eximir-se a um confronto que, na melhor das hipóteses, o revela como o mal menor de uma experiência fatalmente votada ao desencanto.

A personagem como *constructo* está na origem da segunda questão que, inevitavelmente, equaciona a possibilidade de uma personagem-tipo ser objeto do investimento semântico que tenho vindo a referir. Aceitando essa possibilidade, retomo a pergunta do início: o que faz de Luísa uma personagem-tipo? Se o próprio Eça não a tivesse assim definido, se não a tivesse antecipado no desenho do que então considerava ser a típica mulher portuguesa, e se a personagem que em parte daí resultou não se inscrevesse numa tradição temática que a estética realista e naturalista tanto cultivou, será que esta categorização da personagem como tipo teria sido sucessivamente retomada nas várias leituras que se fizeram do romance, desde a sua publicação? E quais são os traços que eu, leitora, reconheço e me confirmam o rigor da qualificação?

Entender Luísa como um tipo literário – o da mulher adúltera – não me é fácil de aceitar: se o fizer, procedo a uma aproximação entre as diferentes heroínas – que a experiência de leitura me deu a conhecer – a partir dos aspectos circunstanciais dos seus percursos, com prejuízo para a diversidade das mais íntimas razões que as movem.

O mesmo sucede com a sugestão do autor, quando se refere às personagens d’*O primo Basílio* como tipos sociais: “(...) eu procurei que os meus personagens” – diz ele numa carta a Rodrigues de Freitas – “pensassem, decidissem, falassem e atuassem como *puros lisboetas*, educados entre o Cais do Sodré e o Alto da Estrela” (Queirós, 1983: 141). Ora, aceitar Luísa como a representação da mulher da classe média lisboeta é proceder a uma generalização demasiado ampla.

Além disso, no tratamento a que é sujeita no espaço do romance, a dimensão social da personagem fica muito aquém da sua dimensão psicológica.

E é aqui, justamente, na sua dimensão psicológica, que julgo poder encontrar um dos “tipos essenciais” (Queirós, 1983: 126) que Eça tanto procurava. Com efeito, Luísa reúne em si, do mais fundo da sua consciência até ao comportamento em que essa consciência se projeta, os traços da insegurança, da vulnerabilidade e da fraqueza. E ganha com isso, a meu ver, uma indiscutível verdade humana.

É um facto que o género feminino não possui a exclusividade destes traços. Mas, no século XIX, creio que o meio de proceder à sua análise e à sua representação literária não poderia ir muito além da “*burguesinha da Baixa*” de Lisboa.

REFERÊNCIAS

- LOURENÇO, António Apolinário (2000). *O grande Maia. A recepção imediata de Os Maias de Eça de Queirós*. Braga: Angelus Novus.
- MARTINS, António Coimbra (1967-1968). “Eva e Eça”. *Bulletin des Études Portugaises* 28-29: 287-326.
- OLIVEIRA, Maria Teresa Martins de (2000). *A mulher e o adultério nos romances O primo Basílio de Eça de Queirós e Effi Briest de Theodor Fontane*. Coimbra: Livraria Minerva/Centro Interuniversitário de Estudos Germanísticos/Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- ORTIGÃO, Ramalho (1992). *As farpas*. Tomo IX. Lisboa: Clássica Editora.
- QUEIRÓS, Eça de (s.d.). *O primo Basílio. Episódio doméstico*. Lisboa: Livros do Brasil.
- QUEIRÓS, Eça de (1978). *Uma campanha alegre*. Porto: Lello & Irmão.
- QUEIRÓS, Eça de (1983). *Correspondência*. Vol. 1. Leitura, coordenação, prefácio e notas de Guilherme de Castilho. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

REIS, Carlos (2015). *Pessoas de livro. Estudos sobre a personagem*. Coimbra: Imprensa da Universidade.

ROSA, Alberto Machado da (1979). *Eça, discípulo de Machado? Um estudo sobre Eça de Queirós*. 2.^a ed. Lisboa: Presença.

SIMÕES, João Gaspar (1945). *Eça de Queiroz. O homem e o artista*. Lisboa e Rio: Edições Dois Mundos.

RESUMO

Este ensaio tem como objetivo proceder a uma reflexão em torno das estratégias de construção da personagem na ficção narrativa de Eça de Queirós, em particular a que se situa na década de 70 do século XIX, ou seja, em plena fase realista do escritor. Num momento introdutório, e recorrendo à correspondência do autor, referem-se as dúvidas tantas vezes manifestadas relativamente ao seu trabalho e à ilusão de *vida* e de *verdade* que ambicionava imprimir nas suas personagens. Segue-se uma reflexão sobre a personagem-tipo, tão presente na produção literária do Realismo e com tão vasto lugar nos mundos ficcionais por Eça criados. Luísa, a personagem principal do romance *O primo Basílio*, publicado em 1878, é o instrumento desta reflexão que procura: analisar as estratégias retórico-discursivas que suportam a existência da personagem no mundo possível de que faz parte; reavaliar os juízos críticos de que a personagem foi objeto, com particular destaque para o de Machado de Assis. A concluir, retoma-se a questão da personagem tipo e a inclusão de Luísa nessa categoria.

Palavras-chave: Eça de Queirós; *O primo Basílio*; personagem; personagem-tipo; Realismo; adultério

ABSTRACT

The purpose of this study is to reflect upon the strategies of character construction in the narrative fiction of Eça de Queirós, in particular

during the 1870s that corresponds to the writer's realist phase. First, and drawing from the author's correspondence, I discuss the doubts that were often expressed in relation to his work and illusions to life and truth that Eça intended to project in his fictional characters. Second, I focus on the creation of character types that are prominent in the literary production of realism and that occupy an important place in Eça's fictional worlds. Luísa, one of the main characters in the novel *Cousin Basílio* published in 1878 is a key part of this reflection that aims to analyze the rhetorical-discursive strategies that sustain the possible existence of the fictional character in the world of which they are a part, and reevaluate the critical judgments to which the character was subjected, with particular emphasis on those articulated by Machado de Assis. In conclusion, I will return to the issue of character types and the inclusion of Luísa in this category.

Keywords: Eça de Queirós; *Cousin Basílio*; character; character types; realism; adultery