

ENTRE PRIMOS: D'«O PRIMO JOÃO DE BRITO» A «O PRIMO BASÍLIO»

“Desculpem, mas isto ainda nao è com todo o estylo. Isto havia de ser polido, isto havia de ser... Emfim, [sempre] os ultimos toquezinhos è que são.”¹ — assim fala Ernestinho n’ “O Primo João de Brito”, preparando-se para ler, perante a audiência habitual dos serões em casa de Jorge, o seu último drama. Podemos imaginar estas palavras na boca de Eça de Queirós, se é que algum dia leu a amigos, como por vezes tinha o hábito de fazer, o manuscrito chamado “O Primo João de Brito”, hoje à nossa disposição quer no espólio do escritor em depósito na Biblioteca Nacional, quer através da edição da responsabilidade de Carlos Reis e Maria do Rosário Milheiro.

Com efeito, a este manuscrito muitos “toquezinhos” faltariam para se tornar no romance *O Primo Basílio*, mas não há dúvida que constitui claramente uma etapa relativamente consolidada a uns níveis, precária a outros, do futuro romance. Os referidos editores estebelecem uma conexão entre os dois textos ao nível da acção e dos procedimentos técnico-narrativos que a representam, situando o manuscrito na fase mais ortodoxamente naturalista do autor. Também Dominique Sire, num estudo do início dos anos 70, o classifica de “première ébauche de *O Primo Basílio*”².

¹ QUEIRÓS, Eça de — “*O Primo João de Brito*” (*Manuscrito n.º 234*), edição de REIS, Carlos; MILHEIRO, Maria do Rosário — *A Construção da Narrativa Queirosiana — O Espólio de Eça de Queirós*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, f. 23 v. (p. 236). Será sempre a esta edição do manuscrito, transcrita entre as páginas 221 e 274, que nos reportaremos.

² SIRE, Dominique — *Une Première Ebauche du Romam “O Primo Basilio”*. *Le Manuscrit de Tormes*. «Bulletin des Etudes Portugaises et Brésiliennes», n.º 33-34, 1972-73, p. 264.

Guerra da Cal considera que este é o mesmo manuscrito a que Eça alude com o título “O Primo João Carlos”, numa carta ao editor Chardron datada de 21 de Fervereiro de 1877, e admite como data provável da sua redacção 1875³. Esta hipótese parece plausível, pois, no ano seguinte, *O Primo Basílio* já devia estar numa fase avançada de elaboração, visto que, a 20 de Fevereiro de 1878, referindo-se ao romance recém-publicado, Eça desabafa com Ramalho Ortigão: “A não ser duas ou três cenas, feitas ultimamente, o resto, escrito há dois anos, é o que os Ingleses chamam *rubbish*”⁴. Inaceitável, pelo contrário, parece ser a hipótese levantada por Helena Cidade Moura⁵ a partir da “Introdução” de Batalha Reis às *Prosas Bárbaras*, ao ver n’ *O Primo Basílio* o resultado de um anunciado romance intitulado “História de um Lindo Corpo”, o que faria remontar a história do texto e, conseqüentemente, d’“O Primo João de Brito” ao longínquo ano de 1870⁶.

Em qualquer dos casos afigura-se legítimo aproximar “O Primo João de Brito” e *O Primo Basílio*, embora o manuscrito não tenha um carácter homogéneo e tenha dimensões muito mais reduzidas que o romance, pelo menos o manuscrito disponível ao qual aparentemente falta um número significativo de folhas⁷. Os pontos de aproximação são vários: as intrigas de 1.º e 2.º grau, as personagens, a sequência narrativa, algumas opções técnico-narrativas. Tudo isto não invalida o seu carácter precário de primeiro exercício de redacção, provavelmente executado de jacto a partir de um plano prévio, com as inevitáveis hesitações, confusões e desvios inerentes à tentativa de fixação da escrita. Assim se explica da parte do narrador coisas como a oscilação Amélia/Luísa para o nome da protagonista, a confusão pontual entre os

³ CAL, Guerra da — *Lengua y Estilo de Eça de Queiroz. Apéndice: Bibliografía Queirociana Sistemática y Anotada e Icinografía Artística del Hombre y la Obra*, Coimbra, Por Ordem da Universidade, 1975, tomo 1.º, p. 36-7 e p. 423-4.

⁴ QUEIRÓS, Eça de — *Correspondência*, leitura, coordenação, prefácio e notas de Guilherme Castilho, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1.º vol., p. 128.

⁵ MOURA, V. Helena Cidade — “Nota Final”, *O Primo Basílio*, Lisboa, Edições Livros do Brasil, p. 453-4.

⁶ A idêntica conclusão chega Dominique Sire, no trabalho já citado, depois de ter tentado com algum empenho perseguir a hipótese de Helena Cidade Moura.

⁷ “Características materiais”: “71 f. (40,5 × 13 cm) escritas a tinta de ambos os lados”; “4 f. fotocopiadas”; “7 f. escritas a tinta de um só lado por outra pessoa”. “Descrição caligráfica: Letra miúda e constante. Contrastando com extensas sequências sem qualquer correcção, algumas f. apresentam-se bastante riscadas com emendas entrelinhadas, e outras com traços verticais e oblíquos cortando longos blocos de texto.” Cf. REIS, Carlos; MILHEIRO, Maria do Rosário — *op. cit.*, p. 85.

nomes de personagens Jorge e João, Jorge e Julião ou mesmo Luísa e Julião, a hesitação quanto à profissão e à caracterização da residência de Julião⁸, a incongruência decorrente de colocar Leopoldina a tocar ao piano o grande coro de Orfeu no inferno, quando havia acabado de declarar que não podia ficar nem mais um instante em casa de Luísa⁹, uma brusca mudança de tema de conversa entre D. Felicidade e Luísa¹⁰, etc. Além disso, o próprio aspecto caligráfico do manuscrito, com alguns trechos sem rasuras, com outros riscados e bastante emendados nas entrelinhas, com outros ainda integralmente cortados, confirma o estádio provisório da escrita.

*

Antes de avançarmos para o cotejo entre “os Primos”, importa ter em conta dois elementos de ordem muito diversa.

O primeiro relaciona-se com a importância que implicitamente estamos a atribuir ao estudo dos manuscritos autógrafos para a compreensão do labor subjacente ao texto acabado com o qual o leitor normalmente se confronta. Esclarecer através do seu estudo os mecanismos da escrita, os meandros da criatividade, uns e outros mais ligados do que vulgarmente se julga a um porfiado trabalho do escritor, algo semelhante ao do artesão, pode ser útil para o próprio conhecimento da obra do escritor em causa. Procurar perseguir a “construção da narrativa queirosiana”, na expressão eleita por Carlos Reis e Maria do Rosário Milheiro, nos vários níveis que vão da génese da narrativa à sua escrita e verificar como o trabalho do escritor é motivado “por razões que relevam não apenas da preferência ou impulso meramente pessoal; mas também da projecção sobre esse trabalho de injunções ideológicas e de solicitações socioculturais”¹¹ pode ser do maior interesse para a dilucidação da obra e da mundividência do escritor.

No caso presente, procuraremos, pois, verificar como “O Primo João de Brito” foi “a cauda de um cometa” que se chama *O Primo Basílio*, para usarmos a bonita metáfora de Luís Fagundes Duarte¹², utilizada exactamente a propósito da importância dos materiais genéticos para a compreensão do

⁸ F. 15 (p. 231).

⁹ F. 50 (p. 255).

¹⁰ F. 56 (p. 259).

¹¹ REIS, Carlos; MILHEIRO, Maria do Rosário — *op. cit.*, p. 14.

¹² DUARTE, Luiz Fagundes — *Texto Acabado e Texto Virtual ou a Cauda do Cometa*, Separata da «Revista da Biblioteca Nacional», s. 2, vol. 3(3), 1988, p. 167-81.

texto acabado. Discernir melhor e mais profundamente o núcleo do cometa, obriga-nos a olhar para a sua cauda e verificar a importância não apenas dos materiais que vieram a ser integrados no núcleo, mas sobretudo dos rejeitados.

O segundo elemento a referir é que *O Primo Basílio*, publicado em 1878, teve ainda no mesmo ano uma 2.^a edição, revista pelo autor, consequência do enorme êxito de livraria que o romance obteve, a qual constitui a edição “ne varietur”, visto que não foi alterada pela terceira, publicada ainda em vida do escritor. Esta 2.^a edição sofreu algumas alterações de monta em relação à 1.^a, quase sempre no sentido da obtenção, por um lado, de uma maior contenção, por outro, de uma precisão estilística visível na busca do termo mais adequado à situação ou capaz de imprimir mais harmonia à frase. O autor não introduziu, porém, alterações estruturais significativas, nem ao nível das personagens, nem ao nível das estratégias narrativas adoptadas, nem por fim ao nível da própria organização da sintagmática narrativa.

O cotejo que nos propomos empreender desenvolver-se-á, pois, a partir do confronto entre o manuscrito e o texto fixado pela edição “ne varietur”, sem contudo ignorarmos o estágio intermédio que a 1.^a edição constitui.

*

Já aludimos à semelhança ao nível da história entre “O Primo João de Brito” e *O Primo Basílio*. Amélia, que a partir de um certo momento do manuscrito passa a chamar-se Luísa, vive uma pacata vida burguesa, perturbada por uma ausência do marido por motivos profissionais, durante a qual reencontra o seu primo e antigo namorado, João de Brito, com o qual, por influência dos seus devaneios romanescos, se envolve numa relação adúltera, que termina na sequência de uma intriga chantagista encabeçada pela sua criada Juliana. O manuscrito termina neste ponto, não assistindo o leitor ao remate que tem lugar n’*O Primo Basílio*, com as doenças e mortes da criada e da protagonista e a descoberta do adultério pelo marido.

Como se verifica, estamos perante um texto já bem consolidado ao nível da acção e *O Primo Basílio* seguiu-lo-á de muito perto, sobretudo na fase inicial; depois, haverá muitos movimentos de expansão do texto do manuscrito, que não podemos dimensionar inteiramente com rigor em função da falta de folhas com que o manuscrito incompleto nos obriga a lidar. São sobretudo a multiplicação de cenas que visam a descrição de ambientes, for-

necendo um melhor enquadramento social e psicológico das personagens e da própria acção: cenas da rua onde Luísa vive ¹³, da baixa ou do Passeio Público lisboetas, das visitas que frequentam a casa do casal, do espaço do «Paraíso», o ninho de amor onde os amantes se encontram, da sala de espera da inculcadeira, etc, ou então a introdução de curtos apontamentos que, imprimindo um ritmo mais lento à narrativa, fazem mais eficazmente a passagem de uma cena para outra, tornando mais fluida a sintagmática narrativa, como, por exemplo, o passo que medeia entre a despedida definitiva de Luísa e Basílio e a chegada a casa de Juliana de cuja ausência aquela, entretanto, se apercebera - este interlúdio ocupa meia dúzia de linhas no manuscrito e mais de meia página no romance ¹⁴.

O ritmo da acção é, conseqüentemente, muito mais acelerado n'«O Primo João de Brito», sobretudo na sua fase mais avançada, após o desencadeamento da chantagem. Aliás, os mecanismos psico-sociais que determinam o comportamento chantagista de Juliana não são explicitados através da história da sua vida e das suas características psico-somáticas, como acontece detalhadamente n'«*O Primo Basílio*».

Torna-se possível deduzir que a atenção de matriz naturalista que o escritor dava ao levantamento dos circunstancialismos de ordem social e psicológica que rodeiam a acção conduzem-no a uma expansão textual num segundo momento de revisão da escrita. Veja-se, por exemplo, como n'«O Primo João de Brito» aparece, logo no início, uma breve reflexão de Amélia comentando com o marido como vai aborrecer-se na sua ausência ¹⁵, enquanto n'«*O Primo Basílio*», não surge esta reflexão inicial, mas, numa fase mais avançada da narrativa, já no início do capítulo III, o narrador dá-nos longamente conta da sensação de solidão da protagonista, através de um

¹³ Um caso paradigmático de expansão deste tipo — dado que não há no trecho do manuscrito nenhum indício de falta de folhas — é o correspondente ao final do capítulo I do romance. Há uma cena idêntica nos dois textos em que Amélia/Luísia se irrita com Juliana pelo facto dela ter revelado a Jorge a visita de Leopoldina. Segue-se no manuscrito, após um espaço gráfico em branco, a apresentação das personagens que vão tomar parte na cavaqueira dominical em casa de Luísa. No romance, antes desta cena, com a qual se inicia o capítulo II, há uma descrição, de cerca de duas páginas, do clima da rua de Luísa num modorrento final de tarde de domingo, com os seus ruídos, movimentos e habitantes.

¹⁴ Cf. f. 67 v. (p. 267) e p. 255. Esta última paginação reporta-se à edição d'«*O Primo Basílio*» que utilizámos e para a qual remetemos todas as referências que fizermos, organizada por Luiz Fagundes Duarte (QUEIROZ, Eça de — *O Primo Basílio*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1990).

¹⁵ “— Que aborrecida que eu vou passar” (f. I (p. 221)).

monólogo interior desta e da sua própria voz onisciente¹⁶, no sentido de justificar comportamentos imediatos e mediatos de Luísa, trecho este ausente no manuscrito.

Curiosamente, porém, aquela atenção nem sempre equivalerá a um movimento expansivo ou a uma tendência explicitadora. Por vezes o narrador opta pela atitude inversa com o fim de não denunciar excessivamente a lógica determinista subjacente aos comportamentos das personagens ou de não deixar o leitor adivinhá-los, o que por um lado revelaria em demasia as suas opções estético-ideológicas e por outro retiraria ao leitor algum do prazer a obter do inesperado da história. É o caso, por exemplo, da opção pela contenção n' *O Primo Basílio* relativamente às justificativas que Amélia encontra para os adultérios de Leopoldina e à atracção romanesca que sobre ela exerce o comportamento da amiga. Enquanto no romance, há duas breves referências ao carácter “Pouco divertido” do marido de Leopoldina e ao mobil exclusivo da “Paixão” para as suas aventuras, o que a torna uma “heroína” aos olhos de Luísa¹⁷, n' “O Primo João de Brito”, multiplicam-se os detalhes na descrição do marido de quem toda Lisboa comentaria, “*que atroz casmurro!*”¹⁸, as referências à vida triste, aborrecida, com desejos de morte de

¹⁶ “Mas estava tão farta de estar só! Aborrecia-se tanto! De manhã, ainda tinha os arranjos, a costura, a *toilette*, algum romance... Mas de tarde!

“À hora em que Jorge costumava voltar do Ministério, a solidão parecia alargar-se em torno dela. Fazia-lhe tanta falta o *seu* toque da campainha, os *seus* passos no corredor!...

“Ao crepúsculo, ao ver cair o dia, entristecia-se sem razão, caía numa vaga sentimentalidade: sentava-se ao piano, e os fados tristes, as cavatinas apaixonadas gemiam instintivamente no teclado, sob os seus dedos preguiçosos, no movimento abandonado dos seus braços moles. O que pensava em tolices então! E à noite, só, na larga cama francesa, sem poder dormir com o calor, vinham-lhe de repente terrores, palpites de viuvez.

Não estava acostumada, não podia estar só.”(p.59)

¹⁷ p. 27-8.

¹⁸ “O marido de Leopoldina era um sujeito de quem se dizia: *que casmurro!* Era um homem grosso, baixo, muito vermelho, um pouco calvo, com um bigode, espesso, cortado, como o dos antigos majores de commedia: [A nao ser qu] [Tudo o que sabia d elle è que era empregado d'alfandega: [fora d'isso era um] [fora d] fora d'isso ninguem conhecia os seus habitos, as suas ideas. os seus modos.] Espesso, callado, [como um frade (?) de pedra,]/ com as maos, nos bolsos, os hombros encolhidos, estúpido, com um pigarro grosso e abafado; [passava na rua, na alfandega, em casa e na vida, com os olhos no chão, sò. Vivia so, sem amigos. A noite sahia, entrava a meia noite, Leopoldina nem sonhava onde onde elle jantava, callado, embezzerrado, [com acessos] [com] [com o pigarro,] — e a noitinha sahia — ia para o Marrare, para a sala do bilhar, e alli estava, de inverno embrulhado n'um chale manta, de verão com uma quinzena d alpaca, [ate] e alli ficava [arrastando-se [pela(s) mes(as), de chavena] de cafe em caffè de copinho em copinho] < callado [contrahido] embezzerrado, ate > ate a 1 hora da noite.” (f. 6-6 v. (p. 225)).

Leopoldina, ao princípio do amor que a moveria, desculpando-a aos olhos de Amélia, a quem as suas histórias abriam “uma grande porta sobre o Paraíso proibido”, “um paiz que ella nao conhecia, o Paiz da Paixao, do Prazer, do Capricho”¹⁹.

Se ao nível da acção, “O Primo João de Brito” nos faculta um texto bastante estável em relação a *O Primo Basílio*, ao nível das personagens, passa-se algo de semelhante. As personagens principais e mesmo as secundárias, com eventuais oscilações de nomes, são as mesmas, caracterizadas de modo idêntico. Duas personagens do romance, Julião e o Conselheiro Acácio, apresentam-se substancialmente distintas n’“O Primo João de Brito” e uma terceira, o Duque de Alta Colina desaparece no romance.

Ao Conselheiro Acácio pode-se fazer corresponder o Major Pimenta, mas enquanto o primeiro adquire uma espessura a nível psicológico e de representação social que faz dele uma personagem de referência da ficção queirosiana, o segundo fica-se ao nível do esboço de um tipo social algo ridículo, o eterno namorado incapaz de concretizar a sua paixão no casamento — o Major e D. Felicidade amam-se apaixonadamente “Mas, por uma razao, que ninguem explicava o, Major nao se resolvia a casar.”²⁰, para desespero de D. Felicidade. Fica-se com a sensação que aquela personagem, que só volta a surgir de um modo muito breve e apagado num outro momento da acção, apenas existe para que o narrador possa exercer a sua veia satírica, através do ponto de vista de Julião: “N’aquelles sorões de (...) de Julião — D. Felicidade, [receb] como dizia Juliao, recebia de Cupido mais(?)/ mais frechas, do que S. Sebastiao nas imagens de egreja d Aldea.

“Cupido sentava — por traz do Major — e d alli, com mão ousada(?), occupava-se, toda a noite, a (...), a despedir, com mão certa, — cruel e minuciosa, dardos, ao coração gottejante de D. Felicidade. E o seu soffrimento trahia-se(?): erao olhadelas formidaveis, aguçadas, gulosas; erao suspiros, à Reis quita como dizia Juliao.” — e segue-se uma diatribe sobre o suspiro de amor que “por si sò representa uma acção, uma situação, um modo de vida.”²¹

As personagens de Julião, por seu turno, apesar de representarem ambas uma voz crítica, funcionalmente idêntica, nos dois textos, afiguram-se-nos muito distintas. Julião resulta no romance uma figura muito menos interessante e complexa, talvez mais realista e mais típica, porém — e estas teriam

¹⁹ F. 5 v., 6, 6 v., 7, 7 v. (p. 225-6).

²⁰ F. 19 v. (p. 233).

²¹ F. 19 v.-20 (p. 234).

sido as motivações do narrador naturalista ao retirar-lhe originalidade e ao domesticá-la n' *O Primo Basílio* no típico médico de formação positivista, crítico e azedo em relação a uma sociedade incapaz de o reconhecer na sua superioridade.

N' "O Primo João de Brito", Julião é longamente caracterizado pelo narrador de um modo muito digressivo como um ser original, que alia uma grande força física e anímica a outra tanta afabilidade. Também é médico, mas a sua erudição e o seu espírito crítico tornaram-no, como ele dizia, "um phi(lo)sopho, sem collocação", que nunca escrevera uma página. Tem qualquer coisa de diletante, irreverente, iconoclasta e provocador que faz lembrar um Ega²². Pergunta a Jorge, cumpridor funcionário público de partida em missão de trabalho para o Alentejo: "Entao tu partes? Vaes grudar uma racha-della nas instituições? Desgraçado collabora, para que isto se tenha em pé mais 5 annos? [Por um] Por estacas n'um casebre imundo! (...) o monturo do lixo! Concertar a podridão! Pouah! Deves vir de là, sebento e nojento(?)." ²³ Na sua crítica à podridão odiava igualmente cónegos e poetas líricos e "explicava," — comenta o narrador — "com uma abundancea ppittoresca de colera e de desdem, — o seu odio pelos conegos - pelo conego gordo, pachorrento, de cara luzidia, < e oleos(a) > de mao polpuda e gorducha, de labio vermelho e humido, de face azulada pela barba espessa muito rapada, de andar pachorrento e farto, de ventre glutao e expansivo - o conego de provincia, o conego que pisca o olho, quando bebe aos golos, o velho vinho das colheitas de 1815, o conego que tem n'uma rua discreta, à sombra humida da sua se, n'uma casa [de (...)] < pequena > e de vasos alegres(?) por dentro da jelsia(?) o occulto regalo, d'uma boa e pachorrenta mulher, branca como uma freira, e gorda como uma ama, — [pacata como] [que] a quem elle dà duas moedas por mez, e uma beijoca por dia. — Mas o seu odio pelos poetas liry-cos, nunca o esplicava, nunca o detalhava, nao o comentava. Dizia (...) so detesto-os. E acrescentando!/ Ser poeta liryco e viver do seu estado!" ²⁴

A personagem de Julião parecia destinada a ter uma funcionalidade crítica muito mais elaborada n' "O Primo João de Brito", até como uma espé-

²² "A sua critica" — diz o narrador — "ressentia-se sempre das suas preocupações de força. e de violência. [As] Para elle toda a idea de / d'oposição, era (...) acompanhada da idea de [vi] violencia: assim [nunca dizia [com] qu] costumava dizer quando Proudhon, deu os seus violentos murros nas instituições: quando [Michelet] Luis Blanc, quebrou a cara à Idea Monarchica! Para elle argumentar era batter! Nunca dizia *analyser a fê*, mas dar *socos, nas crenças*." (f. 15-15 v. (p. 231)).

²³ F. 18 (p. 233).

²⁴ F. 17 v.-18 (p. 232).

cie de porta-voz irónico do narrador. Por exemplo, a crítica ao romantismo, implicitamente contida na personagem de Ernestinho, vai sendo ironicamente explicitada através dos ditos e comentários de Julião. Ernestinho está particularmente agitado na noite do serão em casa de Amélia, por causa de um diferendo com o empresário que está a encenar o seu último drama. Julião retira dramatismo à situação ironizando:

“— As emoções dramaticas matao-no, Snr. Ernesto; disse-lhe Juliao. < O ideal desanca(-o)(?). > Repouse-se(?). Dê-se a accupação calmante e [fortificante.] < purificante. > Cave! [(...)]!

“— Cave, o que disse Ernesto — que admirava muito Juliao, mas que o temia muito.

“- Cave, o que? A terra: dura mater. (...)

“Ah Cave! disse Ernestin(h)o, com um estupendo ar d idiotismo, Cave [com a enxada!4 [Eu pensei que dizia < em latim >, *Cavè*, acautelle-se — Cave Canem.

“— Nao. *Cave*. O verbo cavar. Cave com a enchada.”²⁵

A personagem de Julião, porém, tem que ser abordada, sobretudo se quisermos tentar entender por que razão é rejeitada pelo escritor no romance, em estreita ligação com uma outra que de certo modo forma com ela um todo, o seu cão, o Duque de Alta Colina. O cão é apresentado pelo próprio Julião, apesar do seu nome aristocrático, como o arquétipo do povo: “Este cão è o povo: inteligente, caprichoso, vivo trabalha(dor), honrado, amante.”²⁶ A empatia entre ambos é tão forte — “A sua vida <era> em comum.”²⁷ —, partilhando ódios e amores, que Julião ascende através dessa

²⁵ F. 21-21 v. (p. 235).

Durante a leitura que Ernestinho acaba por fazer, no serão de Amélia, de parte do seu drama, tem uma elevação vibrante de voz quando chega ao momento em que o marido ofendido decide matar a mulher adúltera. O cão de Julião, o Duque de Alta Colina, que está na sala, assusta-se e desata a ladrar. Entretanto os presentes envolvem-se na discussão sobre se a mulher deve ou não ser morta pelo marido, emitindo opiniões diversas. Julião comenta: “— [Mas vê tu,] < Eu logo vi > a *profunda* intelligencia do Duque, disse /Juliao. Nao ladrou - por o ter accordado. È que detesta o] [Sentio] [exclamou.] Exclamou(?) Por isso o duque ladrou. Nao se pode fazer mal a ninguem deante d'este cão. E a bondade è a protecção. Ha n'elle o quer que seja de cavalleiro. E Amadiz de Gaula. < Es Amadiz de Gaula Nobre Animal. Esta claro > Percebeu o massacre injusto, — ladrou.” (f. 25 (p. 237)) e aconselha adiante, com ironia: “— Perdoe-lhe amigo Ernesto perdoe-lhe. È a opiniao de sua tia, < do seu empresario > do seu amigo, e do cao do seu amigo.” (f. 25 (p. 238)).

²⁶ F. 16 v. (p. 232).

²⁷ F. 17 (p. 232).

amizade a transmissor privilegiado, da alta trapeira onde vive, da “Alta Colina”, dos pontos de vista críticos do povo. E já vimos da cumplicidade de pontos de vista entre Julião e o narrador.

Foi certamente a dificuldade em tornar compatíveis com verosimilhança estas duas funções de Julião que levou o narrador a abandonar a personagem com este perfil. Além de que lhe deve ter surgido na sua complexidade como pouco adequada ao meio prosaicamente burguês que é recriado no romance, escapando ao “tipo”, categoria então especialmente valorizada pelo escritor em função do cânone naturalista que o condicionava²⁸.

Quando, enfim, comparamos os dois textos em questão ao nível de certas opções temáticas, técnico-narrativas e estilísticas, é possível detectar algumas diferenças relativamente constantes.

É visível n’“O Primo João de Brito” uma certa tendência para facultar indícios mais transparentes de certos comportamentos ou do desencadeamento de certas acções, a qual desaparece no romance em favor de uma maior e mais eficaz subtilidade.

Relativamente à personagem de Juliana, por exemplo, o narrador faz-nos perceber, desde cedo, que estamos perante alguém que odeia Amélia e é vítima de desequilíbrio emocional e temperamento irracional, prenunciadores da sua tática chantagista. Dois exemplos: 1) Amélia/Luísa ralham a Juliana pelo facto de ter referido a Jorge a visita de Leopoldina; enquanto no romance a criada apenas se mostra surpreendida e ofendida pelas palavras da patroa, no manuscrito, lança-lhe um olhar cortante, cheio de cólera, raiva,

²⁸ Talvez seja ocasião de lembrar a célebre carta que Eça escreve a Teófilo Braga a propósito d’*O Primo Basílio*, em que ele próprio faz uma espécie de levantamento dos vários tipos psico-sociais que procurou afinar no romance: “*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*. Por outro lado, o amante — um maroto, sem paixão nem a justificação da sua tirania, que o que pretende é a vaidadezinha de uma aventura e o amor *grátis*. Do outro lado, a sociedade em revolta secreta contra a sua condição, ávida de desforra. Por outro lado ainda, a sociedade que cerca estes personagens — o formalismo oficial (Acácio), a beatice parva de temperamento irritado (D. Felicidade), a literaturinha acéfala (Ernestinho), o descontentamento azedo e o tédio da profissão (Julião), e às vezes, quando calha, um pobre bom rapaz (Sebastião). Um grupo social, em Lisboa, compõe-se, com pequenas modificações, destes elementos dominantes. Eu conheço vinte grupos assim formados.”(QUEIRÓS, Eça de — *Correspondência, op. cit.*, p. 134-5).

desejo de vingança²⁹. 2) No romance, Juliana pousa no toucador da patroa uma travessa de cabelo que encontrara na sala, deseja-lhe boas noites e sai, no manuscrito passa-se exactamente o mesmo mas, depois, o narrador acrescenta: “E por um movimento de raiva, ou de colera, — ou nervoso, fez uma careta [medonha,] e deitou a lingua de fora — para a alcova. —”³⁰.

Também o adultério da protagonista, n’“O Primo João de Brito”, é muito mais abertamente indiciado do que no romance. Há no manuscrito um arrastamento das cenas que se centram no tema do adultério, isto é, o debate sobre o castigo a infligir à adúltera na peça do Ernestinho e a conversa entre Amélia/Luísa e Leopoldina sobre as aventuras desta última, o que obviamente lhes retira a função de pista vaga que têm no romance. Mas concretizemos com um exemplo: enquanto no romance Leopoldina faz uma alusão rápida e seca à notícia da chegada em breve de Basílio, no manuscrito, a esse pretexto, ela relembra o antigo namoro, tece considerações sobre a importância do primeiro amor, pergunta a Amélia se se escreviam, compara Basílio e Jorge e, enfim, sugere à amiga que “faça um bocadinho de olho” ao primo³¹.

Um outro elemento que poderemos ler como indiciador, não propriamente do adultério, mas talvez antes do carácter romanesco de Luísa, mais desvendado no manuscrito que no romance, é o que decorre da alusão às leituras da protagonista. N’*O Primo Basílio*, Luísa devora com paixão, de há uma semana a essa parte, *A Dama das Camélias*, lia muitos romances, exaltava-se com os de W. Scott e O. Feuillet e vêmo-la pedindo a Jorge, prestes a sair, que encomende ao livreiro mais romances³². N’“O Primo João de Brito”, há um ano que a protagonista andava a ler, depreende-se que sem grande entusiasmo, *As Viagens na Minha Terra*, apenas para satisfazer o marido que tinha por “*novellas imoraes*” os romances que ela apreciava, os de Dumas e de George Sand. Mais, Jorge entendia até que “uma mulher, devia ter religião, e não ler romances”, tendo-lhe seleccionado “um certo numero de livros, que elle ouvira citar como innocentes e de leitura captivante”³³. Como vemos, o papel da nefasta influência das leituras românticas na formação e comportamento da mulher figura apenas ao nível de indício no romance, um indício que se vai confirmar em mais de um momento, como, por exemplo, aquele em que Luísa imagina o «Paraíso», onde se vai encon-

²⁹ F. 14 (p. 230) / p. 33.

³⁰ F. 52 (p. 257) / p. 169. Cf. ainda f. 34 v. (p. 243) / p. 61-2.

³¹ F. 8 v.-9 (p. 227) / p. 28.

³² P. 20-1.

³³ F. 12-12 v. (p. 229).

trar pela primeira vez com o seu amante, como nos romances de Paul Féval. Ora, no manuscrito, aquela lógica determinista é denunciada pelo ponto de vista exposto de Jorge.

Um traço constante na passagem do manuscrito para o romance é a ocultação das cenas eróticas, o que certamente obedeceu a uma alguma cautela do escritor em não chocar num domínio em que o romance naturalista era acusado de demasiada ousadia.

As cenas de vaga ternura no romance, envolvendo Luísa e Jorge, têm no manuscrito uma dimensão erótica. A um “beijo grave e profundo” no primeiro³⁴, corresponde no segundo “um longo beijo” pousado “humidamente” nos lábios³⁵. Atente-se, a título de exemplo, no seguinte passo do romance:

“Ela riu. Ergueu para ele os seus magníficos olhos castanhos, luminosos e meigos. Jorge enterneceu-se, pôs-lhe sobre as pálpebras dois beijos chilreados. E torcendo-lhe o beicinho:

“Queres alguma coisa de fora, amor?”³⁶.

No manuscrito tínhamos:

“— Minha pobre filha disse elle ternamente, [Amélia picara-se num dedo] — tomou-lhe a mão, chupou o dedinho, e [a gota de] [bebebeu] bebeu a gota de sangue — Tinha-lhe vindo uma ternura. Elle tomava pela cintura e collava, o seu forte rosto, contra o pescoço d’ella, nu, mimoso, ainda com o vago calor da cama.

“— Não basta, disse ella, toda seria. — Tenha juízo.”³⁷

Quando o narrador chega a aflorar esta componente erótica no romance, fá-lo de um modo fugaz, como na descrição rápida do reencontro do casal, aquando do regresso de Jorge do Alentejo, momento que no manuscrito merece algum detalhe, insinuando-se o reencontro físico³⁸.

³⁴ P. 57.

³⁵ F. 32 v. (p. 243).

³⁶ P. 19.

³⁷ F. 2 (p. 222).

³⁸ N’*O Primo Basílio*: “Saltou em camisa. Ele entrava. E ficaram enlaçados, num longo abraço, os beijos* colados, sem uma palavra. O relógio do quarto dava sete horas.” (p. 289; *“beijos”, cf. a edição «ne varietur», Porto, Livraria Chardron, 1878).

N’ “O Primo João de Brito”: “Saltou da cama. Encontrou-o a porta da alcova, ficaram enlaçados n’um abraço, n’um beijo. — longo, profundo, Depois mil perguntas, — e risos, e os beijos repetição-se. Erão 6 horas da Manhã. [Jorge despio-se a pressa, muito(?)] Quando [accordaram,] Luisa accordou, o relógio do quarto dava horas - Era 1 hora da tarde! Jorge ao pé dormia ainda tao fatigado. Luisa olhou-o; Vinha mais queimado do sol: o cabelo mais comprido: [mas dormia(?)] mas par(e)ceu-lhe mais bonito, veio-lhe uma ternura; estava ainda toda vibrante da chegada d elle, dos amores da madrugada. [Ia o] Ia acordal-o.” (f. 74 v (p. 271)).

A referida ocultação erótica no romance é ainda nítida na relação adúltera. Os poucos trechos do manuscrito que aludem a essa relação, transmitem-no-la de um modo muito mais incontido que o romance. Enquanto aqui há sempre da parte de Luísa algum esforço para resistir ao primo e a expressão de certo medo³⁹, ali, Amélia/Luísa entrega-se, vencida, ao amor. No momento culminante da primeira consumação física do amor, inteiramente rendida a João, ela vive a intensa experiência dos limites: “— Oh João! quero morrer, disse ella, com uma voz vaga, abstrata com (...),. Tinha-se lhe abandonado nos braços, e toda d’elle.”, experiência que a levará a perder o sentido da realidade: “Não pensava nada distinctamente: sentia uma fadiga, um peso na cabeça; uma ausencia de pensamento.”⁴⁰ N’*O Primo Basílio*, provavelmente determinado pelas preocupações moralistas de escola, o narrador confronta-nos com uma Luísa tentando resisitir “in extremis”: “ia perdendo a percepção nítida das coisas; sentia-se como adormecer; balbuciou: Jesus! não! não! Os seus olhos cerraram-se.”⁴¹

De ocultação e também de moderação se pode falar a propósito do tratamento de certos temas n’*O Primo Basílio* em relação ao manuscrito.

Nuns casos isso deve-se à redimensionação que a personagem que os modula sofre, tornando-se inadequada a mesma opinião emitida por qualquer outra personagem. No manuscrito, Julião contrapõe a João de Brito o fastio que o Oriente lhe inspira — “O Deserto! as Pyramides! Mas è rethorico. Mas o Oriente nao existe.” — e emite a seguinte opinião digna do Fradique da *Correspondência*, o que nos deixa entrever como a ficção queirosiana se vai cimentado lentamente, sem saltos bruscos: “— Pois bem — eu se podesse viajar ia ao Minho! disse Juliao. [E o meu ideal de viagem.] O Oriente é velho, é classico, [è humanismo(?), lembra o [imm(or)al(?)] < insipido > author do gennio do Christianismo! E sempre os mesmos(?) Turbantes, Minarettes, Camellos, e pedras velhas!] è caturra. Ha inglezes e insectos nojentos e depois ha turcos que fallão turco; nada mais desagradavel. - E voltando-se para Juliao. - Mas uma boa estrada / no Minho! Um bom cavallo de choito! [As] As carvalheiras! O alpendre do ferrador, coberto de pombos! O adro com o seu cruzeiro! A cruz na estrada, onde o Morgado foi esfaqueado! O accento minhoto. A estalagem à noite com o bom caldo d’unto, e o canjirão de vinho verde!”⁴²

³⁹ P. 142-3 / f. 45 v. (p. 251).

⁴⁰ F. 50 v. e f. 51 v. (p. 256).

⁴¹ P. 167.

⁴² F. 35 v.-36 (p. 244).

Noutros casos, aquela atitude será ditada ainda pelo risco de se poder estar a ser demasiado ousado na forma de encarar a questão. Leopoldina, por exemplo, subverte completamente a lógica da moral dominante em relação ao amor e ao casamento. Amélia/Luísa acusa-a de se entregar ao amor por vício, dado que os amantes individualmente considerados são para Leopoldina absolutamente secundários, o que importa é ter *um* amante com o qual se dê livre curso à imaginação (exaltação, ciúmes, fugas, cartas, perigos). Ela defende que, pelo contrário, “— O vício è o marido!”: “ — Por que em fim, dizia Leopoldina Se tu nao podes ter com teu marido todas estas cousas d imaginaçã — entao — e por que gostas do homem dos [hom] < E por cau(sa) dos > olhos do homem, < E por causa dos (...) > da [barba] do homem. [Isso è que eu acho immoral. — (...)] < È o vicio >”⁴³.

Uma outra constante que conseguimos detectar foi a modelação da tendência para a caricatura, muito visível n’*O Primo João de Brito*. A transmutação que já vimos que sofre a personagem de Julião n’*O Primo Basilio* em muito contribui para isso. Mas de um modo geral sente-se ao nível da caracterização das personagens uma subtracção dos traços caricaturais no romance. Certamente preocupações de verosimilhança na criação de *tipos* terão orientado esta opção do narrador. Leopoldina ou D. Felicidade, respectivamente alcunhadas de “girafa” e de “vaca”, no manuscrito, são claros exemplos de personagens tratadas com mais contenção no romance. No manuscrito, Leopoldina é descrita em traços caricaturais no que respeita ao aspecto físico, à toilette, aos modos, às opiniões - é desengonçada, estapafúrdia, trapalhona⁴⁴ — esquecendo-se o narrador, ao contrário do que acontece no romance, de transmitir o traço, evidentemente fundamental, da sua sensualidade, ao qual, aqui, se reduz de resto a sua primeira caracterização: “Leopoldina tinha então vinte e sete anos. Não era alta, mas passava por ser a mulher mais bem feita de Lisboa. Usava sempre os vestidos muito colados, com uma justeza que acusava, modelava o corpo como uma pelica, sem largueza de roda, apanhados atrás. Dizia-se dela, com os olhos em alvo: é uma estátua, é uma Vénus! Tinha ombros de modelo, de uma redondeza descaída e cheia; sentia-se nos seios, mesmo através do corpete, o desenho rijo e harmonioso de duas belas metades de limão; a linha dos quadris rica e firme, certos quebrados vibrantes de cintura faziam voltar os olhares acesos dos homens. A cara era um pouco grosseira; as asas do nariz tinham uma dilatação carnuda; na pele, muito fina, de um trigueiro quente e corado, havia

⁴³ F. 49-49 v. (p. 254).

⁴⁴ F. 5-5 v. (p. 224-5).

sinaizinhos desvanecidos de antigas bexigas. A sua beleza eram os olhos, de uma negrura intensa, afogados num fluido, muito *quebrados*, com grandes pestanas.”⁴⁵

Dois elementos, ao nível das alterações técnico-narrativas entre os dois textos, merecem-nos uma atenção especial, porque revelam um maior domínio da técnica romanesca e resultam numa forma mais eficaz e avançada de transmitir o universo das personagens. Referimo-nos, por um lado, à maior capacidade que o narrador manifesta n’*O Primo Basílio*, para ir apresentado as personagens em acção — isso é bem visível, por exemplo, no primeiro serão em casa de Luísa⁴⁶ — e para manejar com à vontade e de um modo menos caótico o monólogo interior, como acontece quando pela primeira vez Luísa reflecte sobre as suas cedências ao primo⁴⁷.

De um modo geral, no exercício de transposição de cenas, quadros, situações d’“O Primo João de Brito” para *O Primo Basílio*, assistimos a uma esforço de retracção. As cenas são menos prolongadas, os quadros menos detalhados, as situações menos explicitadoras do ponto de vista do narrador ou da tese que visa demonstrar. O texto, no romance, torna-se mais enxuto, menos repetitivo, menos hesitante, mais burilado, como é natural no resultado de um esforço de reescrita. Este processo é claro, por exemplo, na cena da despedida do primo⁴⁸ ou na referência ao avolumar da chantagem, quando a protagonista começa a presentear Juliana⁴⁹. Na rememoração de Luísa do seu namoro com Jorge n’*O Primo Basílio*, alcança-se um texto mais contido, através da eliminação da lembrança de um diálogo, fazendo-nos o narrador penetrar, através da sua voz onisciente na corrente da consciência da personagem.

De destacar, no romance, o trabalho de contenção na versão do sonho de Luísa sobre o remate trágico do seu adultério. Aqui, o narrador, ao reescrever o sonho, obtém aquilo que poderíamos designar, apropriando-nos da linguagem psicanalítica, por efeito de condensação, através do recurso a imagens oníricas muito ousadas, compensando ao mesmo tempo a eliminação do debate, no seio do público, sobre se a adúltera devia ou não ser morta. Luísa repete em palco com Basílio os delírios eróticos do «Paraíso». N’“O Primo João de Brito”, os ramos de um carvalho protegem os amantes dos olhares da

⁴⁵ P. 25-6.

⁴⁶ F. 14-32 v. (p. 230-43) / p. 37-56.

⁴⁷ F. 43-44 v. (p. 249) / p. 118-9.

⁴⁸ F. 65 v.-66 v. (p. 266-7) / p. 252-4.

⁴⁹ F. 73 (p. 270) / p. 275.

plateia e o público é como que dominado por um frenesi contagiante, insistente e digressivamente descrito pelo narrador⁵⁰. No romance, sob o impacto daquela cena exibicionista, o público reage também vivamente, mas essa reacção é antes pretexto para a eclosão de uma série de imagens de evidente recorte visual e onírico, explorando um aparente “non-sense” e atingindo um elevado nível de elaboração metafórica: “O teatro numa aclamação imensa bradava: Bravo! Bis! bis! Lenços aos milhares esvoaçavam como borboletas brancas num campo de trevo: os braços nus das mulheres lançavam com um gesto ondeado ramos de violetas dobradas: o rei erguera-se espectralmente, e, triste, arremessou como um *bouquet* a sua esfera armilar: e o Conselheiro logo, num frenesi, para seguir os exemplos de Sua Majestade, desaparafusando rapidamente a calva, atirou-lha, com um berro de dor e de glória!”⁵¹. Há a acrescentar o facto desta descrição de sonho aparecer, no romance, num ponto muito avançado da narrativa, o que permite fazer uma leitura simbólica mais rica. É de resto aquela circunstância que propicia que, aqui, o sonho termine com uma interpenetração do mundo real no onírico — a voz de Jorge, chegando de viagem, entra no sonho de Luísa —, enquanto que no manuscrito o sonho termina comumente com a protagonista acordando sobresaltada.

O esforço de retracção de que vimos falando, sendo dominante, não é, porém, sistemático. Acontece, por vezes, que o texto se expande na passagem do manuscrito para o romance, introduzindo-se cenas dialogadas capazes de dar mais vida à descrição de um ambiente — é o caso do quadro da sala da inculcadeira animado no romance pelas conversas dos populares que frequentam a casa⁵² — ou então ampliando-se significativamente o recurso ao monólogo interior e, conseqüentemente, o acesso ao mundo interior da personagem — por exemplo, uma das vezes em que Luísa espera ansiosamente a visita do primo⁵³ — ou então, ainda, acrescentando-se pormenores capazes de subtilizarem o texto, tornando-o mais sugestivo, mais aberto de sentidos. Note-se como isto é visível na comparação destes dois trechos, o primeiro do manuscrito, o segundo do romance:

“[Leopoldina,] Foi ella mesmo buscar os copos - copos antigos, longos, como tubos. Fizeram estalar a garrafa — Leopoldina battia as mãos — E recostada, com as pernas todas esticadas(?), [cruzadas] os pés cruzados,

⁵⁰ P. 24 / f. 4-4 v. (p. 223).

⁵¹ F. 53-52 v.-54 (p. 257-8).

⁵² P. 287-8.

⁵³ F. 47 v. (p. 253) / p. 151.

a cabeça deitada para traz, uma corzinha nas faces, olhava, a [es] globulos subir, com um deleite sensual, saboreando aquelle luxosinho.”⁵⁴

“Foi ela mesmo buscar a garrafa, desembrolhou-a do seu papel azul; — e com risinhos, sustos, fizeram estalar a rolha. A espuma encantou-as: olhavam os copos, caladas, com um bem-estar feliz. Leopoldina gabou-se de saber abrir muito bem o *champagne*; falava vagamente de ceias passadas...

“— Em Terça-Feira Gorda, há dois anos!...

“E toda recostada na cadeira, com um sorriso cálido, as asas do nariz dilatadas, a pupila húmida, olhava com sensualidade os globulozinhos vivos que subiam, sem cessar, no coo esguio.”⁵⁵

*

Este vai-vém “entre Primos” que tentámos empreender desvendou-nos alguns dos caminhos mais ou menos camuflados, mais ou menos explicáveis, mais ou menos fruto do acaso que Eça de Queirós percorria naquilo que, para o perfeccionista que ele era, devia constituir o penoso exercício de burilar um texto com certeza escrito de jacto e com bastante facilidade. Parafraçando mais uma vez o seu Ernestinho: “Emfim, [sempre] os ultimos toquezinhos è que são.”⁵⁶

Isabel Pires de Lima

⁵⁴ F. 48 v. (p. 253).

⁵⁵ P. 161-2.

⁵⁶ F. 23 v. (p. 236).