

## O PRIMO BASÍLIO: UMA ANÁLISE DA INTERTEXTUALIDADE MUSICAL NO ROMANCE QUEIROZIANO \*

Janaína Maria Alves MOURA

**RESUMO** *Este trabalho se propõe a analisar a questão da intertextualidade musical (especialmente operística) na ficção queiroziana, presente principalmente em O Primo Basílio. Mediante a consideração dos diversos intertextos musicais inseridos ao longo do romance, procurar-se-á demonstrar que a música possui funções literárias definidas no enredo, tais como a produção de efeito irônico através da citação de óperas burlescas, bem como a função específica do presságio, tanto para o enredo quanto num plano menor, no destino das personagens. Atentou-se por fim, e de forma especial, para o intertexto operístico Fausto, de Gounod. Semelhante escolha se encontrou baseada no fato de que essa composição musical é a mais recorrente de todo o romance, além de comparecer integrada às ações descritas ao longo do enredo nos seus momentos cruciais.*

**ABSTRACT** *The purpose of this work is to analyse in the *Eça de Queiroz's* fictional work the musical (Operas in special) intertextuality, specially present in *O Primo Basílio*. Considering the several musical intertexts inside the novel, will be demonstrated that the music has literary functions defined in the plot, such as the ironic effect through the burlesque opera citation, as well the presage specific function, both for the plot and also in minor plan, in relation with the characters destiny. As a last approach will be considered, in a special form, the operatic intertext *Fausto*, by Gounod. Similar choice is based in the fact that this musical composition is the most used in the novel, besides to be integrated to the described actions in the plot in the most crucial moments.*

A intertextualidade musical presente em vários romances e, principalmente, em *O Primo Basílio*, constitui-se num dos muitos aspectos que não comparecem de

---

\* Texto resultante da Dissertação de Mestrado, apresentada ao Curso de Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), no dia 19 de novembro de 2003, orientada pelo Prof. Dr. Paulo Elias Allane Franchetti.

modo significativo na fortuna crítica de Eça de Queiroz. Assim, como alguns ensaios esparsos a respeito da questão permitem perceber que valeria a pena desenvolvê-la, o objetivo desse texto reside justamente no estudo desse tópico.

Como assinalou Berrini (1986), a música no geral possui funções literárias definidas na ficção queiroziana. Algumas dessas funções serão apresentadas ao decorrer deste texto e, tomando por base grandes composições musicais, especialmente óperas, procuraremos chamar a atenção do leitor para o fato de que Eça selecionou intertextos musicais específicos com o intuito de dialogar com produções artísticas de natureza distintas.

Nesse contexto, dentre os muitos fatores estilísticos peculiares ao autor português, um fato recorrente, e que diz respeito especificamente à seleção feita pelo mesmo das óperas citadas no enredo, é que a maioria delas são adaptações de obras literárias.<sup>1</sup> Como o *Fausto*, de Gounod, composição musical mais recorrente ao longo de todo o romance, e que, como se verá a seguir, comparece integrada às ações descritas no decorrer do enredo em seus momentos mais importantes, contribuindo, de maneira significativa, para a construção das personagens como um todo. A partir da análise do imaginário que permeia a personalidade de cada um deles, por exemplo, é que podemos compreender suas mais diversas ações.

Assim, pode-se considerar, em específico, a cena do romance em que Luísa e seu núcleo social se encontram no teatro São Carlos quando da representação da ópera referida acima. (p.437-45) Enquanto nos deparamos com a protagonista envolta em lembranças, tanto de Jorge quanto de seu caso adúltero com Basílio, ela ainda se preocupa com o andamento do plano de Sebastião em reaver de Juliana suas cartas comprometedoras. Note-se que as lembranças da personagem, nesse momento, são todas motivadas pela representação da ópera, especialmente pela ária *Dio del Oro*, uma referência, como se sabe, completamente irônica por parte do narrador, já que semelhante canção era exatamente cantada por Jorge na primeira vez em que o casal estivera junto em São Carlos e também fora através dessa mesma melodia que Luísa se entregara aos encantos do primo.

Quanto a D. Felicidade e ao conselheiro Acácio, por exemplo, a representação da ópera, e ainda da ária supracitada, serve apenas como uma espécie de pano de fundo para as suas ações, dado que nenhuma das personagens parece demonstrar um real interesse pelo espetáculo propriamente, mas sim por questões materiais como cachê dos atores, vestimentas da nobreza, autenticidade de jóias e outras de natureza semelhante. Percebe-se, ainda, que tal preocupação também corresponde – e é motivada –, de maneira muito próxima, à própria temática da ária, ou seja, à questão do elogio feito ao dinheiro através da música.

As preocupações demonstradas pelas personagens na cena referida permitem-nos vislumbrar, ainda, a caracterização psicológica de cada uma delas e,

---

<sup>1</sup> Seguem, pela ordem, as óperas que se constituem a partir de adaptações literárias: *Fausto*, *La Traviata*, *Lúcia de Lammermoor*, *Romeu e Julieta*, *Barba Azul*, *O Trovador* e *D. Giovanni*.

conseqüentemente, compreendê-las de maneira mais profunda. Assim, é possível conjecturar que Luísa certamente apresentaria as mesmas preocupações de seus amigos burgueses, se não fosse a grande agonia que a consumia, fazendo-a indiferente a tudo. Também, e tão somente pela ópera, a protagonista finalmente consegue julgar, de maneira acertada e definitiva, seu envolvimento com Basílio como um autêntico erro, a despeito do dueto de Margarida e Fausto no palco, cena que sempre a enternecera e, ao mesmo tempo, motivara seu desejo de possuir algo semelhante, mas que, naquele momento, consiste num verdadeiro contraste com sua vida.

Essas mesmas aspirações românticas de Luísa, por essência ingênuas, caracterizadas nos casais protagonistas de romances e óperas, deixam-na ainda mais iludida em ter para si o que só poderia haver na ficção. Dessa forma, ela deseja ser como Violeta, protagonista da ópera *La Traviata*, adaptação operística de *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho, composição musical que também inicia a consideração de uma outra função importante do intertexto no romance queiroziano: a função do presságio, tanto para o enredo quanto num plano menor, no destino de cada personagem.

Através da ária *Addio del passato*, cantada pela esposa de Jorge, temos a demonstração de seu desejo de vivenciar as mesmas situações que a protagonista da ópera. Nesse sentido, *La Traviata* é válida para a protagonista queiroziana enquanto “símbolo” universal da verdadeira e intensa paixão que liga duas personagens. Além disso, o enredo da ópera retoma o motivo da prostituta de alma nobre que, em princípio, tenta sua regeneração perante si mesma e a sociedade através do amor. Porém, ao mesmo tempo, embora nem a própria Luísa o saiba, tal música é também o prenúncio de sua própria decadência, ou seja, o início da passagem da moça de educação romântica para a situação de *traviata*, isto é, a desviada, pecadora.

A condição acima referida se caracteriza, por exemplo, no exato momento em que Juliana lhe rouba uma carta comprovadora de seu adultério, obrigando a protagonista a ter de encontrar uma forma de compensá-la pela manutenção de seu silêncio. Pedindo ajuda a Leopoldina, esta sugere a Luísa que tire proveito de sua beleza como forma de obter o dinheiro que precisa. Assim, nada mais prático do que se entregar ao banqueiro Castro “somente por um dia”, o que, indubitavelmente, distinguiria tal ação como adequada a uma prostituta.

À recusa de Luísa em agir como uma cortesã, pode-se concluir que a aspiração pela vida de Violeta encontra sustentação apenas nos aspectos concernentes a viagens, festas, vestimentas várias e inúmeros homens a seu dispor como autênticos vassalos. Enfim, ilusões que permitem não só sustentar a permanência de uma cortesã entre a classe social privilegiada – mesmo que esta presença possa ser sintetizada como a mulher que exerce o papel de uma simples acompanhante de cavalheiros de notória importância, uma profissional a quem se compra como se adquire um novo bem – , mas também consistem no próprio reflexo do imaginário

da personagem queiroziana, uma mente alimentada pelas inúmeras leituras romanescas.

Se Luísa encontra identificação com uma protagonista cortesã, tal processo também ocorre com a personagem Norma, da ópera de mesmo nome. Nesse novo contexto, diferentemente de Violeta, encontramos uma mulher que desempenha, impecavelmente, todas as obrigações concernentes a uma esposa fiel e devotada. Aqui, a referência utilizada por Eça diz respeito especificamente à ária *Casta Diva*, uma escolha completamente irônica por parte do autor.

Nesse sentido, a importância da personagem operística se configura no romance como uma espécie de contraste à vida futura de Luísa, pois, se inicialmente ela permanece fiel ao marido e às suas vontades, tal fidelidade deixa de existir quando a personagem, agindo de forma contraditória às ordens de Jorge, não só continua a receber Leopoldina em sua casa como também se envolve com Basílio. A ironia da situação reside no realce dado às qualidades puras de Norma em contraposição às experiências efetivas de Luísa.

Um outro exemplo de pureza, também mencionado no enredo queiroziano, é encontrado na personagem Julieta, protagonista da ópera *Romeu e Julieta*, peça musical inspirada no romance de William Shakespeare. Tal obra tem seu momento no enredo pelas mãos da personagem Sebastião, que leva a partitura correspondente – tão requisitada pela esposa de Jorge – como uma forma de colocar Luísa a par dos comentários feitos pelos vizinhos a respeito de suas saídas constantes, bem como a presença diária de Basílio em sua casa.

Não conseguindo cumprir seu intuito, nem ao menos encontrar Luísa, Sebastião põe-se a tecer hipóteses que pudessem justificar tais acontecimentos. Mas com essa atitude, na verdade, encontram-se verdadeiros paliativos para o fato de ele não assumir que seu verdadeiro sentimento diante de toda aquela situação era ciúme, um desejo intenso – e por ser encarado por ele próprio como incorreto – e sufocado pelas circunstâncias (e por que não dizer também pelo seu próprio caráter) de estar no lugar de Basílio. Afinal, era ele quem Jorge designara como acompanhante da esposa durante sua ausência, mas que tinha agora, com as visitas diárias do primo, o “seu” lugar, a sua única maneira de se manter próximo a ela, ocupada por um outro.

Portanto, a menção de semelhante obra musical tem por objetivo abordar não somente esse amor platônico vivido por Sebastião, mas também servir como um ponto de contraposição à personagem Basílio. Aquele representa o ideal do amor puro, cujo representante maior é sem dúvida Romeu. Um amor que ainda tem como princípio a atitude de não recriminar, apesar de estar consciente da existência do erro (lembrar do episódio do capítulo VI em que a personagem em questão livra Luísa do falatório dos vizinhos, mas não consegue convencer-se de que ela seja completamente inocente), que não pede nada em troca, que é consciente de sua irrealização e impossibilidade mas, mesmo assim, não deixa de servir.

Relacionando a análise feita especificamente com a questão do presságio, também podemos entender a partitura da ópera como um aviso trazido por Sebastião

de maneira a tentar alertar Luísa de que a situação na qual se encontrava (a de adúltera) não poderia resultar num final feliz. Esse aviso também encontraria correspondência na carta de igual importância que impediria o suicídio de Romeu, encontrando Julieta viva em tempo de fugirem juntos em busca de um futuro comum, mesmo que incerto.

Consideradas as funções dos intertextos musicais como pressagiadores ou mesmo elementos de contraposição à vida das personagens, passamos a examinar as estratégias utilizadas por Basílio para seduzir Luísa. Estratégias estas que podem ser sintetizadas numa única composição musical: a *Medjé*,<sup>2</sup> de Gounod. Tal canção consiste na jura de amor eterno que um árabe faz à sua amada.

Das muitas citações feitas dessa obra musical ao longo do romance, todas elas apontam, especificamente, para o comportamento de Luísa diante do primo. Assim é que, na primeira vez em que Basílio canta diante dela, encontramos a personagem completamente perturbada. Numa referência posterior, percebemos uma mudança no comportamento: a mesma melodia que tanto a incomodara assume um novo caráter, o de uma satisfação plena. Esse novo sentimento vem corroborar a decisão da personagem em manter-se próxima a Basílio. A canção assume, a partir desse momento, um caráter simbólico concernente ao amor verdadeiro que Luísa acredita existir por parte do primo e que a motiva, enfim, a cometer o adultério.

À medida, porém, que o relacionamento das personagens começa a dar sinais de desgaste, demonstrados principalmente pela falta de interesse de Basílio e por sua postura um tanto quanto indiferente às situações de risco às quais Luísa tinha de submeter-se para a realização dos encontros, a própria protagonista começa a lamentar a sua atitude de ter sacrificado a tranqüilidade de seu lar pelo que ela denomina agora de um “amor incerto”.

Envolta com as chantagens de Juliana no momento em que descobre seu relacionamento adúltero, convivendo com a possibilidade da iminente volta de Jorge e a descoberta de sua traição, Luísa se enreda num longo estado de sofrimento, que só tem fim com a morte da criada, única testemunha de seus atos errôneos.

Assim, na última citação da *Medjé* no enredo, encontramos a protagonista sozinha em casa. Confirmando sua condição, tranca-se em seu quarto, fecha as janelas por precaução e finalmente ateia fogo em todas as cartas que a comprometiam e haviam sido o motivo principal de todo o seu desespero nos últimos tempos.

Ainda não se sentindo completamente tranqüila em sua consciência, Luísa caminha pela casa em busca de outros indícios comprometedores. Ao se aproximar do piano, encontra a partitura que lhe dera Basílio. Por pura superstição, como afirma o próprio narrador, rasga-a em pedaços. Aquele parecia, definitivamente, o

---

<sup>2</sup> Os versos que, provavelmente, tenham seduzido Luísa, correspondem ao refrão da canção: *Hélas! Tu doutes que je t'aime / Quand je meurs de t'aimer*”.

gesto derradeiro que “enterraria” para sempre seu passado adúltero, já que a partir daquele momento, acreditava ela, sua vida teria um novo começo.

Tal atitude, porém, configura-se apenas como mais um prelúdio dos acontecimentos restantes, já que seu sofrimento retorna com a chegada da carta de Basílio vinda de Paris e encontrada por Jorge. E a única solução para mais esse impasse não parece ser outra, senão a morte.

Diferentemente das funções já destacadas, resta-nos cotejar a produzida mediante a inserção de um outro tipo de composição musical, ou seja, a opereta. Através dessas composições burlescas ou mesmo de qualidade inferior se comparadas às óperas dramáticas, Eça insere ao longo do enredo uma série de críticas e/ou inferências que só podem ser compreendidas em sua totalidade mediante o conhecimento das mesmas. A esse respeito, é interessante também notar que esse tipo de música, na maioria das vezes em que comparece no enredo, é interpretada por membros da classe social menos favorecida. Ocorrendo de uma delas ser citada por algum membro da burguesia, fica claro o objetivo de imprimir à frase um caráter irônico ou mesmo de inferiorização, cujo resultado, o mais das vezes, é o de produzir um rebaixamento no seu tema ou situação.<sup>3</sup>

Assim é que, finalmente, encontramos no enredo um momento para o destaque de uma personagem que não pertence ao núcleo burguês do romance: Juliana. Através da criada e sua relação com Luísa, por exemplo, podemos reforçar a idéia, mesmo que por contraste, do traço ingênuo que caracteriza a personalidade da esposa de Jorge. Colocada ao lado de sua antagonista, notamos que as ações daquela não são marcadas pela astúcia ou mesmo malícia diante das mais diversas situações. Isso também se deve ao fato de que a protagonista queiroziana, censurada socialmente se agir de acordo com sua própria razão, vê-se obrigada a se submeter ora às vontades do marido, ora a de seus designados (Sebastião, por exemplo).

Quanto a Juliana, possuindo liberdade para agir de acordo com seus próprios desejos, apenas encontra prazer e realização na desgraça daqueles que a oprimem e, por isso, o canto tão constante da ária *Carta Adorada*, parte da ópera *A Grã-Duquesa de Gerolstein*, de Jacques Offenbach. É também através da análise desse intertexto musical que podemos verificar a passagem mais densamente irônica de todo o romance: a inversão, mesmo que momentânea, dos papéis sociais. Enquanto Luísa se esforça para desempenhar as tarefas que são de competência de Juliana, essa procura aproveitar tudo o que conseguiu mediante chantagens.

Tão somente por Juliana é que também podemos tomar conhecimento de um outro universo, completamente distinto daquele que possui como foco central as reuniões domiciliares, idas ao teatro, corridas. Um universo marcado pela demasiada exploração humana e que só é visto dessa forma quando Luísa, mulher pertencente à classe social burguesa, vê-se envolvida com tarefas que não fazem parte de seu

---

<sup>3</sup> Caso de Jorge ao cantar a opereta *Barba Azul* (ver p.399). Ele o faz com o intuito de zombar o gosto de Luísa por querer escutar o *Réquiem* ou mesmo a ópera dramática *A Africana*.

cotidiano, dado que sua maior obrigação enquanto patroa é apenas coordenar a criadagem. Semelhante universo ainda não fornece a mínima oportunidade de conquista e/ou mudança, seja ela material ou mesmo social, o que condena, conseqüentemente, pessoas como Juliana a terem condições indignas de vida e sobrevivência.

Diante das considerações feitas, atesta-se, portanto, que a existência dos intertextos musicais em *O Primo Basílio*, seja para a construção das personagens e enredo, seja como um fator contrastante para enfatizar a severidade crítica no que tange à sociedade burguesa, mostra que os mesmos se constituem, definitivamente, como chaves de interpretação fundamentais para esse e os demais romances queirozianos.

---

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- QUEIROZ, Eça de. (1998). *O Primo Basílio*. intr. e com. Paulo Franchetti. Cotia: Ateliê Editorial.
- BERRINI, Beatriz. (1986). "Presença e significado da música em Eça de Queiroz". In: *Novos Ensaios de Literatura Portuguesa*. Araraquara: Instituto de Letras, Ciências Sociais e Educação/UNESP. n. 04. pp. 55-80.
- CARVALHO, Mário Vieira de. (Maio de 1986). "Eça de Queiroz e a ópera no século XIX em Portugal". In: *Revista Colóquio/ Letras*. n. 91. pp. 34-40.
- FEDORCHEK, Robert M. (1979). "The Opera motif in Eça's Lisbon Novels." In: *Luso-Brazilian Review*. 16 v. pp. 34-40.
- CROSS, Milton. (1979). *As mais famosas óperas*. Trad. Edgard de Brito Chaves Junior. São Paulo: Ediourox.