

# Paulo Franchetti

artigos, resenhas, textos inéditos

sábado, 31 de agosto de 2013

## A edição da poesia de Camilo Pessanha

### SOBRE UMA PROPOSTA DE PUBLICAÇÃO DOS POEMAS DE CAMILO PESSANHA

[Este texto foi escrito para ser apresentado no I Colóquio Colóquio Internacional do LIA: 500 anos Portugal-China: contrastes, mudanças e desafios, realizado na USP nos dias 26 a 30 de agosto de 2013 – motivos de ordem pessoal me impediram de estar presente]

Em primeiro lugar, quero apresentar as minhas desculpas e a minha tristeza por não poder integrar esta mesa e rever amigos queridos e colegas que ainda não conheço pessoalmente, mas cujo trabalho admiro de longa data.

Se eu aqui estivesse, teria muito gosto em ouvir as comunicações e, principalmente, aprender com os debates que certamente ocorrerão.

Entretanto, do ponto de vista da minha própria participação na primeira parte dos trabalhos, não creio que farei falta, pois apenas repetiria aqui o que tenho dito em tantos outros momentos, seja sobre os critérios da edição que fiz em tempos, seja sobre as críticas que recebi. Nesse particular – e mais exatamente no que diz respeito à falta de honestidade intelectual de uma professora italiana, Barbara Spaggiari, e um seu acólito português, António Barahona – publiquei também há tempos um longo texto, disponível no meu blog, ao qual remeto algum eventual interessado no *bas-fond* da vida intelectual.<sup>[1]</sup>

Mas talvez deva dizer ainda uma vez algumas palavras, principalmente porque talvez haja estudantes presentes, para os quais o estado da matéria possa ainda ser desconhecido.

E então, começando pelo começo, gostaria de dizer que nunca pretendi, nem fiz, uma “edição crítica” no sentido comum dessa expressão.

Isso porque nunca pretendi “fixar” um texto, no sentido de afirmar que aquela era a versão a ser lida, e não outras.

Pelo contrário, percebendo logo que seria impossível dar uma forma fixa ao conjunto dos poemas de Pessanha e me recusando, desde o princípio, a arvorar-me em reorganizador da sua obra segundo algum desenho temático ou formal que me parecesse mais sedutor, decidi pela forma mais radical de trabalho, que passo a expor.

A palavra radical, aqui, está sendo usada quase no sentido botânico: interessou-me sobretudo observar a história de cada um dos poemas de Pessanha, tanto do ponto de vista da sua elaboração (isto é: datação, identificação – quando possível – da primeira versão e descrição das sucessivas alterações até a última forma comprovadamente autoral), quanto do ponto de vista da sua história pública (isto é: cópias por terceiros, publicações esparsas a partir de fontes várias, publicações em volume).

Sendo assim, meu trabalho tinha uma direção oposta à dos trabalhos de edição crítica, que traçam uma árvore que permita chegar à raiz mais segura ou indubitável. Minha preocupação, pelo contrário, foi descrever o processo de transformação, a partir dos muitos autógrafos e publicações desse poeta que absurdamente alguns julgaram avesso ao registro escrito.

Muito longe de querer estabelecer “o texto”, o que eu quis foi apresentar ao leitor eventual a maior quantidade possível de informações para que ele pudesse se decidir pelo texto – ou o momento textual, por assim dizer – que lhe parecesse melhor.

Para poder anotar as várias campanhas, os vários gestos de escrita de Pessanha, eu precisava de um ponto de referência, de um momento congelado no tempo, a partir do qual os leitores pudessem percorrer o caminho de elaboração e as várias versões sucessivas (quando identificáveis temporalmente) de cada verso.

Fiz isso, como disse há pouco e repeti exaustivamente no aparato, considerando *apenas como referência* a última versão comprovadamente autoral. É certo que há casos muito difíceis, pois a autoridade do autor que escreve “limpa” numa versão num dado momento, é contrariada pela autoridade do mesmo autor que publica uma versão diferente em um momento posterior. E há vários textos nos quais não se consegue discernir com segurança se as correções terminaram por configurar uma nova versão (quando não há indicação “limpa” no autógrafo ou ao lado do texto impresso emendado) ou apenas anotações inacabadas para ajustes futuros.

Expor claramente os pontos de dúvida e de risco foi, assim, um objetivo importante na redação das muitas notas que compõem o aparato da edição que organizei.

Tomando taticamente a última versão comprovadamente autoral como ponto de referência para anotar as variações, restava fazer um cuidadoso e difícil trabalho de reconstituição da história de cada poema, para que as anotações se fizessem em ordem o mais possível cronológica. Aqui também houve momentos de dúvida angustiada, mas sempre me pareceu melhor enfrentá-la e expô-la claramente, do que eludi-la, escudando-me em argumento sobre “o método adotado”. Afinal, o método foi construído para abordar o objeto na sua dimensão mais ampla e não para amputá-lo de sua complexidade.

Ao mesmo tempo, os autógrafos disponíveis nem sempre eram de fácil leitura ou estavam bem reproduzidos. Por isso, desenvolvi um sistema de anotação dos gestos de escrita, marcando ordem, natureza e lugar de alteração ou inserção, de modo que os leitores, com a minha edição em mãos,

#### TEXTOS DISPONÍVEIS

- [Página inicial](#)
- [Antonio Candido e a consciência do atraso](#)
- [Editar Camilo Pessanha: questões de método e princípios](#)
- [A minha edição de Camilo Pessanha](#)
- [Pessanha e a Grut de Camões](#)
- [Um poema de Camilo Pessanha](#)
- [Pessanha e o exotismo](#)
- [Fernando Pessoa, Oliveira Martins e a Mensagem](#)
- [Oliveira Martins e o Brasil](#)
- [Mais notas sobre poesia e crítica de poesia](#)
- [Paulo Leminski e o haikai](#)
- [Haikai: um depoimento](#)
- [Guilherme de Almeida e o haikai](#)
- [Haikai: entrevista](#)
- [Haikai in Brazil](#)
- [O haikai de David Rodrigues \(prefácio\)](#)
- [O haikai de Issa](#)
- [Poesia contemporânea e crítica de poesia](#)
- [A demissão da crítica](#)
- [Sobre uma leitura de Cage por A. de Campos](#)
- [Concrete poetry in Brazil](#)
- [Poesia e técnica: poesia concreta](#)
- [Drummond: a pedra no caminho](#)
- [Notas sobre o exótico nas Flores do Mal](#)
- [A cidade e as serras](#)
- [Resenha de Inútil Poesia](#)
- [Crítica e saber universitário](#)
- [Hemingway é uma festa](#)
- [Baudelaire e o exotismo](#)
- [Divina Comédia](#)
- [Machado e Camilo](#)
- [Luis Gama](#)
- [Monteiro Lobato revisitado \(resenhas\)](#)
- [Crítica literária e saber universitário](#)
- [Carta a Ricardo Lima](#)
- [Carta a Victor Mateus](#)

#### Quem sou eu

[Paulo Franchetti](#)

[Visualizar meu perfil completo](#)

#### Marcadores

- [A sombra do Leopardo](#)
- [acordo ortográfico](#)
- [akiko kurihara](#)
- [Alcides Villaça](#)
- [alexandre herculano](#)
- [Álvares de Azevedo; romantismo; byronismo](#)
- [antologia](#)
- [antonio candido](#)
- [Antônio Nobre](#)
- [Antônio Vieira](#)
- [Augusto de Campos](#)
- [augusto dos anjos](#)
- [Augusto Fábregas](#)
- [autobiografia](#)
- [basílio](#)
- [Baudelaire](#)
- [biografia](#)

- bukowski
- Cage
- Camilo Castelo Branco
- Camilo Pessanha
- casimiro de abreu
- castro alves
- Chave de Ferrugem
- China
- Claudio Daniel
- Clepsidra
- Clepsydra
- concrete poetry
- Conferência sobre o nada
- conto contemporâneo
- conto português contemporâneo
- crítica literária
- deste lugar
- dom casmurro
- Domicílio da Gama
- drummond
- eça de queirós
- eça de queirós; a cidade e as serras
- edição crítica
- edição universitária; editora universitária; edusp; plínio martins filho; ateliê editorial.
- editora unicamp
- editoras universitárias
- Eduardo Prado
- emulação
- exotismo
- Fernando Pessoa
- flaubert
- Flores do Mal
- fotografia
- francisca júlia
- gonçalves dias
- Graciliano Ramos
- Guilherme de Almeida
- haikai
- haikai
- haiku
- Hemingway; Paris é uma festa
- ilustre casa
- imprensa carnavalesca
- intertextualidade
- Issa
- João Manuel

podessem decifrar com menos dificuldade os autógrafos disponíveis, cuja localização em arquivos ou bibliotecas mapeei minuciosamente.

Para deixar completamente claro o meu objetivo, na hora de distribuir espacialmente os textos em volume – o que implica ordenação sequencial – renunciei a qualquer desenho temático ou formal (como disse) e, registrando isso na introdução, escolhi o critério mais abstrato possível: a ordem cronológica. Mas não a ordem cronológica da composição do poema – que seria um objetivo impossível, dada a natureza do material e da informação disponível – mas a *ordem cronológica do primeiro registro autógrafo ou primeira publicação*. O que é muito diferente, pois num caso teríamos uma aposta na ordenação, digamos, “evolutiva” e no outro um simples registro de ocorrência.

Renunciei também à escolha do que incluir no livro. Poemas ou mesmo fragmentos: tudo aí teria lugar, pois minha única ambição era constituir o mais amplo e completo (naquele momento) repositório de informações e versos de Camilo Pessanha.

É certo que fiz três concessões. Duas delas de livre vontade e outra de menos livre vontade.

A primeira que fiz de livre vontade foi abrir o conjunto com a quadra “eu vi a luz...”, porque, num autógrafo que consultei na casa de Carlos Amaro, Pessanha escreveu que aquele era para ser o primeiro poema de seu livro, “em tempos delineado”. A segunda foi fechar o volume com o poema que começa “ó cores virtuais”, como nas edições dos Osórios, aceitando o argumento deles de que o poema fora escrito para encerrar o volume. Ou seja, como sempre fiz desde que não tivesse indícios ou elementos de contradição, aceitei nesse ponto o testemunho dos Osórios.

A concessão que fiz de menos livre vontade foram na verdade duas: intitular o conjunto “Clepsidra” e deixar escrever “edição crítica” na ficha do volume. Ambas foram exigências do editor, a que me dobrei – talvez feliz por poder assim justificar o belo título e certamente infeliz por meu trabalho ser apresentado como o que não era, ou seja, uma edição crítica.

Esse foi, em linhas gerais, o meu trabalho. E talvez agora deva encerrar dizendo alguma coisa sobre o que não se percebeu dele e também sobre uma discordância que tenho com relação a algumas das edições dos poemas de Pessanha que foram feitas posteriormente a ele.

O que não se percebeu foi que, do ponto de vista da aproximação à obra de Pessanha, a minha edição propunha um trabalho com o universo textual do autor, no qual não necessariamente a última versão de um poema era a mais importante ou a mais significativa do ponto de vista da leitura ou da interpretação.

Ou seja: o que não se percebeu é que, ao contrário do que também se busca fazer atualmente no campo da edição de autores contemporâneos, meu interesse não era afirmar uma versão mais próxima ou fiel à suposta ou real intenção do autor. O que pretendi foi, isso sim, afirmar o caráter inacabado e *inacabável* do que teria sido o livro de Pessanha, tomando as várias versões disponíveis equivalentes, do ponto de vista do interesse da leitura.

E foi justamente o rendimento dessa hipótese o que tentei mostrar no estudo que fiz a seguir sobre os versos de Pessanha – o ensaio *Nostalgia, exílio e melancolia – leituras de Camilo Pessanha* –, no qual trabalho em vários momentos a história dos textos e as suas versões, confrontando versos com cartas, declarações, texto em prosa, na tentativa de refletir o caráter movente da poesia do autor e identificar o que me parecem dois *modos*, duas *poéticas* que organizam as imagens, símbolos e temas dispersos ao longo do universo textual que chamamos de Camilo Pessanha.

No que diz respeito à discordância, a questão é a seguinte. *Clepsidra* é o título que Pessanha, comprovadamente, em algum momento, imaginou para a publicação em volume de um conjunto de seus poemas. Mas não temos nenhum registro seguro de quais poemas integrariam esse livro, nem como nele seriam dispostos.

Assim, só me parece haver dois usos razoáveis para esse título. O primeiro é quando se trata de reproduzir a edição de 1920. Não porque essa edição seja uma edição autoral. Como julgo ter demonstrado, a edição de 1920 foi a recolha possível dos versos disponíveis de Pessanha naquele momento e para aquela editora, arranjados em partes e sequência segundo um critério que nada indica (pelo contrário) terem sido de autoria de Pessanha – e ainda utilizando versões problemáticas, recolhidas de publicações precárias e não autorizadas. Ou seja: o uso apenas documental, diplomático. O segundo, menos razoável – mas mais defensável –, é o que fiz dele: já que não se sabe o que iria no livro, abrigam-se sob esse título todos os poemas hoje encontráveis.

O terceiro uso já me parece problemático. É o que fazem os editores que tomam por base a última edição de João de Castro Osório e o que fez o meu querido amigo Gustavo Rubim, ao denominar *Clepsidra* a uma antologia de poemas. Sei que ele vai falar sobre isso, pois no título da sua fala comparece a palavra “sobranceria” e foi como essa palavra que qualifiquei – invejável sobranceria, eu disse – a forma como organizou, sem justificativas e escudado apenas no seu (quanto a mim, indubitável) gosto, uma antologia, que apresentou sob o nome do livro perdido ou nunca conseguido por Pessanha.

Mas a discordância com Rubim não diz respeito ao ato sobranceiro da escolha. Quanto a isso, desde o começo estou de acordo e o trabalho que fiz de edição teve por objetivo permitir que leitores de Pessanha pudessem escolher sobranceiramente, no banco de dados textual, o que melhor lhes parecesse representar a poesia do autor.

Minha discordância diz respeito apenas à redução – por conta da aplicação restritiva do título, sem a informação modalizadora de que se trata de uma antologia, no sentido próprio da palavra – do livro inexistente a esse livro particular. Denominasse ele a sua seleção “antologia”, ou registrasse que se tratava de seleta, nenhuma discordância haveria entre nós quanto ao direito de fazer – apenas divergências quanto à escolha, pois creio que ele deixou de fora poemas muito notáveis sob qualquer ponto de vista.

E aqui devo registrar que sinto imensamente não poder participar do colóquio também porque gostaria muito de ouvir o que esse crítico notável tem a dizer sobre as nossas diferenças.

Enfim, era isso o que eu diria se aqui estivesse.

E mais uma vez me desculpendo pela ausência, deixo aqui os meus cumprimentos à organização do congresso e aos colegas que não pude, desta vez, rever.

Campinas, agosto de 2013

[1] <http://paulofranchetti.blogspot.com.br/2012/05/editarcamilo-pessanha-metodo-e-de.html>

Postado por Paulo Franchetti às 09:54. Nenhum comentário: 

Marcadores: Camilo Pessanha, Clepsidra, Clepsydra, edição crítica

- Carta a Pedro Marques
- Jaime Cortesão
- Poesia e resistência
- Perfis de escritores para a Brasileira
- T. S. Eliot
- Os sonetos do Só, de Antonio Nobre
- A terceira pior poesia do universo
- Poesia contemporânea: considerações
- O roubo do silêncio, de Marcos Siscar (resenha)
- Fio Terra, de A. Freitas Filho (resenha)
- Crítica literária hoje
- Avaliação do mérito e crise das Humanidades
- História literária e crítica hoje
- Dom Casmurro e sua crítica recente
- Olavo Bilac e a república
- Jorge de Sena e o haikai
- Errâncias, de Décio Pignatari (resenha)
- Poesia cômica no Brasil (resenha)
- Novembro, de Flaubert (resenha)
- Bukowski em português (resenha)
- Melhores poemas, de J. Paulo Paes (resenha)
- Poesia contemporânea e crítica de poesia
- Um livro sobre Cassiano Ricardo (resenha)
- Álvaro de Azevedo e seus contemporâneos
- Tradução - ponto de vista do editor
- Alexandre Herculano e o romance histórico
- Poema sujo, de Gullar (resenha)
- Camilo Castelo Branco: A queda dum anjo
- O Naturalismo no Brasil
- A ilustre casa de Ramires, de Eça de Queirós
- A cidade e as serras, de Eça de Queirós
- O Mandarim, de Eça de Queirós
- O Primo Basílio e o realismo no Brasil
- O jogo dos sentidos em Eça de Queirós
- O primo Basílio, de Eça de Queirós (estudo)
- Eça de Queirós no Brasil
- Relações brasileiras de Eça de Queirós
- A máquina do mundo, de

- john cage
- john glesdon
- jorge de sena
- josé de alencar
- José Lins do Rego
- la filha che piange
- Leila Guenther
- leminski
- língua literária
- literatura
- literatura regional
- Luiz Gonzaga Marchezan
- Macau
- machado de assis
- Manuel Bandeira
- marco cremasco
- Marco Lucchesi
- marcos siscar
- marina
- memória
- memórias
- Mensagem
- narrador
- neruda
- niterói
- norma
- o mandarim
- o primo basílio
- olavo bilac
- Oliveira Martins
- Pa Kap Chow.
- paródia
- paulo franchetti
- pedro marques
- Pétila de Lamparinha
- pignatari
- pitoresco
- plágio
- poesia
- poesia brasileira
- Poesia brasileira contemporânea
- poesia cômica
- poesia concreta; poesia e técnica; concretismo
- poesia contemporânea
- poesia contemporânea brasileira
- primo basílio
- realismo
- regionalismo
- Ricardo Lima
- Rio Branco

## Entrevista a Osvaldo Silvestre

publicação original:

[http://tantaspaginas.wordpress.com/2012/02/07/paulo-franchetti-director-da-editora-da-unicamp-o-acordo-ortografico-e-um-](http://tantaspaginas.wordpress.com/2012/02/07/paulo-franchetti-director-da-editora-da-unicamp-o-acordo-ortografico-e-um-aleijao/)

aleijao/

### Paulo Franchetti, director da editora da Unicamp: «O acordo ortográfico é um aleijão»

Posted by [Tantas Páginas](#)



Paulo Franchetti é crítico literário, escritor e professor titular do Departamento de Teoria Literária da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

Publicou, no Brasil, entre outros livros, os ensaios *Alguns aspectos da teoria da poesia concreta* (1989), *Nostalgia, exílio e melancolia - leituras de Camilo Pessanha* (2001), *Estudos de literatura brasileira e portuguesa* (2007), e organizou o volume *Haikai - antologia e história* (1990). Preparou edições comentadas de *Coração, Cabeça e Estômago* (2003) e, para a Ateliê Editorial, *O Primo Basílio* (1998), *Iracema* (2007), *A cidade e as serras* (2007), *Dom Casmurro* (2008), *Clepsidra* (2009) e *O cortiço* (2012, no prelo). Publicou ainda, em Portugal, a edição crítica da *Clepsydra*, de Camilo Pessanha (1995); a antologia *As aves que aqui gorjeiam - a poesia do Romantismo ao Simbolismo* (2005) e o ensaio *O essencial sobre Camilo Pessanha* (2008). É também autor da novela *O sangue dos dias transparentes* (2003), da coletânea de haicais *Oeste/Nishi* (2008), do livro de sátiras *Escarinho* (2009) e do livro de poemas *Memória futura* (2010).

Desde 2002, dirige a *Editora da Unicamp*, tendo neste período conseguido 6 prêmios *Jabuti* e colocado, *no ranking de 2010*, a Unicamp no 5º lugar das melhores editoras do Brasil, apenas com a *Editora da UFMG* melhor colocada, em 4º, de entre as editoras universitárias. De notar que, de acordo com esse ranking, entre as 19 melhores editoras do Brasil, 4 são universitárias, ou seja, um pouco mais de 20%. Situação rara, em muitos países, a começar por Portugal, e uma razão mais para ouvirmos Paulo Franchetti, que junta às suas facetas de professor, orientalista, crítico, poeta, ficcionista e editor (e motoqueiro...) a de conhecedor profundo da literatura portuguesa, sobretudo das obras de Camilo Castelo Branco, Eça de Queirós, Oliveira Martins, Camilo Pessanha (cuja edição fixou, laminando uma série de lendas de longo curso sobre o poeta e a obra) e Fernando Pessoa.

Agradecemos a Paulo Franchetti a disponibilidade revelada e o empenho colocado na resposta, desassomburada como sempre, às nossas perguntas.

TP: *Pode dar-nos algumas informações prévias sobre a Editora da Unicamp? Qual é o seu orçamento anual? Quantos funcionários trabalham na editora e nas livrarias do campus? Quantos livros publica a editora em média por ano?*

PF. A Editora recebe um apoio de cerca de R\$ 300.000,00 por ano. Isso constitui o seu fundo editorial e se destina a cobrir principalmente a tradução e a impressão de obras que, apesar de importantes para o público universitário, não produzem retorno de vendas, por se dirigirem a um público muito restrito. Anualmente, com base em projetos específicos e planilhas de custos, a reitoria pode suplementar esse valor. O faturamento bruto da Editora da Unicamp gira em torno de R\$ 1.500.000,00.

Na Editora trabalham 25 funcionários, e nas duas livrarias, 4. Desses, apenas 8 são funcionários públicos; os demais são contratados pela Fundação e têm seus salários e direitos pagos com o resultado da venda de livros. De modo que a Editora da Unicamp funciona mais ou menos como uma pequena empresa.

O número relativamente elevado de funcionários se deve a uma estratégia definida pela direção: fazemos internamente a revisão e a diagramação da maior parte dos livros, tendo para isso quatro revisoras contratadas em período integral e duas diagramadoras. Quando há excesso de trabalho, alguns serviços de revisão e diagramação são terceirizados. Os funcionários, então, promovem leitura aleatória do trabalho realizado, para controle de qualidade. Isso tem garantido à Editora um excelente nível de correção nas suas publicações, muito acima do padrão nacional.

A Editora publica em média 40 títulos novos por ano e 6 em segunda edição. Desse total, todos os anos são feitas cerca de 24 reimpressões. De modo que a Editora põe na praça, anualmente, cerca de 70 tiragens.

TP. *Quais são as áreas mais fortes do catálogo da editora? Quais aquelas que gostaria de reforçar?*

PF. As áreas mais fortes são as humanidades de modo geral: história, antropologia, filosofia, linguística e teoria e crítica literárias. Creio que serão sempre as mais fortes e mais importantes, por conta inclusive da forma de circulação do saber na Universidade: enquanto as áreas de exatas e tecnológicas têm a revista científica como veículo do conhecimento novo, nas humanidades é ainda o livro o veículo

Haroldo de Campos (resenha)

- Sphera, de Marco Lucchesi (resenha)
- Haikue haikai, de A. Kurihara (resenha)
- Ensinar literatura: para quê?
- Estudo e ensino de literatura no Brasil
- Leitura literária
- Entrevista a Mirhiane Mendes de Abreu
- Entrevista a Leonardo V. Vivaldo
- Entrevista a Osvaldo Silvestre
- Entrevista: Comunità Italiana
- Três livros de poesia - 2001 (resenha)
- Crítica literária: considerações intempestivas
- Pesadelo da razão - um livro de Marco Cremasco
- Sete contos de fúria, de A. Vieira (resenha)
- Ferreira Gullar: notas sobre heroísmo
- Francisco Alvim: Elefante (resenha)
- Haikai - algumas reflexões
- Antonio Candido e a consciência do atraso
- Regionalismo em literatura

#### Arquivo do blog

- ▼ 2020 (3)
  - ▼ Junho (2)
    - ▼ jun 08 (1)
      - O sequestro de Machado de Assis
    - jun 05 (1)
  - Maio (1)
- 2019 (2)
- 2018 (4)
- 2016 (1)
- 2015 (1)
- 2014 (3)
- 2013 (26)
- 2012 (39)

- roberto schwarz
- romance brasileiro
- romance de 30
- romance histórico
- roubo do silêncio
- Schwarz
- só
- sonetos
- Sphera
- t. s. eliot
- tinhorão
- tradução
- Trívio
- Wolf
- xadrez
- Zona Branca

Translate

Selecione o idioma ▼

privilegiado. Temos feito, nos últimos anos, um esforço no sentido de ampliar o número de livros de divulgação científica, para atingir um público mais amplo.

TP. *No campo da literatura, a Editora da Unicamp publica sobretudo clássicos, dos gregos e latinos a Machado de Assis, mas ao mesmo tempo publica as traduções de Augusto de Campos, a poesia de Décio Pignatari ou os ensaios de Paulo Leminski. Esta conciliação é pacífica ou controversa dentro da editora e na Unicamp?*

PF. Creio que é pacífica. A missão da Editora da Unicamp é publicar textos que sejam importantes para o trabalho acadêmico, textos que sejam utilizados em cursos de graduação e pós-graduação, bem como textos que sejam referência de pesquisa nas várias áreas do saber. Nesse sentido, uma edição bem cuidada da poesia de Décio Pignatari e dos ensaios de Leminski tem tanta pertinência acadêmica quanto a publicação de uma nova tradução da *Divina Comédia*, uma edição bilingue dos hinos homéricos a Apolo ou a primeira tradução para o português de um livro do Paul Ricoeur.



TP. *Como funciona o processo de seleção de títulos na editora?*

PF. Há três formas de seleção. A primeira é a que provém da oferta espontânea feita por autores ou editores, que preenchem um formulário *on-line* e remetem para que o conselho examine e decida pelo interesse em avaliar os originais. Os projetos selecionados pelo conselho são submetidos à análise de dois assessores, escolhidos entre os especialistas mais reputados no área de conhecimento do trabalho. Uma vez aprovado pelo conselho, com base nos pareceres da assessoria, o livro é encaminhado para publicação. A segunda forma é a indicação de qualquer dos integrantes do conselho. Um livro indicado por um conselheiro segue o mesmo trâmite de um livro oferecido espontaneamente, isto é, segue também para parecer de mérito de dois assessores. A terceira forma de seleção é a que é feita por uma comissão de especialistas designada pelo conselho. Trata-se de uma nova maneira de trabalhar na Editora da Unicamp e que tem dado ótimos resultados. Funciona assim: o conselho recebe, formuladas por docentes da Unicamp, propostas de criação de coleções específicas, de caráter temático, que visem suprir deficiências na bibliografia brasileira. Normalmente, são coleções de textos relevantes escritos em outras línguas. Uma vez aprovada a proposta, o conselho designa a comissão científica da coleção, que passa a ser delegada do conselho, selecionando títulos a serem produzidos pela Editora.

TP. *Qual é o seu grau de autonomia na definição da política editorial, enquanto director?*

PF. Não creio que eu tenha autonomia, nem gostaria de tê-la. Como presidente do conselho, posso, além de propor linhas de atuação, argumentar com base nos fundos editoriais e nos compromissos já assumidos para o ano. Mas é só. A política é sempre decidida em plenário no conselho. O que tenho de decidir sozinho, junto com as gerências comercial, editorial e administrativa, uma vez aprovado um título pelo conselho, é a escala e a ordem de publicação dos livros.

TP. *Qual a proporção de traduções e de produção própria no catálogo da editora?*

PF. Nos últimos anos, cerca de 40% dos nossos títulos são traduções.

TP. *O facto de os critérios de avaliação da carreira de um professor universitário no Brasil estipularem que uma tradução de um livro de referência é um item de grande relevância curricular ajuda a encontrar universitários disponíveis para a tarefa sempre árdua da tradução?*

PF. Não creio. Normalmente preferimos utilizar tradutores profissionais, deixando a cargo de professores o acompanhamento da tradução e sua revisão técnica - itens que não contam muito na avaliação da carreira. É certo que temos alguns livros traduzidos por professores, mas isso se deve principalmente ao interesse do docente no assunto e naquele título específico, para utilizar nas suas aulas. Por outro lado, temos publicado muitas traduções que foram apresentadas originalmente como trabalhos de mestrado ou doutorado, especialmente no caso de textos clássicos gregos e latinos.

TP. *A Editora da Unicamp tem uma significativa política de coedições (com a Edusp ou a Ateliê, para dar dois exemplos de referência). A que se deve essa política?*

PF. Também temos livros em coedição com a UFMG, a Unifesp, a Uerj e outras, embora a Edusp seja nossa maior parceira, de fato, dentre as universitárias. No caso da Edusp, a associação é natural, pois reflete a ampla cooperação acadêmica que as duas universidades têm em todas as áreas. Com a Ateliê temos publicado de modo sistemático uma coleção, intitulada *Clássicos Comentados*, cuja proposta agradou ao conselho por corresponder plenamente aos objetivos da Editora da Unicamp.

Na definição de uma política de coedição com editoras comerciais há dois fatores muito importantes a levar em conta. O primeiro é, claro, o catálogo: a Editora da Unicamp só publica em coedição com editoras comerciais de catálogo universitário de alto nível. O segundo, não menos relevante, é o tamanho e a capacidade de distribuição da editora de mercado que nos propõe parceria. Desde que assumi, fomos gradativamente deixando de fazer coedições com editoras de grande porte, como Moderna e Cortez, por exemplo (e recusando propostas de outras, como a Globo), porque a distribuição universitária é mais lenta e o que tendia a acontecer, na prática, é que acabávamos por financiar a produção, estocar por breve tempo os exemplares que nos cabiam e logo vendê-los, com os descontos de praxe, ao coeditor. Assim a definição de um coeditor se pauta, no caso das universitárias, pela qualidade do catálogo - e, no caso das de mercado, pela qualidade do catálogo mais a dimensão relativa da empresa e sua presença no mercado. As vantagens da coedição são evidentes: maior visibilidade do livro e melhor retorno comercial, pois a coedição permite aumentar a tiragem, diminuindo assim o preço de custo unitário.



TP. *Pode dizer-nos quais são os principais problemas que uma editora universitária enfrenta no mercado brasileiro do livro?*

PF. O maior problema de mercado é o poder de barganha dos distribuidores e das grandes redes de livrarias. Como se trata de um país gigantesco, os custos das distribuidoras são altos - ou, pelo menos, isso é o que elas alegam. Já as livrarias grandes não têm o argumento do custo alto de operação, mas têm um mercado cativo e grande poder de vendas pela internet. Assim, o desconto exigido por elas é normalmente de 50% sobre o preço de capa - quando não de 55%! Isso faz aumentar muito o preço de venda ao público, o que torna ainda menores as vendas de livros universitários, que são, em princípio, adquiridos por estudantes. Outro problema grave é que as bibliotecas brasileiras, em geral, não adquirem livros. Se cada biblioteca universitária do país, em vez de nos enviar ofícios solicitando doações (não só dos livros, mas também do frete para enviá-los), comprasse os livros em que tem interesse, as editoras universitárias teriam condições de aumentar as tiragens, dispensar os intermediários e abastecer o mercado com livros mais baratos e de melhor qualidade.

TP. *Existe um circuito de vendas específico da rede de editoras universitárias brasileiras, ou as livrarias existentes nos campi regem-se pelos princípios universais do mercado?*

PF. Existe um circuito específico, que são as feiras universitárias. A pioneira, a maior e mais interessante comercialmente é a promovida anualmente pela Edusp. Nela vendemos mais em três dias do que para distribuidores em 30. A feira da USP foi idealizada pelo atual presidente da Editora, Plínio Martins Filho, que se propôs a demonstrar que o livro universitário tem público, mas um público que não pode adquirir os livros pelo preço que as formas de circulação de mercado exigem que o livro tenha (a questão do custo de distribuição, que expus na resposta anterior). Assim, a Edusp convida todas as editoras de catálogo universitário do país a vender livros no campus de Pinheiros, no final do ano. Não há custo para os vendedores, mas há uma condição, que é decisiva: os livros têm de ser vendidos com um desconto mínimo de 50%, ou seja, têm de ser vendidos pelo preço que são entregues aos distribuidores ou redes livreiras. O resultado é eloquente. Basta visitar a feira uma vez para compreender onde está um dos principais gargalos do mercado do livro universitário.

TP. *Com que apoios contribui o Estado brasileiro para a edição? A política brasileira do livro parece-lhe consistente?*

PF. A Editora da Unicamp tem recebido algum auxílio da Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp). Mas não se trata de apoio à editora, e sim aos autores: eles apresentam pedido individual à Fundação, que lhes concede um certo montante, que poderão entregar a qualquer editora. Como a Editora da Unicamp goza de prestígio, por conta de seu catálogo e sua seletiva política editorial, muitos desses autores preferem publicar conosco, de modo que conseguimos apoio para a edição de vários livros. Quanto à política federal, não tenho muito a dizer, porque nos afeta pouco, já que o governo não tem uma política específica para o livro universitário. Em geral não dependemos de vendas governamentais.

TP. *O Paulo é um crítico com uma intervenção pública frequente. Como vê a situação da crítica de livros na imprensa no Brasil? Que análise faz da evolução da situação desde os seus tempos de estudante até os dias de hoje?*

PF. Penso que não vivemos um momento muito bom, no que diz respeito à mídia impressa. Mas não conto entre os saudosistas. Creio que o que vem no jornal é, em geral, de pouco interesse. Mesmo quando críticos notáveis, inteligentes e cultos são convidados para escrever - o que não é tão raro quanto se diz - o espaço físico destinado à literatura não permite mais do que a informação ou a avaliação sumária.

No geral, porém, a crítica de livros é uma modalidade do marketing ou da coluna social. É, na melhor hipótese, atividade jornalística. Mas há outros espaços interessantes, nos quais a crítica se pode fazer de modo menos apressado ou menos condicionado pela pauta imediata, pelo "gancho". O mais rico é ainda a revista. Impressa ou eletrônica, é na revista que bons críticos têm espaço e liberdade para refletir sobre a literatura de agora e de antes. Mas há também espaços alternativos e interessantes, pelo nível muito variado das colaborações, como o jornal *Rascunho* e o portal *Cronópios*.

TP. *Do que conhece, a situação da crítica de livros na imprensa no Brasil parece-lhe diferente da portuguesa? Em que aspectos?*

PF. Creio que em Portugal o exercício da crítica é mais efetivo. A discordância, a frontalidade, o exame rigoroso têm mais espaço na crítica de livros em Portugal do que no Brasil. Mas pode ser que seja apenas a idealização de quem está do lado de fora.

TP. *Que ideia tem do estado actual da edição em Portugal e da evolução verificada na última década?*

PF. Uma coisa que sempre me impressiona em Portugal, a cada viagem, é a quantidade de livros produzida todos os anos. É um país pequeno, com uma população menor do que a da cidade de São Paulo, que conta com poucas universidades e, ao que me dizem, poucas livrarias - aí, como aqui, a capilarização da distribuição dos livros parece ter regredido bastante. No entanto, Portugal tem uma produção enorme de livros, em geral bem editados. Não tenho ideia de quais são as tiragens, nem qual é o real público comprador e/ou leitor de literatura. Mas me parece um prodígio que a quantidade de títulos novos cresça na proporção direta da queixa quanto à diminuição dos espaços de venda e à diminuição do público leitor.

TP. *Em termos comparativos, como vê a situação da edição brasileira em relação à portuguesa, da universitária à generalista?*

PF. Creio que em Portugal não há nada que se compare à edição universitária brasileira. Não só pela quantidade de editoras, mas também pelo papel central que as editoras universitárias representam na vida intelectual do país. Isso pode ser aferido de várias formas: da presença maciça nas bibliografias

especializadas à referência constante na grande imprensa, passando pelos prêmios literários em que se galardoam textos de investigação. No que diz respeito às publicações de mercado, também é difícil comparar, dada a diferente dimensão dos países. Proporcionalmente, a indústria editorial portuguesa é muito mais poderosa. Quero dizer: se considerarmos a dimensão dos países e a produção livreira. O que me parece curioso é que haja em Portugal potentes editoriais, que inclusive atravessam o Atlântico e vêm estabelecer-se no Brasil.

TP. *O mundo da edição no Brasil tem formas institucionalizadas de recompensa do mérito, inter pares: prêmios, classificação das melhores editoras, etc. Pode falar-nos disso e dizer-nos como se processam essas avaliações, que em Portugal primam pela inexistência?*

PF. No Brasil há grande empenho na avaliação e na classificação da produção intelectual na universidade. O regime do *publish or perish* se impôs decisivamente no país. Assim, a publicação de revistas e livros universitários cresceu muito e muitos programas de pós-graduação e grupos de pesquisa dispõem de verbas que podem ser investidas no financiamento de eventos e publicações. Por conta disso, o sistema federal de avaliação dos cursos de pós-graduação tem vindo a implementar critérios de avaliação de revistas universitárias e de livros. As revistas acadêmicas brasileiras são todas distribuídas em categorias hierárquicas que lembram a nota das agências de investimento... E também se fala em *ranking* de Editoras, uma vez que a avaliação de livros que hoje se faz é evidentemente impossível, dado o volume dos títulos produzidos a cada ano. Além disso, hoje não há nenhum professor de curso de pós-graduação brasileiro (nem mesmo de graduação) que não tenha *on-line* o seu *curriculum*. Trata-se de um sistema federal, aberto à consulta pública ([lattes.cnpq.br](http://lattes.cnpq.br)), no qual os docentes são compelidos a registrar suas atividades acadêmicas e, principalmente, a sua produção científica. Os currículos dos docentes e dos estudantes são elementos importantes para a avaliação federal dos vários cursos de pós-graduação - cujo resultado é muito relevante, pois a situação de cada curso na escala de excelência lhes determina o tipo e o volume de verbas federais para custeio dos cursos de pós-graduação, bem como o número de bolsas de estudos para alunos de pós-graduação. A mesma base pública fornece os dados sobre os quais os comitês de avaliação se baseiam para aferir os currículos dos pretendentes a apoios federais (dos quais o mais notável é a Bolsa de Pesquisa do **CNPq**, que garante aos pesquisadores de destaque um apoio mensal, por três ou cinco anos, dependendo da categoria). Assim, não é de espantar que os dados sobre publicações, editoras, revistas, coletâneas etc. sejam muito valorizados. Prêmios literários que contemplam modalidades de investigação - como o da **APCA** e o **Jabutí** - entram no sistema de avaliação geral, e por isso terminam por ser valorizados dentro da academia. Além disso, há universidades que têm o seu próprio sistema interno de avaliação da produção científica dos docentes. Na Unicamp, por exemplo, os docentes (mesmo os catedráticos) somos obrigados (de três em três ou de cinco em cinco anos, conforme o nível) a apresentar relatórios de atividades, de cuja aprovação depende a manutenção do seu regime de trabalho em tempo integral (ou seja, se a produção não for a esperada, o salário do professor pode ser cortado pela metade). Ainda na Unicamp, com base nesses relatórios se atribui anualmente a cada instituto um prêmio em dinheiro (equivalente a um mês de salário de um professor catedrático) para que seja, com base em avaliação objetiva e externa, atribuído a quem mais produziu. Não é difícil compreender, nesse quadro, a importância, para nós, dos *rankings* e da produção de *papers* e livros. Nem como a preocupação com índices que parecem indicar a qualidade relativa não só das editoras universitárias, mas ainda das próprias universidades, tem crescido.

TP. *A crise dramática que Portugal atravessa tem levado as editoras portuguesas de maior dimensão a apostar no mercado brasileiro. Há uma presença visível das editoras portuguesas no Brasil ou trata-se de uma ilusão de óptica?*

PF. Sim. Há uma presença visível das editoras portuguesas entre nós. Ainda esta semana saíram publicados os primeiros títulos da recém-instalada Babel. O mercado brasileiro tem crescido em todos os campos. Oxalá que a aposta esteja certa e que o mercado brasileiro de livros cresça tanto quanto o de automóveis!

TP. *Em poucos anos, o Prêmio Portugal Telecom ganhou no Brasil mais impacto do que o Prêmio Camões. Pode tentar ajudar-nos a perceber as razões do fenómeno?*

PF. O Prêmio Camões é invisível no Brasil. Pouca gente sabe de sua existência e dos seus resultados. Eu mesmo quase nada sei. Nem quando se realiza, nem quem já o recebeu (sinal eloquente: tive de ir agora mesmo à internet para saber quem foi contemplado em 2011...). E pouca gente sabe ou se interessa por saber quem é o júri ou como ele é composto e por quem é designado. Não há envolvimento da comunidade intelectual brasileira no Prêmio Camões, que termina por ter um caráter de coisa fechada, oficial, com sabor a comenda ou homenagem pré-póstuma. Aliás, nesta pesquisa que acabo de fazer para saber quem recebeu o prêmio no ano passado deparei com um resumo da reunião que é bem instrutivo, pois nele se lê que a decisão do júri foi premiar alguém de um dado país (dentro do sistema de rodízio aparentemente), e que, decidido esse ponto, a escolha foi natural, pois o nome fora já aventado antes. Isso embora membros do júri declarassem candidamente conhecer apenas parcialmente a obra do galardoado. Ou seja, foi tudo feito ali mesmo... Já o Portugal Telecom é dinâmico e tem estrutura abrangente: todos os anos um enorme grupo de pessoas ligadas à vida intelectual e universitária recebe convite para compor o júri inicial - aquele que indicará os livros dos quais sairão os finalistas. Isso dá ao Prêmio Portugal Telecom uma natureza pública, inclusiva - democrática, pode-se dizer. A segunda fase é também muito transparente, pois o júri que elaborará a lista dos dez finalistas é constituído por votação do amplo júri inicial. Quando se divulgam os resultados, divulgam-se primeiro os 50 finalistas, depois os 10 e, finalmente, no dia da entrega, os escolhidos. Isso tudo gera não só envolvimento, mas também grande divulgação. E há um outro elemento que torna o Portugal Telecom mais "nosso", isto é, brasileiro: ele premia majoritariamente obras brasileiras. Assim, não há sequer como comparar os dois prêmios em termos de percepção pública de importância no Brasil.

TP. *Pode falar-nos dos autores portugueses que integram o catálogo da Editora da Unicamp? O seu interesse pela literatura e cultura portuguesas tem alguma responsabilidade nessa presença?*

PF. Não temos tantos autores portugueses no catálogo. Recentemente, publicamos apenas três livros do Abel Barros Baptista, dois do Arnaldo Saraiva, um do **Diogo Ramada Curto** e um da **Clara Rowland**. Temos, sim, muitos livros sobre autores portugueses. É possível que meu interesse pela cultura portuguesa tenha algo a ver com essa presença. Mas não apenas o meu. Meu parceiro de trabalho há 30 anos, que integra inclusive o conselho editorial da Editora da Unicamp, Alcir Pécora, é um estudioso da cultura e da literatura portuguesa. Juntos temos tido, talvez, por conta de conhecermos mais a fundo o que se publica em nossas áreas de trabalho, contato com autores que não tinham espaço no Brasil. E ambos produzimos livros, publicados antes de eu estar na direção da Editora, sobre autores portugueses: ele sobre Vieira e eu sobre Oliveira Martins e Camilo Pessanha.

TP. *O que acha do acordo ortográfico? Acha mesmo que, como dizem os editores portugueses (e muitos intelectuais), o acordo foi uma gigantesca maquinaria brasileira para permitir que os livros brasileiros entrem livremente no mercado português e no africano, acabando com a indústria portuguesa do livro?*

PF. O acordo ortográfico é um aleijão. Linguisticamente malfeito, politicamente mal pensado, socialmente mal justificado e finalmente mal implementado. Foi conduzido, aqui no Brasil, de modo

palaciano: a universidade não foi consultada, nem teve participação nos debates (se é que houve debates além dos que talvez ocorram durante o chá da tarde na Academia Brasileira de Letras), e o governo apressadamente o impôs como lei, fazendo com que um acordo para unificar a ortografia vigorasse apenas aqui, antes de vigorar em Portugal. O resultado foi uma norma cheia de buracos e defeitos, de eficácia duvidosa. Não sei a quem o acordo interessa de fato. A ortografia brasileira não será igual à portuguesa. Nem mesmo, agora, a ortografia em cada um dos países será unificada, pois a possibilidade de grafias duplas permite inclusive a construção de híbridos. E se os livros brasileiros não entram em Portugal (e vice-versa) não é por conta da ortografia, mas de barreiras burocráticas e problemas de câmbio que tornam os livros ainda mais caros do que já são no país de origem. E duvido que a ortografia seja uma barreira comercial maior do que a sintaxe e o ai-meu-deus da colocação pronominal. Mas o acordo interessa, é claro, a gente poderosa. Ou não teria sido implementado contra tudo e todos. No Brasil, creio que sobretudo interessa às grandes editoras que publicam dicionários e livros de referência, bem como didáticos. Se cada casa brasileira que tem um exemplar do Houaiss, por exemplo, adquirir um novo, dada a obsolescência do que possui, não há dúvida que haverá benefícios comerciais para a editora e para a Fundação Houaiss - Antonio Houaiss, como se sabe, foi um dos idealizadores e o maior negociador do acordo. O mesmo vale para os autores de gramáticas e livros didáticos - entre os quais se encontram também outros entusiastas da nova ortografia. E não é de espantar que tenham sido justamente esses - e não os linguistas e filólogos vinculados à universidade - os que elaboraram o texto e os termos do acordo. Nem vale a pena referir mais uma vez o custo social de tal negócio: treinamento de docentes, obsolescência súbita de material didático adquirido pelas famílias, adequação de programas de computador, cursos necessários para aprender as abstrusas regras do hífen e outras miuçalhas. De meu ponto de vista, o acordo só interessa a uns poucos e nada à nação brasileira, como um todo. Já Portugal deu uma prova inequívoca de fraqueza ao se submeter ao interesse localista brasileiro, apesar da oposição muito forte de notáveis intelectuais, que, muito mais do que aqui, argumentaram com brilho contra o texto e os objetivos (ou falta de objetivos legítimos) do acordo.

TP. *Tem um iPad? E um Kindle? Como vê o futuro do livro em papel num mundo tomado de assalto pela revolução digital e pelo download pirata?*

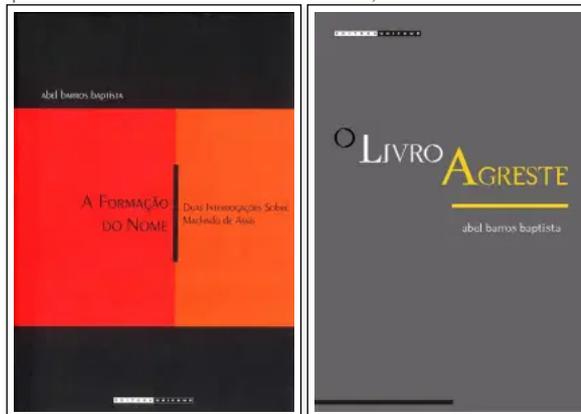
PF. Tenho um iPad. Não tenho um Kindle. Sou um entusiasta da informática, mas acho que o livro em papel terá ainda um longo futuro, por uma razão simples: é uma tecnologia perfeita para a preservação da informação, que não fica antiquada, não depende de atualizações periódicas do sistema operacional, não custa muito caro, não é sujeita a roubo, nem a irremediáveis avarias por queda, vírus ou descuido de armazenamento. É evidente, porém, que a forma digital ganhará cada vez mais espaço, pelo custo baixo dos livros eletrônicos, pela sua portabilidade (leva-se uma biblioteca pessoal num iPad hoje - um dia talvez levemos o equivalente a todas as bibliotecas do mundo) e pela rapidez de acesso à informação. A médio prazo, é provável que o livro impresso, tal como já começa a acontecer, venha a ser preferencialmente ou um objeto de arte, ou o lugar de materialização do valor intelectual, no sentido que é fácil e barato publicar na internet, mas caro e complicado publicar em papel - o que pode ser lido como: "o que vale a pena incontestavelmente resulta num livro de papel".

Quanto ao *download* pirata, creio que é inevitável, por enquanto. Mas hoje, com os *scanners* e câmeras digitais (além da velha máquina de fotocópia), o livro de papel tampouco está protegido do *download* pirata. Creio que, desse ponto de vista, o livro eletrônico seguirá o rumo aberto pelo interesse da indústria fonográfica, desenvolvendo mecanismos de controle de cópias e preservação do direito autoral. Mas como os valores envolvidos são menores, não acredito que o controle será eficaz. E devo confessar que, como professor, me valho muito das bibliotecas digitais, inclusive da do Google - e gosto muito quando encontro disponível um livro de que preciso.

Não é, porém, no *download* do livro novo que se processará a mudança mais interessante no mercado livreiro. É no que toca ao *download* de livros clássicos ou em domínio público. Aquela parte do catálogo das editoras que consistia na republicação, sem aparatos e notas novas, de textos clássicos sofrerá grandes golpes. E isso - veja como sou otimista - é bom, pois só fará sentido, em breve, publicar em papel um livro clássico se essa publicação apresentar um diferencial, uma novidade, seja no apuro gráfico, na preparação do texto ou no aparato crítico.

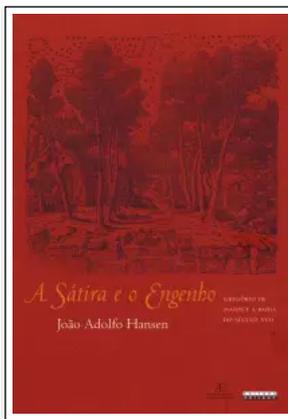
TP. *Pode indicar alguns dos livros que mais gosto lhe deu editar até hoje?*

PF. Um dos livros que mais gostei de editar foi *A formação do nome - duas interrogações sobre Machado de Assis*, de Abel Barros Baptista. O livro, que em Portugal se chamava *Em nome do apelo do nome*, nunca foi distribuído. A editora que o produziu morreu antes de o dar à luz. Fiquei muito feliz, assim, por poder, assim que assumi a Editora, publicar esse livro notável, que existia apenas na casa do seu autor, e que estava destinado a alterar a leitura brasileira de um dos textos mais referidos aqui, que é ensaio sobre o instinto de nacionalidade, de Machado.

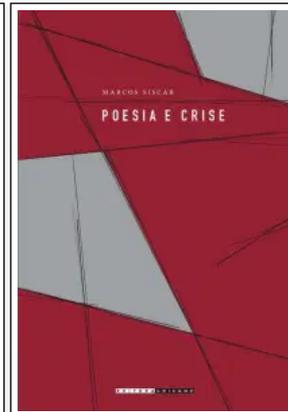


Também me deu grande alegria publicar a segunda edição de *O teatro do sacramento*, de Alcir Pécora. Esse livro, que estabeleceu novos parâmetros de leitura do barroco brasileiro, estava esgotado havia tempos. No aniversário de 10 anos da primeira publicação, tive oportunidade de fazer nova edição, tendo eu mesmo cuidado de lhe desenhar a capa e de dirigir a diagramação.

Muito me alegrou também poder publicar, pelos mesmos motivos, o livro *A sátira e o engenho*, de João Adolfo Hansen.

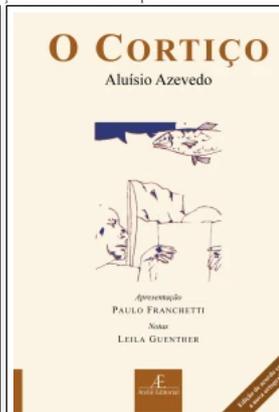
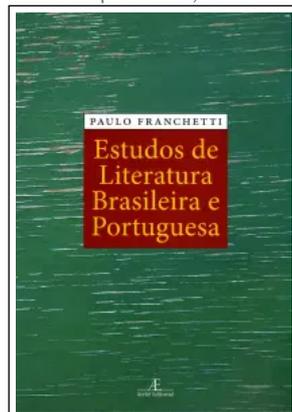


Por fim, eis alguns outros motivos de satisfação pessoal: *Poesia pois é poesia*, de Décio Pignatari; *O livro agreste*, de Abel Barros Baptista; *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri, em tradução de João Trentino Ziller e com as ilustrações originais de Botticelli; *O modernismo brasileiro e o modernismo português*, de Arnaldo Saraiva; *O conceito de universidade no projeto da Unicamp*, de Fausto Castilho; e *Poesia e crise*, de Marcos Siscar. Também gostei muito de poder publicar as traduções de Augusto de Campos e o livro de ensaios de Paulo Leminski - especialmente este último, que reuniu textos até há pouco de muito difícil acesso.



TP. Em que situação gostaria de deixar a Editora da Unicamp quando chegar a hora de abraçar outros desafios?

PF. Gostaria de a deixar muito profissionalizada. O que estou conseguindo fazer por meio não só da constituição de um corpo de funcionários de rara competência, mas principalmente com o trabalho em equipe de três gerentes notáveis, que se encarregam da produção, das vendas e da administração, bem como de um assistente técnico administrativo que faz todos os contratos, contatos e acordos internacionais. Como a Unicamp prima pela qualidade acadêmica, penso que o próximo conselho editorial será tão rigoroso e participante como o atual. Assim, tendo publicado boa parte do catálogo hoje disponível e tendo constituído essa equipe, creio que já posso dar por encerrada esta etapa da minha vida profissional, com a sensação do dever cumprido.



Partilhar:

- 
- 
- 
- 

Posted in [Editoras](#), [Entrevista](#), [Mercado](#), [Universidade](#)

Postado por [Paulo Franchetti](#) às [16:50](#) Nenhum comentário:

Marcadores: [acordo ortográfico](#), [editora unicamp](#)

## Febre de Eça

### Febre de Eça

[Publicado na Folha de São Paulo, em 13/8/2000. Em formato original em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1308200008.htm>]

Há um século, no dia 16 de agosto de 1900, Eça de Queirós morria em Paris, com 55 anos. A notícia repercutiu fortemente no Brasil. É que Eça não era aqui apenas um romancista de sucesso. Era já havia tempos a figura idealizada que o jovem Alberto de Oliveira, quando o viu certa vez no Porto, ficou contemplando como se fosse "um pequeno deus". De fato, desde pelo menos a publicação de "Os Maias", em 1888, a intelectualidade brasileira parece ter sido acometida, para usar o termo criado por Monteiro Lobato, por uma "ecite": uma febre ou paixão intensa por Eça de Queirós, que vai atravessar, sem perder a força, pelo menos as duas primeiras décadas deste século.

A especial afeição brasileira por Eça de Queirós, porém, parece ser ainda anterior aos anos 80 e deve-se a um conjunto amplo de motivos. Por um lado, o romancista não aparecia ao público apenas como o autor de umas tantas obras-primas. Era uma presença muito mais próxima: um jornalista que escrevia regularmente nos periódicos brasileiros, opinando sobre os mais diversos assuntos.

De fato, só na "Gazeta de Notícias", Eça escreveu durante 16 anos seguidos, a partir de 1880. Além disso, tinha sido um dos jovens rebeldes que, ao lado de Antero de Quental e Teófilo Braga, se empenharam na denúncia do atraso político, moral e científico das nações ibéricas: era um dos representantes da já mítica Geração de 70, iconoclasta e modernizadora. Era também o autor das "Farpas" (1871-72), em que não só satirizara a sociedade portuguesa do seu tempo, mas também ironizara cruelmente o imperador do Brasil, d. Pedro 2º, no momento mesmo em que começava a fortalecer-se o republicanism no país.

Por tudo isso, no ambiente encharcado de propaganda republicana dos últimos anos do Império e de propaganda antilusitana nos primeiros anos da República, Eça podia ser visto como um aliado progressista: um equivalente, para a vida portuguesa sua contemporânea, do que era o seu amigo Oliveira Martins para o passado dessa mesma sociedade. Quanto a esse ponto, vale ainda observar não apenas que o naturalismo foi geralmente assimilado ao positivismo e à ideologia republicana, mas também que o pensamento de Oliveira Martins ainda em 1902 forneceria a base de um livro tão importante quanto o "América Latina - Males de Origem", de Manuel Bonfim. Por outro lado, é certo que Eça de Queirós era, sob muitos aspectos, o oposto do outro grande romancista português havia pouco desaparecido, Camilo Castelo Branco. Camilo representava, para a maioria dos escritores brasileiros do tempo, o censor caturra, o ciumento corretor da linguagem utilizada deste lado do Atlântico. Era, além disso, o romancista da predileção da grande colônia portuguesa, que nele via o seu escritor por excelência: o que dispunha suas histórias em linguagem e paisagens legitimamente lusitanas. Eça, por sua vez, exibía uma linguagem muito diferente, de sintaxe mais direta e de vocabulário menos exuberante, cheia de neologismos e estrangeirismos, principalmente galicismos. Tão incorreta talvez, pelos parâmetros de Camilo ou de Castilho, quanto a de Alencar ou de Varela, essa linguagem simples e ágil não recuava tampouco ante o bom-senso ou as conveniências e descrevia de modo muito "realista" os vícios que os primeiros romances do autor visavam a denunciar. "Sórdido como uma página de Eça de Queirós!" - era assim que um moralista do tempo insultava um poema que julgava pernicioso. E foi graças a "O Primo Basílio" que "realista" e "naturalista" durante um bom tempo foram sinônimos, para o leitor comum, de repulso, indecente ou obsceno. Por tudo isso, Eça de Queirós era, de modo convincente, muito moderno e muito cosmopolita. Mas a substância mais ativa na promoção da "ecite" não foi nenhuma dessas, e sim a célebre ironia queirosiana, que, depois de "O Primo Basílio", vai marcar cada vez mais inconfundivelmente os seus romances, tanto na construção da frase, quanto na composição das personagens. Diferente da ironia romântica que, tal como aparece em Camilo e mesmo em Garrett, tem sempre um trazo de amargura, a de Eça supõe uma atitude de espírito de luminosidade constante, um jeito de olhar que ao mesmo tempo promove a crítica dos costumes e reafirma o afastamento do analista em relação ao objeto da sua análise. Reconhecemos logo o estilo de Eça em frases simples como, por exemplo, "enclachado contra o piano, esfregava lentamente as mãos, esmagando o meu embaraço" ou "a figura de Napoleão sobre rochedos enfáticos". É a essa ironia, a esse sistemático olhar analítico, tingido de humor e de ceticismo, que se deve o fato de não haver heróis positivos no elenco dos protagonistas queirosianos. São sempre ou francamente negativos, como a Luísa, de "O Primo Basílio", ou o Raposão, de "A Relíquia", ou ambíguos e esbatidos, como o Gonçalo, de "A Ilustre Casa de Ramires", ou o Carlos, de "Os Maias". As personagens secundárias, por sua vez, são usualmente desenhadas com traço mais forte, ou para rebaixar, por contraste, as principais, ou para proporcionar uma síntese caricatural, reveladora do ambiente da época retratada no romance.

Esse procedimento produziu tipos inesquecíveis: o Conselheiro Acácio, o poeta romântico Alencar, a empregada Juliana, o revolucionário e incosequente João da Ega, entre outros. Desses, a criação mais popular é, sem dúvida, o Conselheiro de "O Primo Basílio", que passou a integrar o patrimônio da mitologia e do vocabulário comum, pois desde os anos 80 do século passado pode-se dizer de qualquer figura pomposa e vazia que é um "acácio" ou que é uma figura "acaciana".

Estruturada a partir desse olhar distanciado e descrente, a narrativa queirosiana não vai firmar o desenvolvimento do enredo romanesco nas paixões, nem na coerência psicológica das personagens ou nas determinações fatais à sua liberdade. Pelo contrário, uma tendência forte do romance de Eça é a de se estruturar em painel mais ou menos alegórico, composto a partir da construção muito realista de situações particulares. Disso resulta uma narrativa cuja unidade não provém da verossimilhança realista do conjunto, mas é construída pelo recurso sistemático à intertextualidade e às simetrias e espelhamentos na construção dos episódios, das cenas e das personagens. Resulta também uma voz narrativa que nunca deixa de enfatizar os aspectos sensórios de cada um deles, destacando o que é mais ridículo, mais sedutor ou apenas mais plástico em cada momento da romance.

Esse conjunto de características da ficção queirosiana faz com que sua obra descreva uma curva que, se tem a sua origem num livro naturalista como "O Crime do Padre Amaro", rapidamente se afasta desse tipo de discurso e método compositivo, em direção ao que A.J. Saraiva denominou "impressionismo". Esse afastamento já é bastante notável no segundo romance de Eça, "O Primo Basílio". O primeiro a dar conta da novidade desse texto foi o próprio escritor, que, assim que o livro saiu, escreveu a Teófilo Braga e fez um longo ato de contrição por não ter feito um romance ortodoxamente naturalista. Por outro lado, quando o livro foi publicado no Brasil, Machado de Assis logo notou que as suas personagens careciam de determinações fortes de qualquer tipo, fossem internas ou externas, e que o próprio enredo se montava a partir de uma série de acidentes, de casualidades. A autocrítica de Eça era claramente defensiva e por isso apresentava como defeito tudo o que fosse fuga ao receituário

naturalista. Já a avaliação de Machado era moralista e se fazia de uma perspectiva marcadamente romântica. Mas ambas acusavam a existência nesse livro de uma nova forma de composição, que só ganhará força desse momento em diante na obra do autor.

Dois anos depois, em 1880, vem a público "O Mandarin", em que se completa o abandono da maneira naturalista. E após mais oito anos, em 1888, Eça publica "Os Maias". É o ponto alto da maturidade do romancista, no pleno domínio de uma maneira própria, e é, também, o ápice da "ecrite" no Brasil. Os dois grandes livros seguintes já serão póstumos: "A Ilustre Casa de Ramires" e "A Cidade e as Serras". Em ambos, acentua-se o traço alegórico e o distanciamento irônico da voz narrativa. Por isso, o primeiro vai ser objeto de graves reparos por parte dos críticos mais fiéis ao paradigma romântico/realista, calcado na verossimilhança psicológica e na construção orgânica da narrativa. A.J. Saraiva, por exemplo, vai escrever que dois defeitos principais de "A Ilustre Casa" são que a personagem central é um títere (é a mesma acusação de Machado a Luísa) e que o livro todo "é pensado, sobreposto e encaixado como as pedras de um edifício".

De fato, desde "O Primo Basílio", que José Régio considerava o mais bem construído romance de Eça, o escritor já pratica um tipo de literatura que, sem ser naturalista, continua a ser anti-romântica e se apresenta afinada com a evolução do romance europeu, principalmente com o esteticismo de um Huysmans, para não mencionar ainda outros escritores de grande voga na virada do século e pouco depois, como Oscar Wilde e Anatole France.

Assim, não é de estranhar que, para os brasileiros do final do século 19 e começo do 20, Eça tivesse encarnado adequadamente o ideal de modernidade; que tivesse representado para os leitores e escritores brasileiros um modelo, em língua portuguesa, do esforço para superar o velho mundo romântico (que no Brasil se confundia com o país monárquico, rural e escravocrata) e construir uma nova cultura: cidadina, burguesa e republicana, fundada na instrução e no discernimento do cidadão médio. Um modelo, enfim, daquilo que era o título de um conto belíssimo, temperado de ironia e autocrítica, que Eça publicou originalmente em 1892 na "Gazeta de Notícias" do Rio de Janeiro: "Civilização".

---

Postado por [Paulo Franchetti](#) às [08:58](#) Nenhum comentário: 

Marcadores: [eça de queirós](#)

---

domingo, 30 de junho de 2013

## O Primo Basílio

*O PRIMO BASÍLIO*

[texto de apresentação à edição anotada da obra, pela Ateliê Editorial]

Para compreender melhor o período em que Eça de Queirós viveu e produziu seus textos, é preciso recuar um pouco no tempo e rastrear, na história de Portugal, as grandes transformações pelas quais passou aquele país ao longo do século XIX.

O fato político mais importante da primeira metade do século é a luta entre os partidários da continuidade da monarquia absoluta e os partidários da implantação de um regime liberal, em que o poder do Estado fosse definido por uma constituição e o sistema de propriedade fosse modernizado. A primeira revolução liberal aconteceu em 1820, e foi propiciada pela estranha situação política e administrativa criada com a transferência, em 1808, da corte portuguesa para o nosso país, que, na prática, inverteu a relação de dependência entre a metrópole e a colônia. Mas foi a independência política do Brasil que deu nova força ao liberalismo na antiga metrópole, porque, perdida a principal fonte de sustento e de riqueza, Portugal se viu frente à necessidade de redefinir os rumos da sua vida econômica e as bases do seu regime político. Também no plano ideológico, a independência brasileira foi um acontecimento da maior importância, porque significou muito claramente o fim da ilusão de que Lisboa pudesse manter-se indefinidamente como cabeça de um grande império ultramarino.

A implantação do liberalismo em Portugal redundou numa guerra longa e penosa (1832-1834), em que se defrontaram os dois filhos de D. João VI. De um lado, estava o filho mais moço, D. Miguel, que em 1828 dera um golpe de estado e restaurara o regime absolutista; de outro, chefiando um exército de exilados, o filho mais velho, D. Pedro, que em 1831 abdicara da coroa brasileira para reivindicar o título de rei de Portugal e garantir o regime liberal naquele país. Se a expressão política do liberalismo em Portugal é o que chamamos hoje de Constitucionalismo, a sua expressão literária é o Romantismo. Essa conjugação é visível na biografia de dois dos maiores escritores portugueses românticos, Almeida Garrett (1799-1854) e Alexandre Herculano (1810-1877), que não foram partidários do liberalismo apenas no plano das idéias, mas pegaram em armas para defendê-lo, alistando-se no exército de D. Pedro.

Essa primeira geração romântica, marcada pela guerra, vai manifestar uma aguda percepção de que o país estava em crise e de que eram necessárias medidas enérgicas para revitalizá-lo, e por isso tanto Garrett quanto Herculano vão trabalhar intensamente no sentido de construir as novas tradições e instituições de que o novo regime necessitava. Nos trinta anos que se seguem à guerra, assiste-se ao esforço de criação de uma cultura liberal: reescreve-se a história da nação, reorganizam-se os arquivos e bibliotecas, criam-se novos instrumentos de produção e divulgação cultural, reforma-se o ensino básico e cria-se o ensino técnico, desenvolve-se uma série de publicações periódicas destinadas à instrução do novo público burguês.

Mas o resultado do esforço de modernização empreendido pelo Constitucionalismo não parece redundar na formação de uma sociedade mais justa, nem sequer na atualização de Portugal face às demais nações européias. Essa é pelo menos a percepção da segunda geração intelectual de importância surgida no período constitucionalista, que estréia literariamente em 1865 com a chamada Questão Coimbrã. Essa geração, cujos principais integrantes eram Antero de Quental, Oliveira Martins, Teófilo Braga e Eça de Queirós, ficou conhecida pelo nome de Geração de 70, e a ela se deve a introdução do Realismo em Portugal. Do ponto de vista da ação política, a Geração de 70 tinha como objetivo declarado proceder a uma ampla crítica da sociedade portuguesa, como forma de superar o que considerava ser um estado de profunda decadência da vida espiritual e econômica da nação. Para iniciar

o movimento de idéias que deveria desencadear as reformas necessárias, esses jovens intelectuais organizaram em 1871, no Casino Lisbonense, uma série de conferências abertas sobre os temas que julgavam mais importantes no debate cultural do tempo.

Embora tenham sido logo proibidas pelo governo, as Conferências tiveram importância central na redefinição dos rumos da cultura portuguesa, e alguns dos nomes mais conhecidos do Portugal oitocentista se encontram, de uma forma ou de outra, ligados à sua realização.

A primeira conferência, depois da fala de abertura, foi feita por Antero de Quental e se intitulava “Causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos três séculos”. A longo prazo, foi esse um dos textos que teve mais repercussões na moderna cultura portuguesa e pode-se ver nele uma síntese ideológica da visão histórica do grupo todo. O ponto central da visada de Antero era a tese de que Portugal (e também a Espanha, mas em outra medida) se encontrava há muito tempo num processo de decadência que era urgente interromper e reverter. Antero identificava três causas para a decadência das nações ibéricas: no plano moral, a causa era o catolicismo da Contra-Reforma, que, entre outros males, teria impedido o desenvolvimento do moderno pensamento científico e filosófico na península; no plano político, apontava a longa vigência do regime absolutista, que com os seus privilégios de classe impedira a formação de uma burguesia forte; no plano econômico, finalmente, responsabilizava a persistência de uma economia baseada na exploração das colônias pela ausência da valorização do trabalho e do esforço de industrialização que era característico do século XVIII europeu. A esses fatores negativos na determinação da vida ibérica, Antero opunha simetricamente os três fatores que julgava responsáveis pelo progresso de outros países europeus: a Reforma protestante, a ascensão das classes médias pela implantação de regimes liberais ou republicanos e o desenvolvimento de indústrias nacionais. Embora esta apresentação seja muito sumária, já se pode ver aí que duas das bases principais da auto-imagem portuguesa eram duramente atacadas por Antero: o catolicismo e a empresa dos descobrimentos, que levou à exploração das colônias.

Tão importante foi essa conferência, que se pode mesmo dizer que a obra cultural da Geração de 70 consiste no desenvolvimento das teses e propostas aí apresentadas, e que, cada um a seu modo, os companheiros de Antero tratarão de descobrir e apresentar caminhos para reverter a decadência profunda que, de seu ponto de vista, caracterizava aquele momento da vida nacional.

A participação de Eça de Queirós nas Conferências consistiu numa fala combativa, em que o escritor defendeu a idéia de que a literatura deveria estar engajada no amplo processo de revolução que era necessário à modernização do país..

A reivindicação central da conferência de Eça, de que temos hoje apenas um resumo e não o texto completo, é a de que a arte moderna tinha por objetivos examinar a sociedade e o indivíduo e proceder à “crítica dos temperamentos e dos costumes”. Ao fazê-lo, a arte moderna tornava-se uma eficiente “auxiliar da ciência e da consciência”, e se comprometia com a verdade e a promoção da justiça social, isto é, com a revolução. Entendida assim a arte como forma de conhecimento e veículo de uma proposta de alteração da estrutura social, era claro para o autor que o romance moderno, devendo fundar-se sobre a observação e a análise, tinha necessariamente de buscar os seus temas no tempo presente, na vida contemporânea. Nas suas próprias palavras:

“O realismo deve ser perfeitamente do seu tempo, tomar a sua matéria na vida contemporânea. Deste princípio, que é basilar, que é a primeira condição do realismo, está longe a nossa literatura. A nossa arte é de todos os tempos, menos do nosso.”

Dentro das coordenadas da época, é fácil ver qual é o antagonista visado por essas palavras de Eça de Queirós. Tomado por uma concepção da arte em que o essencial era a verdade e a pertinência da análise, Eça entendia que o passado era objeto de uma outra arte ou ciência, a história, que dispunha de métodos e técnicas próprios para atingir a verdade. Temos aqui, portanto, uma completa recusa a uma das formas privilegiadas do romance romântico, a novela histórica, que o escritor realista vê apenas como fantasiosa, inútil e deseducativa. À literatura, assim, ficava reservado um estatuto eminentemente crítico e participativo, e por isso o seu método deveria ser a observação e a análise do tecido social contemporâneo e a sua finalidade a correção dos problemas detectados. Daqui à fórmula famosa com que um dia Eça definiria a sua arte, vai apenas um passo: a literatura, escreverá, deve apresentar, “sob o manto diáfano da fantasia, a nudez crua da verdade”.

Por se ter assim pronunciado e por ter composto, a partir dessas premissas o seu primeiro grande romance, que é *O Crime do Padre Amaro* (1ª ed:1875; 1ª ed. em livro: 1876; 2ª ed. em livro:1880) Eça de Queirós vem referido nos manuais escolares como o introdutor do Naturalismo em Portugal. É verdade. Mas também é verdade que a obra de Eça não pode ser inteiramente enquadrada sob essa definição. De fato, se por Naturalismo entendermos o romance baseado na investigação das determinações que o meio físico, os costumes e a herança genética impõem às personagens, de todos os livros publicados em vida de Eça de Queirós apenas poderão ser denominados naturalistas (e mesmo assim com reservas) os romances *O Crime do Padre Amaro*, e *O Primo Basílio* (1878). As obras que publicou antes ou depois dessas, pouco têm a ver com o Naturalismo, como podemos observar no rápido esboço da sua evolução literária, que apresentamos a seguir.

## 1. Eça de Queirós e o romance naturalista

Os primeiros textos ficcionais de Eça de Queirós são algumas crônicas e contos escritos por volta de 1865 e só reunidos em livro postumamente, sob o título de *Prosas Bárbaras*. São narrativas breves, marcadas pela influência de nomes emblemáticos da literatura fantástica - Gérard de Nerval, Edgar Allan Poe, E. T. Hoffman, H. Heine - e sobretudo pelo espiritualismo do grande escritor do tempo, Victor Hugo. Impregnadas de um forte sentimento místico panteísta, essas *Prosas* não trazem, nem nos temas, nem na forma, qualquer indicação de que o seu autor será, passados uns poucos anos, o convicto defensor do Realismo artístico. Por outro lado, pode-se dizer também que foi bastante rápida a fase programaticamente naturalista da produção de Eça de Queirós, pois já em 1880, apenas dois anos depois de *O Primo Basílio*, o romancista publica *O Mandarim*, que ele mesmo define como “um conto fantástico e fantástico, onde se vê ainda, como nos bons velhos tempos, aparecer o diabo, embora vestindo sobrecasaca, e onde há ainda fantasmas, embora com ótimas intenções psicológicas”. *O Mandarim* representa, na obra do autor, um divisor de águas. Como Eça registrou em carta ao seu editor francês, essa obra “se afasta consideravelmente da corrente moderna da nossa literatura, que se tornou, nestes últimos anos, analista e experimental”. Pelo seu enredo fabuloso - em que um indivíduo consegue, por meio de um pacto com o diabo, matar magicamente um mandarim e herdar-lhe impunemente a fortuna - pelo gosto pronunciado do exotismo, pela ausência de interesse em condicionalismos que determinassem a ação dos indivíduos e, finalmente, pela intervenção do

sobrenatural, temos aqui um texto que não se enquadra nos objetivos e definições da arte que encontramos na famosa conferência proferida em 1871.

Os textos escritos por Eça de Queirós depois de *O Mandarim* também muito dificilmente se poderão denominar naturalistas, e suas últimas obras, desenvolvendo os elementos centrais do seu estilo, apontam claramente para a constituição de um discurso impressionista. O momento mais alto desse desenvolvimento do estilo e da forma de composição queirosianos encontram-se em textos pouco conhecidos: as impressionantes vidas de santos (*São Cristóvão*, *Santo Onofre*), escritas no final da vida do escritor, deixadas mais ou menos inacabadas, e só reunidas em livro postumamente, em 1912.

No quadro de sua obra, portanto, *O Primo Basílio* pertence ao que poderíamos chamar de a segunda fase da escrita do autor, aquela que se deixa definir como de influência naturalista e que se inaugura com a publicação, em 1875, de *O Crime do Padre Amaro*. *O Crime*, que sofreu uma profunda alteração entre a primeira e a segunda edição em volume, é o romance mais naturalista que o autor publicou: enfoca uma instituição social específica -- o celibato religioso -- e tenta demonstrar os efeitos nocivos que dele decorrem muito frequentemente. Ao mesmo tempo, o caráter da personagem principal é bastante determinado pela sua história pessoal, seja no nível da herança biológica, seja no nível da influência exercida pelo meio em que foi criado.

Mas já quando publica *O Primo Basílio* o autor não parecia sentir-se completamente à vontade quanto aos princípios que defendia enquanto artista revolucionário. É o que nos mostra uma carta que escreveu a Teófilo Braga, seu companheiro de geração, que como ele defendia o empenho da arte na promoção da justiça social. Teófilo, escritor e filósofo combativo, lera o romance e gostara muito, elogiando o autor nestes termos: “como processo artístico *O Primo Basílio* é inexcelsível; não haverá nas literaturas européias romance que se lhe avante.” Em resposta, escrevia então Eça de Queirós, em março de 1878: “muitas vezes, depois de ver o *Primo Basílio* impresso, pensei: - o Teófilo não vai gostar! Com o seu nobre e belo fanatismo da Revolução, não admitindo que se desvie do seu serviço nem uma parcela do movimento intelectual - era bem possível que Você, vendo o *Primo Basílio* separar-se, pelo assunto e pelo processo, da arte de combate a que pertencia o *Padre Amaro*, o desaprovasse.”

É que Eça percebia, talvez melhor do que o filósofo, que *O Primo Basílio* não era um texto da mesma espécie que *O Crime do Padre Amaro*. Por isso, mesmo depois da recepção entusiasmada de Teófilo, ele se preocupa em frisar o potencial revolucionário do livro, dizendo que traçara ali “um pequeno quadro doméstico, extremamente familiar a quem conhece bem a burguesia de Lisboa”. E para ressaltar o conteúdo da crítica social que existia no livro, apresenta desta forma as personagens do romance:

“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 e 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 criada, 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 de profissão (Julião) e às vezes, quando calha, um pobre bom rapaz (Sebastião).”

O resumo de Eça, que é bastante empobrecedor e, em alguns aspectos (como na caracterização de Juliana), infiel ao livro, procura destacar o potencial crítico de sua obra, carregando nos traços que descrevem os defeitos das personagens. Mas aqui mesmo já aparece uma característica central do romance: não há, nessa estrutura, uma rede determinística. Trata-se de um ensaio de descrição de um ambiente que se apresenta como típico, mas as relações entre os elementos envolvidos é determinada de modo negativo: é a falta de formação religiosa e de outros imperativos morais que cria as condições para o desenvolvimento da trama. As personagens são, em certo sentido, vítimas de uma conjunção casual de situações e a crítica social se exerce, aqui, por meio do reforço do traço caricatural. Foi de fato essa uma das críticas mais recorrentes que o livro sofreu, como logo veremos. Mas por enquanto, o que queremos realçar, é a diferença de perspectiva artística entre os dois primeiros romances queirosianos; diferença essa, lembremos, que ele mesmo reconheceu ao notar que *O Primo Basílio* não era um texto construído segundo o mesmo “processo” que utilizara em *O Crime do Padre Amaro*.

Hoje, lendo em perspectiva essa carta de Eça e o texto do seu romance, percebemos, como ele não podia talvez perceber, o quanto de esforço de justificação ia nessas palavras a Teófilo, e o quanto ele se distanciava já dos pressupostos naturalistas que originavam, na França e um pouco por toda a parte, os chamados “romances experimentais”. Preocupado com as questões programáticas, Eça não parece se dar conta de que o seu texto já não segue o modelo que, naquele momento, ele mesmo julgava ainda ser o melhor, e por isso se mostra tão inseguro quando ao processo de composição que empregara em *O Primo Basílio*:

Enquanto ao processo - estimo que Você o aprove. Eu acho n' *O Primo Basílio* uma superabundância de detalhes, que obstruem e abafam um pouco a ação: o meu processo precisa simplificar-se, condensar-se - e estudo isso. O essencial é dar a *nota justa*: um traço justo e sóbrio cria mais que a acumulação de tons e de valores -- como se diz em pintura. Pobre de mim - nunca poderei dar a sublime nota da realidade eterna, como o divino Balzac - ou a nota justa da realidade transitória, como o grande Flaubert!

Eça de Queirós aqui parece lamentar que o processo de construção da narrativa de *O Primo Basílio* não seja o mesmo que reconhece nos seus modelos realistas. De fato, não é. Porém o que ele sente como defeito neste começo de carreira literária será, ao longo do tempo, uma das maiores qualidades do seu estilo e uma marca da sua modernidade: a abundância de detalhes e o processo de composição cumulativo, em que a ação muito frequentemente cai para segundo plano, enquanto o mundo sensorial e a arte da escrita e da ironia vem para a frente da cena.

À crítica da época não passou despercebido que o estilo de Eça de Queirós se desenvolvia numa direção própria, à margem das escolas. Assim, para um naturalista ortodoxo seu contemporâneo, José dos Reis Dâmaso, era bastante claro já em 1884 que Eça não podia ser considerado um bom exemplo da arte naturalista: “O que lhe falta [a Eça] todos nós sabemos: é uma disciplina filosófica que decerto evitaria a reprodução dos sentimentos romanescos e a sua preocupação única, detestável em arte, -- a do erotismo depravado que faz com que ele tantas vezes falte à verdade, ao que é natural e

lógico, e despreze a missão social de escritor.” Esse trecho, além de apontar a falta de ortodoxia filosófica de Eça, traz ainda um elemento que será muito recorrente na crítica aos primeiros livros de Eça de Queirós: a acusação de que o autor superpõe, ao que devia ser o método realista/naturalista, uma mórbida obsessão com o erotismo. A conjugação dessas duas acusações -- falta de método e falta de moralidade -- constituirá boa parte da fortuna crítica de *O Primo Basílio* e se encontrará cristalizada pela primeira vez num texto muito famoso de um autor brasileiro, sobre o qual nos concentraremos logo a seguir.

## 2. A recepção crítica do romance.

O sucesso de *O Primo Basílio* foi grande e imediato. Uma primeira edição de três mil exemplares se esgotou rapidamente e uma segunda, com revisões do autor, saiu ainda no mesmo ano de 1878. Pode-se dizer que foi o sucesso de *O Primo Basílio* que gerou maior interesse pelo romance anterior. De fato, *O Crime do Padre Amaro*, que tinha sido publicado pela primeira vez em livro em 1876, com uma tiragem de apenas 800 exemplares, vai ser relançado logo a seguir ao sucesso de *O Primo Basílio*, encontrando dessa vez muito maior receptividade no público leitor.

A reação crítica positiva imediata ficou por conta de Teófilo Braga. Apesar do enorme sucesso de público, a crítica, de modo geral, foi bastante restritiva quanto aos méritos do romance, e mesmo nos anos subseqüentes à publicação do romance, contam-se nos dedos as apreciações positivas que recebeu. Assim, depois da carta de Teófilo, será preciso esperar pelo ano de 1897 para encontrar novamente uma clara valorização crítica de *O Primo Basílio*; esta, de Moniz Barreto: “pela coerência interna, pela abundância e convergência de pormenores úteis, pela lógica veloz que conduz a ação sem desvio, da primeira à última página, pelo talento da narração e do diálogo, e sobretudo pela perspicácia aguda com que esmiúça os escaninhos de uma alma, e a habilidade dramática com que expõe a influência duma alma sobre a outra, este livro ficará sendo o exemplar culminante do romance português, comparável às obras-primas do romance estrangeiro”.

A recepção crítica do romance no seu próprio tempo foi, portanto, bastante desfavorável, sendo a tônica das acolhidas negativas a imoralidade da trama e do texto. Hoje os critérios de avaliação da moralidade de uma obra de arte são muito diferentes dos que imperavam no século XIX, e por isso temos às vezes dificuldade em avaliar o impacto que teve esse livro sobre os leitores contemporâneos. Mas devemos fazer um esforço de compreensão desse impacto, porque foi a questão da finalidade ou perspectiva moral de *O Primo Basílio* que sempre esteve no centro da maior parte das críticas feitas ao livro. Tanto em Portugal, quanto no Brasil, esse romance foi por muito tempo identificado como obra naturalista e imoral. Na verdade, os dois adjetivos passaram a ser quase sinônimos. E foi tão ampla essa reação e tão marcante esse rótulo, que, no final do século, querendo denegrir certo texto de que não gostara, o diretor do periódico católico *O Cruzeiro*, Henrique Correia Moreira, dizia: é “sórdido como uma página de Eça de Queirós”.

Entre todas as reações críticas negativas que se seguiram ao sucesso de *O Primo Basílio*, há uma que merece atenção, publicada em duas partes em *O Cruzeiro*, em abril de 1878, assinada por “Eleazar”. Sob o pseudônimo estava um escritor que em alguns anos seria o maior romancista da nossa literatura realista, mas que na época publicava em folhetins, no mesmo jornal, um romance romântico intitulado *Iaiá Garcia*. Como o texto de Machado de Assis até hoje orienta a apreciação crítica de *O Primo Basílio*, sendo citado praticamente toda vez que se analisa o romance de Eça, vale a pena analisá-lo detidamente, tentando observar em que consiste a crítica, de que modo ela se articula, de que concepção de literatura procede e qual é o seu objetivo.

O artigo de Machado se organiza de modo a apontar os defeitos de *O Primo Basílio* a partir de dois ângulos principais. Por um lado, vê nessa obra uma realização de uma tendência literária que não merece a sua aprovação: o realismo de Zola. Ou, como diríamos hoje, o Naturalismo. Por outro lado, considera que o livro tem defeitos de concepção e de realização, seja na forma de construir as personagens, seja na forma de compor a trama, seja ainda na maneira de conduzir a narração.

Machado inicia o texto constatando que o livro de Eça fazia grande sucesso, e justifica esse sucesso apresentando duas razões. Por um lado, dizia o escritor brasileiro, era uma questão de moda: *O Primo Basílio* era a tradução, para o português, do receituário naturalista, que já fazia sucesso na França. Por outro lado, o gosto do público moderno estava muito rebaixado e a literatura grosseira do Naturalismo o atendia perfeitamente.

Já quanto ao texto do romance, Machado inicia sua crítica pela forma de constituição do enredo e das personagens:

Vejamos o que é o *Primo Basílio* e comecemos por uma palavra que há nele. Um dos personagens, Sebastião, conta a outro o caso de Basílio, que, tendo namorado Luísa em solteira, estivera para casar com ela; mas falindo o pai, veio para o Brasil, donde escreveu desfazendo o casamento. -- Mas é a *Eugênia Grandet!* exclama o outro. O Sr. Eça de Queirós incumbiu-se de nos dar o fio da sua concepção. Disse talvez consigo: -- Balzac separa os dois primos, depois de um beijo (aliás, o mais casto dos beijos). Carlos vai para a América; a outra fica, e fica solteira. Se a casássemos com outro, qual seria o resultado do encontro dos dois na Europa? -- Se tal foi a reflexão do autor, devo dizer, desde já, que de nenhum modo plagiou os personagens de Balzac. A Eugênia deste, a provinciana singela e boa, cujo corpo, aliás robusto, encerra uma alma apaixonada e sublime, nada tem com a Luísa do Sr. Eça de Queirós. Na Eugênia, há uma personalidade acentuada, uma figura moral, que por isso mesmo nos interessa e prende; a Luísa -- força é dizê-lo -- a Luísa é um caráter negativo, e no meio da ação ideada pelo autor, é antes um títere do que uma pessoa moral. Repito, é um títere; não quero dizer que não tenha nervos e músculos; não tem mesmo outra coisa; não lhe peçam paixões nem remorsos; menos ainda consciência.

Esta passagem é bem conhecida, e muitas vezes tem sido citada como um juízo definitivo sobre os defeitos do livro de Eça. Ora, o que é preciso notar é que esse texto de Machado não é apenas uma apreciação estética. É claro que é também, e talvez principalmente estético o foco da discussão, mas não há como não levar em conta que Machado de Assis, escritor de língua portuguesa empenhado na criação de uma tradição cultural em nosso país, lia o texto de Eça de uma perspectiva muito interessada. De fato, é patente no texto um esforço de combate à narrativa naturalista, que Machado entende aqui como uma narrativa que favorece a descrição e a notação sensual em prejuízo da análise

das paixões e da complicação lógica do enredo. A crítica de Machado se processa, assim, a partir de uma concepção de romance que é oposta à que ele identifica no texto de Eça e que ele mesmo tentava pôr em prática no seu *Luísa Garcia*: o bom romance é o que investe na construção de personagens complexas, movidas por paixões e motivações morais que garantam o interesse dos desdobramentos da narrativa. O que Machado combate assim, em *O Primo Basílio*, não é apenas uma específica realização literária, mas também, tendo em mente o sucesso de público do livro de Eça, a possível influência do estilo naturalista sobre a jovem literatura brasileira. Apoiado numa perspectiva marcadamente romântica, Machado vai de fato mostrar que o perigo da disseminação do Naturalismo é interromper a continuidade histórica da literatura de língua portuguesa, e o objetivo de sua crítica se revela quando ele expressa a esperança de superação do hiato causado pela súbita voga do Naturalismo: terminada a moda -- que ele mesmo, com esse texto, se esforça por combater --, “a arte pura, apropriando-se do que ele contiver aproveitável (porque o há, quando se não despenha no excessivo, no tedioso, no obsceno, e até no ridículo), a arte pura (...) voltará a beber aquelas águas sadias d’*O Monge de Cister*, d’*O Arco de Sant’Ana* e d’*O Guarani*.” Nessa frase, revela-se uma conjunção de sentidos que percorre todo esse texto de Machado, e procede dos pressupostos românticos que ainda eram os seus: a arte pura, as águas sadias e o beijo castíssimo de Eugênia Grandet se opõem à arte impura, às águas perversas da maré naturalista e à sensualidade mais ou menos vazia que vê no romance de Luísa. Esse poder de corrupção do romance de Eça é claramente tematizado por Machado, que condena “essa pintura, esse aroma de alcova, essa descrição minuciosa, quase técnica, das relações adúlteras”, e conclui pelo perigo que ele representa para o público leitor: “a castidade inadvertida que ler o livro chegará à última página, sem fechá-lo, e tornará atrás para reler outras”.

Mas Machado não quer fazer um julgamento apenas moral. Seu objetivo é também questionar o resultado estético da concepção naturalista do romance e demonstrar a sua ineficácia artística. Para isso, procede a uma síntese do enredo do texto, e tenta apontar as implicações narrativas dos pressupostos da escola a que filia Eça de Queirós. Vejamos, então, o seu resumo da primeira parte do livro:

Casada com Jorge, faz este uma viagem ao Alentejo, ficando ela [Luísa] sozinha em Lisboa; apareceu-lhe o primo Basílio, que a amou em solteira. Ela já não o ama; quando leu a notícia da chegada dele, doze dias antes, ficou muito “admirada”; depois foi cuidar dos coletes do marido. Agora, que o vê, começa por ficar nervosa; ele lhe fala das viagens, do patriarca de Jerusalém, do papa, das luvas de oito botões, de um rosário e dos namoros de outro tempo; diz-lhe que estimara ter vindo justamente na ocasião de o marido estar ausente. Era uma injúria: Luísa fez-se escarlate; mas à despedida dá-lhe a mão a beijar, dá-lhe até a entender que o espera no dia seguinte. Ele sai; Luísa sente-se “afogueada, cansada”, vai despir-se diante de um espelho, “olhando-se muito, gostando de se ver branca”. A tarde e a noite gasta-as a pensar ora no primo, ora no marido. Tal é o intróito de uma queda, que nenhuma razão moral explica, nenhuma paixão, sublime ou subalterna, nenhum amor, nenhum despeito, nenhuma perversão sequer. Luísa resvala no lodo, sem vontade, sem repulsa, sem consciência; Basílio não faz mais do que empuxá-la, como matéria inerte, que é. Uma vez rolada ao erro, como nenhuma flama espiritual a alenta, não acha ali a saciedade das grandes paixões criminosas: rebolca-se simplesmente. / Assim, essa ligação de algumas semanas, que é o fato inicial e essencial da ação, não passa de um incidente erótico, sem relevo, repugnante, vulgar. Que tem o leitor do livro com essas duas criaturas sem ocupação nem sentimento? Positivamente nada.

Como se pode perceber, o que incomoda Machado é, principalmente, a falta de motivação psicológica para a conduta criminosa da protagonista. O que lhe parece repugnante não é a apresentação da paixão adúltera mas justamente a sua ausência e a redução do adultério a um simples ato imotivado ou puramente sensual. Não encontrando no nível na narrativa nada que justifique a transgressão dos limites morais, identifica aí uma falha estética, pois a personagem lhe parece uma construção abstrata da vontade do autor. É já uma acusação dura, que continuará sendo repetida até os dias de hoje, mas, do ponto de vista de Machado, ainda não aponta para o que seria a falha maior do texto de Eça. Para o escritor brasileiro, o problema estrutural, correlato deste, mas ainda mais grave, reside na própria construção e desenvolvimento da trama romanesca:

E aqui chegamos 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 já começa a enfastiar-se, e, já por isso, já porque o instiga um companheiro seu, não tardará a trasladar-se a Paris. Interveio, neste ponto, uma criada. Juliana, o caráter mais completo e verdadeiro do livro; Juliana está enfadada de servir; espreita um meio de enriquecer depressa; logra apoderar-se de quatro cartas; é o triunfo, é a opulência. Um dia em que a ama lhe ralha com aspereza, Juliana denuncia as armas que possui. Luísa resolve fugir com o primo; prepara um saco de viagem, mete dentro alguns objetos, entre eles um retrato do marido. Ignoro inteiramente a razão fisiológica ou psicológica desta precaução de ternura conjugal: deve haver alguma; em todo o caso, não é aparente. Não se efetua a fuga, porque o primo rejeita essa complicação; limita-se a oferecer o dinheiro para reaver as cartas -- dinheiro que a prima recusa --, despede-se e retira-se de Lisboa. Daí em diante o cordel que move a alma inerte de Luísa passa das mãos de Basílio para as da criada. Juliana, com a ameaça nas mãos, obtém de Luísa tudo, que lhe dê roupa, que lhe troque a alcova, que lhe forneça de palhinha, que a dispense de trabalhar. Faz mais: obriga-a a varrer, a engomar, a desempenhar outros misteres imundos. Um dia Luísa não se contém; confia tudo a um amigo de casa, que ameaça a criada com a polícia e a prisão, e obtém assim as fatais letras. Juliana sucumbe a um aneurisma; Luísa, que já padecia com a longa ameaça e perpétua humilhação, expira alguns dias depois.

Exceto por um pormenor do desenlace -- a omissão da carta de Basílio que revela o adultério ao marido de Luísa --, o resumo é muito fiel ao enredo, e a crítica de Machado se concentra, nesse

aspecto, na ausência de uma necessidade psicológica ou moral para a segunda parte do romance.

O que parece mais aberrante ao romancista brasileiro é, portanto, a substituição das determinações morais ou psicológicas por determinações externas à personagem, como maneira de dar continuidade à narrativa. Segundo Machado, da mesma forma que Luísa é arrastada para o adultério sem qualquer empenho efetivo ou envolvimento amoroso, assim também ela poderia depois voltar à vida normal com o marido, sem quaisquer conflitos de consciência; o que a impede é apenas a intervenção da empregada, e o seu sofrimento nada tem de interessante, pois não decorre intimamente nem do adultério, em si mesmo considerado, nem da paixão amorosa, inexistente no caso.

Acreditando que o interesse de uma obra ficcional reside principalmente na análise das personagens e na consideração dos motivos de suas ações (“para que Luísa me atraia e me prenda, é preciso que as tribulações que a afligem venham dela mesma”), Machado vai considerar que esse romance de Eça apresenta, no que diz respeito à estruturação da narrativa, uma incongruência de concepção, um defeito de ordem estética, que busca identificar com esta pergunta curiosa: “Suponhamos que tais cartas não eram descobertas, ou que Juliana não tinha a malícia de as procurar, ou enfim que não havia semelhante fâmula em casa, nem outra da mesma índole. Estava acabado o romance, porque o primo enfatiado seguiria para a França, e Jorge regressaria do Alentejo; os dois esposos voltavam à vida anterior.” É aqui, portanto, que identifica o amoralismo do romance: na falta de motivação interna para a ligação entre os dois momentos, o do delito e o da punição. Não havendo, e consistindo toda a primeira parte do romance na descrição do processo de sedução e do conseqüente adultério de Luísa, Machado vai concluir pela ausência, no texto de Eça, de um real propósito de edificação moral, bem como de ensinamento de qualquer espécie. O que esse romance nos ensina, diz ironicamente Machado, é que se queremos ser adúlteros temos de escolher bem os criados...

Finalmente, falta ainda observar um último defeito que Machado atribui ao texto de Eça, e que se manifestaria agora na própria apresentação da matéria narrada: o olhar descritivo, exterior, que se compraz na própria descrição e que por isso não separa o que é acessório do que é essencial. Eis a passagem:

quanto à preocupação constante do acessório, bastará citar as confidências de Sebastião a Julião, feitas casualmente à porta e dentro de uma confeitaria, para termos ocasião de ver reproduzidos o mostrador e as suas pirâmides de doces, os bancos, as mesas, um sujeito que lê um jornal e cospe a miúdo, o choque das bolas de bilhar, uma rixa interior, e outro sujeito que sai a vociferar contra o parceiro; bastará citar o longo jantar do conselheiro Acácio (transcrição do personagem de Henri Monier); finalmente, o capítulo do teatro de S. Carlos, quase no fim do livro. Quando todo o interesse se concentra em casa de Luísa, onde Sebastião trata de reaver as cartas subtraídas pela criada, descreve-nos o autor uma noite inteira de espetáculos, a platéia, os camarotes, a cena, uma alteração de espectadores.

### 3. Um princípio construtivo

O texto de Machado submete à crítica, assim, todos os níveis da narrativa de Eça de Queirós. É a concepção que lhe parece equivocada, e não a realização. Por isso o interesse de Machado não está fixado naquilo que o livro de Eça realiza e apresenta ao leitor, mas sim naquilo que ele deveria apresentar ou deixar de apresentar. Escrito para defender uma dada concepção do romance e para atacar uma outra, que não lhe corresponde, não é exatamente um texto de avaliação crítica, animado pelo desejo de conhecer uma forma específica de funcionamento textual, mas um texto de caráter combativo e, principalmente, normativo.

Consideremos, por exemplo, a condenação à sensualidade queirosiana, nos vários níveis em que ela se processa no texto de Machado. É bastante sensível, aí, uma espécie de identificação entre a sensualidade e a exterioridade, a superficialidade -- elementos já de início valorados de modo negativo. Essa identificação procede de uma tomada de posição estética que valoriza na narrativa o aspecto dramático, a tensão criada entre personagens, e que assim parece admitir a descrição e a apresentação sensual na medida em que elas estejam diretamente subordinadas ao núcleo dramático, a serviço dele. Ora, no texto de Eça predomina um outro tipo de linguagem, de orientação mais épica, mais descritiva, em que o mundo narrado é iluminado sob vários ângulos e apresentado ao leitor como um objeto interessante por si mesmo.<sup>[1]</sup> Duas das cenas condenadas por Machado são, na verdade, primorosas e têm ainda hoje um sabor bastante acentuado.

A cena da confeitaria, que se encontra no final do capítulo IV, não parece ter de fato função visível na economia narrativa. Sebastião e Julião conversam sobre as murmurações da vizinhança sobre as visitas de Basílio, e no meio de seu diálogo vai-se intercalando uma cena vulgar passada entre os fregueses da loja. Muito diferentemente de um certo episódio de *Madame Bovary*, de Flaubert, em que também há intercalação de dois níveis discursivos, aqui não há grande oposição ou contraste entre a conversa dos dois homens e o que sucede dentro da confeitaria; não se trata, assim, de dois planos distintos de realidade que se vêem confundidos momentaneamente. Na verdade, o que se dá é uma intercalação dos dois discursos, tendo como resultado uma espécie de retardamento da ação. E basta ler a cena desarmadamente para perceber de imediato a capacidade de presentificação que ela tem: estamos de súbito vendo aquela confeitaria, com tudo o que nela há de reles, de sujo e de típico; e a discussão do caso de Luísa nesse ambiente contribui para promover uma espécie de neutralização, de diminuição da tensão dramática. Na verdade, esse é um procedimento constante nesse livro, em que tudo, desde o tropeção de Basílio, ao atirar-se sobre Luísa no clímax da sedução, até o contraste entre a pobreza mesquinha e reles do “Paraíso” com as fantasias ingênuas de Luísa, tudo contribui para retirar qualquer aura romântica da aventura adúltera que é o centro da história. E é tão forte esse procedimento, ao longo do livro, que podemos mesmo dizer que em *O Primo Basílio* o adultério é alvo de uma estratégia de neutralização moral, que se realiza por meio de um esforço generalizado de rebaixamento e diminuição. Nesse sentido, essa cena tem uma clara função significativa, pois se insere numa estratégia textual; apenas não tem uma forte função dramática, do ponto de vista da construção ou da apresentação da trama romanesca.

A descrição da cena da ópera, no final do livro, é também um procedimento de retardamento da ação, como bem viu Machado, mas seu sentido e função diferem sensivelmente da cena da confeitaria. A música do *Fausto* de Gounod é uma das referências mais recorrentes ao longo da narrativa e Basílio é um sedutor, como o Fausto da ópera, sendo uma das suas armas a bela voz com

que canta para Luísa. Ora, uma das árias que ele canta no dia em que Luísa se entrega a ele pela primeira vez é justamente a que precede a sedução de Margarida por Fausto. De modo que, ao descrever a cena do teatro, Eça faz com que Luísa repasse, tomada pela ansiedade, a memória da cena da própria sedução. Só que, ao invés de Basílio, ao seu lado está Jorge, seu marido (que também costumava cantar a mesma ária), e toda a sua preocupação está concentrada no lado mais mesquinho do episódio: a chantagem de Juliana e a missão que confiara a Sebastião. A cena, portanto, tampouco é infuncional, nem se deve ao puro gosto pelo detalhe e pelo pitoresco. Na verdade, sua função é dupla: não apenas opera novamente um retardamento épico no desenrolar da ação, mas permite conjugar, de modo muito eficaz e concentrado, os motivos fáusticos espalhados ao longo da narrativa e a circunstância decepcionante em que redundou a aventura pessoal de Luísa.

Dissemos há pouco que a forma de estruturação do texto desse romance de Eça privilegia a descrição e a sucessão de cenas e episódios, em detrimento da tensão e do choque de caracteres; no comentário às duas cenas que acabamos de enfocar, também assinalamos que a forma de organização do texto de Eça é mais próxima da épica do que do drama. O que falta agora observar é que esse olhar que tenta iluminar todos os objetos e os envolve numa luz igual e bem distribuída, esse olhar distanciado e épico que caracteriza a forma narrativa de *O Primo Basílio* não incide sobre uma matéria épica e digna. Pelo contrário, só vai recortando figuras mediocres, fracas e estereotipadas. É por isso que não está na análise das personagens -- que são desprovidas de paixão e de profundidade moral --, nem no conjunto de suas ações, o princípio de coesão da narrativa queirosiana. O que caracteriza o texto queirosiano é a peculiar fusão, encontrada em todos os planos do discurso, de uma forma discursiva épica e um conteúdo burlesco ou rebaixado. Não pode assim estar no nível do narrado o elemento que solda o conjunto, que enfeixa os vários elementos da narrativa num todo coerente e vivo. Está, sim, no estilo e na construção textual, e sobretudo no que é o efeito de sentido da conjugação de ambos: aquele olhar distanciado e profundamente irônico, tão característico de Eça de Queirós.

Quanto à construção, notemos que o texto de Eça, ao mesmo tempo em que põe em cena personagens que são no geral vazias de grandeza, reduzidas a tipos mais ou menos caricaturais, constitui um sistema bastante cerrado de alusões literárias, de antecipações premonitórias e de recorrências de situações e elementos simbólicos que, em geral, se situam num nível superior ao da consciência das próprias personagens. Para exemplo, no caso específico de *O Primo Basílio*, observe-se que não é necessário que nenhuma personagem em particular escute um piano da vizinhança tocando ao longe a *Oração de uma virgem*, ou o realejo que repete a *Casta Diva* e outros temas do momento: é o leitor que deve perceber, em contraponto ao envolvimento adúltero de Luísa, a ironia presente nesses títulos. Da mesma forma, é ao leitor que se dirige toda o extenso comentário intertextual à história de Luísa: as obras lidas ou ouvidas por Luísa funcionam, ao longo da narrativa, ou como prefigurações do seu destino, ou como contraste às suas experiências efetivas. Luísa é uma leitora ingênua, mas o romancista e o leitor previsto no texto não são como ela, e podem ir saboreando, ao mesmo tempo em que contemplam a progressiva queda e humilhação da protagonista, a rede de alusões e de comentários metalingüísticos que vão anunciando e pontuando os desdobramentos da intriga. Nesse sentido, a ficção de Eça, é frontalmente anti-romântica e anti-sentimental: quase nunca nos identificamos com as suas personagens, nunca sofremos verdadeiramente com elas, mas as observamos sempre à distância. Talvez o único texto de Eça em que exista espaço para a catarse seja *O Crime do Padre Amaro*, e talvez fosse por isso que seu amigo Oliveira Martins dissesse que aquele era o único verdadeiro romance que tinha escrito. Nos seus textos todos, a partir de *O Primo Basílio*, vigora uma espécie de princípio de desierarquização da realidade, em que os ambientes, as personagens, as situações criadas são submetidas ao crivo da crítica pela ironia, dentro do que chamamos acima de uma estratégia de rebaixamento. Exagerando um pouco, apenas para tornar mais claro o ponto que queremos frisar, podemos dizer que nada tem relevo nos romances de Eça de Queirós, exceto a construção textual, desde o nível da palavra até o ritmo da frase, que é colocada a serviço da ironia e da sensualidade descritiva.

Nesse mundo textual em que as personagens são reduzidas a tipos e em que a ironia se exerce tão poderosamente no sentido de impedir a identificação sentimental, altera-se, em relação ao paradigma romântico, a própria forma de leitura, centrando-se o interesse agora no mundo paralelo dos sonhos da personagem, na evocação sensória dos vários ambientes em que decorre a narrativa, na caracterização de personagens que, do ponto de vista da intriga tem pouca ou nenhuma importância actancial.

Por isso tudo, podemos dizer que já em *O Primo Basílio* processa-se no estilo de Eça de Queirós a transição do método naturalista da escrita para uma composição de molde impressionista, que só se realizará plenamente num momento futuro da escrita do autor. Aqui, o tema é ainda de gosto naturalista, bem como a trama e o intuito moralizante; mas a forma de apresentação tem já um claro vetor impressionista e exige, para que o livro seja bem avaliado e compreendido, uma leitura menos comprometida com a concepção positivista da escrita e da função da literatura na sociedade. Dizendo de outra forma, em *O Primo Basílio* os elementos e a forma externa do enredo ainda mantêm fortes características naturalistas, mas o conjunto, a composição dos elementos, obedece já a uma outra maneira de ver e de descrever o mundo, em que o condicionalismo não tem papel central, nem a causalidade é o principal vetor de desenvolvimento e estruturação do texto.

Nessa transição, tem importância fundamental a sensualidade, que é a base da descrição queirosiana. A esse respeito, escreveu um dos maiores críticos portugueses deste século um período que pode sintetizar, de momento, o papel da sensualidade na definição e evolução precoce, em termos do mundo de língua portuguesa, do estilo de Eça de Queirós:

Falando de 'sensualidade', Eça falava de algo que como poucos conhecia: o contato dos sentidos com o mundo. (...) Nele o tinir de um cristal fica longamente repercutindo, tal como o céu azul de Lisboa ou o aroma das rosas, ou o labirinto inesperado das ruas do Cairo. Como dirá Cesário (falando de si próprio), as coisas *tangem* os sentidos a Eça. E ele persegue a cor até ao limite em que se confunde com a luz, intentando com a pena aquilo que os pintores impressionistas -- como Manet ou Monnet -- quiseram obter com o pincel. (António J. Saraiva. *A tertúlia ocidental*, 1990).

#### 4 Notas para a leitura do romance

Um primeiro objeto de interesse, quando se considera uma narrativa é a sua tendência típica. No caso de *O Primo Basílio*, temos uma narrativa que se apóia, pelo menos em tese, no enredo e no suspense. Até o final do episódio dos amores de Basílio com Luísa, o interesse se localiza no processo de sedução. A princípio, interessa-nos saber se Basílio realizará o seu intento e como o fará. Depois,

passa a interessar-nos o futuro do casal e da aventura que viveram. Finalmente, quando entra em cena a chantagem de Juliana, reacende-se o suspense, e ficamos à espera do desenlace: conseguirá Luísa reaver as cartas? Jorge descobrirá que fora enganado pela mulher? Mas embora seja tipicamente uma narrativa de suspense, não reside no trabalho do enredo a maior qualidade de *O Primo Basílio*, e sim em dois outros planos narrativos: primeiro, na sua capacidade descritiva, ou épica, que presentifica perante os nossos olhos os lugares e as situações que se apresentam no romance; segundo, na forma de composição apoiada no estilo do escritor, na voz narrativa muito especial que vai construindo comentários distanciados e irônicos às ações e personagens, rebaixando-os e diminuindo o seu eventual poder de angariar a empatia do leitor. De modo que *O Primo Basílio* é também, para uma leitura mais elaborada, uma narrativa de ambiente, em que o principal interesse está na apresentação de uma determinada forma de viver, num determinado contexto social e natural.

Do ponto de vista da constituição das personagens, é bastante claro que há aqui duas espécies de seres ficcionais: por um lado, temos as personagens “planas”. Estão neste caso o Conselheiro Acácio, D. Felicidade e praticamente todas as outras. Por outro lado, há uma personagem que poderia ser considerada, segundo a terminologia de E. Forster, “esférica”, no sentido que possui densidade psicológica, experimenta desenvolvimento emocional durante o período da ação e apresenta várias facetas diferentes, conforme o ângulo pela qual é olhada. A única personagem que reúne essas qualidades, neste romance, é Juliana. Enquanto todos os outros atores desta história se deixam definir com umas poucas palavras, a partir de um traço ou de um comportamento típico, Juliana se impõe como a única personagem realmente forte e densa.

Esse estatuto diferenciado da personagem Juliana se deve ao fato de que sua importância no romance vai muito além da sua função principal na estrutura narrativa, que é a de instrumento para a perdição de Luísa. Ao construí-la como individualidade marcante, e ao retratar suas motivações e sua situação na casa burguesa, Eça de Queirós consegue desenvolver uma outra frente de crítica social, que não tem sido muito destacada nos comentários ao romance: as desumanas condições de vida dos pobres, mesmo daqueles que tinham residência na casa dos patrões.

De fato, quando Juliana começa a chantagear Luísa, tudo o que lhe pede é a supressão das condições insalubres em que vivia: quer um quarto mais limpo, mais confortável, menos sufocante no tempo de verão; quer poder comer um pouco mais do que os restos que antes eram o seu alimento; quer ter direito a algum descanso depois de longos dias e longas semanas de trabalho duro. Além das descrições do seu quarto e dos seus serviços, há no romance uma passagem sutil em que nos é dada a real dimensão da exploração: melhor alimentada e melhor abrigada, diz-nos o narrador em determinado momento, a criada até trabalhava melhor, e com mais vontade. E também é preciso ressaltar todos os comentários de Jorge, quando Luísa lhe diz que Juliana estava doente e por isso não podia trabalhar muito: tudo o que ocorre ao patrão é desvencilhar-se logo da empregada, para que vá morrer em outro lugar, e não em sua casa. Por isso tudo, é impossível não empatizar com Juliana, pelo menos por alguns momentos: injustiçada pela antiga patroa, tratada como um animal em casa de Luísa, vê na chantagem o único caminho para conseguir o seu grande objetivo, o pão para a velhice, para os dias em que já não prestasse para o serviço. É Juliana assim um elemento contrastivo no universo de Luísa: é uma infeliz, e é também, em certo sentido, ingênua e vaidosa como a patroa; o que as opõe de fato é que as ações todas de Juliana, ao contrário das de Luísa que apenas se deixa levar pelas situações, são regidas por uma vontade firme e por um plano de ação. Luísa fracassa por se deixar levar, por deixar-se envolver em situações pelas quais não tem um real empenho. Já Juliana fracassa porque a sua vontade é impotente para alterar uma situação que é determinada socialmente, como ela bem compreende, quando é neutralizada por Sebastião: “eles tinham tudo por si, a polícia, a Boa Hora, a cadeia, a África!... E ela -- nada!”. Ora, percebendo assim a personagem Juliana, é difícil não vê-la -- a chantagista, a vilã da história -- como a personagem afinal mais humana e talvez a mais digna de todo o conjunto de caracteres desse romance. Não é, portanto, apenas como parte central da intriga que Juliana existe e tem importância no romance, mas também porque, por meio da sua história, podemos deixar por instantes a sala social de Luísa e olhar para aquela casa burguesa a partir da porta dos fundos, podemos momentaneamente escapar do universo oficial e boçal onde se move o Conselheiro e vislumbrar rapidamente a vida pobre que circundava a casa de Luísa. Assim, a diferença de estatuto entre as personagens serve ao propósito de crítica social: os burgueses todos são planos e unívocos, vazios até o ponto de não encontrarmos uma boa explicação para o adultério de Luísa; a proletária Juliana é complexa e humana e é de sua ação e da determinação com que tenta obter, por meios ilícitos, aquilo que julgava seu direito, que decorre toda a segunda parte do romance. Ainda quanto às personagens, é interessante observar que o narrador quase sempre as introduz da mesma maneira, configurando uma rotina textual: primeiro, apresenta o nome numa seqüência narrativa; logo depois, descreve a personagem em traços muito rápidos, a partir do exterior; se a personagem tem relevo para a história, procede então a um rápido *flash-back*; só depois de todas essas etapas é que a põe em ação para que o retrato se complete. Todo o primeiro capítulo é composto da apresentação das principais personagens da história, e a leitura das primeiras páginas permite observar o que dizemos com a apresentação da criada Juliana e da amiga de Luísa, Leopoldina.

Um terceiro aspecto que importa considerar é a forma como se estrutura o tempo neste romance. A ação começa em julho, e o ano pertence a meados da década de 1870, como mostra a cronologia das peças musicais comentadas no romance. A duração da ação é bastante concentrada: toda a primeira parte do romance transcorre entre julho e setembro, que é quando se encerra o capítulo IX. A partir da volta de Jorge, em início ou meados de outubro, inicia-se a segunda parte, que se conclui com a aproximação do inverno. A ação do romance é, portanto, situada num tempo bastante próximo ao da escrita (lembre-se que o livro foi publicado em 1878), o que corresponde a um dos preceitos da estética realista, que enfatiza a análise da sociedade contemporânea do escritor como um dos objetivos principais da literatura. Já o enquadramento sazonal da ação tem uma dimensão simbólica, pois a aventura de Luísa se dá no verão, a sua tortura por Juliana cobre o período do outono, e o desenlace acontece no início do inverno. A forma de situação dos eventos no tempo é bastante simples e linear, e os pequenos retornos ao passado se situam quase todos nos primeiros capítulos do livro, servindo basicamente à apresentação das personagens. Um aspecto a ressaltar, na consideração do tempo neste romance, é uma busca de retardamento da ação, que se dá pela inserção de cenas descritivas aparentemente acessórias do ponto de vista dos acontecimentos narrados, mas não só: a duração do tempo é marcada quase dia a dia, de modo que acompanhamos a história de modo contínuo, sem interrupção temporal da matéria narrada. O efeito de sentido desse procedimento é uma espécie de intensificação do ambiente em que vivem as personagens, trazendo para a cena, em prejuízo talvez do desenvolvimento dramático, o lado doméstico, as circunstâncias da vida sufocante e fútil de Luísa.

Um último aspecto que merece atenção, na constituição deste texto, é o processo de composição. De modo geral, as suas linhas principais já foram apresentadas na seção 4, e se podem resumir pela afirmação de que o distanciamento irônico e o estilo de Eça de Queirós determinam todos os outros elementos compositivos, em detrimento da verossimilhança e, principalmente, da

identificação sentimental entre o leitor e as personagens. Um bom exemplo do método queirosiano de construção pode ser encontrado na consideração do tratamento dos sonhos neste romance.

Consideremos, então, os sonhos de Luísa, que são três: dois ocorrem no capítulo medial do romance, o oitavo, e o terceiro e mais importante encerra o capítulo nono. Os três não têm o mesmo estatuto, nem a mesma funcionalidade, nem a mesma verossimilhança, e por isso devem ser considerados separadamente.

No primeiro, Luísa sonha que um cavalheiro desconhecido lhe transmite o dinheiro necessário ao pagamento da chantagem. É esse o mais simples dos sonhos da protagonista e o que melhor se pode explicar em termos de verossimilhança: a personagem necessita do dinheiro e sonha que o está recebendo. Mas o que há de interessante nesse sonho não é a sua conformação à personagem e à situação em que ocorre, mas sim o fato de que o doador do dinheiro é uma figura de cavanhaque que Luísa associa com o Diabo. Nós, leitores, não temos dificuldade em reconhecer, na personagem do sonho, uma recorrência de uma outra personagem do romance: o homem de cavanhaque que acompanhara e examinara Luísa e Basílio, quando os dois andavam pelo Passeio Público, no momento mais intenso do seu namoro. Com esse sonho e com a associação de Luísa, tem o leitor assim reforçado um dos traços estruturantes dessa história de sedução, que é o intertexto com a ópera *Fausto* de Gounod, acima apontado. Isto é: além da função de espelhar a consciência da personagem e a sua autopercepção, tem o sonho uma outra função, que é a de intensificar um elemento narrativo que poderia ter ficado obscuro para o leitor. No caso, o sentido simbólico do homem de cavanhaque do Passeio Público.

No segundo sonho, já é mais clara a interferência do narrador, pois Luísa sonha com algo que parece destoar da sua percepção do mundo, tal como ela nos é apresentada. Não apenas a relação entre as partes do sonho, mas a própria construção grotesca da figura de Basílio, que aí se apresenta vestido de palhaço e tocando viola, parece muito mais próxima do olhar irônico do narrador do que da percepção angustiada de Luísa e o sonho já parece um desenvolvimento das questões que interessam ao narrador, mais do que uma vivência interna da personagem.

Finalmente, o terceiro não deixa margem para dúvidas: é o narrador queirosiano quem, valendo-se da maior liberdade narrativa propiciada pela apresentação do sonho, o utiliza como uma forma de aumentar os efeitos irônicos e reafirmar os traços caricaturais das personagens de sua história. Não parece ser um produto do inconsciente de Luísa, por exemplo, aquela cena em que o Conselheiro Acácio desparafusa a própria cabeça e a atira ao palco para imitar o gesto do rei, que para lá atirara a esfera armilar. O ato sintetiza tudo o que o narrador e nós sabemos da personalidade de Acácio, mas nada nos diz que seja essa a percepção que Luísa tem dele. O sonho também permite reafirmar o caráter fantasista e romântico de Luísa, transformando-a numa personagem de um dramalhão romântico, encenado em tom farsesco e canastrão. Todo o clima do sonho é, assim, uma crítica paródica ao drama romântico -- mas uma crítica efetuada de um ponto de vista que transcende inteiramente a consciência atribuída à personagem Luísa ao longo da apresentação narrativa.

A forma de utilização e apresentação dos sonhos é um exemplo, e apenas um, entre muitos, do que julgamos importante sublinhar aqui: desde *O Primo Basílio* verifica-se um afastamento de Eça dos modelos do romance naturalista, em direção a uma nova forma de composição em que o olhar absoluto do narrador e a sua arte assumem o primeiro plano em detrimento de quaisquer outros elementos da narrativa.

Trazendo assim um inequívoco conteúdo de crítica social e uma forma de estruturação inovadora, que já se afastava decididamente do receituário do romance experimental, *O Primo Basílio* é um momento muito especial no desenvolvimento do estilo e da visão de mundo de Eça de Queirós. Uma das muitas metamorfoses em que consistiu a sua evolução literária, para usar a expressão de António José Saraiva. Foi talvez esse caráter mais ou menos híbrido do texto que, aliado à comoção moral causada pelo tema e pela forma do seu desenvolvimento, impediu, durante tantos anos, que *O Primo Basílio* fosse visto na sua real dimensão. Mas hoje em dia, à distância de mais de um século, vai o olhar contemporâneo, cada vez mais, perspectivando o romance na obra de Eça e no conjunto da literatura do seu tempo. E aquilo que parecia defeito para alguns dos seus contemporâneos se afirma agora como inovação e ousadia, de modo que *O Primo Basílio* pode ser hoje reconhecido como um momento maior (senão mesmo o maior, como queria José Régio) da obra ficcional de Eça de Queirós.

---

[1] Utilizamos aqui os termos *épico* e *dramático* para designar formas de organização do discurso. É épica, nesse sentido, a organização discursiva que apresenta objetiva e distanciadamente personagens, objetos e acontecimentos. A descrição é, por isso mesmo, um dos procedimentos privilegiados da forma épica. Para uma discussão desses conceitos, ver Emil Staiger: *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1972.

---

Postado por [Paulo Franchetti](#) às [12:00](#) Nenhum comentário: 

Marcadores: [eça de queirós](#), [o primo basílio](#)

---

[Postagens mais recentes](#)

[Página inicial](#)

[Postagens mais antigas](#)

Assinar: [Postagens \(Atom\)](#)

---

Pesquisar este blog

Postagens populares

[O Primo Basílio](#)

O Primo Basílio [texto de apresentação à edição anotada da obra, pela Ateliê Editorial] Para compreender melhor o período em q...

[Os sonetos do Só, de António Nobre](#)



Os "Sonetos" do Só , de António Nobre [texto apresentado no colóquio Nobre/Nemésio, realizado na FFLCH/USP, em 2001] Quand...

#### [O haicai de Issa](#)

Jornal (2) ISSA Kobayashi Issa nasceu em 1763, em uma aldeia do atual distrito de Nagano, e faleceu em 1827. Sua obra ...



#### [O Primo Basílio e a Batalha do Realismo no Brasil](#)

O Primo Basílio e a Batalha do Realismo no Brasil [[VER AO FINAL, PARA MELHOR CONFIGURAÇÃO DO "BASILISMO", A TABELA DE P...

#### [Martins, Pessoa e o herói na Mensagem](#)

OLIVEIRA MARTINS, FERNANDO PESSOA E A FIGURA DO HERÓI EM MENSAGEM [Referência do texto: Anais do XXIII Congresso Internacional d...

#### [Eça de Queirós: A cidade e as serras](#)

A CIDADE E AS SERRAS : TESE CONTRA TESE [Este texto, que é um trecho da apresentação do romance A cidade e as serras , publicado pe...

#### [Relações brasileiras de Eça \(Eduardo Prado e outros\)](#)

Relações brasileiras de Eça de Queirós [Este texto foi escrito para servir de introdução à publicação da correspondência de Eça com ...

#### [Álvares de Azevedo e seus contemporâneos](#)

Álvares de Azevedo e seus contemporâneos [1] Entre os poetas românticos brasileiros mais lidos ao longo dos anos, três...

#### [Eça: A Ilustre Casa de Ramires](#)

Um patife encantador? [texto publicado no volume A ilustre casa de Ramires - 100 anos. org. por Beatriz Berrini.São Paulo: PUC-...